

***Latencia aural. Consideraciones en torno a la interacción
entre imagen y sonido en la notación musical icónica***

David Magnus

Latencia aural. Consideraciones en torno a la interacción entre imagen y sonido en la notación musical icónica

La aplicación de la escritura como técnica cultural en el campo de la música ha dado lugar al desarrollo de diversos principios compositivos, que permiten estructurar los eventos acústicos visualmente en una superficie de inscripción bidimensional (partitura). Las innovaciones en el campo sonoro impulsadas por las vanguardias del siglo XX interpelan la notación musical estándar como representación óptica *par excellence*. De la apertura hacia estéticas que exceden la organización del plano acústico en unidades tonales se desprenden nuevos abordajes respecto de este soporte visual destinado a la composición y ejecución musical. Éstos dan origen a un amplio repertorio de estrategias visuales que incluyen elementos pictóricos poniendo en juego el marco sintáctico impuesto por la notación musical estándar. El concepto de *latencia aural* busca un acercamiento a aspectos perceptivos de las “partituras icónicas” a través de teorías contemporáneas de la escritura y de la imagen que permitan desentrañar la naturaleza híbrida de este fenómeno medial.

Palabras clave: notación musical gráfica, giro icónico, giro pictórico, teoría de la escritura

Aural Latency. On the Interaction between Image and Sound in Iconic Notation

The implementation of writing as a cultural technique in the field of music enabled the development of different principles of composition and therefore helped to structure acoustic events on a two-dimensional interface (musical score). However, the sound innovations put forward by the avant-garde of the 20th Century challenged the so-called standard notation as optic representation *par excellence*. Many of the new musical aesthetics exceeded the classical tonal organization calling for new approaches to this medium and giving birth to numerous visualization strategies. Some of these ways of visual projection of sound included iconic (or pictorial) elements that transgressed the syntactic frame of standard music notation. The concept of *Aural Latency* seeks to shed some light on perceptual aspects of “iconic scores” through the discussion of contemporary writing and image theories that enable a comprehensive understanding of the hybrid nature of this medial phenomenon.

Keywords: graphic music notation, iconic turn, pictorial turn, writing theory

Introducción

En la célebre frase “to let the sounds be themselves” (“dejar a los sonidos ser ellos mismos”),¹ John Cage resume el fundamento estético propuesto desde su obra temprana y que lo acompañaría hasta sus últimas composiciones. Su postulado acerca de la liberación de los sonidos supone un cuestionamiento a la historia de la música escrita en Occidente, historia en cuyo transcurso se habían desarrollado diversos principios compositivos, que permitían estructurar los sonidos visualmente en una superficie de inscripción bidimensional. En el marco de las vanguardias musicales de la posguerra herederas de la dodecafonía y con posiciones encontradas respecto del serialismo, la interdependencia de sonido y notación se transforma en un campo de discusión e investigación destinado a resolver un problema que afectaba a las más heterogéneas estéticas musicales:² ¿cómo debería ser la fijación óptica de los sonidos en una escena musical “sin paradigma”?³

De este planteamiento se desprenderían, especialmente entre los años 1950 y 1970,⁴ numerosas innovaciones del soporte visual destinado a la composición y ejecución sonora, cuyas variantes obedecían a las concepciones específicas de cada compositor. A partir de esta apertura hacia diferentes formas de notación se originó un repertorio caleidoscópico de estrategias visuales, cuya designación ya no era compatible con el hiperónimo “escritura musical”.⁵ Las distintas propuestas de fijación visual obedecían a

1. John Cage, “Experimental Music”, en *Silence* (Londres: Calder, 1971), 10. Variaciones posteriores de esta formulación se encuentran en el ensayo “The History of Experimental Music in the United States” de 1959 (también impreso en Cage, *Silence*, 71), así como en Richard Kostelanetz, ed., *Conversing with Cage* (Nueva York: Routledge, 1989), 42; y en Peter Dickinson, ed., *CageTalk. Dialogues with and about John Cage* (Rochester: University of Rochester Press, 2006), 200.

2. Esta multiplicidad estética se encuentra documentada en Erhard Karkoschka, *Das Schriftbild der Neuen Musik* (Celle: Moeck, 1966) y en John Cage, ed., *Notations* (West Glover: Something Else Press, 1969).

3. Björn Gottstein, “Notieren ohne Paradigma. Versuch einer Analyse der notationellen Krise 1950 bis 1970”, en *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, 76-77 (1998): 25.

4. El foco en los años 1950 a 1970 comprende el período en el cual surgió, probablemente, la mayor cantidad de partituras con elementos pictóricos que, a su vez, serían incorporadas al repertorio de la música escrita contemporánea en Europa Occidental y en los Estados Unidos. De todas formas, la mayoría de los compositores continuaron utilizando el sistema de notación musical estándar, con excepción del compositor greco-austríaco Anestis Logothetis, quien desarrolló hacia fines de los años cincuenta un sistema de notación propio con varios elementos pictóricos que usaría para todas sus composiciones desde 1960 hasta su muerte en 1994. Véase Anestis Logothetis, *Zeichen als Aggregatzustand der Musik* (Viena, Múnich: Jugend und Volk, 1974). A pesar de su carácter periférico, el fenómeno de la notación musical icónica tuvo su continuación en la obra de diferentes compositores hasta la actualidad. Véase Teresa Sauer, ed., *Notations 21* (Nueva York: Mark Batty, 2008).

5. En este contexto advierte Carl Dahlhaus acerca de la “confusión en la que ha caído la notación de la música contemporánea”. Carl Dahlhaus, “Notenschrift heute”, en *Notation Neuer Musik*, ed. Ernst Thomas (Mainz: Schott 1965), 9. Excepto indicación en contrario, mi traducción.

nuevas formas sonoras que excedían el plano referencial reservado habitualmente para la nota musical, a partir del cual se podía identificar la nota escrita con su correspondiente ejecución. A la nota musical, en tanto unidad elemental de un sistema por tonos, se le habían sumado desde principios del siglo XX eventos acústicos cuya traducción óptica ponía en cuestión el principio fundamental de toda forma de escritura: la iterabilidad. Con ello, se veía socavado el carácter universal de la notación musical estándar como sistema de comunicación. La indagación en aspectos visuales como la plasticidad, la variación cromática o la espacialización de elementos en la partitura sin utilizar una escala determinada, allanaron el camino para el desarrollo de diferentes modos de “notación musical icónica”.⁶

En contraposición a la notación musical estándar y a otros sistemas de signos, el carácter “pictórico”⁷ de estas notaciones —o de aspectos estéticos presentes en ellas— se expresa en la naturaleza visual específica de los elementos utilizados por cada compositor y su respectiva distribución óptica (en muchos casos libre de escala), que consecuentemente se ve modificada de una partitura a otra. La singularidad estética que se desprende de esta forma de proyección sonora sobre una superficie visual reside en la liberación de elementos como el punto, la línea y el color de todo vínculo simbólico con un cuerpo de significados unívocos. A este aspecto se suman modos de espacialización de los impulsos visuales que no están sujetos a la convención de lectura alfabética (izquierda-derecha, arriba-abajo) y que permiten, por lo tanto, otro tipo de abordaje a este medio de composición:

- a) Todo compositor que utiliza elementos pictóricos desarrolla su propia estrategia de visualización de acuerdo a los objetivos estéticos que se plantea en cada composición o para su obra en general. De esta forma queda suspendido el principio de iterabilidad y, con ello, el carácter universal de la notación musical como medio de representación de estructuras sonoras simbólicamente articulables.

6. En la literatura especializada se utiliza habitualmente el término “notación gráfica” para hacer referencia a este tipo de partituras. La expresión “notación icónica” busca una mayor precisión en la denominación de este fenómeno acústico-visual, ya que toda forma de notación es gráfica. En cambio, las estéticas notacionales que son objeto de reflexión en el presente artículo ofrecen en el plano visual una ambigüedad que ubica a este tipo de instrucciones performáticas en la esfera de lo pictórico. Véase el apartado 3 del presente artículo.

7. A continuación, los términos “icónico” y “pictórico” serán utilizados como sinónimos, con excepción del concepto de “escrito-íconicidad” (Sybille Krämer), donde lo “icónico” refiere a la estructuración gráfica de sistemas de escritura (ver más abajo).

- b) De la renuncia a un repertorio fijo de signos se desprenden partituras, cuyos elementos están caracterizados por su ambigüedad referencial —el impulso visual puede ser ejecutado de distintas formas en el plano sonoro— y por su libre espacialización.
- c) Incluso si el sentido de los elementos pictóricos es explicado en una nota introductoria o en otro tipo de paratexto, éstos no abandonan su carácter visual polisémico,⁸ permitiendo diferentes realizaciones sonoras de una misma partitura. La ejecución acústica requiere de los intérpretes, en todo momento, la disposición a co-componer la obra.

Con el fin de comprender en términos prácticos de qué formas se expresa la multiplicidad de estéticas mencionada y los desafíos cognitivos que supone la realización sonora de elementos pictóricos, serán analizadas en el próximo apartado partituras de diferente factura visual de los compositores Christian Wolff, Sylvano Bussotti y Roman Haubenstock-Ramati.⁹ De esta manera, se cubrirá un espectro de estrategias de visualización que incluye la coexistencia de elementos tradicionales y pictóricos, la deconstrucción del pentagrama como principio estructurador de la partitura musical y el abandono completo de la notación musical estándar. La heterogeneidad de estas formas de notación será, a su vez, el punto de partida que permitirá indagar a través de teorías de la escritura y de la imagen en el principio estético que subyace a toda notación musical pictórica.

1. Partituras icónicas

En 1950, por recomendación de su profesora de piano Grete Sultan, Christian Wolff decide tomar clases de composición con John Cage,¹⁰ el cual le abriría, como lo había hecho con Morton Feldman y lo haría más tarde con Earle Brown, las puertas a los círculos vanguardistas en la Nueva York de la posguerra.¹¹ Influenciado por el diálogo que había iniciado con Cage, Wolff operaba en sus composiciones con pocos elementos,

8. Respecto de la expresión “polisemia visual” ver último apartado del presente artículo.

9. Para una selección más amplia véase David Magnus, *Aurale Latenz. Wahrnehmbarkeit und Operativität in der bildlichen Notationsästhetik von Earle Brown* (Berlín: Kadmos, 2016), 22-55 y 87-117.

10. En relación a la experiencia de Wolff con Cage como profesor de composición, véase David Patterson, “Ja, ich kann das”. Christian Wolff im Gespräch”, *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, 76-77 (1998): 9-10.

11. Con su sentido del humor habitual, Wolff se refiere a las amistades con los vanguardistas neoyorquinos como “grupo de autoayuda”. Patterson, “Ja, ich kann das”, 16.

faceta que caracterizaría gran parte de su obra posterior. Pero a la economía del material se sumaría el acento sobre el aspecto performático de la realización sonora, en el caso de Wolff siempre impregnado por sus convicciones políticas.¹² Es en este contexto estético que aplica la máxima de Cage según la cual “la auténtica presencia de la obra musical”¹³ sólo puede tener lugar durante su interpretación en vivo. Pero si una obra sólo existe en el plano acústico de la performance *in situ*, cabe preguntar qué rol le corresponde a la partitura en el proceso compositivo. En este sentido, Wolff reflexiona acerca de la posibilidad de representación visual del flujo sonoro:

Si se identifica la forma [musical] con aquello que está en la partitura, entonces ésta nunca podrá ser reproducida de manera exacta. . . . Por un lado, uno se encuentra automáticamente en una situación abierta: . . . siempre habrá obstáculos; por el otro, no importa cuán flexible sea el método que se siga, . . . , siempre se necesitará un cierto límite. . . .¹⁴

Si bien la estructura de una obra se encuentra plasmada en la partitura, se trata siempre de “limitaciones antes de la realización: limitaciones que en la realización pueden ser anuladas o difuminadas”.¹⁵ Es precisamente este tipo de difuminación la que se propone en la sección “Ii” de la pieza *Changing the System* (1972-1973),¹⁶ puesto que a las así denominadas “*open white notes*” se les puede adjudicar una duración cualquiera y se encuentran unidas a través de líneas en una superficie de inscripción libre de escala. Por lo tanto, la realización sonora de la partitura no depende de la precisión para ejecutar los diferentes eventos acústicos, sino de la interacción entre los intérpretes, quienes sólo pueden tocar en un orden determinado.¹⁷ Wolff crea, así, una matriz visual en la cual combina pasajes escritos en notación convencional con elementos no predeterminados.

12. “La música es, esto no hay que olvidarlo, una actividad social”. Christian Wolff, “Du musst Dein Leben ändern. Musik – Experiment – Erziehung”, *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, 103 (2004): 21. Y continúa: “La música —bajo sus condiciones sociohistóricas particulares, esto es, en nuestra sociedad de capitalismo monopolista— ... tiene que, junto con todas las otras artes, ejercer una función de oposición”. *Ibid.*, 24.

13. Wolff, “Du musst Dein Leben ändern”, 25. Wolff vuelve a poner el énfasis en esta idea de Cage en otro tramo de la entrevista: “De las cosas importantes que aprendí de él, ... [es] que una obra no está terminada hasta que es ejecutada”. Patterson, “Ja, ich kann das”, 17.

14. Christian Wolff, “Über Form”, *Die Reihe. Information über serielle Musik*, 7 (1960): 29.

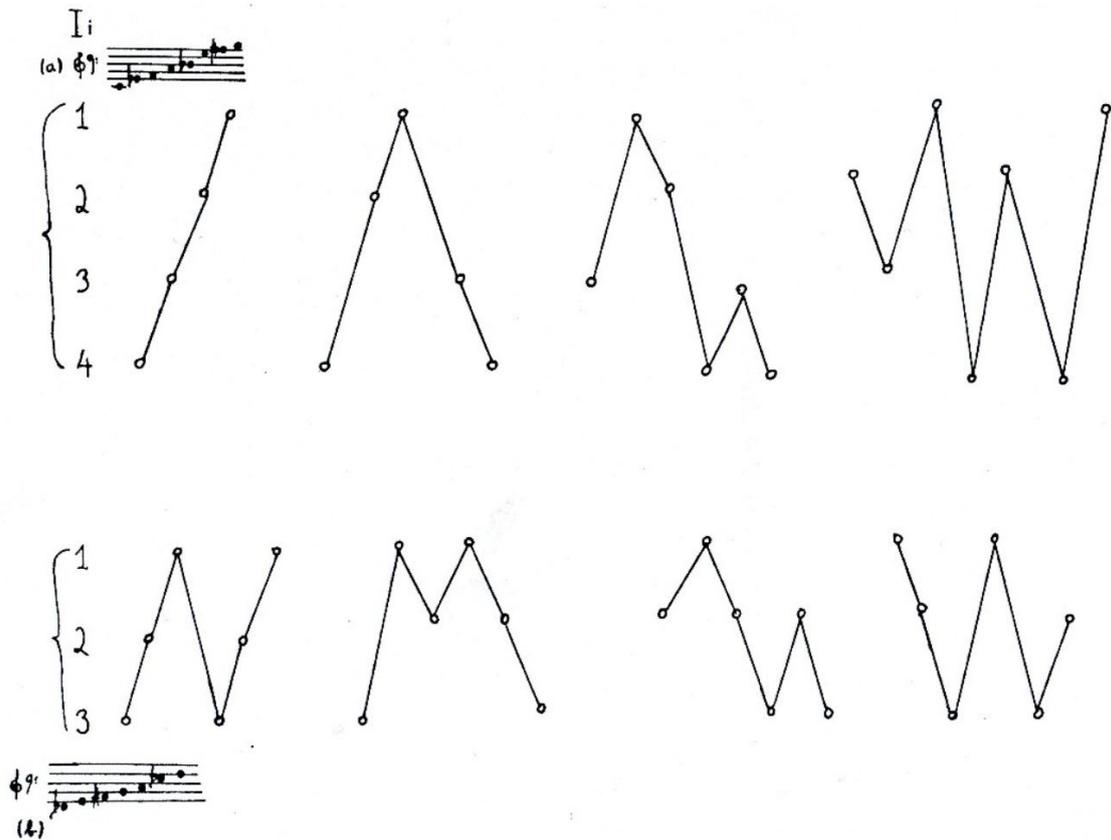
15. *Ibid.*, 24.

16. Christian Wolff, *Changing the System* (Nueva York: Peters, 1973).

17. Véase Wolff, “Instructions page 1”, en *Changing the System*. Respecto del principio performático que subyace a este tipo de notación, David Behrman insiste en remarcar la importancia de la interacción entre los intérpretes: “In Wolff’s notation, the players must listen with such care to one another that an inaccuracy is liable to alter the signal received by one’s partner and so to disturb the continuity”. David Behrman, “What Indeterminate Notation Determines”, en *Perspectives of New Music*, 3/2 (1965): 73.

Estos últimos obligan a los ejecutantes a escucharse atentamente para poder realizar conjuntamente la estructura general de la obra. La forma sonora específica surge, a pesar de la indicación previa de ciertas melodías, recién durante la ejecución de la pieza, cuando los intérpretes reaccionan a los mencionados elementos visuales de carácter ambiguo y a las mutuas interpretaciones de los mismos.

Figura. 1. Christian Wolff, *Changing the System*, sección II. © C. F. Peters London



En sus *Pièces de Chair II Nr. VIII* (1959)¹⁸ así como en *Sensitivo per arco solo* (1959) del ciclo *Sette Fogli – Una collezione occulta*,¹⁹ Sylvano Bussotti realiza una intervención pictórica de la estructuración tradicional que permite el pentagrama. Aquí, la ambigüedad visual se manifiesta tanto en la forma singular de los elementos como en la disposición de los mismos sobre la partitura. Si bien la matriz multilineal utilizada por Bussotti en estas partituras permite distinguir la altura de los tonos y sugiere la dirección de lectura habitual, estas convenciones derivadas de la notación estándar no son vinculantes. La tensión entre la experimentación con aspectos de la notación musical

18. Publicada en el mismo año en la selección de partituras *Five piano pieces for David Tudor (extraits de pièces de chair II)* bajo el título *piano piece for David Tudor 3* (Londres, Viena: Universal Edition, 1959).

19. Sylvano Bussotti, *Sette fogli – una collezione occulta* (Londres: Universal Edition, 1963).

occidental y el desarrollo de nuevas formas visuales que interpelan la estructura clásica del pentagrama es una característica fundamental de las obras icónicas de Bussotti. El carácter pictórico de los elementos vertidos sobre la partitura y su espacialización en la misma no suponen la fijación óptica y sonora que tradicionalmente se asocia al medio de la notación: la mirada sobre la partitura pone en marcha un flujo de impulsos visuales. En este sentido se puede interpretar la descripción de Ivanka Stoianova acerca de los desafíos cognitivos en la obra *Questo fauno* (1947/1998) como válida para todas las partituras icónicas de Bussotti:

En cada interpretación, los signos son puestos en movimiento, las direcciones de la lectura sonora reinventadas y los contextos nuevamente desplazados. La obra ofrece una multiplicidad de espacios lúdicos en cierto modo inagotables, que se mantienen siempre abiertos a una gran diversidad de posibles sentidos.²⁰

A su vez, siguiendo al compositor austríaco Roman Haubenstock-Ramati, existen dos motivos fundamentales para realizar modificaciones a la notación tradicional y, en principio, a toda notación estandarizada: descubrimiento e invención. Mientras que el primer aspecto se refiere al plano del material compositivo, el segundo está relacionado con la estructura musical.²¹ Entre ambos polos tiene lugar un “proceso de conversión de material en estructura [en tanto] acto de transformación continuo de aquello descubierto en aquello inventado”.²² De esta manera, “la capacidad comunicativa . . . de la escritura musical” reside en la “correlación entre el ojo, el oído y la técnica: la técnica interpretativa y compositiva”.²³ Haubenstock-Ramati ve en la partitura icónica la posibilidad de crear, a través de formas visuales ambiguas, “una suerte de provocación para la improvisación” por la cual “se pueda despertar algo verdadero y único en nuestro tiempo”.²⁴

20. Ivanka Stoianova, “Lobrede an die Offenheit. Bemerkungen über *Questo fauno* von Sylvano Bussotti”, en *Aspetti musicali. Musikhistorische Dimensionen Italiens 1600 bis 2000*, ed. Norbert Bolin *et al.* (Köln: Dohr, 2001), 305.

21. Roman Haubenstock-Ramati, “Notation – Material und Form”, en *Notation Neuer Musik*, ed. Ernst Thomas (Mainz: Schott, 1965), 52.

22. *Ibid.*, 53.

23. *Ibid.*, 52.

24. *Ibid.*

Figura. 2. Sylvano Bussotti, *Sensitivo per arco solo*. © Universal Edition London

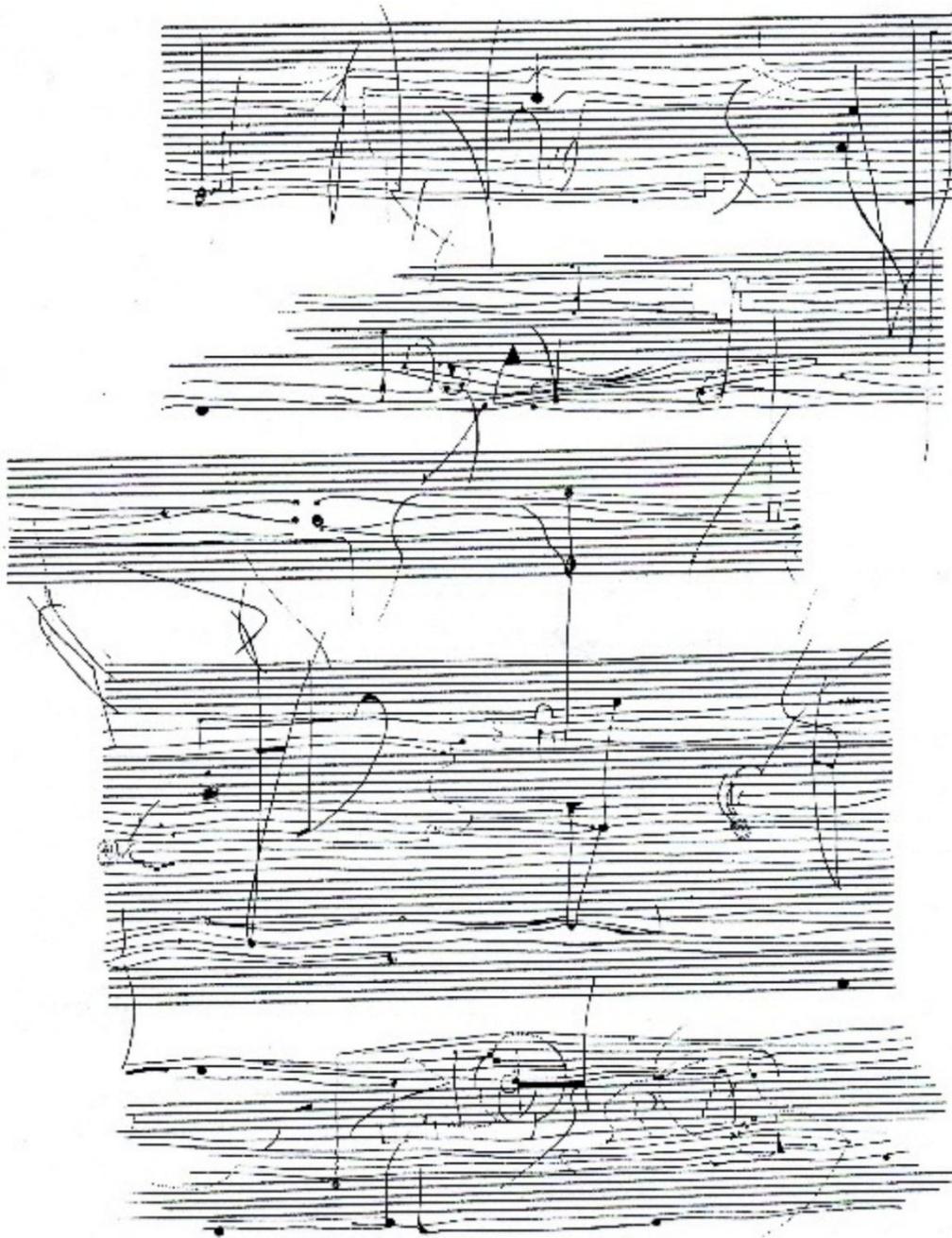
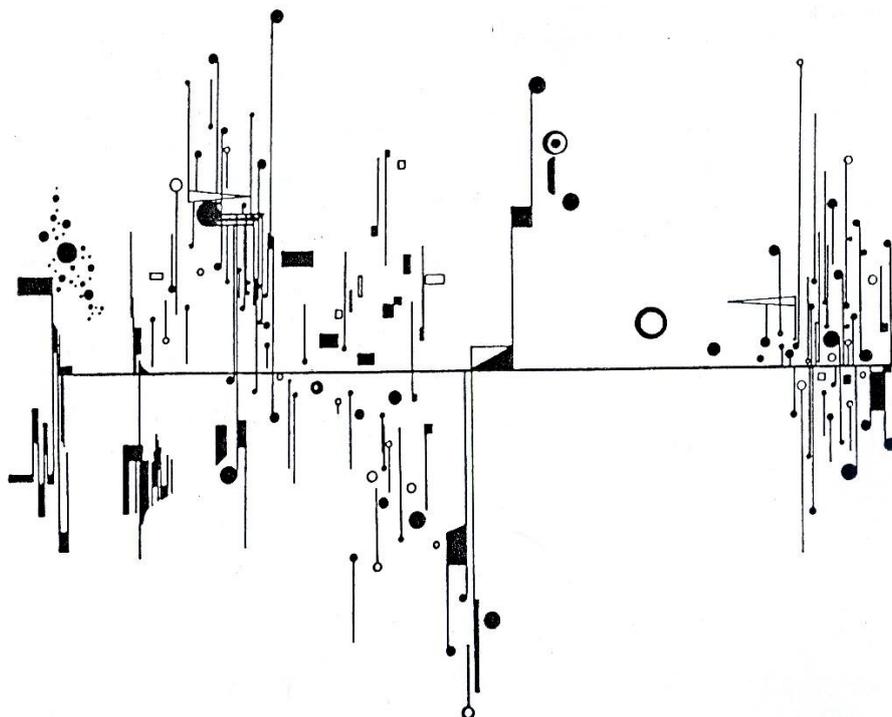


Figura. 3. Roman Haubenstock-Ramati, *Décisions*, Nr. 10 (1959-1961). © Ariadne Verlag.



En su “gráfica musical” (*Musikgrafik*) *Décisions* (1959-1961),²⁵ compuesta por dieciséis hojas, Haubenstock-Ramati prescinde de una nota introductoria y de cualquier tipo de paratexto explicativo: el significado de los elementos pictóricos sólo puede ser interpretado *ad hoc* o, en todo caso, deducido de indicaciones presentes en otras partituras o materiales inéditos.²⁶ Cada página debe ser entendida como una obra en sí misma y, más allá de la linealidad sugerida por las imágenes, las hojas pueden ser leídas comenzando por cualquiera de los cuatro costados. El ciclo de partituras no contiene indicaciones acerca de la secuencia en que se deben ejecutar los eventos sonoros dibujados, ni la altura de los tonos o la duración total de las piezas. A su vez, las hojas pueden ser tocadas en cualquier orden y no hay obligación de incluir todas en una performance. El alto grado de indeterminación planteado requiere de un intenso compromiso interpretativo por parte de los ejecutantes, quienes asociando los planos visual, aural y táctil, tejen una matriz sonora singular con cada una de sus decisiones. De

25. Roman Haubenstock-Ramati, *Décisions. Für unbestimmte Klangquellen* (Viena: Ariadne, 1980). Con este término se denominan, sobre todo, las partituras pictóricas de Haubenstock-Ramati, según quien “la ‘gráfica musical’, en sus diferentes formas ... ha influenciado y enriquecido inequívocamente la música nueva [*Neue Musik*]”. Haubenstock-Ramati, “Notation – Material und Form”, 52.

26. Se puede encontrar una explicación de los elementos pictóricos utilizados habitualmente por Haubenstock-Ramati en la edición de *Ludus Musicalis. Modelle 1-12 für Spielmusikgruppen*, ed. Franz Blasl (Viena: Universal Edition, 1973).

este compromiso interpretativo surge la única pauta firme del ciclo *Décisions*, que se presenta como un modelo de partitura icónica alejado de la notación musical estándar.

Las diferentes posibilidades de ejecución de las partituras descritas así, como de toda partitura pictórica, se basan en las estrategias de visualización elegidas por cada compositor, de las cuales se desprende una práctica que se podría denominar “composición músico-pictórica”. Pero a pesar de la ausencia de un sistema de signos unívoco, las partituras icónicas tienen por objetivo, como toda indicación performática, cierta estructuración de la realización sonora, que acerca a este fenómeno medial al campo de la escritura. La pretendida musicalidad de los elementos pictóricos, la articulación de estos elementos durante la performance en tanto eventos sonoros, así como las habituales notas introductorias o paratextos explicativos operan como marco interpretativo de este tipo de partituras. Dada la naturaleza híbrida de esta práctica compositiva es preciso realizar un análisis que contemple perspectivas de la escritura y de la imagen basado en teorías contemporáneas de los dos campos.

2. Referencia, presencia y operatividad de la escritura

Durante las últimas dos décadas, se han elaborado en el ámbito académico alemán numerosos abordajes teóricos y acuñado nuevos conceptos en el campo de la escritura, en los cuales el aspecto de la visualidad toma un rol central.²⁷ Bajo el término “Pictogramática” (*Pictogrammatica*)²⁸ fueron subsumidas múltiples interconexiones entre escritura e imagen en las vanguardias del siglo XX. El concepto de “cinetografías” (*Kinetographien*)²⁹ se utilizó para denominar fenómenos de “escrito-movimiento”. Por último, el concepto central de “escrito-iconicidad” (*Schriftbildlichkeit*) puso el foco en la “hibridización del lenguaje y de la imagen”³⁰ presente en diferentes sistemas de

27. Esta corriente de investigación tiene su epicentro en Berlín y gira alrededor del término *Schriftbildlichkeit* (*escrito-iconicidad*), acuñado por la filósofa Sybille Krämer, quien lleva publicados numerosos artículos y varias compilaciones sobre el tema. De 2008 a 2012 fue directora del grupo de investigación “*Schriftbildlichkeit: Über Materialität, Wahrnehmbarkeit und Operativität von Notationen*” en la Freie Universität Berlin. Uno de los cimientos programáticos de esta línea de pensamiento fue la compilación de Peter Koch y Sybille Krämer, eds., *Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes* (Tübingen: Stauffenberg, 1997).

28. Inge Müntz-Koennen y Justus Fetscher, eds., *Pictogrammatica: Die visuelle Organisation der Sinne in den Medienavantgarden (1900–1938)* (Bielefeld: Transcript, 2006).

29. “La escritura anota el movimiento. La escritura se mueve. La escritura es una efecto del movimiento, y la escritura produce movimiento”. Inke Arns *et al.*, “Vorwort”, en *Kinetographien*, ed. Inke Arns *et al.*, (Bielefeld: Transcript, 2004), 9.

30. Sybille Krämer, “«Schriftbildlichkeit» oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift”, en *Bild, Schrift, Zahl*, ed. Sybille Krämer y Horst Bredekamp (Múnich: Fink, 2003), 158. Se trata aquí de un enfoque sobre la “dimensión cognitiva de la iconicidad” en estrategias epistemológicas de visualización

escritura dando inicio a una corriente de investigación que continúa avanzando y creando nuevas perspectivas teóricas a partir de la “diagramática” (*Diagrammatik*) o la “diagramatología” (*Diagrammatologie*).³¹

Entre la variedad de abordajes contemporáneos que resaltan la dimensión material de la escritura se encuentra un aspecto unificador respecto a los objetos de estudio: se trata de sistemas de escritura que no refieren a un plano oral, como sí es el caso del alfabeto latino, que ha sido el paradigma occidental de la escritura entendida como representación visual del habla.³² Siguiendo a los investigadores Gernot Grube y Werner Kogge, una concepción de la escritura en tanto técnica cultural independiente de la representación oral debe cumplir con tres criterios:³³

- a) Por un lado, todo sistema de escritura debe contar con un plano de referencia exterior a su soporte material.³⁴ La función referencial no se verá afectada si el valor de relación entre el signo escrito y el plano al que se hace referencia es ambiguo o imperceptible.³⁵
- b) A su vez, los elementos de todo sistema de escritura sí deben tener una forma perceptible, una presencia material que permita retoques, aspecto del cual se desprende una diferencia categorial con fenómenos mediales efímeros.³⁶

diferente del que introducirá Gottfried Boehm (ver más abajo). Véase Sybille Krämer y Horst Bredekamp, “Einleitung”, en *Bild, Schrift, Zahl*, 14-15.

31. Véase, entre otros, Steffen Bogen y Felix Thürlemann, “Jenseits der Opposition von Text und Bild: Überlegungen zu einer Theorie des Diagramms und des Diagrammatischen”, en *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore: zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter*, ed. Alexander Patschovsky (Ostfildern: Thorbecke 2003); Frederik Stjernfelt, *Diagrammatology: an investigation on the borderlines of phenomenology, ontology, and semiotic* (Dordrecht: Springer 2007); Sybille Krämer, “Operative Bildlichkeit. Von der <Grammatologie> zu einer <Diagrammatologie>? Reflexionen über erkennendes <Sehen>”, en *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, ed. Martina Heßler y Dieter Mersch (Bielefeld: Transcript 2009); Matthias Bauer y Christoph Ernst, *Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld* (Bielefeld: Transcript, 2010), así como Sybille Krämer, *Figuration, Anschauung, Erkenntnis – Grundlinien einer Diagrammatologie* (Frankfurt: Suhrkamp, 2016).

32. Para una crítica de este paradigma véase Jacques Derrida, *De la gramatología*, trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti (Ciudad de México: Siglo Veintiuno, 1986), 337-397.

33. Respecto de este modelo teórico véase Gernot Grube y Werner Kogge, “Zur Einleitung: Was ist Schrift?”, en *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, ed. Gernot Grube, Werner Kogge y Sybille Krämer (Múnich: Fink, 2005).

34. De las críticas al modelo representacional de la oralidad aquí citadas no se desprende la supresión general del plano referencial.

35. Véase Grube y Kogge, “Zur Einleitung: Was ist Schrift?”, 13.

36. *Ibid.*, 14.

- c) Al aspecto de la presencia le sigue, por último, el carácter operacional de la escritura, que reside en la diferencia unívoca entre cada uno de los elementos que componen el respectivo repertorio de signos: ningún signo puede presentar la misma forma material que otro y todos los símbolos utilizados en un sistema de escritura subyacen al principio de espacialidad (siempre habrá un espacio entre uno y otro), es decir, que con ellos se puede operar de acuerdo a reglas determinadas.³⁷

De los tres criterios dispuestos por Grube y Kogge se destaca, en relación a la notación musical icónica, el aspecto de la presencia, puesto que “antes de cualquier significación nos vemos confrontados con que la escritura, ante todo, ‘se muestra’, en lugar de referir a algo”.³⁸ La primacía de la materialidad en la escritura “se manifiesta a través del cuerpo de la grafía”,³⁹ que deja al descubierto una tensión entre lo visible y lo invisible: las características visuales de cada forma de escritura tienen directa incidencia en los procesos cognitivos que de ellas se desprenden, dado que la percepción concentrada de los signos escritos impide un buen flujo de lectura. De esta manera, y en términos de presencia material, surge una reciprocidad entre comprensión simbólica y resistencia perceptiva del texto.⁴⁰

Pero desde una perspectiva epistemológica, el énfasis debe ser puesto en el carácter configuracional de la escritura, ya que para lograr una estructura simbólica correcta bastan unos pocos elementos ordenados según la gramática de cada sistema. Por lo tanto, la comprensión de todo texto epistemológico —sea éste un enunciado científico, un logaritmo o una curva de Bollinger— no depende de la forma individual de los signos, sino de su disposición dentro de un orden gramatical que permita el paso del plano elemental al configurativo y viceversa.⁴¹

En este sentido, el concepto de “escripto-iconicidad” se refiere al dispositivo gráfico que posibilita el ordenamiento de los signos y no al carácter pictórico de la notación en términos estéticos. Para este modelo teórico, la “iconicidad notacional” de la

37. Estos dos principios derivan de las nociones de “disyunción de caracteres” y “diferenciación finita” acuñados por Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*, trad. Jem Cabane (Barcelona: Paidós, 2010), 126-130.

38. Susanne Strätling y Georg Witte, “Die Sichtbarkeit der Schrift zwischen Evidenz, Phänomenalität und Ikonizität”, en *Die Sichtbarkeit der Schrift*, ed. Susanne Strätling y Georg Witte (Múnich: Fink, 2006), 7.

39. Ibid.

40. Véase Ibid.

41. Ibid., 101.

escritura supone que “la identidad de un signo no reside en su fisionomía concreta, sino sólo en la posición que ocupa dentro de una configuración general”.⁴² La permutabilidad de los elementos —un signo “X” debe equivaler siempre a un significado “X”, independientemente de sus características visuales— da cuenta de la “indiferencia estética” de todo símbolo en tanto unidad de un sistema de codificación.

Desde esta perspectiva, el abordaje propuesto por la corriente epistemológica deudora del concepto de “escrito-íconicidad” sólo representa en parte un instrumento de análisis válido para las notaciones musicales icónicas descritas. Si bien éstas cumplen en cierta medida con los requerimientos planteados por Grube y Kogge resaltando el aspecto de la presencia material, ofreciendo un plano de referencia —los elementos visuales refieren a sonidos— y permitiendo a los intérpretes operar con los impulsos ópticos, este tipo de indicación performática presenta en cada uno de estos apartados un grado de ambigüedad que la ubica en la esfera de lo icónico.

3. El carácter indeterminado de lo icónico

En el año 1994, el historiador del arte y teórico de la imagen Gottfried Boehm proclama el *iconic turn*,⁴³ basado en “el descubrimiento de las prestaciones genuinas y productivas de la imagen”⁴⁴ para el análisis no predicativo y transdisciplinario de los más diversos fenómenos visuales. Siguiendo a los impulsores del *giro icónico*, el concepto de “íconicidad” debe ser tratado como categoría cognitiva y no como referente de “LA IMAGEN, que no existe en la práctica”.⁴⁵ La imagen, en todo caso, debe abordarse “a la

42. Krämer, “Schriftbildlichkeit”, 163-164.

43. Véase Gottfried Boehm, “Die Wiederkehr der Bilder”, en *Was ist ein Bild?*, ed. Gottfried Boehm (Múnich: Fink, 1994), 11-38. Boehm ha sido el creador y, de 2005 a 2012, el director del centro de investigación de la imagen “Iconic Criticism: The Power and Meaning of Images” (eikones) en la Universidad de Basilea. En simultáneo, W. J. T. Mitchell aboga por un *pictorial turn* informado por la filosofía del lenguaje de Ludwig Wittgenstein. Véase W. J. T. Mitchell, “Pictorial Turn”, en *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 1994), 11-34. De todas maneras, el concepto de lo “icónico” (alemán: *Bildlichkeit*) se utiliza a continuación en el sentido que le ha dado Gottfried Boehm, según el cual “la lógica de las imágenes no es predicativa, es decir, que no se constituye a partir del modelo de la proposición u otras formas lingüísticas: no se realiza al hablar, sino al percibir”. Gottfried Boehm, “Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes”, en *Filosofía de la imagen*, ed. Ana García Varas (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011), 87. Mitchell y Boehm han coincidido en numerosos eventos académicos y establecido, a través de los años, un intercambio acerca de sus diferentes abordajes, del cual se puede consultar una síntesis en García Varas, *Filosofía de la imagen*, 57-86.

44. Boehm, “Die Wiederkehr der Bilder”, 16.

45. Hans Belting, “Die Herausforderung der Bilder. Ein Plädoyer und eine Einführung”, en *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, ed. Hans Belting (Múnich: Fink, 2007), 11. Mayúsculas en el original.

vez como objeto y como procedimiento”.⁴⁶ En este nuevo marco metodológico, el énfasis debería ser puesto en la “iconicidad” “como una forma distinta del pensamiento, que se muestra capaz de explicar y de trabajar con las posibilidades cognitivas que reposan en la representaciones no verbales”.⁴⁷ Boehm propone un cambio de paradigma respecto de los abordajes iconológicos y semióticos que entienden el concepto de imagen en tanto campo de signos con propiedades estéticas indexicalizables.⁴⁸

El problema que subyace al enfoque en la “imagen” en vez de en la “iconicidad” como categoría cognitiva es el de una reducción de un fenómeno a un formato determinado: la “imagen” refiere necesariamente al objeto mientras que la “iconicidad” da cuenta de una práctica y, con ello, de una multiplicidad de abordajes a diferentes estrategias de visualización que escapan a una mirada normativa.⁴⁹ Por esa razón, “el pensamiento icónico es difícil de sistematizar, se puede describir de forma tópica-iconológica, pero no se puede catalogar u ordenar alfabéticamente o indexicalizar . . .”.⁵⁰ Esta singularidad de lo icónico encuentra su raíz en el sentido de la vista y su capacidad de crear contenido a partir de una “ludicidad específica del ojo”.⁵¹

Los grados de ambigüedad presentes en las notaciones musicales icónicas referidos anteriormente sugieren una aproximación discursiva desde la perspectiva de la “indeterminación” (*Unbestimmtheit*), que “constituye una característica correspondiente a las imágenes *en general*”.⁵² Esta característica propia de lo icónico requiere, en términos perceptivos, un comportamiento de la mirada contrario al de la “escripto-iconicidad”, puesto que favorece los matices estéticos del contenido percibido por sobre el flujo de lectura decodificante. El énfasis en detalles visuales indeterminados permite abrir el campo de lo icónico a fenómenos de latencia, es decir, que a partir de un “compromiso

46. Gottfried Boehm, “Iconic Turn. Ein Brief”, en *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, ed. Hans Belting (Múnich: Fink, 2007), 27-36.

47. *Ibid.*, 27.

48. Para una introducción al método iconológico véase Erwin Panofsky, *Estudios en iconología*, trad. Bernardo Fernández (Madrid: Alianza Universidad, 2001). Abordajes desde la semiología o semiótica de la imagen se pueden encontrar en Louis Marin, *Estudios semiológicos. La lectura de la imagen*, trad. Joaquín Fernández (Madrid: Alberto Corazón, 1978); y Felix Thürlemann, *Trois peintures de Paul Klee: essai d'analyse sémiotique* (Paris: École des Hautes de Études en Sciences Sociales, 1979).

49. A pesar de que la argumentación gira alrededor del sentido de la vista, el término “mirada” incluye, en este contexto, el campo de lo táctil y no debe reducirse a la dimensión óptica.

50. Inge Müntz-Koennen y Justus Fetscher, “Einleitung”, en: *Pictogrammatica: Die visuelle Organisation der Sinne in den Medienavantgarden (1900–1938)*, ed. Inge Müntz-Koennen (Bielefeld: Transcript, 2006), 8.

51. Gottfried Boehm, “Sehen. Hermeneutische Reflexionen”, en *Kritik des Sehens*, ed. Ralf Konersmann (Leipzig: Reclam, 1997), 297.

52. Gottfried Boehm, “Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes”, en *Bild und Einbildungskraft*, ed. Bernd Hüppauf y Christoph Wulff (Múnich: Fink, 2006), 244. Cursiva en el original.

perceptivo” se develan sentidos inherentes al objeto de percepción: “El ojo no sólo percibe, sino que *produce*”.⁵³

La producción aquí referida consiste en convertir “la falta de determinación en un exceso de sentido”.⁵⁴ Ni la indeterminación ni el exceso de sentido son monopolio de lo icónico, también son características omnipresentes en procesos semióticos. La diferencia entre ambos abordajes radica en la función del soporte material que da origen a los procesos interpretativos. El aporte analítico y la producción de sentido de lo icónico tienen su origen en los matices visuales, pero se basan, sobre todo, en su potencial deconstructivo.

La característica fundamental de lo icónico, y con ello su diferencia categorial con la escritura, reside entonces en aspectos cognitivos relacionados con la ludicidad óptica y el compromiso perceptivo que de ellos se desprenden. De esta manera, se encuentran ejemplos de objetos o fenómenos identificados habitualmente con el campo de lo icónico como los pictogramas o ideogramas con una clara función comunicativa y que, por lo tanto, están sujetos a procesos de decodificación, un abordaje también elegido por diferentes corrientes metodológicas para analizar obras de arte.⁵⁵ En el terreno de lo icónico se trata, por el contrario, “de una estructura, forma o regla nueva, que permita contemplar lo conocido con otros ojos . . .”.⁵⁶ Aquí, la relación entre lo visible y lo invisible toma otra dinámica: los elementos visuales encierran múltiples sentidos posibles en un mismo impulso perceptivo, de manera que aquello que no sea revelado por una mirada puede ser “des-cubierto” por otra.⁵⁷ “Iconicidad” como categoría cognitiva implica la construcción de sentido a través de la mirada y la revelación de potenciales estéticos por medio del contacto óptico con materialidades específicas. Este modo de la mirada no sólo puede manifestarse “si el orden de la visión no está dado material y formalmente antes del acto de ver y formar”,⁵⁸ sino que, precisamente, deriva de éste mismo.

Profundizar sobre aspectos fundamentales de la iconicidad permite acercarse a la naturaleza indeterminada de los elementos pictóricos utilizados en las partituras analizadas. A su vez, estos aspectos suponen un desafío cognitivo particular para los

53. Boehm, “Sehen. Hermeneutische Reflexionen”, 293. Cursiva en el original.

54. Boehm, “Unbestimmtheit”, 244.

55. Ver nota 48.

56. Bernhard Waldenfels, “Ordnungen des Sichtbaren”, en *Was ist ein Bild?*, ed. Gottfried Boehm (Múnich: Fink, 1994), 237.

57. Véase Boehm, “Sehen. Hermeneutische Reflexionen”, 284-285.

58. Waldenfels, “Ordnungen des Sichtbaren”, 241.

intérpretes musicales, puesto que las partituras icónicas no pueden ser leídas ni contempladas, sino que exigen su realización sonora. Se trata, aquí, de “híbridos mediales” que comparten características propias de la escritura y de fenómenos icónicos, pero demandan un abordaje distinto basado en la interacción de los sentidos visual, auditivo y táctil. Las reflexiones finales estarán centradas en esta interacción e intentarán ofrecer un primer bosquejo teórico a partir de cuatro premisas sobre las cuales se erige la noción de *latencia aural*.

4. Latencia aural o: las formas sonantes

La dificultad que presentan las partituras icónicas reside en la utilización de elementos visuales no decodificables con el objetivo de una materialización auditiva estructuralmente heterogénea. De esta particularidad se desprenden cuatro premisas características de este tipo de indicación performática:

- a) *Polisemia visual*: en este contexto, el término lingüístico “polisemia” denota la multiplicidad de sonidos interpretables a partir de un mismo impulso óptico. En su acepción lingüística, el prefijo “poli” refiere a un signo como origen de la representación mental o verbal de elementos visuales unívocos y sus posibles combinaciones (por ejemplo, letras del alfabeto latino), mientras que en la notación musical icónica el núcleo interpretativo se origina en la ambigüedad del matiz visual carente de ese plano de referencia cerrado.
- b) *Imaginación sonora*: a diferencia de la mirada decodificadora requerida para la lectura de partituras escritas en notación musical estándar, la ejecución de partituras icónicas apela a la *imaginación sonora*. Esta propuesta terminológica apunta a la capacidad de los intérpretes de percibir el dato visual como evento acústico y transformarlo en una forma musical sujeta al tiempo y al espacio en que esa transformación se lleva a cabo.
- c) *Intersubjetividad sonora*: uno de los cambios de paradigma que se desprenden de las partituras icónicas en términos interpretativos es el tipo de interacción que implican para sus ejecutores. Al no constituir un sistema de signos con un plano de referencia unívoco, la indicación performática musical originada en un matiz visual requiere de un acercamiento

perceptivo que comprenda la coexistencia de múltiples abordajes a ser coordinados *in situ*. Los intérpretes deben reaccionar a las decisiones tomadas por los demás ejecutantes en tanto co-compositores de la obra y cada una de ellas influye en las elecciones del ensamble. Incluso si se tratase de una performance solista, las decisiones están influenciadas por interacciones musicales previas, que fluyen en la propia realización acústica.

- d) Exclusión de la *jurisprudencia sintáctico-estética*: obras escritas en notación musical estándar permiten conservar y comunicar la estructura tonal y rítmica de una composición y, con ello, diferenciar entre realizaciones correctas e incorrectas de la misma. Pero más allá de estos aspectos sintácticos, las diferentes ejecuciones de una misma pieza pueden estar sujetas a diferentes interpretaciones del tempo, de la agógica, la intensidad u otros parámetros estéticos. De esta diversidad de abordajes resultan, muchas veces, juicios estéticos respecto del valor de una interpretación por sobre otras, dando forma a un canon o “jurisprudencia” que ejerce como punto de comparación para futuras ejecuciones. Las partituras icónicas no contemplan este potencial comparativo respecto de su estructura y de determinados parámetros estéticos relacionados con la identidad de la obra. Por el contrario, las realizaciones sonoras de los matices visuales ofrecen, por principio, resultados siempre distintos. La identidad de la obra reside en ellos en tanto fundamento para performances heterogéneas. Por esta razón, no se aplica a este tipo de obras la *jurisprudencia sintáctico-estética* que caracteriza a las ejecuciones de música escrita en notación estándar.

Teniendo en cuenta que los detalles pictóricos de una partitura icónica no pueden ser decodificados ni únicamente contemplados en su valor estético, sino que impulsan diversas formas de realización sonora, cabe preguntarse: ¿qué perciben los intérpretes en el contexto de una performance cuando posan la mirada sobre un matiz visual? Esta pregunta interpela la tensión performática propiciada por las partituras icónicas. La percepción de los elementos pictóricos, la imaginación sonora que provocan y la ejecución acústica que de ésta se desprende, representan tres momentos fundamentales de esa tensión. A través del “compromiso perceptivo” y de la “ludicidad del ojo”, se le

otorga una forma provisoria a los sonidos implícitos, pero aún no develados que yacen detrás de cada matiz visual.

Por lo tanto, los intérpretes posan la mirada sobre la *latencia aural* de los elementos pictóricos, es decir, sobre la forma visual perceptible de una realización sonora emergente, que varía estructuralmente el desarrollo de una performance dependiendo de su interpretación singular por parte de cada ejecutante. A su vez, el orden visual dispuesto sobre la partitura funciona como marco para la interpelación óptico-aural de los eventos sonoros anotados. Independientemente del grado de libertad que otorga, la partitura icónica no pierde su estatus de instrucción performática. Como tal, supone un abordaje perceptivo basado en la “mirada oscilante” de los ejecutantes, que exploran los impulsos visuales transformándolos en sonido.

Esta “mirada oscilante” que fluctúa entre diferentes perspectivas sobre un mismo objeto representa la diferencia categorial entre la notación musical estándar y la notación icónica. Toda forma de visualización acústica ofrece sonido por develar. Por ello cabe preguntar si, en realidad, toda notación musical responde a fenómenos de *latencia aural*. Pero el fundamento simbólico de la notación estándar expresado en la combinación de signos (notas, barras de compás, etc.) con un sistema de coordenadas (pentagrama) no se corresponde con la idea de latencia ligada a la indeterminación referencial de los matices visuales. En ese sentido, no hay nada visualmente “encubierto” en un sistema de escritura: la fisionomía de los signos y las reglas para su configuración equivalen a la estructura sonora dispuesta sobre la partitura;⁵⁹ estos signos están caracterizados por su *evidencia aural*, son herramientas de análisis musical (por ejemplo, armonía y contrapunto), pueden funcionar como ayuda mnemotécnica y se puede prescindir de ellos en caso de tener la obra memorizada.

Por el contrario, la percepción de una *latencia aural* acentúa el aspecto de la presencia material: la indeterminación de los elementos pictóricos y la multiplicidad de sus posibles reestructuraciones, implican un contacto permanente con la partitura en tanto fuente sonora. Esta dinámica interpretativa no debe ser entendida como un isomorfismo medial, sino como una operación estética en la cual aquello “des-cubierto” visualmente se transforma en creación acústica singular. Al ser objeto de reinterpretación constante,

59. Esto incluye indicaciones performáticas como *allegro ma non troppo* o *ritardando* que, si bien son semánticamente ambiguas, no lo son en relación a su naturaleza visual en tanto signos constituidos por letras del alfabeto latino: el “compromiso interpretativo” ocurre, como en todo sistema de escritura, en el plano referencial y no en el de la percepción del impulso visual, como es el caso de la partitura icónica.

la partitura icónica nunca pasa a un segundo plano, como sí ocurre con el repertorio de signos de un sistema de escritura memorizable. Fenómenos de *latencia aural* requieren, en cambio, un abordaje perceptivo que concibe a los ejecutantes como co-compositores y en el cual la interacción de los planos visual, auditivo y táctil se encuentra en vibración perpetua.

Bibliografía

- Arns, Inke, et al. "Vorwort". En *Kinetographien*, ed. Inke Arns et al., 9-29. Bielefeld: Transcript, 2004.
- Bauer, Matthias y Christoph Ernst. *Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*. Bielefeld: Transcript, 2010.
- Behrman, David. "What Indeterminate Notation Determines". *Perspectives of New Music*, 3/2 (1965): 58-73.
- Belting, Hans. "Die Herausforderung der Bilder. Ein Plädoyer und eine Einführung." En *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, ed. Hans Belting, 11-23. Múnich: Fink, 2007.
- Boehm, Gottfried. "Die Wiederkehr der Bilder". En *Was ist ein Bild?*, ed. Gottfried Boehm, 11-38. Múnich: Fink, 1994.
- . "Iconic Turn. Ein Brie". En *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, ed. Hans Belting, 27-36. Múnich: Fink, 2007.
- . "Más allá del lenguaje? Apunte sobre la lógica de las imágenes". En *Filosofía de la imagen*, ed. Ana García Varas, 87-106. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- . "Sehen. Hermeneutische Reflexionen". En *Kritik des Sehens*, ed. Ralf Konersmann, 272-298. Leipzig: Reclam, 1997.
- . "Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes". En *Bild und Einbildungskraft*, ed. Bernd Hüppauf y Christoph Wulff, 243-253. Múnich: Fink, 2006.
- Bogen, Steffen y Felix Thürlemann. "Jenseits der Opposition von Text und Bild: Überlegungen zu einer Theorie des Diagramms und des Diagrammatischen". En *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore: zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter*, ed. Alexander Patschovsky, 1-22. Ostfildern: Throbecke 2003.
- Bussotti, Sylvano. "Piano piece for David Tudor 3". En *Five piano pieces for David Tudor (extraits de pièces de chair II)*. Londres, Viena: Universal Edition, 1959.
- . *Sette fogli – una collezione occulta*. Londres: Universal Edition, 1963.
- Cage, John (ed.). *Notations*. West Glover: Something Else Press, 1969.
- Cage, John. "Experimental Music". En *Silence*. Londres: Calder, 1971.
- Dahlhaus, Carl. "Notenschrift heute". En *Notation Neuer Musik*, ed. Ernst Thomas, 9-34. Mainz: Schott 1965.

- Derrida, Jacques. *De la gramatología*, trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti. Ciudad de México: Siglo Veintiuno, 1986.
- Dickinson, Peter (ed.). *CageTalk. Dialogues with and about John Cage*. Rochester: University of Rochester Press, 2006.
- Goodman, Nelson. *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*, trad. Jem Cabanes. Barcelona: Paidós, 2010.
- Gottstein, Björn. “Notieren ohne Paradigma. Versuch einer Analyse der notationellen Krise 1950 bis 1970”. *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, 76-77 (1998): 25-29.
- Grube, Gernot y Werner Kogge. “Zur Einleitung: Was ist Schrift?” En *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, ed. Gernot Grube, Werner Kogge y Sybille Krämer, 9-21. Múnich: Fink, 2005.
- Haubenstock-Ramati, Roman. *Décisions. Für unbestimmte Klangquellen*. Viena: Ariadne, 1980.
- . “Notation – Material und Form”. En *Notation Neuer Musik*, ed. Ernst Thomas, 51-54. Mainz: Schott, 1965.
- Karkoschka, Erhard. *Das Schriftbild der Neuen Musik*. Celle: Moeck, 1966.
- Koch, Peter y Sybille Krämer (eds.). *Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes*. Tübingen: Stauffenberg, 1997.
- Kostelanetz, Richard (ed.). *Conversing with Cage*. Nueva York: Routledge, 1989.
- Krämer, Sybille. *Figuration, Anschauung, Erkenntnis – Grundlinien einer Diagrammatologie*. Frankfurt: Suhrkamp, 2016.
- . “Operative Bildlichkeit. Von der <Grammatologie> zu einer <Diagrammatologie>? Reflexionen über erkennendes <Sehen>”. En *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, ed. Martina Heßler y Dieter Mersch, 94-122. Bielefeld: Transcript 2009.
- . “<Schriftbildlichkeit> oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift”. En *Bild, Schrift, Zahl*, ed. Sybille Krämer y Horst Bredekamp, 157-176. Múnich: Fink, 2003.
- Logothetis, Anestis. *Zeichen als Aggregatzustand der Musik*. Viena, Múnich: Jugend und Volk, 1974.
- Magnus, David. *Aurale Latenz. Wahrnehmbarkeit und Operativität in der bildlichen Notationsästhetik von Earle Brown*. Berlín: Kadmos, 2016.
- Marin, Louis. *Estudios semiológicos. La lectura de la imagen*, trad. Joaquín Fernández. Madrid: Alberto Corazón, 1978.
- Mitchell, W. J. T. “Pictorial Turn”. En *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, 11-34. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 1994.
- Müntz-Koennen, Inge y Justus Fetscher. “Einleitung”. En *Pictogrammatica: Die visuelle Organisation der Sinne in den Medienavantgarden (1900–1938)*, ed. Inge Müntz-Koennen y Justus Fetscher, 7-17. Bielefeld: Transcript, 2006.

- Müntz-Koennen, Inge y Justus Fetscher (eds.). *Pictogrammatica: Die visuelle Organisation der Sinne in den Medienavantgarden (1900–1938)*. Bielefeld: Transcript, 2006.
- Panofsky, Erwin. *Estudios en iconología*, trad. Bernardo Fernández. Madrid: Alianza Universidad, 2001.
- Patterson, David. “‹Ja, ich kann das›. Christian Wolff im Gespräch”. *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, 76-77 (1998): 8-24.
- Stjernfelt, Frederik. *Diagrammatology: an investigation on the borderlines of phenomenology, ontology, and semiotic*. Dordrecht: Springer, 2007.
- Stoianova, Ivanka. “Lobrede an die Offenheit. Bemerkungen über *Questo fauno* von Sylvano Bussotti”. En *Aspetti musicali. Musikhistorische Dimensionen Italiens 1600 bis 2000*, ed. Norbert Bolin et al., 303-314. Köln: Dohr, 2001.
- Strätling, Susanne y Georg Witte. “Die Sichtbarkeit der Schrift zwischen Evidenz, Phänomenalität und Ikonizität”. En *Die Sichtbarkeit der Schrift*, ed. Susanne Strätling y Georg Witte, 7-18. München: Fink, 2006.
- Sauer, Teresa, (ed.). *Notations 21*. Nueva York: Mark Batty, 2008.
- Thürlemann, Felix. *Trois peintures de Paul Klee: essai d'analyse sémiotique*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979.
- Waldenfels, Bernhard. “Ordnungen des Sichtbaren”. En *Was ist ein Bild?*, ed. Gottfried Boehm, 233-252. München: Fink, 1994.
- Wolff, Christian. *Changing the System*. Nueva York: Peters, 1973.
- . “‹Du musst Dein Leben ändern›. Musik – Experiment – Erziehung”. *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, 103 (2004): 21-30.
- . “Über Form”. *Die Reihe. Information über serielle Musik*, 7 (1960): 24-30.