

UDC 502.054.4 + 7.067

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.4-47-85

EDN: STQTCW

Received 20.03.2024, revised 16.11.2024, accepted 27.12.2024

OLGA V. KOLOTVINA

Russian State University for the Humanities,
6, Miuskaya Square, Moscow, Russia, 125993

ResearcherID: AAJ-3200-2021

ORCID ID: 0000-0003-2873-3604

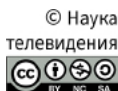
e-mail: kolotvina@mail.ru

For citation

Kolotvina, O.V. (2024). Affective space reenactment of the early form of 1952 *Invisible Auto Sacramental* sound installation by José Val del Omar. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (4), 47–85. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.4-47-85>, <https://elibrary.ru/STQTCW>

Affective space reenactment of the early form of 1952 *Invisible Auto Sacramental* sound installation by José Val del Omar

Abstract. The paper analyzes two modern reenactments—created by media artists Niño de Elche and Javier Viver—of the 1952 multichannel sound installation *Invisible Auto Sacramental: The Diaphonic Message of Granada* by Spanish pioneer of media art José Val del Omar (1904–1982). The article describes his idea of this work and reveals his principle of diaphonic sound, that has affected the expressive possibilities of the installation. Val del Omar's texts allow to determine the aim of diaphony as a technology—to activate the audience's individual and collective memory through the collision of dissonant acoustic streams. The way the younger artists visually accompanied the space of this sound work in their reenactments has changed the audience's perception of it and actualized certain effects of the diaphonic sound impact, including tactile ones. The creators of the reenactments not only reconceptualized the way in which mythological thinking and social utopianism of the Francoist period is reflected in Val del



Omar's artwork. They also revealed the complex contradictions tangible in his oeuvre: the diaphonic sound created according to the technology proposed by Val del Omar can be interpreted, depending on the visual accompaniment, both as blocking rational thinking and as a disguised counter-discourse defending the value of critical thinking under the Francoist suppression of public life. This allows to draw parallels between the installation by Val del Omar and modern visual art, with its capabilities in social criticism.

Keywords: sound installation, media technologies, sound art, Spanish media art, diaphonic sound, tactility of sound, artistic avant-garde, art of Francoist Spain

УДК 502.054.4 + 7.067

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.4-47-85

EDN: STQTCW

Статья получена 20.03.2024, отредактирована 16.11.2024, принята 27.12.2024

ОЛЬГА ВАСИЛЬЕВНА КОЛОТВИНА

Российский государственный
гуманитарный университет,
125993, Россия, Москва,
Миусская площадь, 6

ResearcherID: AAJ-3200-2021

ORCID ID: 0000-0003-2873-3604

e-mail: kolotvina@mail.ru

Для цитирования

Колотвина О.В. Резнактмент аффективного пространства ранней формы звуковой инсталляции «Невидимый Ауто Сакраменталь» (1952) Х. Валь дель Омара // Наука телевидения. 2024. 20 (4). С. 47–85. DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.4-47-85. EDN: STQTCW

Реэнактмент аффективного пространства ранней формы звуковой инсталляции «Невидимый Ауто Сакраменталь» (1952) Х. Валь дель Омара

Аннотация. В статье анализируются два современных варианта реэнактмента многоканальной звуковой инсталляции «Невидимый Ауто Сакраменталь. Диафоническое послание Гранады» (1952) испанского пионера медиа-арта Х. Валь дель Омара (1904–1982), выполненных испанскими медиахудожниками Ниньо де Эльче и Хавьером Вивером. Представляемая работа фокусируется на авторском замысле этого произведения, раскрыт разработанный Х. Валь дель Омаром принцип диафонического звука, оказавший влияние на выразительные возможности инсталляции. На основе анализа текстов художника определены основные цели технологии диафонии: посредством столкновения диссонансных акустических потоков активировать индивидуальную и коллективную память зрителей. Проанализировано, как выполненное авторами реэнактментов визуальное сопровождение пространства звукового произведения меняло его восприятие зрителями и актуализировало те или иные эффекты воздействия диафонического звука на зрителей, в том числе и тактильные. Сделан вывод, что авторы реэнактментов не только реконцептуализировали отражение мифологического мышления и социального утопизма эпохи франкизма в звуковом произведении Х. Валь дель Омара, но и раскрыли сложные противоречия, присутствующие в его творчестве: диафонический звук, созданный в соответствии с предложенной Х. Валь дель Омаром технологией, может быть проинтерпретирован в зависимости от визуального сопровождения и как блокирующий рациональное мышление, и как замаскированный контрдискурс, отстаивающий ценность критического мышления в условиях подавления общественной жизни франкизмом. Это позволяет провести параллели между рассматриваемой инсталляцией и современным визуальным искусством с его социально-критическими возможностями.

Ключевые слова: звуковая инсталляция, медиатехнологии, саунд-арт, медиа-арт Испании, диафонический звук, тактильность звука, художественный авангард, искусство франкистской Испании

INTRODUCTION

Light-color-sound artistic experiments were widely spread in the avant-garde art of the first half of the 20th century, like light-music by A. N. Scriabin, experiments with color and sound by G.I. Gidoni, *optophonie* (color music) piano by V.D. Baranov-Rossine,¹ etc. Nowadays, due to the increased interest in sound art, media artists return to the half-forgotten projects of the avant-garde heritage of the 20th century (some of them can be considered as the forerunners of modern sound installations) and propose their own interpretations.

This paper is devoted to the analysis of two modern reenactments² of the 1952 sound work *Invisible Auto Sacramental: The Diaphonic Message of Granada* (Spanish: *Auto Sacramental Invisible: Mensaje Diafónico de Granada*) by the Spanish experimental cinema director and pioneer of media art José Val del Omar (1904–1982). The study **aims** to determine how visual solutions can change the audience's perception of the sound space.

While maintaining its socio-critical potential, contemporary art is constantly expanding its media capabilities, using both new technologies of the digital era and new modes of perception. At the same time, research reflection, turning to the art of the past, can no longer separate technological innovations from author's ideological and critical position. Modern media theory insists on the ideological, critical, and reflective content of the media form itself—the general sum of media action causes an uncritical perception of information. Artistic media innovations, on the other hand, are most often aimed at strengthening the critical perception of whatever is represented. Therefore, the study of Val del Omar's experience is **relevant** for combining art theory and media theory in exploring the critical potential of intermedial art of the 20th and early 21st centuries.

The paper considers and analyzes two reenactments of Val del Omar's sound auto sacramental, made by Spanish media artist and flamenco singer Niño de Elche³ (the temporary exhibition at the Queen Sofía National Museum Art Centre in Madrid, October 7, 2020–November 29, 2021)⁴ and by Spanish sculptor Javier

¹ For more information on the works of G.I. Gidoni and V.D. Baranov-Rossine, see: Kolganova, 2021, pp. 33–62.

² Reenactment is an artistic practice of reproducing, reactivating any event or episode that took place in reality; an attempt by contemporary artists to legitimize art as a way of collective and individual participation in history (Kopenkina, 2005).

³ Niño de Elche is the creative pseudonym of a Spanish media artist, and flamenco singer Francisco Contreras Molina (born in 1985).

⁴ Niño de Elche. *Auto Sacramental Invisible: Una representación sonora a partir de Val del Omar*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 7 octubre, 2020 — 29 noviembre, 2021. Retrieved March 15, 2024, from <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/nino-elche>

Viver⁵ (the project remained on paper (Viver, 2012)). It also analyzes the original sound technology of *diaphonic sound*, invented by Val del Omar, that has become the core principle of his oeuvre as a sequence of affects,⁶ working with affective memory,⁷ and normative perception habits.

Numerous Spanish researchers have analyzed the artistic and technical characteristics of Val del Omar's sound auto sacramental. Javier Viver studied the "scenographic and installation aspects" (Viver, 2012, p. 5) of this work in order to create a reenactment in the form of an installation. Elena Romea Parente (2017; 2022) analyzed and commented on the script text of *Invisible Auto Sacramental*, revealing its mystical-religious nature. Niño de Elche reviewed Val del Omar's sound auto sacramental in the aspect of intermedial synthesis, as "a visual/sound collage in which we find aesthetic references (...) to the formalizations (...) [such] as video installation, musical graphics, concrete music, flamenco, electronic remix, and sound installation, among others" (Niño de Elche, 2020, p. 5) Lluís Alexandre Casanovas Blanco (2020) analyzed *Invisible Auto Sacramental* in the aspect of its technical characteristics as the culmination of Val del Omar's experiments in electroacoustics in the 1940s. Manuel Álvarez-Fernández (2020) studied Val del Omar's work in the historical and artistic context of that time and drew parallels between his work and *The Electronic Poem*, presented at the 1958 Brussels World's Fair, which sounded from 400 loudspeakers and was accompanied by images projected on the Phillips Pavilion's inner walls. (The author of the idea and the architect was

⁵ Javier Viver (born in 1971) is a Spanish sculptor, photographer, and designer. Retrieved March 15, 2024, from <https://javierviver.com/cvs/en-bio/biografia>

⁶ In this paper, "affect" is interpreted in accordance with the philosophical version of the conceptualization of affect proposed by Canadian philosopher Brian Massumi (1995). Based on the ideas of B. Spinoza, J. Deleuze, F. Guattari, W. James, A. Bergson, and taking into account the modern physical theory of chaos by I. Prigogine, Massumi understands affect as a concentration of unstructured intense force resulting from the impact of one body on another one. According to Massumi's point of view, affect escapes signification, it is a pre-cognitive, unconscious, autonomous intensity:

Affect or intensity in the present account is akin to what is called a critical point, or a bifurcation point, or singular point, in chaos theory and the theory of dissipative structures. This is the turning point at which a physical system paradoxically embodies multiple and normally mutually exclusive potentials, only one of which is 'selected'" (Massumi, 1995, p. 93).

A.V. Volodina emphasizes that for Massumi, as for Deleuze, the multiplicity, procedurality, and transformational power of affect, connecting different bodies with their movement, are important. The Deleuzian project considers affect outside of psychological connotations and invariably emphasizes the difference between affect and emotion, which is semanticized and individualized (while affect is born in the pre-linguistic and pre-linguistic field and is divided by one or another multiplicity) (Volodina, 2019, p. 37).

⁷ Affective memory, that is, the reverse effect of a woken memory on the interpretation of a situation, is understood in accordance with the teachings of K.S. Stanislavsky, who borrowed this term from T. Ribot's psychological system.

Le Corbusier). Carmen Pardo Salgado (2022, p. 26) emphasized that Val del Omar's auto sacramental continued the tradition of the Golden Age and converted it into a sound installation. The **novelty** of this paper is that a comparative study of two modern reenactments of Val del Omar's work, with an emphasis on the analysis of their visual accompaniment, is carried out for the first time.

IS VAL DEL OMAR'S INVISIBLE AUTO SACRAMENTAL AN INSTALLATION OR A SOUND-VISUAL COLLAGE?

José Val del Omar worked on his *Invisible Auto Sacramental* from 1949 to 1952 and called it "the first embodiment of lyrical-religious electroacoustic poetics" (Val del Omar, 2010a, p. 181). The term *installation* in the 1950s had not yet come into use; as a genre, this type of art emerged in the 1960s in the USA. However, modern Spanish researchers, based on the fact that Val del Omar's work is a multi-channel sound show with a certain scenario and light and aromatic accompaniment, believe that it can be seen as the installation. This position is shared by Elena Romea Parente (2017, p. 156; 2022, p. 60) and Javier Viver, the creator of one of the reenactments analyzed in this paper (Viver, 2012, pp. 2, 4–5). The latter suggests that "Auto Sacramental was a sound installation that had to be accompanied by a certain scenography. In this aspect, 'Auto' is (...) a sound installation of a type that practically did not exist at that time, but is now a common museum practice" (Viver, 2012, p. 4).

At the same time, Spanish media artist Niño de Elche, who created the other reenactment in question, is more cautious with definitions. He called his project *Invisible Auto Sacramental: A Sonic Representation from Val del Omar* (Spanish: *Una representación sonora*) and described Val del Omar's work as a "sound-visual collage" (Niño de Elche, 2020, p. 5).

The members of the Elche's team—sculptor and architect Lluís Alexandre Casanovas Blanco (2020), the author of the reenactment's scenography, and Manuel Álvarez-Fernández (2020), responsible for the sound design—also did not call this Val del Omar's work an "installation" and used this term only in relation to the reenactment by de Elche. However, all the above-mentioned researchers emphasized that the hybrid audiovisual form of Val del Omar's work had proved innovative for the time and allowed to demonstrate essentially new orders of art production as a medium for working with affective memory.

VAL DEL OMAR'S DIAPHONIC SOUND TECHNOLOGY

José Val del Omar (1904–1982) was one of the brightest Spanish experimental film directors of the Francoist period (1939–1975). He was also known as a pioneer of media art and an inventor engineer in the field of audiovisual technologies. In 1944, Val del Omar patented the Photoelectric Two-Track Sound Reproducer⁸ for his technology of *diaphonic sound*, or *diaphony* (Spanish: *sonido diafónico*, *diafonía*)⁹ and registered a trademark, Diáfono,¹⁰ for this sound device. In the 1940s, he worked as a technician at the National Radio of Spain and founded the Laboratory of Experimental Electroacoustics in 1948 (Ortiz-Echagüe, Val del Omar, 2010, p. 329) to study the possibility of modifying recorded sound using echo or reverberation in order to give the sound spatial characteristics.

In the 1940s and 50s, Val del Omar's diaphonic sound technology was quite innovative for Spain, since the means of electroacoustic expressiveness available at that time in the technical arsenal of the national sound and film industry did not allow creating a tactile sound effect or using subjective sound as a separate agent of narration. Spain's technological backwardness in the first decade after World War II was caused by the international political and economic isolation of Spain in 1945 to 1955. The economic blockade led to an acute shortage of equipment and technologies in the national industry.¹¹

Val del Omar's diaphonic sound technology was an electroacoustic cross-talk system consisting of at least two sound sources. The audience had to be at the center of the intersection of two (or more) heterogeneous sound streams. One of the speakers (located in front of the audience) broadcast an audio track with the main narration (during film projection, this audio track accompanied what was happening on the screen). A second or more speakers were located behind/under/above the audience; at certain moments—most often without any causal relationship—it, or they, produced sounds of sighs, rustles, echo effects, and reverberations of the main sound.

⁸ VdO. Aparato reproductor fotoeléctrico de dos bandas sonoras. España, Madrid, patente de invención no 168.256, 1944 (Viver, 2010, p. 79).

⁹ Diaphony (Greek: διαφωνία—discord, discordance) in ancient Greek music means dissonance (as opposed to “symphony”—consonance) // Academic. (n.d.). Retrieved March 15, 2024, from https://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/243/Diaphonia

¹⁰ Trademark registration certificates for Diáfono and Fonema Hispánico sound players in the Industrial Property Registry (1944). <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/search/item/3811-diafono-y-fonema-hispanico-certificados-de-registro-de-marca?offset=12> 15.03.2024)

¹¹ During World War II (1939–1945), Spain remained neutral, but its pro-German position and Francisco Franco's dictatorial regime led to the international isolation of the country, which lasted from 1945 to 1955. After the signing of the Pact of Madrid between the United States and Spain in 1953 (in exchange for economic support, the US received the right to deploy its military bases in Spain), Spain was admitted to the UN in 1955, ending its isolation.

As Val del Omar explained,

My system does not aim to recreate a portrait or the physical relief of sound (...) the second sound should be a counterpoint to the screen action; it can create an atmosphere through music or unconscious noises (...) It can act as the subconscious of the audience (...) (Val del Omar, 2015, pp. 93–94)

Thus, the sound channels located behind/under/above the audience broadcast a subjective sound that awakened the subconscious perception of visual effects and allowed to build new orders of impressions inside themselves:

Diaphonic sound aims to replace the collective reactions of the audience, shaped by previous experiences (...) with the echo of spontaneous cries boiling in our blood, with our historical memory, and with the voices of our ancestors claiming a role in our encounter with [contemporary—O.K.] events. (Val del Omar, 1959)

Val del Omar gave temporal characteristics to dissonant sound fields: “the future” (sounds of the main audio channel accompanying the action on the screen) and “the past” (sounds of the secondary audio channel behind/under/above the audience). He used many suggestive metaphors to indicate the technical features of this unusual perception:

We exist at the confluence of two slopes. Our present has two sources that nourish it: the past with its echoes, with the voices of blood that irrigate and move our hearts, and the future, which urges and attracts us. We are like a cradle between the beginning and the end. Our life is a pulsation. God holds us between two sources (...) “Diaphony” is the acoustic plasma of the heartbeat of life. (Val del Omar, 2010b, p. 112)

The diaphonic acoustic atmosphere overflowed the listeners’ sound perception, facilitating the activation of subconscious perception and associative thinking:

It is important to move from monologue to dialogue, from one sound channel to two. The first channel should represent the acoustic manifestation of the visual image on the screen, and the second should reflect the reaction of the blood and consciousness of the viewer to the spectacle on the screen. (Val del Omar, 2010b, p. 112)

According to his idea, this sound architecture should lead to a dialogue between what was presented to vision and hearing frontally and the individual and/or group reactions of the audience.

Val del Omar called this acoustics “tactile and luminous” (Spanish: *acustica luminosa y tactil*) (Val del Omar, 2015, p. 95). He even wrote it on the logo of his sound system (Fig. 1).



Fig. 1. Logo of Val del Omar's diaphonic sound system¹²

By using the echo and reverberation effects, Val del Omar acoustically materialized tactile characteristics of sound and created a complex three-dimensional sound space. Diaphonic acoustic counterpoint, combined with reverberations of the sound, created a plastic vibration that seemed to touch the skin of the listeners and caused various tactile effects. For example, a sound coming from the speaker in front of listeners was reproduced slightly quieter (or slightly modified) a split second later from the speaker behind their backs, creating a feeling of sound passing through their body.

Thus, the sound technology of Val del Omar's diaphonic sound generated effects that were experienced by viewers as psychophysiological. Individual's body, including its somatic memory, was also the medium of impact. Such effect implied the actualization of memory in the form of associations and the transition of associative thinking into the mode of ecstatic experience.

Diaphonic sound technology was conceived by Val del Omar as a cinematic technology: he first applied diaphony in his 1955 film *Water-Mirror of Granada (Aguaspejo granadino)*.¹³ But the very first test of this innovative sound system was his 1952 sound work *Invisible Auto Sacramental: The Diaphonic Message of*

¹² See the image source: http://www.valdelomar.com/labo2.php?lang=es&menu_act=4&labo1_cod=6&labo2_codi=10 (15.03.2024).

¹³ For more information on the diaphonic sound system in *Water-Mirror of Granada*, see: Kolotvina, 2021, pp. 51–71.

Granada. It was performed at the Institute of Spanish Culture¹⁴ in Madrid. It was showcased in a cinema hall; no photographs of this event or reviews from contemporaries have been preserved.

JOSÉ VAL DEL OMAR'S INVISIBLE AUTO SACRAMENTAL (1952)

The auto sacramental genre was revived in Spain in the 1920s and 1930s after more than a century and a half of oblivion. *Auto sacramental* (translated from Spanish as “sacred action”) is an allegorical religious play, a genre of Spanish theater. In the 16th and 17th centuries (before being banned in 1765¹⁵), auto sacramentals were staged on the Spanish city squares during the Catholic Feast of Solemnity of the Most Holy Body and Blood of Christ (Latin: *Corpus Christi*—“the Body of Christ”). Originally, the central theme of auto sacramentals was the sacrament of the Eucharist, that is, the transubstantiation of bread and wine into the Body and Blood of Christ. As the genre developed, stories from the Bible, the lives of saints, mythological plots, and references to contemporary events could also be included in the plays. Religious and philosophical dramas of Pedro Calderón de la Barca (1600–1681) became the culmination of this genre in the Spanish drama of the 17th century. Calderón transformed the characters of his plays into multilevel allegorical figures, embodying the theological and philosophical ideas of Catholic doctrines.

In 1927, Antonio Gallego Burín staged Calderón’s auto sacramental *The Great Theater of the World* (Calderón, 1999) in Granada. Five years later, in 1932, Federico García Lorca presented another of Calderón’s sacramentals, *Life is a Dream* (Calderón, 2021), at his theater, La Barraca. Throughout the 1930s, Spanish writers contributed to this genre with works such as Azorín’s *Angelita* (Azorín, 1930) and Rafael Alberti’s *The Uninhabited Man* (Alberti, 1931). The Franco regime also promoted the revival of this theatrical art form, appealing to the heritage

¹⁴ Institute of Hispanic Culture (Spanish: *Instituto de Cultura Hispánica*) was found in 1945 and was based on the idea of *Hispanidad*—the unity of the Spanish-speaking peoples. The Institute’s activities were aimed at international cooperation of Spanish-speaking countries under the spiritual leadership of Spain. Since 1988, it has been known as The Spanish Agency for International Development Cooperation (Spanish: *Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID)*).

¹⁵ By his royal decree of 1765, Charles III of Spain declared the presentation and performance of autos sacramentales prohibited as a relic of grassroots religiosity.

of Spanish culture as a means of strengthening the foundations of the imperial political system (Kasten, 2012).

Therefore, Val del Omar worked within the framework of a stable cultural tradition that was typical both for the period of the Golden Age of Spain and the contemporary art. However, auto sacramentals have always been intended to be stage works, while Val del Omar used sound as the main material and turned his art project from a radio play or a theatrical action into a radically new media form. The modern audience knows it as a sound installation.

Val del Omar's masterpiece is a one-act allegorical religious play without a clear plot. It consists of dialogues of two actors (a man and a woman). The main theme is human sins and redemption. The play begins with the episode of the Fall of Adam and Eve and ends with scenes of bloody war and the death of the protagonist. The dialogues alternate with musical compositions (there are no indications of what kind of music is played in this work) and various noises, such as the sounds of gunshots.

In the archive of Val del Omar there are four versions of the typewritten script. The numbers of the audio channels, broadcasting dialogues, music, and noises, are indicated to the right of the text (Val del Omar, 1951).

The duration of the composition is about an hour. It is looped (after the death of the protagonist the story begins again from the episode of the Fall of Adam and Eve). According to the author's idea, his sound auto sacramental was to be accompanied by smells and projections of flame and light beams on the walls.

MODERN REENACTMENTS OF *INVISIBLE AUTO SACRAMENTAL*

Niño de Elche's Version (2020)

Based on four versions of the script (Val del Omar, 1951) and other documents preserved in the archive of Val del Omar, modern Spanish media artists create their own reenactments of his sound work.

By emphasizing religious and historical mythologies with the help of visual accompaniment to the sound work, the authors of the modern reenactments generate heterogeneous aesthetic events that claim conceptual integrity and affect the perception of sound.

Let us first analyze a reenactment set up by the Spanish media artist and flamenco singer Niño de Elche. It was presented at the exhibition *Auto Sacramental*

Invisible: Una representación sonora a partir de Val del Omar at the Queen Sofía National Museum Art Centre in Madrid (October 7, 2020–November 29, 2021).¹⁶

Niño de Elche placed the installation in a hall decorated with 15 loudspeakers in the form of balloon lamps hanging from the ceiling, reminiscent of altar lamps, since the original script contains references to “votive lamps” (Val del Omar, 1951). In religious practice, *votive* (Latin: *votivus*—“dedicated to the gods,” *votum*—“vow, desire”) are objects that are brought to God as a gift of gratitude or a sacrifice. Sometimes among these offerings were altar lamps or candles, since their light symbolizes ardent prayer and Divine light. Thanks to this detail in the design, the artistic space of Val del Omar’s sound work acquired a sacred status.

The images of the installation’s lamps also resembled the lights at the fairs in post-war Spain. The brightness and color of lights (red, green, blue, orange, burgundy, etc.) changed during the performance, thereby creating the illusion of the night city’s illumination (Fig. 2, 3).



Fig. 2, 3. Niño de Elche’s reenactment (2020) of *Invisible Auto Sacramental* by José Val del Omar¹⁷

While aspiring to create an authentic version, Niño de Elche noted, however, that Val del Omar’s poetic metaphors are impossible to bring turn into reality, which is why he has made a free interpretation (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2020, p. 3). For example, he chose music for the installation at his own discretion, including modern pop melodies, and designed the curtain.

Since Val del Omar demonstrated his work in the cinema hall, Niño de Elche placed two rows of seats along the wall. However, he expected that visitors would

¹⁶ Niño de Elche. *Auto Sacramental Invisible: Una representación sonora a partir de Val del Omar*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 7 octubre, 2020 — 29 noviembre, 2021. Retrieved March 15, 2024, from <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/nino-elche>

¹⁷ See the image sources: <https://luisalexandrecasanovas.com/invisible-auto-sacramental-museo-nacional-centro-de-arte-reina-sofia-2020> (05.12.2024).

walk around the hall. Indeed, visitors usually wandered around the hall and looked up at the loudspeaker lamps, from which voices and music were heard.

At the entrance to the exhibition hall and around the perimeter of the installation, the artist placed a curtain made of thick fabric, similar to tapestries and thick curtains typical for pompous official interiors of the Francoist period. In combination with the lighting design of the installation, which resembled the lights at the fairs in post-war Spain, the audience perceived and contextualized the sound within the space of historical memory.

The pattern on the curtain proposed by Niño de Elche illustrated life and death as an antinomy of religious consciousness, which the work tells about. On the lower part of the curtain there were symbolic images of flowers and birds-of-paradise from the Alhambra Gardens. Niño de Elche was guided by the fact that Val del Omar used images of Alhambra in his three films about Granada: 1935 *Vibrations of Granada* (*Vibración de Granada*), 1955 *Water-Mirror of Granada* (*Aguaspejo granadino*), and 1968/74 *Granada* (*Granada*). The top of the curtain depicted abstract images of a nuclear explosion in the New Mexico desert (USA). In July 1945, USA conducted the first nuclear test there, and a month later dropped nuclear bombs on Hiroshima and Nagasaki. Thus, the patterns on the curtain showed two extreme points in the history of mankind—the Garden of Eden and the Apocalypse (Fig. 4, 5).



Fig. 4, 5. Patterns on the curtain in the reenactment by Niño de Elche (2020)¹⁸

¹⁸ See the image source: <https://luisalexandrecasanovas.com/invisible-auto-sacramental-museo-nacional-centro-de-arte-reina-sofia-2020> (05.12.2024).

Religious and secular connotations were intertwined in this reenactment, and time layers were also mixed. The audience simultaneously perceived the rhythms of modernity, visual references to the Francoist dictatorship period, and the biblical narrative.

Javier Viver's Version (2012)

In 2012, Spanish sculptor and designer Javier Viver proposed his version of reenactment. In 2010, he defended the doctoral thesis *The Laboratory of Val Del Omar: A Contextualization of His Work Based on the Textual, Graphic, and Sound Sources Found in the Family Archive* (Viver, 2010). Based on the materials he studied during the preparation of his dissertation and in cooperation with The María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga Archive¹⁹ and with the participation of art historian Javier Ortiz-Echagüe, Viver developed *Invisible Auto Sacramental: The Diaphonic Message of Granada—An Unpublished Work by José Val del Omar* (Viver, 2012). This reenactment exists only as a project that has not yet been realized.

Viver designed the installation in the form of an eye ball. The audience were supposed to sit inside the sphere and look up at the “iris” as at the screen to see the multi-colored lightnings projected on it, with sound coming out from 14 speakers located at different points of the eye ball (Fig. 6, 7).



Fig. 6. A model of Javier Viver's reenactment (2012) of *Invisible Auto Sacramental* by José Val del Omar. External design of the installation²⁰

¹⁹ Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga is the family archive of Val del Omar established by his daughter María José Val del Omar and her husband Gonzalo Sáenz de Buruaga.

²⁰ See the image source: <https://javierviver.com/wp-content/uploads/2018/04/Val-del-Omar-Auto1.pdf> (15.03.2024).



Fig. 7. A model of Javier Viver's reenactment (2012) of *Invisible Auto Sacramental* by José Val del Omar. Internal design²¹

In this design, Viver visualized Val del Omar's idea that the cinematic screen is a large retina of the collective eye (Val del Omar, 2010b, p. 111).

Such a visual design of the art space was intended to create a zone of interpretation that would not associate with any historical context and would be supposed to create a sense of unity among the viewers—not only as a result of their proximity within the sphere, but also due to the association of the installation's iris screen with the collective eye.

COMPARATIVE ANALYSIS OF THE TWO REENACTMENTS

Niño de Elche's reenactment can be described as a historical reconstruction. Javier Viver's project—as a meditative representation. A question arises, how these different versions of formal organization of images and sounds could influence the audience's perception of the diaphonic sound field.

Niño de Elche in his reenactment manipulated chronology, mixing biblical history with the present day: the audience saw simultaneous references to Paradise, the Francoist period, the Apocalypse, and modernity. This strategy was supported by Val del Omar's script, where temporal layers were also mixed, awakening the

²¹ See the image source: <https://javierviver.com/wp-content/uploads/2018/04/Val-del-Omar-Auto1.pdf> (15.03.2024).

historical memory of viewers and complementing it with both mythological and historical connotations, as well as with the references to our time.

Carmen Pardo Salgado, Professor at the University of Girona, commented on the strategy of connecting time layers in Niño de Elche's reenactment: "A sound, social, aesthetic, and political space is condensed here that calls upon our collective memory," allowing us "to feel the power of past sounds in order to understand and articulate the present" and "to listen to our own time through Val del Omar's" (Pardo Salgado, 2022, p. 28).

Indeed, while Val del Omar combined two ages in his installation—the mythological time and his modernity (the Francoist period, 1939–1975), Niño de Elche added the third epoch—our present, thereby continuing the process of time rethinking, initiated by Val del Omar with the help of diaphonic acoustics.

In this version of the reenactment, not only the range of interpretation increased by mixing of three layers of time, but the viewer's bodily practices also gained greater freedom. Although there were two rows of seats along the wall in the exhibition hall, the audience themselves decided what to do: whether wander around the hall, or stand, or sit. The viewers could also choose their own viewing point.

In Viver's reenactment, there were no references to specific historical events, which would have to promote to a greater concentration of the audience's attention on tactile effects of diaphony. Due to the reverberation effects, that would be clearly felt in the space of the spherical installation, viewers could feel the sound "enveloping" their bodies or "burning" their skin.

According to Viver's idea, each viewer was to occupy a distinct seat inside the sphere. It would limit the possibility of bodily reaction and would allow the viewers to focus on their sensations generated by the sound streams. This organization of space, combined with the light impulses within the installation, was intended to blur the boundaries of individuality, to enhance the hypnotic effect of sound, and to prevent viewers from adopting a critical rational stance.

The comparison of the two reenactments of Val del Omar's sound auto sacramental revealed that both of them are based on historical and religious-cultural mythologemes, which are constructive for the consciousness of the viewers. Different versions of the visual accompaniment of the sound work radicalize some of the mythologemes, leading to a diametrically different impact on the viewers and effects on their subjective reaction.

For instance, the version by Viver reflects the totalitarian connotations (restrictions, fixation, closed space, collectivism, etc.), permeating the Francoist period as well (and partly Val del Omar's work). The technology of diaphonic

sound can be interpreted in this case as completely immersive, blocking rational thinking. Immersion in the unconscious is identified here with dissolution in collective sound as the simplest space of totalitarian universal jubilation.

Niño de Elche's reenactment provided viewers the freedom of movement, the opportunity to perceive the art space of the installation as secular or sacred (for example, the design of the lamps was reminiscent of both altar lamps and fairground lights), thereby representing liberal connotations of the work by Val del Omar.

Diaphonic sound in his version functions as an initial request for dialogue and a disguised counter-discourse, since objective, documentary sound, placed in a diaphonic space with mixed time layers and the ability of viewers to freely react to what is happening, is evidently dissonant with subjective sound. Dialogism no longer simply recodes individual images and symbols; it enables an image or a symbol to have different encodings and decodings in a specially organized space, provoking critical thinking in the audience. In this case, the work is no longer immersive—on the contrary, it brings the viewer's unconscious to the realm of consciousness, in which the meanings for each object should be selected.

CONCLUSION

Two reenactments of Val del Omar's sound work demonstrate that his artistic legacy cannot be categorized as an illustration of any ideology. As Casanovas Blanco emphasized, "the ambiguous figure of Val del Omar should not fall victim to a simplistic approach" (Casanovas Blanco, 2021). Val del Omar's works reflected both the mythological thinking and social utopianism of the Francoist period, as well as the desire to express a special complex code of Spanish culture. This code turns out to be alive, with space and sound supporting its metamorphosis. In the affective space reenactments of the early form of Val del Omar's sound installation, these metamorphoses are quite convincingly interpreted both as an immersion into the depths of the unconscious and as a request for dialogue.

The results of this research are productive both for the analysis of contemporary sound installations and the disclosure of the critical potential of contemporary art in its various forms, as well as for studying the sound art and media art formation in Spain in the context of national history and artistic tradition. The synthesis of arts in the modern era, which foreshadowed the emergence of media art in the second half of the 20th century, was revealed with the help of the intuitive construction of new forms of expression by Spanish pioneer of media art José Val

del Omar and was formalized by him in the form of the theatrical genre known as auto sacramental as a possible ideal form for such a synthesis. The interpenetration of cultural traditions and innovation, which is inevitable in such projects, requires special scientific research.

ВВЕДЕНИЕ

Свето-цвето-звуковые художественные эксперименты получили широкое распространение в авангардном искусстве первой половины XX века (светомузыка А. Скрябина, эксперименты с цветом и звуком Г.И. Гидони, «оптофоническое» (цветомузыкальное) пианино В.Д. Баранова-Россине¹ и др.). В последнее время в связи с возросшим интересом к саунд-арту меди-художники возвращаются к художественному наследию авангарда XX века (отдельные произведения авангарда можно рассматривать как предтечи современных звуковых инсталляций) и предлагают свои варианты интерпретации полузабытых проектов.

Данная статья посвящена анализу двух современных вариантов ре-нактмента² звуковой работы испанского режиссера экспериментального кинематографа и пионера медиа-арта Х. Валь дель Омара (1904–1982) «Невидимый Ауто Сакраменталь. Диафоническое послание Гранады» (*Auto Sacramental Invisible. El mensaje diafónico de Granada*). **Цель** исследования — определить, как визуальные решения могут изменить восприятие звукового пространства зрителями.

Современное искусство, сохраняя свой социально-критический потенциал, постоянно расширяет свои медийные возможности, используя как новые технологии цифровой эры, так и обновленные режимы восприятия. Одновременно исследовательская рефлексия, обращаясь к искусству прошлого, уже не может отделить технологические инновации от идейно-критической позиции автора. Современная теория медиа настаивает на идеологическом, критическом и рефлексивном содержании самой медийной формы — совокупность медиа может приводить к некритическому восприятию информации,

¹ Более подробно о творчестве Г.И. Гидони и В.Д. Баранова-Россине см. статью О. Колгановой (2021, с. 33–62).

² Ре-нактмент (англ. re-enactment — реконструкция события) — художественная практика воспроизведения, реактивирования любого события, эпизода, имевшего место в реальности; «попытка современных художников легитимировать искусство как способ коллективного и индивидуального участия в истории» (Копенкина, 2005).

но художественные медийные новации чаще всего направлены на усиление критического отношения к репрезентируемому. Поэтому изучение опыта Х. Валь дель Омара **актуально** для объединения теории искусства и теории медиа в исследовании критического потенциала интермедийного искусства XX и начала XXI века.

В статье рассмотрены и проанализированы резнакменты звукового ауто сакраментала Х. Валь дель Омара, осуществленные испанским медиахудожником, певцом фламенко Ниньо де Эльче³ (временная выставка в Национальном музее Центр искусств королевы Софии в Мадриде, 7 октября 2020 — 29 ноября 2021)⁴ и испанским скульптором Хавьером Вивером⁵ (проект 2012 года, оставшийся на бумаге (Viver, 2012)). Также проанализирована оригинальная звуковая технология диафонического звука Х. Валь дель Омара, ставшая стержневым принципом организации его произведения как последовательности аффектов⁶, работающих с аффективной памятью⁷ и нормативными привычками восприятия.

³ Ниньо де Эльче (Niño de Elche) — творческий псевдоним испанского медиахудожника, певца фламенко Франсиско Контрераса Молина (Francisco Contreras Molina, род. 1985).

⁴ Niño de Elche. Auto Sacramental Invisible: Una representación sonora a partir de Val del Omar. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 7 octubre, 2020 — 29 noviembre, 2021 // URL: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/nino-elche> (15.03.2024).

⁵ Вивер, Хавьер (Viver, Javier, род. 1971) — испанский скульптор, фотограф, дизайнер. URL: <https://javierviver.com> (15.03.2024).

⁶ В данной статье термин «аффект» трактуется в соответствии с философской версией концептуализации аффекта, предложенной канадским философом Б. Массуми (Массуми, 2020). Б. Массуми, опираясь на идеи Б. Спинозы, Ж. Делеза, Ф. Гваттари, У. Джеймса, А. Бергсона, а также принимая во внимание современную физическую теорию хаоса И. Пригожина, понимает аффект как концентрацию неструктурированной интенсивной силы, возникающей в результате воздействия одного тела на другое. Согласно точке зрения Б. Массуми, аффект ускользает от сигнификации, это докогнитивная, бессознательная, автономная, не зависящая от означивания интенсивность: «Аффект или интенсивность в нашем изложении напоминает так называемую критическую точку или точку бифуркации, или точку сингулярности из теории хаоса и теории диссипативных структур. Так обозначают поворотный момент, когда физическая система парадоксальным образом заключает в себе множество взаимоисключающих потенциалов, из которых система “выбирает” только один» (Массуми, 2020, с. 119). А.В. Володина подчеркивает, что «для Массуми, как и для Делеза, важна множественность, процессуальность и трансформационная сила аффекта, соединяющего своим движением различные тела. В делезианском проекте аффект рассматривается вне психологических коннотаций, и неизменно подчеркивается отличие аффекта от эмоции, которая семантизирована и индивидуализирована (в то время как аффект рождается в дязыковом и дознаковом поле и разделяется той или иной множественностью)» (Володина, 2019, с. 37).

⁷ Аффективная память, т. е. обратное воздействие пробужденного воспоминания на интерпретацию ситуации, понимается в соответствии с учением К.С. Станиславского, который заимствовал этот термин из психологической системы Т. Рибо.

Обзор художественных и технических особенностей звукового произведения Х. Валь дель Омара проведен в работах испанских исследователей. Х. Вивер изучил «сценографические и инсталляционные аспекты» (Viver, 2012, р. 5) произведения с целью создания реэнактмента в виде инсталляции; Е. Ромеа Паренте прокомментировала текст сценария «Невидимого Ауто Сакраменталь», выявив его мистико-религиозный характер (Romea Parente, 2017; 2022); Ниньо де Эльче рассмотрел произведение Х. Валь дель Омара в аспекте интермедialного синтеза как «визуально-звуковой коллаж, в котором мы находим эстетические отсылки к... современным художественным практикам (видео и звуковая инсталляция, музыкальная графика, конкретная музыка, электронный ремикс...)» (Niño de Elche, 2020, р. 5); Л. Касановас Бланко проанализировал «Невидимый Ауто Сакраменталь» в аспекте его технических характеристик как кульминацию проводимых Х. Валь дель Омаром на протяжении 1940-х годов экспериментов в области электроакустики (Casanovas Blanco, 2020). М. Альварес-Фернандес исследовал творчество Х. Валь дель Омара в историко-художественном контексте того времени и провел параллели между его произведением и представленной на Всемирной Выставке в Брюсселе (1958) в Павильоне Филлипс (архитектор и автор идеи Ле Корбюзье) «Электронной поэмой», звучавшей из 400 громкоговорителей и сопровождавшейся проекцией изображений на внутренние стены Павильона (Álvarez-Fernández, 2020); К. Пардо Сальгадо обратила внимание на то, что «ауто сакраменталь Валь дель Омара продолжил традицию Золотого века и трансформировал ее в звуковую инсталляцию» (Pardo Salgado, 2022, р. 26).

Сравнение двух современных вариантов реэнактмента этой работы Х. Валь дель Омара с акцентом на анализ визуального их сопровождения проводится впервые, что и составляет **новизну** предпринятого нами исследования.

«НЕВИДИМЫЙ АУТО САКРАМЕНТАЛЬ» Х. ВАЛЬ ДЕЛЬ ОМАРА — ИНСТАЛЛЯЦИЯ ИЛИ ЗВУКО-ВИЗУАЛЬНЫЙ КОЛЛАЖ?

Х. Валь дель Омар назвал свое звуковое произведение «Невидимый Ауто Сакраменталь. Диафоническое послание Гранады», над которым работал с 1949 г. по 1952 г., «первым воплощением лирико-религиозной электроакустической поэтики» (Val del Omar, 2010a, р. 181). Термин «инсталляция» в 1950-е еще не вошел в употребление, как жанр этот вид искусства появился

в 1960-е в США. Но современные испанские исследователи, основываясь на том, что произведение Х. Валь дель Омара представляет собой многоканальную звуковую работу с определенным сценарием и световым и обонятельным сопровождением, считают допустимым называть его «инсталляцией». Такой позиции придерживаются, например, исследовательница творчества Х. Валь дель Омара Е. Ромеа Паренте (Romea Parente, 2017, p. 156; 2022, p. 60) и автор одного из анализируемых в данной статье резнакментов Х. Вивер (Viver, 2012, pp. 2, 4–5). Х. Вивер полагает, что «“Ауто Сакраменталь” был звуковой инсталляцией, которая должна была сопровождаться определенной сценографией. В этом аспекте “Ауто” представляет собой... звуковую инсталляцию того типа, которого в то время практически не существовало, но сейчас это обычная музейная практика» (Viver, 2012, p. 4).

В то же время испанский медиахудожник Ниньо де Эльче, сделавший второй анализируемый в данном тексте резнакмент работы Х. Валь дель Омара, осторожнее в определениях. Он назвал свой проект «Невидимый Ауто Сакраменталь: Звуковое представление [исп. *una representación sonora*. — О. К.] от Валь дель Омара», он также охарактеризовал эту работу Х. Валь дель Омара как «звуко-визуальный коллаж» (Niño de Elche, 2020, p. 5). Сотрудники команды Ниньо де Эльче — автор сценографического проекта резнакмента, скульптор и архитектор Л. Касановас Бланко (Casanovas Blanco, 2020) и ответственный за звуковое оформление выставки М. Альварес-Фернандес (Álvarez-Fernández, 2020) — в своих статьях, размещенных в сопроводительной брошюре к выставке, также не называют произведение Х. Валь дель Омара «инсталляцией», употребляя этот термин только в отношении резнакмента, выполненного Ниньо де Эльче. Но все упомянутые выше исследователи акцентируют внимание на том, что гибридная аудиовизуальная форма произведения, созданная Х. Валь дель Омаром, оказалась новаторской для своего времени и позволила продемонстрировать, по сути, новые порядки производства искусства как медиума работы с аффективной памятью.

ТЕХНОЛОГИЯ «ДИАФОНИЧЕСКОГО ЗВУКА»

Х. ВАЛЬ ДЕЛЬ ОМАРА

Х. Валь дель Омар (1904–1982) — один из самых ярких испанских режиссеров экспериментального кинематографа эпохи франкизма (1939–1975), он также известен как пионер медиа-арта и инженер-изобретатель в области

аудиовизуальных технологий. В 1944 году Х. Валь дель Омар запатентовал разработанное им «Фотоэлектрическое устройство воспроизведения с двумя звуковыми дорожками»⁸ для изобретенной им технологии «диафонического звука» или «диафонии» (исп. *sonido diafónico, diafonía*)⁹, а также зарегистрировал в Реестре промышленной собственности товарный знак «Диафоно» (*Diáfono*)¹⁰ для своего звукового аппарата. Во второй половине 1940-х он работал техническим специалистом на Национальном радио Испании, в 1948 году основав там Лабораторию экспериментальной электроакустики (Ortiz-Echagüe, Val del Omar, 2010, p. 329) для исследования возможности изменения записанного звука с помощью эха или реверберации с целью придания звуку пространственных характеристик.

Разработанная Х. Валь дель Омаром звуковая технология диафонии была инновационной для Испании в 1940–1950-х, т. к. имевшиеся на тот момент в техническом арсенале национальной звуковой и киноиндустрии средства электроакустической выразительности не позволяли создавать эффект тактильного звука или задействовать в художественном производстве субъективный звук в качестве отдельного агента повествования. Технологическая отсталость Испании в первое десятилетие после Второй мировой войны была обусловлена международной политической и экономической изоляцией страны в 1945–1955 годах. Экономическая блокада Испании привела к острому дефициту оборудования и технологий в национальной промышленности¹¹.

Рассмотрим технологию диафонического звука более подробно. Диафония представляла собой электроакустическую систему перекрестных помех, состоящую как минимум из двух источников звука. Слушатели должны были находиться в центре пересечения двух (или более) разнородных звуковых потоков. Один динамик (расположенный перед слушателями)

⁸ VdO. Aparato reproductor fotoeléctrico de dos bandas sonoras. España, Madrid, patente de invención № 168.256, 1944 (Viver, 2010, p. 79).

⁹ Диафония (др.-греч. διαφωνία — разногласие, разнозвучие) — греческий музыкальный термин для обозначения диссонанса в противоположность «симфонии» — консонансу. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/243/Diaphonia (15.03.2024).

¹⁰ (Diáfono y Fonema Hispánico: certificados de registro de marca, 1944) // Archivo José Val del Omar. Arch. VDO 355, ID № registro C00217323c. URL: <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/search/item/3811-diafono-y-fonema-hispanico-certificados-de-registro-de-marca?offset=12> (15.03.2024).

¹¹ Во время Второй мировой войны (1939–1945) Испания сохраняла нейтралитет, но ее прогерманская позиция и диктаторский режим Ф. Франко привели к международной изоляции страны в отмеченный выше период 1945–1955 годов. После подписания в 1953-м Мадридских соглашений между США и Испанией (США получили право размещать свои военные базы на территории Испании в обмен на экономическую помощь) Испания в 1955 году была принята в ООН, и ее изоляция закончилась.

транслировал аудиодорожку с основным повествованием (при кинопроекции эта аудиодорожка сопровождала происходящее на киноэкране), а второй или несколько динамиков находились за/под/над слушателями и производили в определенные моменты (чаще всего вне причинно-следственной связи) звуки вздохов, шорохов, эффекты эха и ревербераций основного звука.

Х. Валь дель Омар пояснял: «Моя система не стремится воссоздать портрет или физический рельеф звука... второй звук должен быть контрапунктом экранного действия, он может создавать атмосферу с помощью музыки или бессознательных шумов... Он может действовать как подсознание публики...» (Val del Omar, 2015, pp. 93–94). Таким образом, звуковые каналы, находившиеся за/под/над слушателями транслировали субъективный звук, пробуждавший подсознательное восприятие визуальных эффектов и позволявший аудитории выстроить внутри себя новые порядки впечатлений: «Диафонический звук нацелен на то, чтобы заменить коллективные реакции аудитории, обусловленные предыдущим опытом... на эхо кипящих в нашей крови спонтанных криков, на нашу историческую память, на голоса наших предков, которые претендуют на участие в нашей встрече с [современными — О.К.] событиями» (Val del Omar, 1959).

Двум диссонансным звуковым полям Х. Валь дель Омар дал темпоральные характеристики: «будущее» (звуки основного канала, сопровождающие действие на экране) и «прошлое» (звуки второго канала за/под/над слушателями). Он употребил множество наводящих метафор, чтобы с их помощью обозначить техническую специфику такого необычного восприятия: «Мы существуем на слиянии двух склонов. Наше настоящее имеет два источника, питающие его: прошлое с его отголосками, с голосами крови, которые орошают и двигают наше сердце. Будущее, которое побуждает и притягивает нас. Мы словно на колыбели между началом и концом. Наша жизнь — это пульсация. Бог держит нас между двумя источниками... “Диафония” — акустическая плазма сердцебиения жизни» (Val del Omar, 2010b, p. 112).

Диафоническая акустическая атмосфера переполняла звуковое восприятие слушателей, способствовала активации подсознательного восприятия и ассоциативного мышления: «Важно перейти от монолога к диалогу, — пояснял Х. Валь дель Омар, — от одного звукового канала к двум. Первый канал должен представлять собой акустическое проявление визуального образа экрана, второй — отражать реакцию крови и сознания зрителя на зрелище на экране» (Val del Omar, 2010b, p. 112). По замыслу Х. Валь дель Омара такая звуковая архитектура должна была привести также и к возникновению диалога между тем, что фронтально представлено зрению и слуху, и индивидуальными и/или групповыми реакциями аудитории.

Акустику, возникающую при применении технологии диафонии, Х. Валь дель Омар назвал «тактильной и светящейся» (исп. *acustica luminosa y tactil* (Val del Omar, 2015, p. 95)), — эту надпись он сделал на логотипе своей звуковой системы (рис. 1).



Рис. 1. Валь дель Омар Х. Логотип системы диафонического звука¹².

Применив эффекты эха и реверберации, Х. Валь дель Омар акустически материализовал тактильные характеристики звука, создав объемное звуковое пространство сложной конфигурации. Диафонический акустический контрапункт в сочетании с реверберациями звука производил пластическую вибрацию, которая будто касалась кожи слушателей, порождая различные тактильные эффекты. Например, звук, раздавшийся из динамика, расположенного перед зрителем, спустя доли секунды звучал чуть тише (или в несколько измененном виде) за его спиной из другого динамика, что вызывало у реципиента эффекта ощущение прохождения звука сквозь тело.

Таким образом, анализ звуковой технологии «диафонического звука» Х. Валь дель Омара показал, что она порождала аффекты, переживавшиеся как психофизиологические. Медиумом воздействия оказывалось в том числе и тело человека, включающее соматическую память. Такое воздействие подразумевало актуализацию памяти в виде ассоциаций и переход ассоциативного мышления в режим экстатического переживания.

¹² Источник изображения см.: URL: http://www.valdelomar.com/labo2.php?lang=es&menu_act=4&labo1_cod=6&labo2_codi=10 (15.03.2024).

Технология диафонического звука была задумана Х. Валь дель Омаром как кинематографическая, и в фильме «Гранада в зеркале воды» (*Aguaespejo granadino*, 1955) он впервые использовал диафонию в кинематографе¹³. Но самая первая апробация инновационной звуковой системы была сделана им в звуковом произведении «Невидимый Ауто Сакраменталь. Диафоническое послание Гранады» в 1952 году в Институте испанской культуры (Instituto de Cultura Hispánica)¹⁴ в Мадриде. Демонстрация произведения осуществлялась в предназначенном для просмотра кинофильмов зале, фотографий этого мероприятия и отзывов современников не сохранилось.

«НЕВИДИМЫЙ АУТО САКРАМЕНТАЛЬ. ДИАФОНИЧЕСКОЕ ПОСЛАНИЕ ГРАНАДЫ» (1952) Х. ВАЛЬ ДЕЛЬ ОМАРА

Жанр ауто сакраменталья возрождается в Испании в 20–30-х годах XX века после более чем полутора столетий забвения. Ауто сакраменталь (исп. *auto sacramental* — священное действо) — аллегорическая религиозная пьеса, жанр испанского театра. В Испании в XVI–XVIII веках (до запрета в 1765-м¹⁵) ауто сакраментали ставились на городских площадях во время католического Праздника Тела и Крови Христовых (лат. *Corpus Christi* — Тело Христово). Первоначально темой ауто сакраменталей было таинство Евхаристии (пресуществления хлеба и вина в Тело и Кровь Христову), по мере развития жанра пьесы иллюстрировали истории из Священного Писания, жития святых, мифологические сюжеты, в пьесу могли быть включены и отсылки к современным событиям. Кульминацией этого жанра в испанской драматургии XVII в. стали религиозно-философские драмы-притчи Педро Кальдерона де ла Барка (1600–1681), превратившего героев своих пьес в многоуровневые аллегорические фигуры, воплощавшие ключевые идеи доктрины католического вероучения.

¹³ Более подробно о системе диафонического звука в фильме Х. Валь дель Омара «Гранада в зеркале воды» см. статью: (Колотвина, 2021, с. 51–71).

¹⁴ Институт испанской культуры (Instituto de Cultura Hispánica, основан в 1945 году) — учреждение, в основе которого лежала идея «Испанидад» (единства испаноговорящих народов). Деятельность Института была направлена на международное сотрудничество испаноязычных государств под духовным руководством Испании. С 1988-го это учреждение называется «Испанское агентство международного сотрудничества в целях развития» (*Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID)*).

¹⁵ Испанский король Карл III в 1765 году своим указом запретил постановку ауто сакраменталей как пережиток низовой религиозности.

В 1927 году в Гранаде под руководством Галльего Бурина состоялась постановка ауто сакраменталья П. Кальдерона «Великий театр мира» (Кальдерон де ла Барка, 1999). В 1932-м Ф. Гарсиа Лорка поставил в своем театре «Ла Баррака» ауто сакраменталь «Жизнь есть сон» П. Кальдерона (Кальдерон де ла Барка, 2021). В 1930-е испанские писатели создают произведения в данном жанре: Асорин написал «Анхелита. Ауто Сакраменталь» (Azorín, 1930), Рафаэль Альберти — «Необитаемый человек» (Alberti, 1931). Режим Ф. Франко, апеллирующий к наследию испанской культуры как к средству, цементирующему основы имперского политического строя, также способствовал возрождению этой театральной художественной формы (Kasten, 2012).

Таким образом, Х. Валь дель Омар работал в рамках устойчивой культурной традиции, характерной и для эпохи Золотого века Испании, и для современного ему искусства. Но ауто сакраментали всегда создавались как сценические произведения, а Х. Валь дель Омар использовал звук в качестве основного материала и сделал произведение не в форме радиоспектакля или театрального действия, а в радикально новой для того времени медиаформе, известной современному зрителю как звуковая инсталляция.

Произведение Х. Валь дель Омара представляет собой одноактную аллегорическую религиозную пьесу без четкого сюжета, состоящую из диалогов двух действующих лиц (мужчины и женщины). Основная тема — человеческие грехи и искупление. Произведение начинается с эпизода грехопадения Адама и Евы и заканчивается сценами кровопролитной войны и смертью главного героя. Диалоги героев чередуются с музыкальными композициями (указания на то, какая музыка звучала в этом произведении, отсутствуют), с разного рода шумами, например, со звуками выстрелов.

В архиве Х. Валь дель Омара сохранилось четыре версии машинописного сценария; справа от текста указаны номера аудиоканалов, по которым транслируется повествование (диалоги, музыка, шумы) (Val del Omar, 1951).

Продолжительность композиции около часа, она зациклена (после смерти главного героя повествование начинается снова с эпизода Грехопадения Адама и Евы). По замыслу Х. Валь дель Омара звуковой ауто сакраменталь должен был сопровождаться запахами, проекциями пламени и световых лучей на стены помещения, трансформированного именно для этого произведения.

СОВРЕМЕННЫЕ РЕЗНАКТМЕНТЫ «НЕВИДИМОГО АУТО САКРАМЕНТАЛЯ» Х. ВАЛЬ ДЕЛЬ ОМАРА

Вариант резнактмента, предложенный Ниньо де Эльче (2020)

Современные испанские медиахудожники, основываясь на 4-х версиях сценария (Val del Omar, 1951) и других документах, сохранившихся в архиве Х. Валь дель Омара, представили свои варианты резнактмента его звукового произведения.

Акцентируя с помощью визуального сопровождения звуковой работы религиозные и исторические мифологемы, они сгенерировали разнородные эстетические события, претендующие на концептуальную целостность и влияющие на восприятие звука.

Сначала проанализируем вариант резнактмента, выполненный испанским медиахудожником и певцом фламенко Ниньо де Эльче (Niño de Elche) — «Невидимый Ауто Сакраменталь: Звуковое представление от Валь дель Омара» (*Auto Sacramental Invisible: Una representación sonora a partir de Val del Omar*). Он был представлен зрителям на одноименной выставке, которая проходила с 7 октября 2020 г. по 29 ноября 2021 г. в Национальном музее Центр искусств королевы Софии в Мадриде¹⁶.

Ниньо де Эльче разместил инсталляцию в зале, оформленном пятнадцатью динамиками в виде свисающих с потолка ламп, напоминающих церковные светильники-лампады, т. к. в оригинальном сценарии есть указания на «вотивные лампы» (Val del Omar, 1951). «Вотивными» (лат. *votivus* — посвященный богам, *votum* — обет, желание) в религиозной практике называют предметы, которые приносят в дар Богу в качестве жертвы, подношения или благодарности, в т. ч. зажженные лампады и свечи. Их свет символизирует пламенную молитву и Божественный свет. Благодаря такой детали в оформлении художественное пространство звукового произведения Х. Валь дель Омара приобретало сакральный статус.

Образы ламп также напоминали световой дизайн ярмарочных площадей в послевоенной Испании. Яркость и цветность освещения (красное, зеленое, синее, оранжевое, бордовое и т. д.) менялись в течение представления, создавая тем самым иллюзию иллюминации ночного города (рис. 2, 3).

¹⁶ Niño de Elche. Auto Sacramental Invisible: Una representación sonora a partir de Val del Omar. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 7 octubre, 2020 — 29 noviembre, 2021 // URL: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/nino-elche> (15.03.2024).



**Рис. 2, 3. Инсталляция «Невидимый Ауто Сакраменталь» Х. Валь дель Омара.
Модель резнанкта, выполненная Ниньо де Эльче (2020)¹⁷**

Ниньо де Эльче, стремясь создать аутентичную версию, тем не менее отмечал, что «поэтические метафоры [Х. Валь дель Омара. — О. К.] невозможно воплотить в реальность, поэтому я сделал свободную интерпретацию» (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2020, p. 3). Например, он включил в инсталляцию музыку по своему усмотрению, в т. ч. и современные эстрадные мелодии, а также оформил дизайн занавеса.

Поскольку Х. Валь дель Омар демонстрировал свою работу в зале кинотеатра, Ниньо де Эльче поставил около одной стены два ряда кресел. Но он рассчитывал, что посетители будут ходить по залу. Посетители действительно обычно фланировали по залу и смотрели наверх, на динамики-люстры, откуда раздавались голоса и музыка.

При входе в зал и по периметру помещения Ниньо де Эльче расположил занавес из плотной ткани, похожей на гобелены, и толстые шторы, характерные для помпезных официальных интерьеров эпохи Ф. Франко. В сочетании со световым дизайном инсталляции, напоминающим огни ярмарочных площадей послевоенной Испании, восприятие звука контекстуализировалось и осуществлялось зрителями в пространстве исторической памяти.

Предложенный Ниньо де Эльче рисунок занавеса иллюстрировал жизнь и смерть как антиномию религиозного сознания, о которой повествует произведение. Нижняя часть занавеса была покрыта символическими изображениями цветов и райских птиц садово-паркового ансамбля Альгамбры. При выборе такого узора Ниньо де Эльче исходил из факта частого использования Х. Валь дель Омаром образов садов Альгамбры в своих фильмах. Режиссер снял три фильма о родном городе: «Вибрации

¹⁷ Источник изображений см.: URL: <https://luisalexandrecasanovas.com/invisible-auto-sacramental-museo-nacional-centro-de-arte-reina-sofia-2020> (05.12.2024).

Гранады» (*Vibración de Granada*, 1935), «Гранада в зеркале воды» (*Aguaespejo granadino*, 1955), «Гранада» (*Granada*, 1968/74). В верхней части занавеса были размещены абстрактные изображения ядерного взрыва в пустыне Нью-Мексико (США). В июле 1945 года там были проведены первые ядерные испытания, а через месяц США подвергли ядерной бомбардировке Хиросиму и Нагасаки. Таким образом, рисунок занавеса показывал две крайние точки в истории человечества — Райский сад и Апокалипсис (рис. 4, 5).



Рис. 4, 5. Рисунок занавеса в реэнактменте инсталляции «Невидимый Ауто Сакраменталь» Х. Валь дель Омара, выполненном Ниньо де Эльче (2020)¹⁸

Религиозные и светские коннотации в этом реэнактменте переплетались, также смешивались и временные пласты. Зрители одновременно воспринимали ритмы современности, визуальные отсылки к эпохе Ф. Франко и библейское повествование.

Вариант реэнактмента, предложенный Х. Вивером (2012)

Испанский скульптор и дизайнер Хавьер Вивер (Javier Viver) предложил свой вариант реэнактмента. В 2010 году он защитил докторскую диссертацию «Лаборатория Х. Валь дель Омара: контекстуализация его работы на основе текстовых, графических, звуковых источников, найденных в семейном архиве» (Viver, 2010). В 2012-м на основе изученных при подготовке диссертации материалов Х. Вивер, при участии историка искусства Хавьера Ортиса Эчагуэ (Javier Ortiz-Echagüe) и совместно с Архивом Марии Хосе Валь дель Омар

¹⁸ Источник изображения см.: URL: <https://luisalexandrecasanovas.com/invisible-auto-sacramental-museo-nacional-centro-de-arte-reina-sofia-2020> (05.12.2024).

и Гонсало Саенс де Буруга¹⁹, разработал вариант резнактмента, получивший название «Невидимый Ауто Сакраменталь. Диафоническое послание Гранады. Неизвестное произведение Х. Валь дель Омара (1949–1952)» (Viver, 2012). Этот вариант существует только как проект, он еще не воплощен в действительность.

Х. Вивер оформил инсталляцию в виде сферы глазного яблока. Зрители должны были размещаться на сиденьях внутри сферы и смотреть вверх на зону радужки инсталляции-глаза как на экран, на который проецировались разноцветные световые молнии; а звуковые потоки доносились из четырнадцати динамиков, расположенных в разных точках этого глазного яблока (рис. 6, 7).



Рис. 6. Инсталляция «Невидимый Ауто Сакраменталь» Х. Валь дель Омара. Модель резнактмента, выполненная Х. Вивером (2012). Внешний дизайн инсталляции²⁰

¹⁹ Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga — семейный архив Х. Валь дель Омара, организованный его дочерью Марией Хосе Валь дель Омар и ее мужем Гонсало Саенс де Буруга.

²⁰ Источник изображения см.: URL: <https://javierviver.com/wp-content/uploads/2018/04/Val-del-Omar-Auto1.pdf> (15.03.2024).



**Рис. 7. Инсталляция «Невидимый Ауто Сакраменталь» Х. Валь дель Омара.
Модель реэнактмента, выполненная Х. Вивером (2012).
Внутренний дизайн инсталляции²¹**

Х. Вивер в конструкции своей версии реэнактмента визуализировал представление Х. Валь дель Омара о том, что «кинематографический экран — это большая сетчатка коллективного глаза» (Val del Omar, 2010b, p. 111).

Такое визуальное оформление художественного пространства инсталляции позволило Х. Виверу создать не привязанную к историческому контексту зону интерпретации произведения и должно было помочь вызвать чувство единения у зрителей не только вследствие их близкого расположения внутри сферы, но и благодаря ассоциации у зрителей экрана-радужки инсталляции с коллективным глазом.

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ДВУХ ВАРИАНТОВ РЕЭНАКТМЕНТА

Проект Ниньо де Эльче можно охарактеризовать как историческую реконструкцию, проект Х. Вивера — как медитативную репрезентацию. Возникает вопрос, каким образом эти разные варианты формальной организации изображений и звуков могли влиять на восприятие зрителями диафонического звукового поля?

²¹ Источник изображения см.: URL: <https://javierviver.com/wp-content/uploads/2018/04/Val-del-Omar-Auto1.pdf> (15.03.2024).

Ниньо де Эльче в своем варианте реэнактмента манипулировал хронологией, смешав библейскую историю с сегодняшним днем: зрители видели одновременные отсылки к Раю, эпохе Ф. Франко, Апокалипсису и современности. Такая стратегия поддерживалась сценарием Х. Валь дель Омара, в котором также смешаны временные пласты, и способствовала пробуждению исторической памяти у зрителей, дополняя ее как мифологическими и историческими коннотациями, так и отсылками к нашему времени.

Профессор Университета Жироны К. Пардо Сальгадо, комментируя стратегию соединения временных потоков в реэнактменте, созданном Ниньо де Эльче, отметила, что «здесь сконцентрировано звуковое, социальное, эстетическое и политическое пространство, которое бросает вызов нашей памяти на коллективном уровне и (...) заставляет слушать настоящее из прошлого (...) слушать наше время из времени Валь дель Омара» (Pardo Salgado, 2022, p. 28).

Действительно, если Х. Валь дель Омар соединил два времени в своем произведении — мифологическое и время своей современности (период франкизма, 1939–1975), то Ниньо де Эльче добавил третье время — время нашей современности, тем самым продолжив эстафету переосмысления времен, инициированную Х. Валь дель Омаром с помощью диафонической акустики.

В таком варианте реэнактмента не только увеличился диапазон интерпретации за счет смешения трех слоев времени, но и телесные практики зрителя получили большую свободу. Несмотря на то, что в зале у стены стояли два ряда стульев, зрители сами решали, что им делать: бродить по залу, стоять или сидеть; зрители также могли самостоятельно выбрать точку обзора.

Вариант реэнактмента, предложенный Х. Вивером, лишен отсылок к конкретным историческим событиям, что должно было способствовать большей концентрации внимания зрителей на тактильных эффектах диафонии. Благодаря эффектам реверберации, которые отчетливо ощущаются в пространстве сферической инсталляции, зрители могли бы почувствовать, как звук «окутывает» их тела или «обжигает» их кожу.

Размещение зрителей на определенных местах внутри инсталляции (по замыслу Х. Вивера, каждый зритель занимал конкретное место внутри сферы) привело бы к ограничению возможности телесной реакции и позволило бы зрителям сосредоточиться на своих ощущениях, генерируемых звуковыми потоками. Подобная организация пространства в сочетании со световыми импульсами внутри инсталляции должна была привести

к размыванию границ индивидуальности, к усилению гипнотического воздействия звука, помешав зрителям занять критическую рациональную позицию.

В результате проведенного сравнительного анализа двух вариантов реэнактмента звукового произведения Х. Валь дель Омара выявлено, что в основе их лежат исторические и религиозно-культурные мифологемы, которые становятся для сознания зрителей конструктивными. Разные варианты сопровождения звукового произведения радикализуют какие-то из мифологем, что приводит к диаметрально разному воздействию на зрителей и влияет на субъективную их реакцию.

Так, в модели Х. Вивера отражены пронизывающие франкистскую эпоху (и отчасти творчество Х. Валь дель Омара) тоталитарные коннотации (ограничения, фиксация, закрытое пространство, коллективизм и т. д.). Технология диафонического звука может быть проинтерпретирована в данном случае как всецело иммерсивная, блокирующая рациональное мышление. Погружение в бессознательное здесь отождествляется с растворением в коллективном звуке как самом простом пространстве тоталитарного всеобщего ликования.

Модель Ниньо де Эльче предоставляла зрителям свободу перемещения, возможность воспринимать арт-пространство инсталляции как светское или как сакральное (например, дизайн ламп напоминал и церковные светильники и огни ярмарочной площади), тем самым репрезентировались либеральные коннотации творчества Х. Валь дель Омара.

Диафонический звук в такой модели срабатывает как первичная заявка на диалог и замаскированный контрдискурс. Это происходит потому, что объективный, документальный звук в диафоническом пространстве со смешанными временными пластами и возможностью зрителей свободно реагировать на происходящее более явственно диссонирует с субъективным звуком. Диалогизм уже не просто перекодирует отдельные образы и символы, но и дает возможность иметь в особо организованном пространстве разные их кодировки и декодировки, провоцируя критичность зрителей. И в таком случае произведение уже не иммерсивно, наоборот, оно выводит бессознательное зрителя к миру сознания, где производится выбор значения каждого объекта.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Два варианта реэнактмента звукового произведения Х. Валь дель Омара показывают, что его художественное наследие не поддается категоричной интерпретации в качестве иллюстрации какой-либо идеологии. Как подчеркнул Л. Касановас Бланко: «неоднозначная фигура Х. Валь дель Омара не должна стать жертвой упрощенного подхода» (Casasnovas Blanco, 2021). В творчестве Х. Валь дель Омара отразились как мифологическое мышление и социальный утопизм эпохи франкизма, так и стремление выразить особый сложный код культуры Испании. Этот код оказывается живым, пространство и звук поддерживают его метаморфозы. В реэнактментах аффективного пространства ранней формы звуковой инсталляции Х. Валь дель Омара метаморфозы эти вполне убедительно интерпретируются и как погружение в глубины бессознательного, и как заявка на диалог.

Полученные нами результаты продуктивны как для анализа современных звуковых инсталляций и раскрытия критического потенциала различных форм современного искусства, так и для изучения феномена становления саунд-арта и медиа-арта в Испании в контексте национальной истории и художественной традиции. Интермедиаальный синтез искусств эпохи модерна, предвещавший возникновение медиа-арта во второй половине XX века, был выявлен с помощью интуитивного конструирования новых форм выражения испанским пионером медиа-арта Х. Валь дель Омаром и оформлен в виде театрального жанра ауто сакраментала как возможной идеальной формы такого синтеза. Взаимопроникновение культурных традиций и новаторства, неизбежное в подобных проектах, требует специальных исследований, имеющих значимую теоретическую перспективу.

REFERENCES

1. Academic. (n.d.). *Diafoniya* [Diaphony]. (In Russ.) Retrieved March 15, 2024, from https://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/243/Diaphonia
2. Alberti, R. (1931). *El hombre Deshabitado*. Madrid: Editorial Plutarco. (In Spanish)
3. Álvarez-Fernández, M. (2020). No es un concierto, no es teatro, no es una película... ¿qué es el Auto Sacramental Invisible de José Val del Omar? In A. Pinteño (Ed.), *Niño de Elche Auto Sacramental Invisible: Una representación sonora a partir de Val del Omar* (pp. 18–28). (In Spanish) Retrieved July 15, 2024, from https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/nino_de_elche.pdf

4. Azorin (Martinez Ruiz, J.) (1930). *Angelita: Auto sacramental*. Madrid: Biblioteca Nueva. (In Spanish)
5. Calderón de la Barca, P. (1999). Velikiy teatr mira [The great theater of the world]. *Sovremennaya Dramaturgiya*, (3), 197–216. (In Russ.)
6. Calderón de la Barca, P. (2021) *Zhizn' est' son* [Life is a dream] (D. Petrov, Trans.). Moscow: Ripol-Classic. (In Russ.)
7. Casanovas Blanco, L.A. (2020). El Auto Sacramental Invisible y el arte electroacústico de José Val del Omar (1932–1952). In A. Pinteño (Ed.), *Niño de Elche: Auto Sacramental Invisible: Una representación sonora a partir de Val del Omar* (pp. 29–42). (In Spanish) Retrieved July 15, 2024, from https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/nino_de_elche.pdf
8. Casanovas Blanco, L.A. (2021, March 30). José Val del Omar y el arte de tomar partido. *El País*. (In Spanish) Retrieved March 15, 2024, from https://elpais.com/babelia/2021-03-30/val-del-omar-y-el-arte-de-tomar-partido.html#?prm=copy_link
9. *Diáfono y Fonema Hispánico: Certificados de registro de marca*. (1944). Archivo José Val del Omar, ID C00217323c. (In Spanish) Retrieved March 15, 2024, from <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/search/item/3811-diafono-y-fonema-hispanico-certificados-de-registro-de-marca?offset=12>
10. Kasten, C. (2012). *The cultural politics of twentieth-century Spanish theatre: Representing the auto sacramental*. Bucknell University Press.
11. Kolganova, O.V. (2021). Svetotsvetovye proektsionnye ustroystva V. Baranova- Rossine i G. Gidoni (1920-e–1930-e gody) [Wladimir Baranoff-Rossine's and Grigory Gidoni's light and color projection devices: 1920s–1930s]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 17 (4), 33–62. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.4-33-62>
12. Kolotvina, O.V. (2021). Immersivnye tekhnologii mediaiskusstva Kh. Val' del' Omara (“apanoramnoe perepolnenie obraza,” “diafoniya,” “taktil'noe videnie”) kak vyrazhenie ego kontseptsii “tekhnomistitsizma” (Immersive technologies of J. Val del Omar's media art (“apanoramic image overflow,” “diaphony,” “tactile vision”) as an expression of his concept of “mechanical mysticism”). *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 17 (1), 51–71. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.1-51-71>
13. Kopenkina, O. (2005). Sova Minevry, ili Politicheskyy reenaktment v epokhu bol'shogo kompromissa [The owl of Minerva, or Political reenactment in the era of the great compromise]. *Khudozhestvennyy Zhurnal*, (58–59). (In Russ.) Retrieved September 10, 2024, from <https://moscowartmagazine.com/issue/30/article/511>
14. Massumi, B. (1995). The autonomy of affect. *Cultural Critique*, (31, Part II), 83–109. <http://www.jstor.org/stable/1354446>
15. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2020). *Niño de Elche: Auto Sacramental Invisible: Una representación sonora a partir de Val del Omar*. (In Spanish)

- Retrieved March 15, 2024, from https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/dossier_nino_de_elche.pdf
16. Niño de Elche. (2020). La indisciplina de Valdelomariana como campo semántico. In A. Pinteño (Ed.), *Niño de Elche Auto Sacramental Invisible: Una representación sonora a partir de Val del Omar* (pp. 5–17). (In Spanish) Retrieved July 15, 2024, from https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/nino_de_elche.pdf
 17. Ortiz-Echagüe, J., Val del Omar, J. (2010). Cronología. In J. Ortiz-Echagüe (Ed.), *José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística* (pp. 325–333). Barcelona: Ediciones La Central. (In Spanish)
 18. Pardo Salgado, C. (2022). La escucha de lo virtual: Contextos y des/contextos de Val del Omar. *Enclaves. Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas*, (2), 15–30. (In Spanish)
 19. Romea Parente, E. (2017). Mensaje diafónico de Granada de José Val del Omar: Auto sacramental sensorial. *Dialogía*, (11), 153–169. (In Spanish)
 20. Romea Parente, E. (2022). *La verticalidad ascético-mística en la obra de Val del Omar* [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Madrid. (In Spanish)
 21. Val del Omar, J. (1951). *El mensaje de Granada: auto sacramental invisible*. Archivo José Val del Omar, ID C00216703c. (In Spanish) Retrieved March 15, 2024, from <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/search/item/3666-el-mensaje-de-granada-auto-sacramental-invisible?offset=1>
 22. Val del Omar, J. (1959). Fines perseguidos por la técnica diafónica VDO Un sistema sonoro netamente español. *Espectáculo*, (131). Retrieved March 15, 2024, from http://www.valdelomar.com/texto1.php?lang=es&menu_act=7&text1_codi=1&text2_codi=7
 23. Val del Omar, J. (2010a). Carta a Alfredo Sanchez Bella, 24 de septiembre de 1951. In J. Ortiz-Echagüe (Ed.), *José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística* (pp. 180–181). Barcelona: Ediciones La Central. (In Spanish)
 24. Val del Omar, J. (2010b). Sobre la diafonía. In J. Ortiz-Echagüe (Ed.), *José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística* (pp. 111–112). Barcelona: Ediciones La Central. (In Spanish)
 25. Val del Omar, J. (2015). La diafonía es un nuevo sistema de producción. In E. Duque (Ed.), *Val del Omar: Mas alla de la orbita Terrestre* (pp. 93–95). Buenos Aires: BAFICI. (In Spanish)
 26. Viver, J. (2010). *Laboratorio de Val del Omar: una contextualización de su obra a partir de las fuentes textuales, gráficas y sonoras encontradas en el archivo familiar* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. (In Spanish)
 27. Viver, J. (2012). Auto Sacramental Invisible: El mensaje diafónico de Granada. Una obra inédita de Jose Val del Omar. *Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga*. Retrieved March 15, 2024, from <https://javierviver.com/wp-content/uploads/2018/04/Val-del-Omar-Auto1.pdf>

28. Volodina, A.V. (2019). Delezianskaya teoriya affekta: Esteticheskaya problematika [Deleuzian theory of affect: Aesthetic problematic]. *Kul'tura i Iskusstvo*, (12), 35–45. (In Russ.) <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2019.12.31729>

ЛИТЕРАТУРА

1. Академик. (б.д.). *Диафония*. https://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/243/Diaphonia (дата доступа: 15.03.2024).
2. Володина, А.В. (2019). Делезианская теория аффекта: эстетическая проблематика. *Культура и искусство*, 12, 35–45. <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2019.12.31729>
3. Кальдерон де ла Барка, П. (1999). Великий театр мира. *Современная драматургия*. 3, 197–216.
4. Кальдерон де ла Барка, П. (2021). *Жизнь есть сон*. Москва: Рипол-Классик.
5. Колганова, О.В. (2021). Светоцветовые проекционные устройства В. Баранова-Россине и Г. Гидони (1920-е–1930-е годы). *Наука телевидения*, 17 (4), 33–62. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.4-33-62>
6. Колотвина, О.В. (2021). Иммерсивные технологии медиаискусства Х. Валь дель Омара («апанорамное переполнение образа», «диафония», «тактильное видение») как выражение его концепции «техномистицизма». *Наука телевидения*, 17 (1), 51–71. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.1-51-71>
7. Копенкина, О. (2005). Сова Миневры, или Политический реэнактмент в эпоху большого компромисса. *Художественный журнал*, 58–59. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/30/article/511> (дата доступа: 10.09.2024).
8. Массуми, Б. (2020) Автономия аффекта. *Философский журнал*, 13(3), 110–133.
9. Alberti, R (1931). *El hombre Deshabitado*. Madrid: Editorial Plutarco.
10. Álvarez-Fernández, M. (2020). No es un concierto, no es teatro, no es una película... ¿qué es el Auto Sacramental Invisible de José Val del Omar? In A. Pinteño (Ed.), *Niño de Elche Auto Sacramental Invisible: Una representación sonora a partir de Val del Omar* (pp. 18–28). Retrieved July 15, 2024, from https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/nino_de_elche.pdf
11. Azorin (Martinez Ruiz, J.) (1930). *Angelita: Auto Sacramental*. Madrid: Biblioteca Nueva.
12. Casanovas Blanco, L.A. (2020). El Auto Sacramental Invisible y el arte electroacústico de José Val del Omar (1932–1952). In A. Pinteño (Ed.), *Niño de Elche: Auto Sacramental Invisible: Una representación sonora a partir de Val del Omar* (pp. 29–42).

- Retrieved July 15, 2024, from https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/nino_de_elche.pdf
13. Casanovas Blanco, L.A. (2021, March 30). José Val del Omar y el arte de tomar partido. *El País*. Retrieved March 15, 2024, from https://elpais.com/babelia/2021-03-30/val-del-omar-y-el-arte-de-tomar-partido.html?prm=copy_link
 14. *Diáfono y Fonema Hispánico: Certificados de registro de marca*. (1944). Archivo José Val del Omar, ID C00217323c. Retrieved March 15, 2024, from <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/search/item/3811-diafono-y-fonema-hispanico-certificados-de-registro-de-marca?offset=12>
 15. Kasten, C. (2012). *The cultural politics of twentieth-century Spanish theatre: Representing the auto sacramental*. Bucknell University Press.
 16. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2020). *Niño de Elche: Auto Sacramental Invisible: Una representación sonora a partir de Val del Omar*. Retrieved March 15, 2024, from https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/dossier_nino_de_elche.pdf
 17. Niño de Elche. (2020). La indisciplina valdelomariana como campo semántico. In A. Pinteño (Ed.), *Niño de Elche Auto Sacramental Invisible: Una representación sonora a partir de Val del Omar* (pp. 5–17). Retrieved July 15, 2024, from https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/nino_de_elche.pdf
 18. Ortiz-Echagüe, J., Val del Omar, J. (2010). Cronología. In J. Ortiz-Echagüe (Ed.), *José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística* (pp. 325–333). Barcelona: Ediciones La Central.
 19. Pardo Salgado C. (2022). La escucha de lo virtual: contextos y des/contextos de Val del Omar. *Enclaves. Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas*, (2), 15–30.
 20. Romea Parente, E. (2017). Mensaje diafónico de Granada de José Val del Omar: auto sacramental sensorial. *Dialogía*, (11), 153–169.
 21. Romea Parente, E. (2022). *La verticalidad ascético-mística en la obra de Val del Omar* [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Madrid.
 22. Val del Omar, J. (1951). *El mensaje de Granada: auto sacramental invisible*. Archivo José Val del Omar, ID C00216703c. Retrieved March 15, 2024, from <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/search/item/3666-el-mensaje-de-granada-auto-sacramental-invisible?offset=1>
 23. Val del Omar, J. (1959). Fines perseguidos por la técnica diafónica VDO Un sistema sonoro netamente español. *Espectáculo*, 131. Retrieved March 15, 2024, from http://www.valdelomar.com/texto1.php?lang=es&menu_act=7&text1_codi=1&text2_codi=7
 24. Val del Omar, J. (2010a). Carta a Alfredo Sanchez Bella, 24 de septiembre de 1951. In J. Ortiz-Echagüe (Ed.), *José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística* (pp. 180–181). Barcelona: Ediciones La Central.

25. Val del Omar, J. (2010b). Sobre la diafonía. In J. Ortiz-Echagüe (Ed.), *José Val del Omar: Escritos de técnica, poética y mística* (pp. 111–112). Barcelona: Ediciones La Central.
26. Val del Omar, J. (2015). La diafonía es un nuevo sistema de producción. In E. Duque (Ed.), *Val del Omar: Mas alla de la orbita terrestre* (pp. 93–95). Buenos Aires: BAFICI.
27. Viver, J. (2010). *Laboratorio Val del Omar: una contextualización de su obra a partir de las fuentes textuales, gráficas y sonoras encontradas en el archivo familiar* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
28. Viver, J. (2012). *Auto Sacramental Invisible. El mensaje diafónico de Granada. Una obra inédita de Jose Val del Omar*. Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga. Retrieved March 15, 2024, from <https://javierviver.com/wp-content/uploads/2018/04/Val-del-Omar-Auto1.pdf>

ABOUT THE AUTHOR

OLGA V. KOLOTVINA

PhD student at the Faculty of Art History,
Russian State University for the Humanities,
6, Miuskaya Square, Moscow 125993, Russia

ResearcherID: AAJ-3200-2021

ORCID ID: 0000-0003-2873-3604

e-mail: kolotvina@mail.ru

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ОЛЬГА ВАСИЛЬЕВНА КОЛОТВИНА

соискатель, факультет истории искусства,
Российский государственный гуманитарный университет,
125993, г. Москва, Миусская площадь, 6

ResearcherID: AAJ-3200-2021

ORCID ID: 0000-0003-2873-3604

e-mail: kolotvina@mail.ru