

© Ken Ueno, 2013

Publicado con motivo de la exposición *Lucrecio líquido. Ken Ueno* (17 de agosto al 3 de noviembre de 2013) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

—
Published on occasion of the exhibition *Liquid Lucretius. Ken Ueno* (August 17 to November 3, 2013) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

Texto—Text
Marco Morales Villalobos

Artista—Artist
Ken Ueno

Traducción—Translation
Christopher Michael Fraga
Jaime Soler Frost

Coordinación editorial—Editorial Coordination
Ekaterina Álvarez · MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo

Corrección—Proofreading
Ekaterina Álvarez
Jaime Soler Frost

Diseño editorial—Editorial Design
Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Primera edición 2013—First edition 2013
D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México, D.F.
D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts
D.R. © de la traducción, sus autores—the translators for the translations
D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

ISBN

Todos los derechos reservados.
Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

—
All rights reserved.
This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Impreso y hecho en México—Printed and made in Mexico

LUCRECIO
LÍQUIDO

LIQUID
LUCRETIUS

KEN UENO

MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM

© Ken Ueno, 2013

Lucrecio líquido	6
Liquid Lucretius	14

MARCO MORALES VILLALOBOS

Semblanza	20
Biography	21

Créditos	22
Credits	

Lucrecio líquido

Instalación sonora multicanal

MARCO MORALES VILLALOBOS



© Ken Ueno, 2013

La música de Ken Ueno contribuye a la historia de dos vanguardias con intereses comunes que encontraron en la tecnología una herramienta importante, que permitió, hacia la segunda mitad del siglo xx, la inclusión de casi cualquier sonido. Esto es, por un lado, el camino que inaugura la posibilidad de editar grabaciones, en cinta magnética, de sonidos de objetos encontrados en la esfera de lo cotidiano hasta obtener una composición, o bien, su posterior inclusión en arreglos con instrumentos musicales acústicos. Esta vía de creación de sonidos tendría una faceta menos flexible, que también se desarrollaría en Europa, pero que evitó tener como materia prima cualquier sonido causado por objetos reales y, en su lugar, optó por utilizar exclusivamente sonidos generados de manera electrónica. Por el otro, la vanguardia estadounidense, en especial con John Cage, que contribuyó de manera significativa a la incorporación de cualquier sonido en la música, incluidos aquellos emanados del silencio.

Esta ampliación del universo audible creó nuevas formas de composición musical, de escucha y de sensibilidad, y posibilitó, en suma, la existencia de la *Nueva música*. Ueno se inscribe en este género con ambición; su trabajo no es de continuidad de una tradición sino de contribución a ella. Su preocupación por lo singular, por el detalle, por las aportaciones de todos y cada uno de los elementos que urden la trama de un sonido, complejo o simple, se manifiesta en su obra en diferentes niveles, obliga, como sostiene el compositor Robert Kirzinger, tanto a las audiencias como a los ejecutantes, a ir más allá de su complacencia hacia nuevos espacios de expresión, demanda que escuchemos hasta los sonidos más simples, como si fueran una sinfonía de tonos individuales a pesar de que éstos sean emitidos por una sola fuente sonora. Así, el artista considera las capacidades individuales de las unidades; no es trivial que mucha de su música sea compuesta, como el mismo Ueno sostiene, *person-specifically*, queriendo decir que ha sido escrita para ejecutantes específicos y así resaltar lo mejor de sus habilidades.

Amplitud de miras

Su preocupación por “las partículas elementales”, es decir, por los elementos mínimos de expresión de una

manifestación más compleja, nos habla también de su concepción del mundo, más allá del sonoro y de otras disciplinas artísticas. La inclusión en el título de esta muestra del nombre de Lucrecio (ca. 99-55 a.C.) es prueba de ello, así como la referencia inmediata a su libro *De rerum natura* (*De la naturaleza de las cosas*).

Liquid Lucretius (*Lucrecio líquido*, 2013) de Ken Ueno, que se presenta en el museo, hace referencia a la concepción del universo expresada por Lucrecio en *De rerum natura*, en el que lo representa como un conjunto de átomos flotando en el espacio. Complementa esta imagen la palabra líquido, que hace referencia a los remolinos causados por las corrientes oceánicas. El conjunto es elocuente al pensar en los principios que orientan las reflexiones estéticas de Ueno.

La instalación tiene un origen vivencial, se refiere a dos momentos sonoros que conviven en una misma escena. El primero de ellos es plenamente identificable, en palabras del compositor “mientras era estudiante en Harvard, solía correr todos los días por el río Charles. En ciertos momentos del año, durante mi ruta, me di cuenta que había una bandada de gansos comiendo en el césped al lado del río. Ese sonido se ha quedado conmigo. Fue un poderoso recordatorio del hecho de que un gran grupo de individuos con capacidades sónicas pueden producir un bello, complejo y delicado sonido. Para mí, esto era *síntesis granular natural*”. Efectivamente es posible reconocer la similitud, pues al igual que el acontecimiento descrito, la *síntesis granular* es un proceso de generación de sonidos complejos a partir de otros más simples, que en esta técnica se denominan *cuan-tos* o granos sonoros, eventos extremadamente breves, con duración de milésimas de segundo. Precisamente, el umbral entre ambas formas —es decir, el espacio temporal entre lo natural y lo sintético— es uno de los objetos de investigación del compositor en esta pieza.

La segunda referencia del compositor en el mismo paisaje son otros sonidos que, aunque no están claramente identificados, son lo suficientemente complejos y densos como para que Ueno no logre distinguir si es su imaginación filtrando sonidos discretos dentro de la textura sonora o si realmente están presentes en ella. El compositor sostiene que, “algunas veces, mientras escucho el susurro de un

arroyo o el estruendo del tráfico, como que escucho muchas personas murmurando. Quizá sólo esté imaginando ese murmullo; sin embargo, la textura sonora es lo suficientemente densa para saber que no se trata sólo de mi imaginación”. Así, el otro umbral que investiga en la instalación es aquel entre los fenómenos sonoros naturales complejos y los fonemas vocales, en otras palabras: el espacio temporal que los separa. La voz contribuye de manera importante a su trabajo como compositor, pero también como instrumentista, concentrado en las técnicas multifónicas como el canto de garganta.

Inspirada en estas experiencias naturales, la instalación investiga el espacio liminal entre los fenómenos naturales y la síntesis granular y entre los fenómenos sonoros naturales complejos y la voz humana. El artista hizo algunas modificaciones y arreglos específicos al programa Max/MSP para que la instalación sonora se desarrolle continuamente durante el tiempo de exhibición. El visitante, en la medida que pueda tomarse más tiempo en la instalación, podrá percatarse de los elementos que le dan estructura y de otros cambiantes, que darán idea de la reflexión del compositor al recrear los movimientos en forma de nube del vuelo de las aves, del espacio entre el fenómeno y lo sintético. La distribución del sonido en el Espacio de Experimentación Sonora (EES) se realiza con estas mismas modificaciones, que incluyen operaciones y rutinas que envían sonidos puntuales por cada bocina y por grupos de bocinas con la intención de recrear el movimiento del sonido causado por las parvadas cuando vuelan.

II

Pierre Schaeffer terminó su *Étude aux chemins de fer* (*Estudio de los ferrocarriles*) en 1948, en el que unió fragmentos de cinta magnética de las grabaciones que había realizado de seis locomotoras. Este primer collage era el resultado de su investigación con sonidos pregrabados, misma que se extendería a todo tipo de objetos sonoros, incluyendo los musicales, la voz y la naturaleza. Al final de esa década, en colaboración con el compositor Pierre Henry, terminó con la misma técnica la obra que nombraron

Symphonie pour un homme seul (Sinfonía para un hombre solo); la denominó *música concreta*.

Lo que Schaeffer lograría con la *música concreta* no se reduce a llamar la atención hacia la sonoridad de los objetos que forman el flujo constante, por demás complejo, en el que el escucha se encuentra inmerso y del que no se puede abstraer. La posibilidad de señalar esta multiplicidad y riqueza, de hacerla omnisciente, amplió el universo aural y permitió una apertura de la sensibilidad, al tiempo que extendió las técnicas de composición y los recursos disponibles para la expresión musical, abonando el camino de las vanguardias estadounidense y europea. Esta contribución a la música electrónica y a la aparición, más adelante, de la música electroacústica impuso un fuerte componente científico y tecnológico a la creación musical, que se iría incorporando más a ella, a medida que la tecnología se hizo más asequible, y alejándose de los laboratorios por una disminución en los costos y en las demandas de formación de los usuarios para acercarse a los compositores, quienes poseían cada vez mayor conocimiento técnico. Pierre Schaeffer era ambos: ingeniero y artista.

Es innegable que Schaeffer, al ocuparse de la tecnología, continuaba el camino que otros habían trazado y contribuía, al responder a las preguntas e intereses de otros compositores, a una búsqueda por ampliar, cambiar e incluso terminar con algunas formas de la música y de su creación. Aquí se inscribe su encuentro, provocado por el compositor Pierre Boulez, con John Cage. No mucho después de su regreso a Estados Unidos, Cage terminó una pieza, parte de una serie para cinta magnética, que llamó *Williams Mix* (*Mezcla de Williams*). El compositor estadounidense, que llegó a incluir todo tipo de objetos en sus composiciones y conciertos, no sólo sonidos de cinta magnética, estrenó *4'33"* el 29 de agosto de 1952 en la sala de conciertos Maverick, una sala abierta ubicada en un contexto natural de difícil acceso. Los 4 minutos y 33 segundos de la pieza obligaron a la audiencia, entre otras cosas, a escuchar todos los sonidos de la sala y la naturaleza en la que se encuentra localizada. El crítico A. Ross cita: “Dondequiera que estemos —escribe John Cage en su libro *Silence* (*Silencio*)— lo que oímos es fundamentalmente ruido. Cuando lo ignoramos, nos perturba. Cuando lo escuchamos, nos resulta fascinate”.

Estos intereses germinarían en iniciativas importantes con un perfil adecuado a las búsquedas de los artistas, haciendo manifiestas propuestas estéticas y sus diferencias, como fue el caso de la *música concreta* en Francia y la *elektronische Musik (música electrónica)* en Alemania y las respectivas fundaciones del Groupe de Recherche de Musique Concrète (Grupo de Investigación de Música Concreta) y de la Nordwestdeutscher Rundfunk (Radiodifusión del noroeste alemán). La diferencia entre estas dos instituciones llevaba a la arena musical la histórica rivalidad entre ambos países. Se contraponían dos visiones distintas de la creación de la Nueva música: por un lado, la composición a partir de la edición y abstracción de sonidos preexistentes que incluía los generados electrónicamente y, por el otro, el empleo exclusivo de estos últimos. El Columbia-Princeton Electronic Music Center en Nueva York sería el lugar, en el continente americano, para la exploración de la música en cinta magnética y electrónica.

La existencia de estos centros facilitaría a los compositores la tecnología necesaria para continuar sus investigaciones con espontaneidad y libertad imaginativa; serían, además, el lugar de encuentro de personalidades con formaciones diversas pero intereses afines. Esta combinación permitió la creación de piezas icónicas; el *Poème électronique (Poema electrónico)* del compositor Edgard Varèse fue una de ellas. A Varèse se le comisionó un trabajo para su reproducción en el pabellón Philips, diseñado por Le Corbusier para la Exposición Universal de Bruselas en 1958. La composición, que incluía ruidos de máquinas y sonidos de campanas, de piano y electrónicos ocupó, ya en el pabellón, más de 400 bocinas, además de pantallas para la proyección de imágenes, logrando una experiencia sonora de 360 grados. La sensación era de completa inmersión debido a la distribución espacial del sonido a través de las bocinas ubicadas en el pabellón. La pieza de Varèse prefiguraba el *Acusmonio*, diseñado en 1974 por François Bayle para reproducir sonido a través de 80 bocinas, que se localizó originalmente en las instalaciones principales de Radio France.

El Espacio de Experimentación Sonora (EES) del Museo Universitario Arte Contemporáneo ha sido pensado para difundir trabajos sonoros realizados electrónicamente. Es

decir, que todas las obras que se presentan en él han de haber sido materializadas por computadora para poder ser reproducidas sin importar la fuente de los diversos sonidos utilizados por los artistas, que mediante diferentes procesos y técnicas, los modifican para crear las piezas que ahí se muestran. Las características técnicas y arquitectónicas y el emplazamiento específico de las bocinas permiten recrear experiencias de sonido tridimensionales o envolventes; esto es, que el escucha en la sala tenga la sensación de estar en el centro de una circunferencia rodeado por el sonido que comprende sus 360 grados. Recrea la sensación del flujo imperturbable de sonidos que se origina cotidianamente en múltiples puntos a nuestro alrededor.



Liquid Lucretius

Multi-channel sound installation

MARCO MORALES VILLALOBOS



© Ken Ueno, 2013

The music of Ken Ueno contributes to the history of two avant-gardes with shared interests, which took technology as an important tool that, toward the second half of the twentieth century, allowed for the inclusion of almost any sound. The first of these is the path that inaugurated the possibility of editing tape recordings of the sounds of objects found in the sphere of the everyday until a composition had been obtained, or their later inclusion in arrangements with acoustic musical instruments. This path in the creation of sounds would have a less flexible facet, also developed in Europe, which rejected using any sound caused by real objects as its raw material and instead opted to use only electronically created sounds. The second was the U.S. avant-garde, and especially John Cage, who contributed significantly to the incorporation of any sound into music, even those that emanated from silence.

This broadening of the audible universe created new forms of musical composition, of listening and of sensibility, and made possible, in sum, the existence of *New Music*. Ueno ambitiously pursued this genre; his work is not the continuation of a tradition, but rather a contribution to it. His preoccupation with the singular, with detail, with the contributions of each and every element that warps that weave of a sound, complex or simple, manifests itself in his work on different levels. As composer Robert Kirzinger affirms, he obliges both listeners and performers alike to go beyond their complacency into new spaces of expression. He demands that we listen to even the simplest of sounds as if they were a symphony of individual tones, even though they may be emitted by a single sound source. Thus, the artist considers the individual capacities of the units. It is no small matter that much of his music is composed, as Ueno himself affirms, “person-specifically,” meaning that it has been written for specific performers and thus brings out the best of their abilities.

An amplitude of aims

His preoccupation with “elementary particles,” that is, with the minimal elements of expression of a more complex expression is also telling of his conception of the world, beyond

sound art and other artistic disciplines. The inclusion of the name of Lucretius (ca. 99-55 B.C.E.) in the title of this show is proof of this, as is the immediate reference of the latter's book, *De rerum natura* [Of the nature of things].

Ken Ueno's *Liquid Lucretius* (2013), presented at the museum, makes reference to the conception of the universe expressed by Lucretius in *De rerum natura*, where it is represented as a set of atoms floating in space. This image is complemented by the word liquid, which evokes the whirlpools caused by oceanic currents. The conjuncture is eloquent when we consider the principles that orient Ueno's aesthetic reflections.

The installation has an existential origin. It refers to two moments of sound that share a single stage. The first of these is plainly identifiable. In the words of the composer, "When I was a student at Harvard, I always used to run along the Charles River. At certain times of year, during my route, I realized that there was a gaggle of geese feeding on the lawn next to the river. That sound has stayed with me. It was a powerful reminder of the fact that a great group of individuals with sonic capabilities can produce a beautiful, complex and delicate sound. For me, this was *natural granular synthesis*." And indeed, it is possible to recognize the similarity, since, as in the event described, *granular synthesis* is a process of generating complex sounds out of other, simpler ones, called *quanta* or grains of sound: extremely brief events lasting only milliseconds. This threshold between both forms—that is, the temporal space between the natural and the synthetic—is precisely one of the composer's objects of investigation in this piece.

The composer's second reference on the same stage are other sounds that, although they are not clearly identified, are sufficiently dense and complex for Ueno not to be able to determine whether it is his imagination filtering discrete sounds within the sonic texture, or if they really are present in it. The composer maintains that, "Sometimes when I listen to a babbling brook or the roar of traffic, it's like I hear a lot of people murmuring. Maybe I'm just imagining that murmur, but the sonic texture is dense enough to know that it's not just my imagination." Thus, the other threshold he investigates in the installation is that between complex sound phenomena in nature and vocal phonemes; in other words, the temporal

space that separates the two. The voice contributes in an important way to his work as a composer, but also as an instrumentalist, concentrating on polyphonic techniques like throat singing.

Inspired by these natural experiences, the installation investigates the liminal space between natural phenomena and granular synthesis, and between complex natural sound phenomena and the human voice. The artist made some modifications and specific arrangements to the program Max/MSP so that the sound installation would develop continuously over the duration of the exhibition. The more time a visitor spends with the installation, the more he or she will be able to recognize the elements that give it its structure and its variations, which give an idea of the composer's reflection on the space between the phenomenon and the synthetic through the recreation of the fluctuating shape of a flock of birds in flight. The distribution of sound in the Espacio de Experimentación Sonora (EES, or Sound Experimentation Space) is carried out with these same modifications, which include operations and routines that send points of sound through each speaker and through groups of speakers, with the aim of recreating the movement of the sound caused by flocks in flight.

II

Pierre Schaeffer completed his *Étude aux chemins de fer* (Railroad Study) in 1948. In it, he spliced together fragments of tape recordings he had made of six locomotives. This first collage was the result of his investigation with pre-recorded sounds, which would be extended to every kind of sound object, including those of music, the voice, and nature. At the end of the decade, collaborating with the composer Pierre Henry, he used the same technique to complete a work they called *Symphonie pour un homme seul* (Symphony for One Man Alone); he called this *musique concrète*.

What Schaeffer would achieve with *musique concrète* is not limited to calling attention to the sonorousness of the objects that form the constant, overly complex flow in which hearing finds itself immersed, and from which it cannot be abstracted. The possibility of pointing out this multiplicity

and richness, of making it omniscient, broadened the aural universe and allowed for an opening of sensibility, while at the same time extending the techniques of composition and the resources available for musical expression, preparing the paths of the North American and European avant-gardes. This contribution to electronic music and the subsequent emergence of electro-acoustic music imposed a powerful scientific and technological component on musical creation, which would be incorporated as technology became more accessible, moving out of laboratories, lowering in cost and in the training it required of users, who then came closer to composers, who in turn possessed ever greater technical knowledge. Pierre Schaeffer was both: engineer and artist.

It is undeniable that Schaeffer, by concerning himself with technology, was continuing the path that others had laid down, and, by responding to the questions and interests of other composers, contributing to a quest to broaden, change, and even put an end to some forms of music and its creation. This is the context of his meeting with John Cage, prompted by the composer Pierre Boulez. Not long after his return to the U.S., Cage finished a piece that he called *Williams Mix*, part of a series for magnetic tape. The American composer, who came to include all kinds of objects in his compositions and concerts, not only the sounds of magnetic tape, debuted *4'33"* on August 29, 1952 at the Maverick Concert Hall, an open hall located in a natural setting that was difficult to access. The four minutes and thirty-three seconds of the piece forced the audience to listen to all the sounds in the hall and in the natural setting in which they were located, among other things. Critic A. Ross cites: "Wherever we might be—writes John Cage in his book, *Silence*—what we hear is fundamentally noise. When we're unaware of it, it bothers us. When we listen to it, it becomes fascinating."

These interests would germinate in important initiatives of a profile adequate to the artists' quests, making manifest aesthetic proposals and their differences, as in the case of *musique concrète* in France and *elektronische Musik* in Germany, and the respective founding of the Groupe de Recherche de Musique Concrète and the Nordwestdeutscher Rundfunk. The difference between these two institutions brought the historical rivalry between the two countries to the musical arena. They counterpoised two distinct visions of

the creation of New Music: on one hand, composition on the basis of editing and the abstraction of preexisting sounds, including those that were electronically generated, and, on the other, the exclusive use of the latter. The Columbia-Princeton Electronic Music Center in New York would be the place, in North America, where tape and electronic music would be explored.

The existence of these centers would furnish composers with the technology necessary to continue their research with spontaneity and creative freedom. They would also be the meeting place for personalities from diverse backgrounds who shared related interests. This combination allowed for the creation of iconic pieces; *Poème électronique* by the composed Edgar Varèse was one of them. Varèse was commissioned to create a work that would be reproduced in the Philips pavilion, designed by Le Corbusier for the 1958 World's Fair in Brussels. The composition, which included noises made by machines and the sounds of bells, piano, and electronics, used more than 400 speakers, as well as screens for the projection of images, achieving a 360° sound experience. The sensation was one of complete immersion thanks to the spatial distribution of sound, through the speakers located in the pavilion. Varèse's piece prefigured *Acusmonio*, designed in 1974 by François Bayle to reproduce sound through 80 speakers, originally located in the main buildings of Radio France.

The Espacio de Experimentación Sonora (EES) is designed to share electronically realized sound works with the public. That is, all the works presented therein must have been materialized on computers in order to be reproduced, regardless of the source of the diverse sounds used by the artists, who, through different processes and techniques, modify them to create the pieces presented there. The technical and architectural characteristics, and the specific placement of the speakers allow three-dimensional or surround sound experiences to be recreated; that is, hearing within the hall has the sensation of being in the middle of a circumference surrounded by sound that fills its 360 degrees. It recreates the sensation of the imperturbable flow of sounds originating from multiple points in our everyday surroundings.

SEMBLANZA

KEN UENO

(Bronxville, Estados Unidos, 1970) Ganador de los premios de Roma y de Berlín, Ken Ueno es un compositor y vocalista que actualmente es profesor asociado en la Universidad de California en Berkeley. Entre los conjuntos e intérpretes que han tocado su música se encuentran Kim Kashkashian y Robyn Schulkowsky, Mayumi Miyata, Teodoro Anzellotti, Wendy Richman, Greg Oakes, BMOP, Alarm Will Sound, sFCMP, el Nieuw Ensemble y Frances-Marie Uitti. Su música ha sido interpretada en el Lincoln Center, el Kennedy Center, el Metropolitan Museum of Art, MusikTriennale Köln Festival, el Muziekgebouw, Ars Musica, Warsaw Autumn, Other Minds, el Hopkins Center, Spoleto USA, Steim y el Norfolk Music Festival. Su pieza para el Hilliard Ensemble *Shiroi Ishi* ha formado parte de su repertorio por más de diez años y ha sido interpretada en lugares como el Queen Elizabeth Hall en Inglaterra y el Kozerthaus de Viena, así como transmitida por la cadena RAI 3 de la radio nacional italiana. Otra de sus obras, *Pharmakon*, fue tocada en docenas de ocasiones por Eighth Blackbird durante sus temporadas 2001-2003 en Estados Unidos. Un concierto-retrato de Ken formó parte de MaerzMusik en Berlín en 2011. Como vocalista, se especializa en las técnicas extendidas y ha colaborado en improvisaciones con Ryuichi Sakamoto, Joey Baron, Ikue Mori, Robyn Schulkowsky, Joan Jeanrenaud, Tim Feeney y David Wessel, entre otros. Ken obtuvo un doctorado de la Universidad de Harvard. Un CD monográfico de tres conciertos orquestales fue lanzado por el sello discográfico BMOP/sound. <http://kenueno.com>

BIOGRAPHY

KEN UENO

(Bronxville, United States, 1970) A recipient of the Rome Prize and the Berlin Prize, Ken Ueno is a composer/vocalist who is currently an Associate Professor at UC Berkeley. Ensembles and performers who have played Ken's music include Kim Kashkashian and Robyn Schulkowsky, Mayumi Miyata, Teodoro Anzellotti, Wendy Richman, Greg Oakes, BMOP, Alarm Will Sound, SFCMP, the Nieuw Ensemble, and Frances-Marie Uitti. His music has been performed at such venues as Lincoln Center, the Kennedy Center, the Metropolitan Museum of Art, MusikTriennale Köln Festival, the Muziekgebouw, Ars Musica, Warsaw Autumn, Other Minds, the Hopkins Center, Spoleto USA, Steim, and at the Norfolk Music Festival. Ken's piece for the Hilliard Ensemble, *Shiroi Ishi*, has been featured in their repertoire for over ten years, with performances at such venues as Queen Elizabeth Hall in England, the Vienna Konzerthaus, and was aired on Italian national radio, RAI 3. Another work, *Pharmakon*, was performed dozens of times nationally by Eighth Blackbird during their 2001-2003 seasons. A portrait concert of Ken's was featured on MaerzMusik in Berlin in 2011. As a vocalist, he specializes in extended techniques and has collaborated in improvisations with Ryuichi Sakamoto, Joey Baron, Ikue Mori, Robyn Schulkowsky, Joan Jeanrenaud, Tim Feeney, and David Wessel, amongst others. Recently, he performed his vocal concerto with the Warsaw Philharmonic. Ken holds a Ph.D. from Harvard University. A monograph CD of three orchestral concertos was released on the BMOP/sound label.

<http://kenueno.com>

CRÉDITOS DE EXPOSICIÓN

EXHIBITION CREDITS

MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo

Curador—Curator

Marco Morales Villalobos

Coordinador de producción—Production Coordination

Joel Aguilar

Diseño museográfico—Installation Design

Benedeta Monteverde

Cecilia Pardo

Medios audiovisuales—Media Installation

Salvador Ávila Velazquillo

Antonio Barruelas Pérez

Alberto Mercado Pérez

Mario Hernández Acosta

Edgar Carbo Tapia

Curador en jefe—Chief Curator

Cuauhtémoc Medina

AGRADECIMIENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la muestra de la instalación sonora *Lucrecio líquido*.
Ken Ueno.

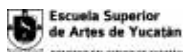
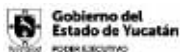
The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC wishes to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the sound installation *Liquid Lucretius*. *Ken Ueno*.

Particularmente—Particularly: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes; Gobierno del Estado de Yucatán, Escuela Superior de Artes de Yucatán; Secretaría de Cultura de Michoacán, Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras; SuigénerisLab. Javier Álvarez, Elías Puc, Manuel Rocha Iturbide, Luz María Sánchez, Rodrigo Sigal.

LUCRECIO LÍQUIDO se terminó de imprimir en el mes de agosto de 2013 en los talleres de Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Ciudad de México. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Linotype Centennial, diseñada por Adrian Frutiger. Impreso en Domtar Lynx de 216 g y Bond blanco de 120 g. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Periferia Taller Gráfico. El tiraje consta de 1,000 ejemplares.

LIQUID LUCRETIUS was printed in August 2013 in Offset Rebosán S.A de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Mexico City. Typeset in Linotype Centennial, designed by Adrian Frutiger. Printed on 216 g Domtar Lynx and 120 g Bond white paper. Production supervision was done by Periferia Taller Gráfico. This edition is limited to 1,000 copies.

CONACULTA · FONCA



Suigénerislab

FOLIO MUAC 003