
Art sonor? Una interrogació crítica

PID_00269052

Arnau Horta

Temps mínim de dedicació recomanat: 3 hores



**Arnau Horta**

Arnau Horta (Barcelona, 1977) és comissari independent, crític, investigador i docent. Tant en la seva activitat curatorial com en el seu treball en el camp de la recerca i la divulgació s'ocupa principalment de l'anàlisi del so i de l'escolta tant en la seva dimensió fenomenològica com política. Actualment duu a terme el doctorat de Filosofia a la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha col·laborat amb el Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia (MN-CARS), el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), la Fundació Miró, el festival Loop, el festival Sónar, el Foment de les Arts i el Disseny o Max Planck Institute (Berlín) entre altres centres i iniciatives culturals. Com a docent ha col·laborat amb l'Institut Europeo de Design (IED), Elisava. Escola Universitària de Disseny i Enginyeria de Barcelona, la Universitat Autònoma de Barcelona, l'Institut d'Humanitats de Barcelona, la Universitat Oberta de Catalunya (UOC) i l'Escola Superior de Disseny (ESDi). És col·laborador dels suplementos culturals Cultura/s (La Vanguardia) i Babelia (El País), en què escriu sobre art, música, pensament i cultura contemporània.

L'encàrrec i la creació d'aquest recurs d'aprenentatge UOC han estat coordinats per la professora: Irma Vilà Òdena (2020)

Primera edició: febrer 2020

Autoria: Arnau Horta

Llicència CC BY-NC-ND d'aquesta edició, FUOC, 2019

Av. Tibidabo, 39-43, 08035 Barcelona

Realització editorial: FUOC



Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.ca>

Índex

1. La pregunta de Max Neuhaus i la seva exhortació a l'escolta.	5
2. Més enllà de la música, entre categories: cap a una pràctica sonora expandida.....	8
3. Cossos i espais sonors.....	19
4. Art sonor?.....	27

1. La pregunta de Max Neuhaus i la seva exhortació a l'escolta

Aquest primer mòdul¹, plantejat com una introducció interrogativa del que veurem (i escoltarem) d'ara endavant, pren com a punt de partida la pregunta que va formular **Max Neuhaus** (1939-2009) en el seu text d'introducció per a l'exposició «Volume: Bed of Sound», celebrada fa gairebé vint anys en el P.S.1 Contemporary Art Center de Nova York. En aquell article, titulat «Art sonor?», **Neuhaus** es preguntava si realment hauríem de parlar d'«art sonor»²; si aquesta categoria no resulta, en realitat, tan **arbitrària i poc convincent** com la d'un suposat «art del metall» que compregués totes les obres creades a partir de diversos usos o aplicacions d'aquest material:

«Crec que hem de preguntar-nos si l'«art sonor» constitueix o no una nova forma d'art. La primera pregunta, potser, és per què creiem que necessitem un nou nom per a designar una sèrie de coses per les quals ja tenim noms perfectament útils. [...] És com si, de sobte, comissaris experts i molt versats en les arts visuals haguessin perdut l'equilibri en sentir la paraula *sonor*. La mateixa gent que no tindria objeccions a ridiculitzar una nova forma d'art anomenada, posem, «art del metall», que estigués composta d'escultures d'acer combinades amb música de *steel guitar* i alguna altra cosa més feta d'aquest material, no té el més mínim problema a empassar-se el de l'«art sonor». En art, el mitjà no sempre és el missatge [...] Amb els mitjans il·limitats que disposem avui per a donar forma al so, existeix per descomptat un nombre infinit de possibilitats per a conrear-ne el vast potencial de formes i així transcendir els límits de la música i, de fet, desenvolupar noves formes artístiques». (Neuhaus, 2000)

Percussionista consumat en el terreny del repertori musical contemporani, Neuhaus va decidir abandonar la seva brillant i reeixida carrera com a intèrpret amb l'objectiu de ressituar el seu treball fora de la sala de concerts. Si el 1952, amb la seva cèlebre composició *4'33"*, **John Cage havia convidat el públic a escoltar el silenci** (mai del tot silenciós com bé sabem) dins de l'auditori, Neuhaus va anar un pas més enllà i va convidar el públic a sortir per la porta de l'auditori per a **escoltar els sons quotidians que poblen els carrers i s'hi propaguen** pels quals caminem diàriament i en què normalment no parem esment.

En el vídeo següent David Tudor (per a qui John Cage va compondre originalment l'obra *4'33"*) interpreta la peça al piano, mentre de fons s'escolten les explicacions del mateix Cage.

Disponible a: <www.youtube.com/watch?v=hypmw4yd7sy>.

Aquesta invitació (o més aviat exhortació) a l'escolta va ser el punt de partida per a una sèrie d'accions dutes a terme sota el títol *Listen*, la primera de les quals va tenir lloc el 1966. En aquestes accions Neuhaus estampava la paraula *Listen* ('escolta'), escrita en contundents lletres majúscules, sobre la mà dels assistents amb un tampó de tinta i, a continuació, empenia un itinerari sonor amb l'objectiu de «reajustar la perspectiva aural»³ dels participants:

⁽¹⁾Tots els enllaços d'aquest mòdul van ser consultats el 15/10/2019.

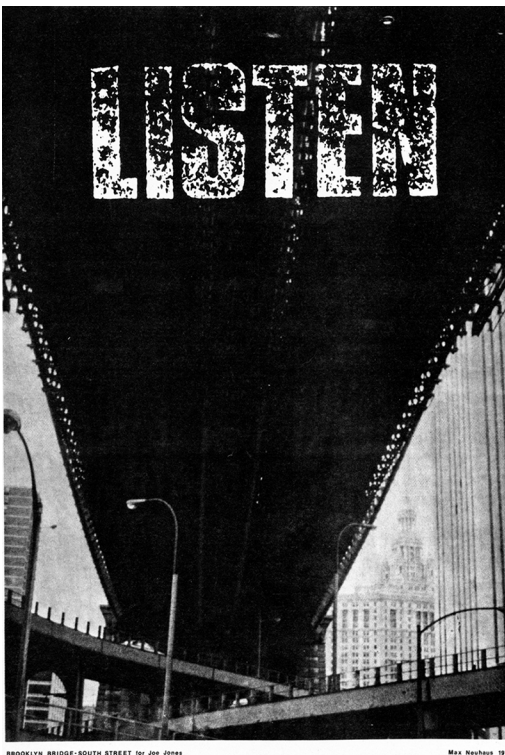
⁽²⁾Al llarg d'aquestes pàgines «art sonor» s'escriu en minúscules i entre cometes per a reforçar el caràcter crític i interrogatiu de l'aproximació a aquesta categoria que aquí es proposa.

⁽³⁾M. Neuhaus (1988, 1990, 2004). *Listen*.

«Com a percussionista, jo mateix havia estat directament involucrat en la inserció gradual del so quotidià a la sala de concerts, des de Russolo a Varèse fins a Cage, que va incorporar els sons del carrer a la sala. Em semblava una manera interessant de donar un valor estètic a aquests sons, però vaig començar a qüestionar l'efectivitat d'aquest mètode. La major part del públic semblava molt més impressionat amb l'escàndol que amb els sons i només una part molt petita va adquirir veritablement una nova perspectiva sobre els sons de les seves vides quotidianes. Jo vaig voler anar un pas més enllà. Per què limitar l'escolta a la sala de concerts? En lloc de portar aquests sons a la sala, per què no simplement portar els membres del públic a l'exterior per a que experimentessin una demostració *in situ*?». (*Ibid*)

Neuhaus anomenava aquests passejos «conferències/demostracions». La paraula *Listen* estampada sobre la mà dels participants (figura 1) condensava en si mateixa tot el contingut de la «conferència», mentre que la «demostració» consistia en el passeig posterior. Durant aquests passejos Neuhaus caminava en silenci al capdavant del grup, **guiant-lo per a trobar una sèrie de sons** que prèviament havia localitzat i identificat a la ciutat o al barri on es desenvolupava cadascun d'aquests itineraris de reconeixement sonor. Aquestes accions van ser rebudes amb incomprensió i fins i tot escàndol per certes persones i institucions. Neuhaus recorda com, en una ocasió, els professors d'una universitat de l'estat de Iowa es van enfurismar quan van descobrir que la xerrada que esperaven de l'artista seria, en realitat, una cosa completament diferent i molt allunyada del que ells entenien per una lliçó:

Figura 1. Max Neuhaus, *Listen* (1976)



BROOKLYN BRIDGE-SOUTH STREET 10r Joe Jones

Max Neuhaus 1976

Font: <<https://payload.cargocollective.com/1/4/154926/2129470/neuhaus-176-listen.jpg>>

«Els professors estaven desconcertats quan vaig demanar als estudiants que abandonessin l'edifici, però afortunadament no van ser prou enginyosos per trobar una manera de contradir el professor convidat del dia. Els estudiants estaven més que contents de sortir i fer una passejada. Uns quants centenars de nosaltres vàrem formar una desfilada silenciosa pels carrers d'aquella petita ciutat de Iowa, em sembla recordar que era Ames. L'equip docent de la facultat estava tan furios que fins i tot van boicotejar l'elaborat esmorzar que m'havien preparat per a després de la conferència [...] Estic segur que, diversos anys després, quan [Raymond] Murray Schafer va donar a conèixer el seu projecte dedicat al paisatge sonor, aquells mateixos acadèmics no van tenir cap problema a acceptar idees semblants. Però la trobada directa amb la realitat, en no estar continguda entre les portades d'un llibre, els devia semblar tota una altra qüestió». (*Ibid*)

A més de ser un dels principals pioners de la instal·lació sonora, les «conferències/demostracions» de Neuhaus també s'han de considerar com un dels primers exemples de *soundwalk* o «passeig sonor».

Aquesta pràctica, posteriorment, l'emprarien molts artistes i també, tal com assenyala Neuhaus, el compositor i ambientalista canadenc **Raymond Murray Schafer**. L'objectiu del projecte World Soundscape Project (WSP), impulsat per Schafer des de la Universitat Simon Fraser de Vancouver a principis de la dècada dels setanta era «investigar el desenvolupament històric del so, proposar una metodologia flexible que es pugui aplicar a entorns específics en qualsevol lloc i, en conseqüència, participar en la interpretació del paisatge sonor mundial com un tot»⁴. Per a Murray Schafer i els seus col·laboradors «el paisatge sonor del món [és] com una immensa composició musical que incessantment es desplega entorn de nosaltres. Nosaltres som al mateix temps la seva audiència, els seus intèrprets i els seus compositors» (*ibid*). La finalitat última d'aquesta metodologia era «afinar el món» (*ibid*).

Al final d'aquestes pàgines tornarem a parlar d'altres treballs pioners de Max Neuhaus, però arribats a aquest punt, cal que tornem al principi per a reprendre la pregunta inicial sobre la categoria «art sonor».

Començarem revisant la complexa relació entre el que habitualment s'entén per «art sonor» i la música.

⁽⁴⁾R. M. Schafer (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*.

Nota

No cal dir que aquí no es tracta d'establir si aquesta és una denominació més o menys encertada (al cap i a la fi aquest seria un debat purament terminològic i no gaire productiu ni interessant). Es tracta, més aviat, d'examinar certes qüestions i interrogants que han envoltat aquesta disciplina o categoria artística des dels seus començaments i identificar diverses característiques i particularitats que semblarien ser-ne pròpies.

2. Més enllà de la música, entre categories: cap a una pràctica sonora expandida

Títol prestat

Per al títol d'aquest apartat prenem prestat el subtítol del llibre d'Alan Licht *Sound Art. Beyond Music, Between Categories* (2007).

El 1990 Dan Lander i Micah Lexier van editar el llibre *Sound by Artists*, una interessant recopilació de textos en què diversos artistes, crítics, comissaris, escriptors i compositors descriuen la seva particular comprensió del so i el paper que aquest ocupa en la seva activitat o pràctica creativa. En la introducció del llibre Lander escriu:

«Malgrat tota l'activitat artística dedicada a l'exploració del so i les seves possibilitats expressives, no existeix en realitat un moviment que puguem denominar “art sonor” com a tal. El so té multitud de funcions i molt sovint es combina amb altres mitjans. En conseqüència, no és possible distingir una modalitat artística específica com ho fem amb altres pràctiques [...] Resulta difícil identificar un “art del so” per la seva proximitat històrica amb la música [...] La imposició d'una comprensió musical sobre un conjunt de sons que d'una altra manera, en un context quotidià, tindrien sentits no musicals ens situa en un atzucac: qualsevol so és música [...] Despellar de sentit els sorolls del nostre món ens impedeix relacionar-nos i establir un diàleg amb la multiplicitat de sentits que els sons que produïm, reproduïm i escoltem arrosseguen sempre amb si mateixos [...] El soroll –la veu del teu amant, una fàbrica, les notícies de la televisió– està carregat d'un sentit i un contingut completament diferent del sentit i el contingut d'una expressió musical. És precisament aquest contingut el que constitueix qualsevol possibilitat per a un art del so». (Lander, 1990)

Resulta interessant assenyalar els paral·lelismes entre les reflexions de Lander i de Neuhaus i constatar com tots dos s'aparten de les idees de John Cage i de Murray Schafer. **Per a Cage, com sabem, qualsevol so (fins i tot els que no són intencionats) poden ser considerats una manifestació de naturalesa musical.** La seva composició *4'33"*, a la qual ja hem fet referència més amunt, representa l'obra culminant d'aquesta comprensió del so i la música entesos com dues esferes perfectament permeables i coextensives. «Fins que mori hi haurà sons. I aquests continuaran després de la meua mort. No és necessari preocupar-se pel futur de la música»⁵, assegurava el compositor. Schafer per la seva banda entén el paisatge sonor com una «immensa composició musical» que ens envolta en tot moment. **L'objectiu final del seu treball és el d'«afinar el món»**, com si aquest estigués format per un conjunt d'instruments que haguessin de sonar correctament i d'acord amb una sèrie de principis i normes.

⁽⁵⁾]. Cage (1957). *Experimental music*.

John Cage, Murray Schafer, Max Neuhaus i Dan Lander ens conviden a «reajustar la nostra perspectiva aural», però en el cas dels dos primers aquest reajustament semblaria tenir lloc dins dels límits del musical. Tant Neuhaus com Lander, en canvi, oposen al so musical un so «quotidià» que arrossega amb si mateix altres significats i continguts que estan més enllà del seu caràcter estrictament sonor (i potencialment musical).

Cage, en definitiva, aprecia el valor dels sons «en si mateixos», deixant de banda els seus significats extrasonors. I encara que Schafer sí que sembla que s'interessa pels sons quotidians, ho fa amb l'objectiu d'«orquestrar-los».

Malgrat les seves diferències metodològiques, es podria dir que els plantejaments de Cage i de Schafer representen dues formes de «panmusicalitat» que obstrueixen altres formes d'escolta possibles, com les que reclamen Neuhaus i Lander. En el seu article «John Cage: Silence and Silencing», **Douglas Kahn** assenyala aquesta mateixa qüestió:

«Les idees de John Cage sobre el so, probablement les més influents de tot l'art de la postguerra, van ser desenvolupades amb molta dedicació, imaginació i bona voluntat en el marc d'una sèrie de complexos entorns tècnics, discursius, institucionals, culturals i polítics. Aquestes idees es van transformar durant una llarga i productiva carrera i van madurar dins de l'esfera de la música. Fins que [Cage] va començar a diversificar la seva activitat en altres formes artístiques, la majoria de les idees que va anar adoptant es van desenvolupar dins de l'àmbit de la música. [Cage] és conegut per introduir sorolls i sons mundans en la música, en altres paraules, per sortir dels límits de la música occidental, i també per proposar una manera d'estar dins del món basat en l'escolta, parant esment als sons del món com a música. No obstant això, quan se l'interroga des del punt de vista del so en lloc del de la música, el seu treball s'obre a un conjunt completament diferent de representacions. El que es fa evident en termes generals és que encara que [Cage] es va aventurar a escoltar sons fora de la música, les seves idees no van fer aquest trànsit adequadament. El món que [Cage] volia per a la música era selecte i la major part del soroll social i ecològic se silenciava i se suprimia al costat de molts altres sons de naturaleses diverses». (Kahn, 1997)

Els plantejaments de Neuhaus, Lander i Kahn anticipen la noció d'un «art sonor no coclear» que **Seth Kim-Cohen** proposa en el seu influent i controvertit llibre *In the blink of an ear: toward a senar-cochlear sonic art* (2009).

Si Marcel Duchamp reclamava un art no retinià, és a dir, un art que no redueix el seu sentit al que veiem a través de la retina dels nostres ulls, Kim-Cohen reclama un «art sonor» que vagi més enllà del que percebem a través de l'oïda externa i finalment arriba fins a la còclea⁶.

Un «art sonor no coclear» seria el que no es basa exclusivament en les qualitats formals o la musicalitat del so (el «so en si mateix» en els termes de John Cage) sinó que articula el seu sentit de manera conceptual i és capaç de plantejar un altre tipus de qüestions i interrogants. El «soroll social», que segons Kahn hauria quedat fora dels interessos de Cage, i la «multiplicitat de sentits i continguts del so, que per a Lander constitueixen «qualsevol possibilitat per a un art del so» serien l'objecte del que Kim-Cohen denomina «art sonor no coclear»:

⁶La còclea (del llatí *cochlea*, també coneguda com a caragol) és una estructura en forma de tub enrotllat en espiral situada a l'oïda interna. Forma part del sistema auditiu dels mamífers. En el seu interior es troba l'òrgan de Corti, que és l'òrgan del sentit de l'audició i està dotat de cèl·lules ciliades que posseeixen estereocilis capaços de transformar les vibracions del so en impulsos nerviosos que són enviats fins al cervell (font: Viquipèdia).

«Si un art visual no retinià és lliure de plantejar qüestions que l'ull no pot veure per si mateix, llavors un “art sonor no coclear” apel·la a exigències més enllà de l'abast de l'oïda. Però ni l'ull ni l'oïda quedarien en això negats o descartats. Un “art sonor conceptual” hauria necessàriament d'implacar tant el no coclear com el coclear. [...] El “no” en no coclear no és una negació, no és una eliminació. [...] No és, de cap manera, silenci. El no coclear i el coclear “passen l'un sobre l'altre indefinidament”. En endavant no plantejem una erradicació dels fenòmens. Així com succeeix amb el gir conceptual en les arts visuals, un “art sonor no coclear” no hauria de (o més aviat no podria) tancar l'orella al món. [...] En la llengua vernacla del visual, els conceptes necessiten ser posats en relleu. Pensant en termes de so, perquè els conceptes siguin reconeguts és necessari posar veu a les idees, compondre pensaments i orquestrar estratègies. Imatges, objectes i sons són indispensables. Un “art sonor no coclear” respon a demandes, convencions, formes i continguts no necessàriament restringits a l'àmbit del sonor. Un “art sonor no coclear” manté un saludable escepticisme cap a la noció del so en si mateix». (Kim-Cohen, S., 2009, *In the blink of an ear: toward a non-cochlear sonic art*)

Per a designar les obres que articulen el seu sentit més enllà del musical, Kim-Cohen proposa, a més, un altre concepte: el de «pràctica sonora expandida». Aquesta denominació és una variació de la noció d'«escultura en el camp expandit» que la crítica i teòrica **Rosalind Krauss** va encunyar i va analitzar en el seu famós article homònim, publicat el 1979⁷. Segons l'opinió de Krauss, les escultures d'artistes minimalistes i postminimalistes com ara **Robert Morris**, **Robert Smithson**, **Michael Heizer**, **Richard Serra** o **Robert Irwin** assenyalaven la consolidació d'un nou tipus de pràctica escultòrica que incorporava entre els seus elements constitutius l'espai i el cos en moviment dels visitants, i expandia així el seu radi d'acció i significació. L'escultura es convertia, per dir-ho d'alguna manera, en un dispositiu performatiu. Kim-Cohen s'inspira en el text de Krauss per a desenvolupar la seva **noció de «pràctica sonora expandida»**. En endavant considerarem aquest concepte com a **intercanviable pel d'«art sonor»**. «Una pràctica sonora expandida», assenjala Kim-Cohen...

⁽⁷⁾R. Krauss (1979). *Sculpture in the Expanded Field*.

«...includria l'espectador, que sempre porta com a parts constitutives de la seva subjectivitat una perspectiva formada per l'experiència social, política, de gènere, de classe i racial. Includria necessàriament la consideració de les relacions amb i entre el procés i el producte, l'espai de producció enfront de l'espai de recepció, el temps de realització en relació amb el temps de recepció. Després hi ha la història i la tradició, les convencions del lloc de la trobada, el context de la seva presentació i audició, amplificació, enregistrament, reproducció. Res no està fora dels límits [d'aquesta pràctica sonora expandida]. [...] L'art sonor incorporaria tot allò que la música deixa fora de si mateixa quan tanca les seves fronteres a l'extramusical, a qualsevol instància que no es pugui expressar còmodament en la llengua del sistema de notació occidental. L'art sonor és un art que planteja significat o valor en registres que no són considerats pels sistemes musicals occidentals. A diferència de l'escultura i en menor mesura, del cinema, la música no es va reconèixer en la seva situació expandida». (S. Kim-Cohen, 2009, *In the blink of an ear: toward a non-cochlear sonic art*)

Després de revisar les aportacions de Cage, Neuhaus, Schafer, Lander, Kahn i Kim-Coehn, ens trobem en disposició d'aventurar algunes conclusions sobre el sentit i els límits disciplinaris d'aquesta pràctica sonora expandida que anomenem «art sonor» i que aquí pretenem sotmetre a escrutini. Semblaria, en primer lloc, que existeix una tensió conceptual entre la música i el so entès en el sentit més ampli del terme.

Les revolucionàries invencions dels músics futuristes i les propostes posteriors d'**Edgar Varèse**, **Pierre Schaeffer** o **John Cage** van demostrar que qualsevol so podia formar part de la paleta musical de la qual disposen el compositor i l'interpret.

Aquesta tensió conceptual entre la música i el so no rau, per tant, en les diferències que tenen els sons segons la seva procedència o les seves característiques sinó entre les diferents maneres de disposar la nostra oïda per a escoltar-los. Dit d'una altra manera: **és l'escolta, no el so, la que pot ser musical o no.**

Un mateix so es pot escoltar musicalment (com ho faria Cage) o d'una manera que ens permeti captar i entendre significacions d'un altre tipus (socials, polítiques, afectives, corporals, conceptuals, etc.). O per dir-ho en el llenguatge de Kim-Cohen: un mateix so es pot escoltar d'una manera coclear o no coclear. Segons l'opinió de Lander és precisament aquesta segona manera d'escoltar la que «constitueix qualsevol possibilitat per a un art del so». L'exhortació de Neuhaus (*Listen*) sintetitza en una sola paraula la importància d'aquest desplaçament del «musical» al «sonor», entès això segon en el seu sentit més ampli, obert i compromès amb la realitat en tota la seva diversitat de continguts i significacions. Neuhaus, Lander i també Kim-Cohen ens conviden a abandonar l'auditori tant literalment com metafòricament per a no «despullar de sentit els sorolls del nostre món» i així poder establir un diàleg amb «la multiplicitat de sentits que els sons que produïm, reproduïm i escoltem sempre arrossegueu amb si mateixos» (Lander).

Significa tot l'anterior que **qualsevol expressió musical queda automàticament exclosa d'una pràctica sonora expandida** que pretengui articular-se i desplegar-se més enllà del musical? La resposta, evidentment, és que no. La música és una de les principals manifestacions sonores de l'esfera humana i, per tant, també s'infiltra i participa en la forma d'escolta i el tipus de creació sonora que reivindiquen Neuhaus, Lander i Kim-Cohen. Neuhaus, sense anar més lluny, finalitzava alguns dels seus passejos de reconeixement sonor en el seu estudi, on oferia als participants un concert de percussió. Aquest concert s'afegia a l'experiència d'escolta anterior sense establir una distinció explícita entre l'escoltat al carrer i les peces interpretades per Neuhaus al seu espai de treball.

Joe Jones (a qui Neuhaus va dedicar la fotografia feta en el marc de la sèrie d'accions *Listen*, la figura 1) també va emprar diversos instruments musicals a les instal·lacions sonores que va fer en col·laboració amb **George Maciunas** a mitjan dècada dels seixanta sota el nom de *Mechanical Flux Orchestra* (figura 2). El so resultant d'aquestes singulars orquestres mecanitzades dista molt del que alguns estarien disposats a considerar una obra musical, però és precisament aquesta tensió entre música i no música, entre so organitzat i soroll, la que

Jones i Maciunas, fidels a l'esperit provocador del moviment Fluxus, pretenien posar de manifest. Hi ha molts altres exemples de treballs d'«art sonor», que, d'una manera o una altra, incorporen la música o hi fan al·lusió mitjançant diferents elements amb una **intenció que va més enllà de la simple expressió musical**. Vegem-ne alguns exemples més.

Mechanical Flux Orchestra en el MOMA de Nova York. Disponible a: <www.youtube.com/watch?v=zLpmtlQJcQM>.

Figura 2. Joe Jones, *Mechanical Flux Orchestra* (1966)



Font: <<https://www.moma.org/calendar/events/1768>>.

1) A la seva instal·lació *From Here to Ear* (1999) (fig. 3), l'artista **Céleste Boursier-Mougenot** disposa horitzontalment diverses guitarres elèctriques dins d'un espai tancat en el qual volen lliures diverses desenes de pinsans australians. Quan els ocells es posen sobre alguna de les guitarres, produeixen una sèrie de sons, que en determinats moments poden recordar el resultat d'una lliure improvisació. Igual que Jones i Maciunas, Boursier-Mougenot delega el resultat sonor de la seva obra a una agència no humana, de manera que posa en qüestió la naturalesa dels sons resultants de la instal·lació.

Són els sons que produeixen els pinsans en posar-se sobre les guitarres sons musicals? Si considerem que sí, per què ho són? És perquè el que escoltem són els sons d'un instrument musical? Són aquests sons igual de musicals que els produïts per una instal·lació en la qual no intervenen éssers vius sinó dispositius mecànics, com la Flux Orchestra, per exemple? Oblidem per un moment les guitarres, és música el cant d'aquests mateixos ocells? Són llavors els ocells una agència capaç d'expressar-se musicalment?

L'obra de Boursier-Mougenot ens convida a fer-nos aquestes i moltes altres preguntes sobre com disposem les nostres oïdes per a escoltar certs sons i com hi donem sentit.

From Here to Ear. Disponible a: <vimeo.com/193185160>.

Figura 3. Céleste Boursier-Mougenot, *From Here to Ear* (1999)



Font: <<https://curiator.com/art/celeste-boursier-mougenot/from-here-to-ear>>.

2) A *Guitar Drag* (1999) (fig. 4) veiem com, després d'una sèrie de meticulosos preparatius, **Christian Marclay**, l'autor d'aquesta obra de vídeo, arrossega amb una camioneta una guitarra elèctrica lligada a una corda i connectada a un amplificador. L'obra al·ludeix al brutal assassinat de James Byrd Jr., un ciutadà afroamericà que el 1998 va ser lligat a un vehicle semblant i arrossegat durant diversos quilòmetres per un grup de supremacistes blancs. Quan es coneix la història que inspira l'obra, el so produït pels cops i el fregament de la guitarra sobre el sòl només es deixa escoltar com un colpidor crit de dolor. Els sons distorsionats de la guitarra únicament es detenen quan l'instrument acaba, al final del vídeo, completament destrossat. El silenci amb el qual acaba l'obra representa metafòricament la mort de Byrd a causa d'una violència extrema i inhumana. De nou, ens trobem aquí amb una obra que, emprant un instrument musical, s'expressa més enllà del llenguatge musical.

A l'enllaç següent es recull un breu fragment de *Guitar Drag*, que íntegrament dura aproximadament un quart d'hora:

<www.youtube.com/watch?v=ENzw0XGAX2Q>.

Figura 4. Christian Marclay, *Guitar Drag* (1999)

Font: <https://coleccion.fundacionhelgadealvear.es/public/data/cavfhacf00713_seq_010_r.jpg>.

3) La instal·lació *Ad lib.* (2016) (fig. 5) de **Michele Spanghero** també al·ludeix metafòricament a la fragilitat del cos i la vida humana. La peça consisteix en un dispositiu de respiració artificial connectat a un conjunt de tubs d'òrgan a través dels quals s'escolten de manera sostinguda dues de les notes d'un acord pertanyent al *Rèquiem alemany* de **Johannes Brahms**. Escrita el 1868 i catalogada com la seva opus 45, aquesta composició per a solistes, cor, orquestra i òrgan és una meditació sobre la vida i la mort a partir de diversos textos bíblics. L'aire que proporciona el pulmó artificial completa l'acord amb una tercera nota i introdueix una lleugera dissonància en el so sostingut de les altres dues. Simultàniament, el dispositiu afegeix un so de respiració mecànica que se superposa al de l'acord. L'obra fa referència a les condicions de vida de les persones que es troben en un estat de salut crític i convida a reflexionar sobre les implicacions ètiques d'estendre la vida per mitjans artificials.

Ad lib.. Disponible a: <www.youtube.com/watch?v=TIEJVtRmWik>.

Figura 5. Michele Spanghero, *Ad lib.* (2016)

Font: <<http://www.michelespanghero.com/works/ad-lib-2016/>>.

4) La música (i el so en general) també es poden inscriure o participar en una obra per mitjà de la seva absència, és a dir, com a element que falta o que s'omet a què es fa al·lusió per mitjans no sonors. *The Sounds of Silence* (1988) (fig. 6) de Christian Marclay, per exemple, és una fotografia de mida real del *single* del mateix títol publicat per Simon & Garfunkel el 1964. Mancada del relleu del solc per on s'hauria de poder desplaçar l'agulla del tocadiscos, la fidel (però així i tot completament plana) reproducció fotogràfica del *single* esdevé, literalment, una perfecta representació visual «dels sons del silenci».

Figura 6. Christian Marclay, *The Sounds of Silence* (1988)

Font: <<http://sts.hgb-leipzig.de/works/933.html>>.

5) A la instal·lació de Joseph Beuys *Plight* (1985) (fig. 7) el so (o més precisament, la seva absència) participa en aquesta obra que involucra diversos dels nostres sentits. Creada originalment per a la galeria Anthony d'Offay de Londres i recreada posteriorment al Centre Georges Pompidou de París, la instal·lació consisteix en un espai dividit en dues habitacions connectades per una obertura llarga i baixa que obliga els visitants a ajupir-se per a transi-

tar-hi. Les parets, cobertes amb gruixuts rotllos de feltre que absorbeixen el so, eliminen gairebé completament la ressonància de les dues habitacions, i creen una estranya i opressiva sensació acústica similar a la que s'experimenta a l'interior d'una cambra anecoica. A la segona habitació un piano tancat reforça la inquietant densitat del silenci. Sobre la tapa de l'instrument reposen enigmàticament una pissarra i un termòmetre. A més de silenciar pesantment l'espai, els rotllos de feltre contribueixen a augmentar la temperatura ambient, de manera que la sensació tèrmica se suma a la resta d'estímul sensorials i augmenta la sensació d'estranyament general.

Figura 7. Joseph Beuys, *Plight* (1985)



Font: <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cljdb4/rgxd7e6>>.

6) *Music for the eyes* (1982) (fig. 8) de **Rolf Julius** revela en el seu títol el curiós joc metafòric que proposa aquesta obra senzilla i provocadora. Dos petits altaveus connectats a un reproductor de CD i units entre ells per una cinta de feltre es converteixen en un dispositiu similar a unes ulleres que permeten al públic escoltar a través dels seus ulls. Per dir-ho en les paraules del propi Julius, aquestes ulleres ens conviden a «mirar el so». Per descomptat, els altaveus no ens permeten «veure» el so en un sentit literal sinó que transmeten una vibració en les parpelles i ens deixen sentir el contacte de la música sobre la nostra pell. El so, que arriba feblement fins a les nostres oïdes, es propaga al seu torn a través dels teixits i els músculs de la nostra cara. L'experiència que proposa l'obra és una **sorprenent combinació d'estímul**, on el visual, el sonor i el tàtil es barregen i es confonen, creant una **vivència íntima, material i multisensorial del so**. Julius, que no feia distinció entre els ulls i les oïdes i assegurava confondre els uns amb els altres, ens proposa aquí un joc corporal i conceptual, transformant els nostres ulls en receptors tàctils.

Figura 8. Rolf Julius, *Music for the eyes* (1982)

Font: <<https://www.flickr.com/photos/marcwathieu/34469286993>>.

7) *Handphone table* (1978) (fig. 9), de la compositora, poeta i artista multimèdia **Laurie Anderson**, és una de les primeres peces escultòriques de la seva autora. L'obra consisteix en una taula de fusta amb un sistema de so ocult en el seu interior que emet tons vocals en un dels extrems i una melodia instrumental en l'altre. No obstant això, igual que el sistema de so que els produeix, aquests sons es troben ocults dins de l'obra i són totalment inaudibles sense la presència i la participació d'un espectador. Per accedir a aquests sons, el públic no solament ha d'estar present, sinó entrar en contacte amb l'escultura, assegint-se en una de les dues cadires col·locades a cada extrem i recolzant els seus colzes sobre la taula. En compartir les propietats poroses de la fusta, l'estructura òssia dels braços condueix el so fins a les mans, convertides d'aquesta manera en uns **auriculars de carn i os**. *Handphone table*, que té el seu origen en una experiència de l'artista quan va recolzar el cap sobre les mans mentre usava una màquina d'escriure elèctrica, també proposa una vivència íntima i corporal del so similar a la de l'obra de Rolf Julius *Music for the eyes*.

Figura 9. Laurie Anderson, *Handphone table* (1978)

Font: <https://www.researchgate.net/figure/the-handphone-table-1978-laurie-anderson-fig-12-the-handphone-table-laurie_fig11_303548689>.

Els exemples anteriors posen de manifest la varietat de formats, mitjans i estratègies de les quals poden servir-se aquelles obres que articulen part del seu sentit a través del so: vídeo, escultura, fotografia, instal·lació...

Qualsevol d'aquestes metodologies (i en realitat, totes les imaginables) pot inscriure's i formar part d'aquesta pràctica sonora expandida que anomenem «art sonor». Una disciplina (si és que finalment decidim considerar-la com a tal) situada més enllà de la música i gairebé sempre travessada i participada per altres metodologies i modalitats artístiques.

Tal com demostren les obres *The Sounds of Silence* de Christian Marclay i *Plight* de Joseph Beuys, fins i tot una obra realitzada a partir d'un mitjà silenciosament pot escoltar-se conceptualment, convocant i fent ressonar silenciosament un sentit o una idea. Paradoxalment, una obra pot sonar a l'interior del nostre cap sense produir so algun. O, per dir-ho en les paraules que empraria Seth Kim-Cohen, una obra pot «sonar» de forma no coclear.

3. Cossos i espais sonors

A més de posar en qüestió els límits i l'existència mateixa d'una disciplina específica anomenada «art sonor», aquesta diversitat de mitjans, formats i estratègies té importants conseqüències de tipus pràctic quant a les maneres de presentació i a la recepció d'aquest tipus de treballs. En primer lloc, tal com assenyala **Caleb Kelly**...

«...la nostra comprensió de l'art continua residint fonamentalment en una experiència de tipus visual, fins i tot quan es tracta de pràctiques artístiques contemporànies que són predominantment multimodals». (C. Kelly, 2017, «Gallery Sound»)

El so, d'altra banda, no es comporta «adequadament» en uns espais expositius que en la seva immensa majoria han estat dissenyats per acollir principalment obres dirigides als ulls. En les paraules de **Steven Connor**:

«Les galeries estan dissenyades d'acord a la lògica angular i perpendicular que instaura i requereix l'ull. Els espais interiors de les galeries estan disposats segons regles euclidianes, en línies rectes i plànols perpendiculars, perquè així és com viatja la llum i com funciona la visió. En lloc de moure's d'un punt de partida a un altre de destinació, com una carta o un míssil, el so es propaga per tot arreu, com un gas. Al contrari de la llum, el so és capaç de doblegar les cantonades. Les obres sonores ens fan adonar d'aquesta èmfasi continuada en la divisió i la compartimentació de l'espai que encara existeix en l'actualitat, fins i tot als espais galerístics més radicals i pretendidament polimòrfics. El so s'estén i degota, com l'olor». (S. Connor, 2005, «Ears Have Walls: On Hearing Art»)

El so és, doncs, un element disruptiu i difícil de controlar; una presència que irromp a l'espai de la galeria i el museu subvertint la seva lògica i desestabilitzant el seu ordenament visual i «ocularcèntric».

So i espai mantenen una relació de reciprocitat i de mútua transivitat: un espai conté el so, el modela i li dona forma; a la vegada, el so activa l'espai que el conté, posant-lo en moviment i temporalitzant-lo (és a dir, introduint en ell una durada).

El so i l'espai del museu o la galeria es converteixen així en una mateixa cosa, una amalgama que s'expandeix, vibra i embolica al visitant. Tal com assenyala **Brandon LaBelle**:

«El so funciona amb i a través de l'espai: navega geogràficament en ell, reverbera acústicament i s'estructura socialment, amplificant, silenciant, contorsionant, distorsionant i empenyent contra l'arquitectura; escapa de les habitacions, fa vibrar les parets, interromp les converses; expandeix i contreu l'espai acumulant reverberació, resituant el lloc més enllà de si mateix, portant-lo en la seva ona, i estant sempre en més d'un lloc alhora. El so desborda fronteres. D'una banda és il·limitat i per l'altre, específic d'un espai». (B. LaBelle, 2008, «Background Noise. Perspectives on sound art»)

El so, a més a més, anul·la la distància entre subjecte i objecte. A diferència del que succeeix quan mirem una imatge penjada en una paret o exposada a l'interior d'una vitrina (una pintura, un dibuix, una fotografia o un document), escoltar un so sempre implica estar embolicat o travessat per ell. La distància de seguretat cognitiva que estableix la mirada queda abolida quan ens situem (voluntària o involuntàriament) a l'escolta d'un so. Segons **Salomé Voegelín**:

«La mirada sempre es produeix des d'una metaposició, lluny de l'objecte que mirem, però tot i així, a prop d'ell. Aquesta distància ens permet allunyar-nos i confiar en una objectivitat que es presenta com a veritat. Veure és creure. Aquesta distància visual fa possible la certesa estructural i la creença que realment podem entendre les coses, donar-los noms i definir-nos a nosaltres mateixos en relació a aquests noms com a subjectes estables; com a identitats [...] . Per contra, quan escoltem ens omplen els dubtes: dubtes fenomenològics de l'oient sobre l'escoltat i d'ell mateix escoltant-ho. L'escolta no ofereix una metaposició; no hi ha cap lloc en el qual no em trobi simultàniament amb l'escoltat. Per molt lluny que em trobi de la seva font, el so se situa a l'interior de la meua oïda. No puc escoltar-ho si no estic immers en aquest objecte auditiu, que no és la seva font sinó el propi so. En conseqüència, una filosofia de l'art sonor ha de tenir en compte aquest temps i aquest espai que compartim amb l'objecte o esdeveniment en consideració». (S. Voegelin, 2011, *Listening to noise and silence. Towards a philosophy of sound art*)

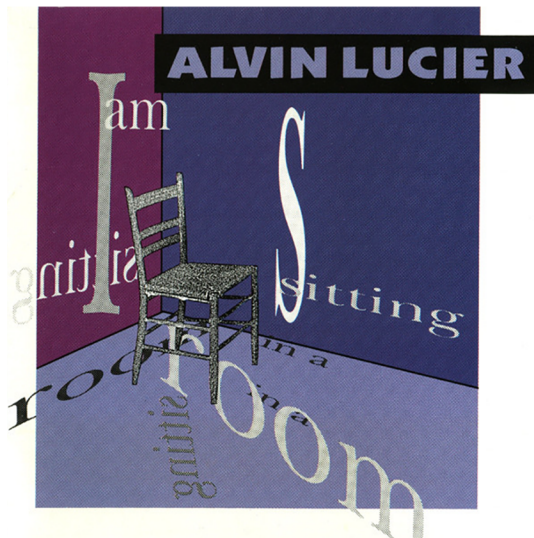
Si hi ha una obra que exemplifica com cap altra la **reciprocitat i la mútua transitivitat entre espai i so**, així com l'**abolició de la separació entre el «objecte auditiu» i el subjecte que escolta**, aquesta és *I am sitting in a room* (1969) d'**Alvin Lucier**. Assegut en una habitació, Lucier va gravar la seva pròpia veu mentre explicava el procés en el qual es basa la pròpia obra. A continuació, va tornar a reproduir l'enregistrament dins de la mateixa habitació mentre la registrava de nou, i així successivament diverses vegades (fins a quinze en la primera versió de l'obra). Cada nova repetició d'aquest breu soliloqui explicatiu incorpora una nova «capa» sonora, produïda per la reverberació de la veu dins de l'habitació. Al llarg d'aquest procés, una sèrie de freqüències es reforcen mentre unes altres van desapareixent. En cadascun d'aquests enregistraments successius l'explicació de Lucier es va transformant progressivament fins que deixa de ser comprensible. El que escoltem al final de la peça ja no és gens semblant a una veu sinó una densa i complexa amalgama de freqüències sonores articulades per l'espai.

I am sitting in a room va ser concebuda inicialment com un registre sonor i publicada anys després en forma de disc⁸ (fig. 10). Més tard, Lucier va començar a presentar l'obra en forma de *performance*, realitzant el procés en el qual es basa la peça en directe i a la mateixa habitació on es trobava el públic. Encara que Lucier és principalment conegut pel seu treball com a compositor i la majoria de les seves creacions poden considerar-se obres musicals, *I am sitting in a room* se situaria en aquest camp expandit de la pràctica sonora que descriu Kim-Cohen. L'obra, en efecte, **examina la relació** «entre el procés i el producte, l'espai de producció i l'espai de recepció, el temps de realització i el temps de recepció» així com «el **context** de la seva presentació i audició, amplificació, enregistrament i reproducció» (Kim-Cohen). D'altra banda, si entenem que *I am sitting in a room* és una obra conceptual en la qual es planteja una reflexió

⁽⁸⁾La versió d'*I am sitting in a room* realitzada en 1980 i editada en CD pel segell Lovely Music pot escoltar-se a l'enllaç següent: <www.youtube.com/watch?v=faxhllk3oyk>.

sobre la subjectivitat de l'artista a través de l'ús de la veu, també hauríem de considerar-la com un clar exemple d'«art sonor no coclear». Vegem a continuació una altra obra que pren la seva inspiració de la famosa peça de Lucier.

Figura 10. Portada del disc d'Alvin Lucier *I am sitting in a room* (Lovely Music, 1981)



Font: <<https://www.discogs.com/es/alvin-lucier-i-am-sitting-in-a-room/release/336844>>.

A l'octubre de 2005 l'artista danès **Jacob Kirkegaard** es va endinsar a la zona d'exclusió de Txernòbil amb l'objectiu de capturar els ambients sonors d'una sèrie d'espais que van ser abandonats després de l'evacuació massiva que va tenir lloc després de l'accident nuclear de 1986. Durant la seva visita a la població de Pripyat, avui convertida en una ciutat fantasma, Kirkegaard va registrar els «silencis» de diversos espais públics que fins a poques hores abans de l'accident havien albergat la bullícia i les veus d'una comunitat que va haver de fugir precipitadament de l'amenaça radioactiva. Una església, un auditori, una piscina (fig. 11) i un gimnàs van ser els quatre llocs on Kirkegaard va instal·lar els seus micròfons. Seguint el mateix procediment emprat per Alvin Lucier en *I am sitting in a room*, Kirkegaard va tornar a reproduir l'enregistrament del «silenci» realitzada en cadascun d'aquests llocs dins del mateix espai mentre ho registrava de nou, una vegada i una altra. El resultat són les quatre composicions de l'àlbum *Four Rooms*⁹. Mitjançant aquest procés d'estratificació sonora, Kirkegaard exorcitza la memòria d'aquests llocs immersos en un silenciós somni radioactiu i els fa parlar a través del seu compungida ressonància.

⁽⁹⁾Podeu escoltar aquí l'àlbum *Four Rooms*: <www.youtube.com/watch?v=ekuebjarb3g>.

Interpretació de l'obra de Kirkegaard

També aquí ens trobem amb un treball que no limita el seu sentit a la materialitat del so o la seva organització musical sinó que apel·la a altres significacions. Fent al·lusió a l'accident nuclear de Txernòbil i als esdeveniments posteriors, l'obra de Kirkegaard ha d'interpretar-se com una elegia i un recordatori de la catàstrofe.

Figura 11. Piscina abandonada en la població de Pripyat, on Jacob Kirkegaard va realitzar part dels enregistraments per al seu àlbum *Four Rooms* (Touch, 2006)



Font: proporcionada directament per l'artista.

En obres com les dues anteriors l'«art sonor» fa valer la seva condició de «pràctica expandida», incorporant i involucrant l'espai en el seu desplegament i en els seus plantejaments conceptuals. A causa de la naturalesa expansiva i incontrolable del so, és habitual que algunes obres que incorporen el so es presentin en el museu o en la galeria amb auriculars perquè els visitants puguin escoltar-los de forma individualitzada i sense interferir en la recepció de la resta d'obres exposades. Aquesta solució pot ser útil en casos puntuals, però la majoria de les vegades és o bé impossible o bé resulta completament incompatible amb una correcta presentació de l'obra. Una altra solució habitual és segregat les obres sonores dins del museu o, en el pitjor dels casos, presentar-les en espais secundaris com a zones de pas, escales, vestíbuls, etc. La decisió de contenir o separar el so dins del museu o la galeria no és solament una qüestió estètica sinó també política. La naturalització de l'ús del so als espais dedicats a l'art i l'afirmació de la seva especificitat discursiva i conceptual depenen, en primer lloc, de la voluntat de les institucions per incorporar-lo i promociónar-lo en les mateixes condicions que la resta de pràctiques artístiques.

Però són realment el museu i la galeria l'únic tipus d'espais on haurien de presentar-se les obres d'aquesta pràctica sonora expandida que anomenem «art sonor»? Tal com assenyala **José Manuel Costa**, l'«art sonor»...

«...funciona gairebé sempre millor quan surt a la trobada de les persones, quan re-descobreix propietats d'espais privats o públics (inclosos museus i auditoris), quan [...] s'integra en el teixit de la vida». (J. M. Costa, 2010, «So, matèria, espai»)

Steven Connor té una opinió similar a la de José Manuel Costa:

«Bona part del treball que és característic de l'art sonor surt a l'exterior o té la capacitat de portar l'exterior a l'interior. El so és doblement extramural: en un sentit disciplinari, agrega a l'art una dimensió que tradicionalment quedava relegada a altres arts de naturalesa temporal; en segon lloc, en un sentit més immediat o fenomenològic, introdueix l'esdeveniment temporal en el context estable i compartimentat de l'art. L'art del so no solament travessa la paret sinó que dona la volta a la cantonada i travessa el sòl. Potser el major atractiu del so per als artistes, convençuts com mai abans de la seva vocació llibertària de superar el mur institucional, és que aquest so, com una olor o una rialleta, s'escapa [...] En la música el temps i la durada s'espesseixen i s'agreguen a l'espai i el lloc. L'art sonor, per contra, generalment tracta d'expandir-se més enllà de la galeria per ventilar-la amb els sons del que es troba fora d'ella, o per temporalitzar el lloc». (S. Connor, 2005, *Ears Have Walls: On Hearing Art*)

Travessant les parets del museu, doblegant cantonades o portant els sons de l'exterior a l'interior de la galeria, l'«art sonor» ha d'entendre's com una forma de creació eminentment relacional.

A diferència de la imatge, absent o invisible si l'ull no li para esment, el so va a la trobada de les nostres oïdes i irromp en el seu interior. Els sons són «criatures del temps»¹⁰ que «s'integren en el teixit de la vida» (Costa) sense demanar permís, per sorpresa, subreptíciament. Tal com sosté Brandon LaBelle:

«El so és intrínsec i imperceptiblement relacional: emana, es propaga, comunica, vibra i s'agita; deixa un cos i entra en uns altres, s'uneix i es desfà, harmonitza i traumatiza; posa el cos en moviment, fa que la ment somiï, que l'aire oscil·li. Aparentment eludeix qualsevol definició però al seu torn té un profund efecte sobre la persona que ho escolta. L'art sonor com a pràctica aprofita, descriu, analitza, realitza i interroga la condició del so i els processos pels quals opera [...] ens ensenya que l'espai és més que la seva aparent materialitat, que el coneixement és festiu, viu com un cor de veus; que produir i percebre el so és estar involucrat en connexions que fan que la privadesa sigui intensament pública i l'experiència pública clarament personal». (B. LaBelle, 2006, «Background Noise: Perspectives on Sound Art»)

Brandon LaBelle sembla estar descrivint aquí, paraula per paraula, el tipus de treballs que Max Neuhaus va realitzar en diversos espais públics. Tal com s'explicava al principi, Neuhaus va decidir sortir de l'auditori per portar les seves creacions a l'exterior, obrint les portes a una **pràctica sonora expandida que s'articula i cobra sentit en i a partir de l'espai on té lloc**. Bona part del treball de Neuhaus examina el caràcter relacional del so i com s'involucra el cos del públic. Vegem alguns exemples.

1) Un bon exemple va ser la sèrie de *performances* titulades *American Ca* (fig. 12), organitzades durant els mesos d'hivern de 1966 i 1967 en diverses localitzacions de Nova York. El plantejament d'aquestes accions era tan senzill com a original: després d'omplir el sòl d'un parc o un altre espai públic amb centenars de llaunes buides, Neuhaus convidava als participants a passejar per l'espai, copejant amb els peus les llaunes que s'anaven trobant en el seu camí. Aquesta acció banal que normalment es realitza de forma descurada i sense cap propòsit en particular es convertia així en una forma de creació col·lectiva, festiva (com diria LaBelle) i amb resultats sempre diferents. Si en els passejos de reconeixement sonor realitzats sota el títol de *Listen* Neuhaus convidava al públic a « reajustar la seva perspectiva auràl » per escoltar el paisatge sonor d'una manera més atenta i compromesa amb la realitat sonora circumdant, aquí els

⁽¹⁰⁾C. O'Callaghan. (2007). *Sounds*.

participants contribuïen activament en la producció d'un nou paisatge sonor que se superposava al del lloc on es realitzaven. La distinció entre creador i públic es desdibuixava i els límits espacials del que habitualment considerem una «obra» desapareixien per donar lloc una coreografia viva, espontània i descentralitzada. El so produït pels participants no solament s'«integrava en el teixit de la vida» sinó que es convertia en el testimoni acústic de la vida mateixa.

Figura 12. Max Neuhaus, *American Can* (1966-67)



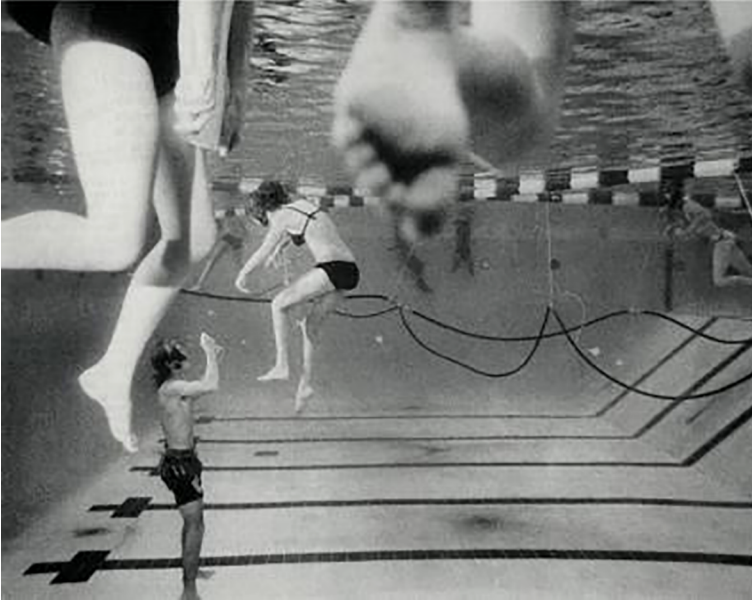
Font: proporcionada directament per l'artista.

2) Al llarg de la dècada dels setanta Neuhaus va realitzar diverses instal·lacions a l'espai públic emprant sons electrònics, que, de nou, estaven concebuts per barrejar-se i confondre's amb el paisatge sonor del lloc en el qual es troben. *Times Square* (1977) (fig. 13) és la més coneguda (i més aviat amagada) d'aquestes instal·lacions. Inaugurada en 1977, la peça es troba en el subsòl d'una illa per als vianants situada en ple centre d'Estafis Square, un dels llocs més sorollosos de la ciutat de Nova York. Sense cap cartell o un altre tipus d'indicació que assenyali la seva presència, l'obra consisteix en un brunzit sostingut que s'escolta des de sota una reixeta de ventilació. Aquest so, que pot confondre's fàcilment amb el d'un transformador o un altre dispositiu elèctric similar, passa desapercebut a la gran majoria dels vianants i solament els coneixedors de la ubicació de l'obra o aquelles persones que presten una atenció especial al so que els envolta adverteixen la seva presència. La instal·lació es converteix així en una escultura sonora secreta i incorpòria que coexisteix i es barreja amb el paisatge sonor d'un dels espais més bulliciosos del món.

Figura 13. Max Neuhaus, *Times Square* (1977)

Font: <<http://todaysthe dayi.com/2014/08/27/found-the-secret-sound-installation-in-times-square/>>.

3) Entre els anys 1971 i 1974 Neuhaus va realitzar una sèrie d'instal·lacions subaquàtiques en diferents piscines de la ciutat de Nova York titulades *Water Whistle* (fig. 14). Per mitjà d'artilugis similars a xiulets connectats a diverses mànegues submergides en l'aigua, Neuhaus creava una sèrie de topografies i volumetries sonores que embolicaven i acariciaven els cossos dels banyistes. Per escoltar aquesta orquestració de sons sostinguts i sentir el seu contacte sobre la pell el públic havia de submergir el cap o tot el cos en l'aigua. La densitat del mitjà aquàtic transformava l'acció d'escoltar en una experiència no solament auditiva sinó també tàctil. Igual que les *performances American Can* i la instal·lació sonora situada en el subsòl d'Estafis Square, aquesta sèrie d'accions també convidaven al públic a construir la seva pròpia experiència de l'obra a través del moviment del cos dins d'un espai tridimensional. Malgrat les seves diferències, aquests tres treballs són exemples d'obres que no existeixen amb anterioritat a l'experiència de les mateixes sinó que són el resultat d'una exploració i interacció activa per part del públic.

Figura 14. Max Neuhaus, *Water Whistle* (1971-74)

Font: <<https://www.e-flux.com/annoncements/63239/max-feeddouinique-blaisle-temps-matriel/>>.

4. Art sonor?

Començàvem aquestes pàgines amb la pregunta llançada per Max Neuhaus a propòsit de l'etiqueta «art sonor» i hem finalitzat el nostre recorregut amb tres de les seves obres més destacades, realitzades en diversos espais públics de la ciutat de Nova York durant els anys seixanta i setanta.

Acompanyats per Neuhaus i uns altres hem comprovat que més enllà de la música i dels límits de l'auditori (i del museu) s'estén una pràctica sonora expandida en la qual conflueixen multitud de mitjans, formats, metodologies i estratègies. Hem comprovat també que, més enllà d'estar restringida a la nostra capacitat auditiva, l'escolta és una activitat relacional que involucra la totalitat del cos i que, fins i tot, una obra completament silenciosa pot escoltar-se conceptualment; o, com diria Kim-Cohen, pot escoltar-se de forma «no coclear». Finalment, hem examinat la importància de les reciprocitats entre so i espai.

Tal com avancem al principi d'aquestes pàgines, el nostre objectiu aquí no era en cap cas determinar si la categoria d'«art sonor» és més o menys encertada o apropiada. Es tractava, més aviat, de aturar-nos en una sèrie d'aspectes i característiques que podrien constituir quelcom amb trets propis, d'aquesta pràctica sonora expandida que ens convida a agusar l'oïda per escoltar els sentits i les significacions que el so arrossega més enllà de les seves característiques materials o de la seva musicalitat. En l'art, tal com assenyala Neuhaus, «el mitjà no acostuma a ser el missatge». El missatge, com hem comprovat, seria allò que es deixa escoltar més enllà de les qualitats immediatament audibles del so i que ressona a l'espai (conceptual, arquitectònic, social o polític) en el qual es desplega l'obra.

Certament, **el conjunt del que habitualment denominem «art sonor» no es deixa reduir fàcilment a una disciplina única i homogènia.** Submergir-se en una piscina, picar de peus a una llauna mentre caminem per un parc, recolzar els colzes sobre una taula amb les mans en les oïdes, sentir la vibració del so sobre els ulls, arrossegar una guitarra amb una camioneta o deixar que la toquin uns pinsans australians... totes aquestes coses són formes de fer i/o experimentar les obres del que anomenem «art sonor». Neuhaus ens ha ensenyat a més que, en realitat, la separació entre creador i públic és extremadament porosa i que quan escoltem sempre ho fem de manera activa, modelant el so que ens embolica amb el nostre cos en moviment i donant-li sentit a través de la nostra forma d'interpretar i comprendre allò escoltat. Que decidim anomenar aquest conjunt de pràctiques sonores que hem estat examinant i inter-

rogant al llarg d'aquestes pàgines «art sonor» o d'alguna altra manera és molt menys important que **entendre allò que el so**, en tota la seva multiplicitat de formes i manifestacions, **permet dir i fer d'una manera diferent i particular**.

I és que, al cap i a la fi, aquesta indefinició disciplinària de l'«art sonor», tal com apuntava **William Furlong** vint-i-cinc anys enrere, no té per què ser en cap cas un desavantatge:

«Aquesta incapacitat del so per construir una categoria diferent per si mateixa ha demostrat ser un avantatge, atès que les categories al final es tornen restrictives i el treball, circumscrit i marginat. Per tant, malgrat la freqüència amb la qual s'ha utilitzat dins del treball dels artistes, el so roman notablement lliure d'associacions prèvies, de precedents històrics o del pes de la tradició. De fet, el so ha proporcionat un ingredient i una estratègia addicionals per a l'artista amb el potencial d'abordar diversos sentits més enllà del visual». (W. Furlong, 1994, «Sound in Recent Art»)

Lectura recomanada del capítol

Neuhaus, M. (2000). *Sound Art?*.