
¿Arte sonoro? Una interrogación crítica

PID_00269693

Arnau Horta

Tiempo mínimo de dedicación recomendado: 3 horas



**Arnau Horta**

Arnau Horta (Barcelona, 1977) es comisario independiente, crítico, investigador y docente. Tanto en su actividad curatorial como en su trabajo en el campo de la investigación y la divulgación se ocupa principalmente del análisis del sonido y de la escucha tanto en su dimensión fenomenológica como política. Actualmente lleva a cabo el doctorado en filosofía en la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha colaborado con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), la Fundación Miró, el festival Loop, el festival Sónar, el Fomento de las Artes y el Diseño o Max Planck Institute (Berlín) entre otros centros e iniciativas culturales. Como docente ha colaborado con el Instituto Europeo de Diseño (IED), Elisava. Escuela Universitaria de Diseño e Ingeniería de Barcelona, la Universitat Autònoma de Barcelona, el Instituto de Humanidades de Barcelona, la Universitat Oberta de Catalunya (UOC) y la Escuela Superior de Diseño (ESDi). Es colaborador de los suplementos culturales Cultura/s (La Vanguardia) y Babelia (El País), donde escribe sobre arte, música, pensamiento y cultura contemporánea.

El encargo y la creación de este recurso de aprendizaje UOC han sido coordinados por la profesora: Irma Vilà Òdena (2020)

Primera edición: febrero 2020

Autoría: Arnau Horta

Licencia CC BY-NC-ND de esta edición, FUOC, 2019

Av. Tibidabo, 39-43, 08035 Barcelona

Realización editorial: FUOC



Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 España de Creative Commons. Podéis copiarlos, distribuirlos y transmitirlos públicamente siempre que citéis el autor y la fuente (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no hagáis de ellos un uso comercial y ni obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.es>

Índice

1. La pregunta de Max Neuhaus y su exhortación a la escucha..	5
2. Más allá de la música, entre categorías: hacia una práctica sonora expandida.....	9
3. Cuerpos y espacios sonoros.....	20
4. ¿Arte sonoro?.....	28

1. La pregunta de Max Neuhaus y su exhortación a la escucha

En este primer módulo¹, planteado como una introducción interrogativa de lo que veremos (y escucharemos) en adelante, toma como punto de partida la pregunta lanzada por **Max Neuhaus** (1939-2009) en su texto de introducción para la exposición «Volume: Bed of Sound», celebrada hace casi veinte años en el P.S.1 Contemporary Art Center de Nueva York. En aquel artículo, que llevaba por título «¿Arte sonoro?», Neuhaus se preguntaba si realmente deberíamos hablar de «arte sonoro»²; si esta categoría no resulta, en realidad, tan **arbitraria y poco convincente** como la de un supuesto «arte del metal» que comprendiera todas aquellas obras creadas a partir de diversos usos o aplicaciones de este material:

«Creo que debemos preguntarnos si el “arte sonoro” constituye o no una nueva forma de arte. La primera pregunta, quizás, es por qué creemos que necesitamos un nuevo nombre para designar una serie de cosas para las que ya tenemos nombres perfectamente útiles. [...] Es como si, de repente, comisarios expertos y muy versados en las artes visuales hubieran perdido el equilibrio al oír la palabra *sonoro*. La misma gente que no tendría reparos en ridiculizar una nueva forma de arte llamada, pongamos, “arte del metal”, que estuviera compuesta de esculturas de acero combinadas con música de *steel guitar* y alguna otra cosa más hecha de este material, no tiene el menor problema en tragarse lo del “arte sonoro”. En arte, el medio no siempre es el mensaje [...] Con los medios ilimitados de que disponemos hoy para dar forma al sonido, existe por supuesto un número infinito de posibilidades para cultivar su vasto potencial de formas y así trascender los límites de la música y, de hecho, desarrollar nuevas formas artísticas». (Neuhaus, 2000)

Percusionista consumado en el terreno del repertorio musical contemporáneo, Neuhaus decidió abandonar su brillante y exitosa carrera como intérprete con el objetivo de resituar su trabajo fuera de la sala de conciertos. Si en 1952, con su célebre composición *4'33"*, **John Cage había invitado al público a escuchar el silencio** (nunca enteramente silencioso como bien sabemos) dentro del auditorio, Neuhaus fue un paso más allá e invitó al público a salir por la puerta del auditorio para **escuchar los sonidos cotidianos que pueblan y se propagan en las calles** por las que andamos a diario y a los que normalmente no prestamos atención.

En el vídeo siguiente David Tudor (para quien John Cage compuso originalmente la obra *4'33"*) interpreta la pieza al piano, mientras de fondo se escuchan las explicaciones del propio Cage.

<www.youtube.com/watch?v=HypmW4Yd7SY>.

Esta invitación (o más bien exhortación) a la escucha fue el punto de partida para una serie de acciones realizadas bajo el título *Listen*, la primera de las cuales tuvo lugar en 1966. En estas acciones Neuhaus estampaba la palabra *Listen* ('escucha'), escrita en contundentes letras mayúsculas, sobre la mano

⁽¹⁾Todos los enlaces de este módulo fueron consultados el 15/10/2019.

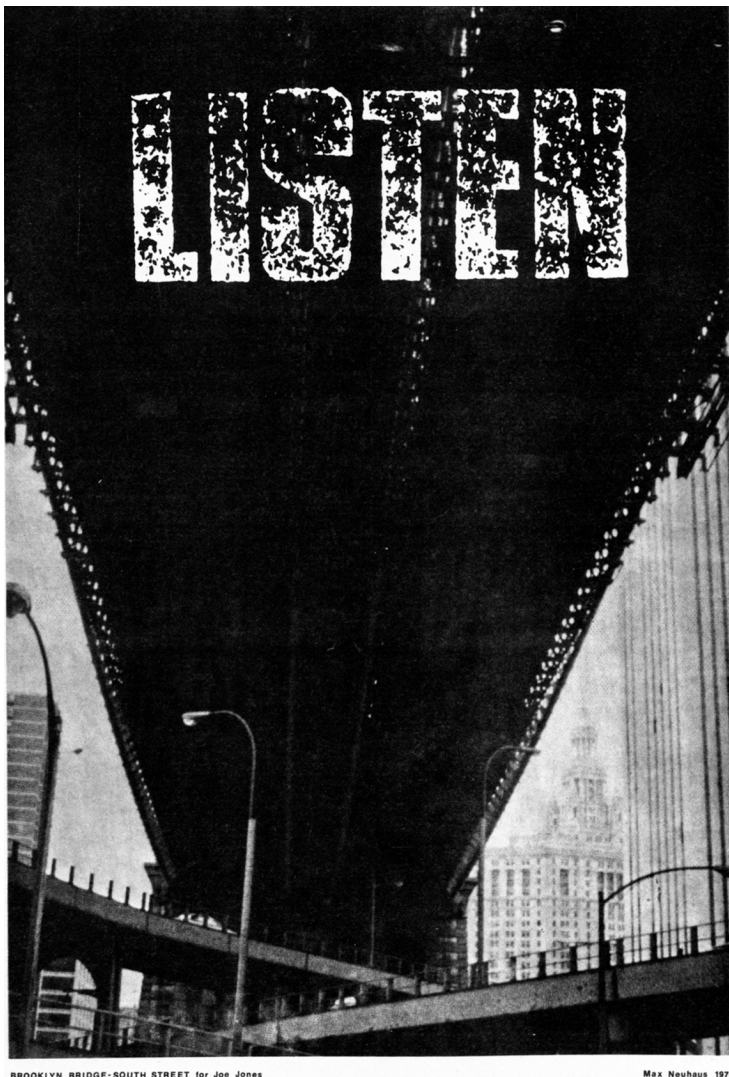
⁽²⁾A lo largo de estas páginas «arte sonoro» se escribe en minúsculas y entre comillas para reforzar el carácter crítico e interrogativo de la aproximación a esta categoría que aquí se propone.

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

de los asistentes con un tampón de tinta para, a continuación, emprender un itinerario sonoro con el objetivo de «reajustar la perspectiva aural»³ de los participantes:

«Como percusionista, yo mismo había estado directamente involucrado en la inserción gradual del sonido cotidiano en la sala de conciertos, desde Russolo a Varèse hasta Cage, que incorporó los sonidos de la calle a la sala. Me parecía una forma interesante de dar un valor estético a estos sonidos pero comencé a cuestionar la efectividad de este método. La mayor parte del público parecía mucho más impresionado con el escándalo que con los sonidos y solo una parte muy pequeña adquirió verdaderamente una nueva perspectiva sobre los sonidos de sus vidas cotidianas. Yo quise ir un paso más allá. ¿Por qué limitar la escucha a la sala de conciertos? En lugar de llevar estos sonidos a la sala, ¿por qué no simplemente llevar a los miembros del público al exterior para que experimentaran una demostración *in situ*?». (*Ibid*)

Neuhaus llamaba a estos paseos «conferencias/demostraciones». La palabra *Listen* estampada sobre la mano de los participantes (figura 1) condensaba en sí misma todo el contenido de la «conferencia» mientras que la «demostración» consistía en el paseo posterior. Durante estos paseos Neuhaus caminaba en silencio al frente del grupo, **guiándolo al encuentro de una serie de sonidos** que previamente había localizado e identificado en la ciudad o el barrio donde se desarrollaba cada uno de estos itinerarios de reconocimiento sonoro. Estas acciones fueron recibidas con incompreensión e incluso escándalo por parte de ciertas personas e instituciones. Neuhaus recuerda cómo, en una ocasión, los profesores de una universidad del estado de Iowa se enfurecieron cuando descubrieron que la charla que esperaban del artista iba a ser, en realidad, algo completamente distinto y muy alejado de lo que ellos entendían por una lección:

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

BROOKLYN BRIDGE-SOUTH STREET for Joe Jones

Max Neuhaus 1976

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

«Los profesores estaban desconcertados cuando les pedí a los estudiantes que abandonaran el edificio, pero afortunadamente no fueron lo suficientemente ingeniosos como para encontrar una manera de contradecir al profesor invitado del día. Los estudiantes estaban más que contentos de salir y dar un paseo. Varios cientos de nosotros formamos un desfile silencioso por las calles de aquella pequeña ciudad de Iowa, creo recordar que era Ames. El equipo docente de la facultad estaba tan furioso que incluso boicotearon el elaborado almuerzo que me habían preparado para después de la conferencia [...] Estoy seguro de que, varios años después, cuando [Raymond] Murray Schafer dio a conocer su proyecto dedicado al paisaje sonoro, aquellos mismos académicos no tuvieron ningún problema en aceptar ideas similares. Pero el encuentro directo con la realidad, al no estar contenida entre las portadas de un libro, les debió de parecer toda otra cuestión». (*Ibid*)

Además de ser uno de los principales pioneros de la instalación sonora, las «conferencias/demostraciones» de Neuhaus deben considerarse también como uno de los primeros ejemplos de *soundwalk* o «paseo sonoro».

Esta práctica, posteriormente, la emplearían muchos artistas y también, tal como señala Neuhaus, el compositor y ambientalista canadiense Raymond Murray Schafer. El objetivo del proyecto World Soundscape Project (WSP), impul-

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

sado por Schafer desde la Universidad Simon Fraser de Vancouver a principios de la década de los setenta era «investigar el desarrollo histórico del sonido, proponer una metodología flexible que pueda aplicarse a medioambientes específicos en cualquier lugar y, en consecuencia, participar en la interpretación del paisaje sonoro mundial como un todo»⁴. Para Murray Schafer y sus colaboradores «el paisaje sonoro del mundo [es] como una inmensa composición musical que incesantemente se despliega en torno a nosotros. Nosotros somos al mismo tiempo su audiencia, sus intérpretes y sus compositores» (*ibid*). La finalidad última de esta metodología era «afinar el mundo» (*ibid*).

Al final de estas páginas volveremos a hablar de otros trabajos pioneros de Max Neuhaus, pero llegados a este punto, es preciso que volvamos al principio para retomar la pregunta inicial acerca de la categoría «arte sonoro».

Comenzaremos revisando la compleja relación entre lo que habitualmente se entiende por «arte sonoro» y la música.

Nota

Vaya por delante que no se trata aquí de establecer si es esta una denominación más o menos acertada (al fin y al cabo este sería un debate puramente terminológico y no demasiado productivo ni interesante). Se trata, más bien, de examinar ciertas cuestiones e interrogantes que han rodeado esta disciplina o categoría artística desde sus comienzos e identificar diversas características y particularidades que parecerían serle propias.

2. Más allá de la música, entre categorías: hacia una práctica sonora expandida

Título prestado

Para el título de este apartado tomamos prestado el subtítulo del libro de Alan Licht *Sound Art. Beyond Music, Between Categories* (2007).

En 1990 Dan Lander y Micah Lexier editaron el libro *Sound by Artists*, una interesante recopilación de textos donde diversos artistas, críticos, comisarios, escritores y compositores describen su particular comprensión del sonido y el papel que este ocupa en su actividad o práctica creativa. En la introducción del libro Lander escribe:

«A pesar de toda la actividad artística dedicada a la exploración del sonido y sus posibilidades expresivas, no existe en realidad un movimiento que podamos denominar “arte sonoro” como tal. El sonido tiene multitud de funciones y muy a menudo se combina con otros medios. En consecuencia, no es posible distinguir una modalidad artística específica como lo hacemos con otras prácticas [...] Resulta difícil identificar un “arte del sonido” por su proximidad histórica con la música [...] La imposición de una comprensión musical sobre un conjunto de sonidos que de otro modo, en un contexto cotidiano, tendrían sentidos no musicales nos sitúa en un callejón sin salida: cualquier sonido es música [...] Despojar de sentido los ruidos de nuestro mundo nos impide relacionarnos y establecer un diálogo con la multiplicidad de sentidos que los sonidos que producimos, reproducimos y escuchamos arrastran siempre consigo [...] El ruido –la voz de tu amante, una fábrica, las noticias de la televisión– está cargado de un sentido y un contenido completamente distinto del sentido y el contenido de una expresión musical. Es precisamente este contenido el que constituye cualquier posibilidad para un arte del sonido». (Lander, 1990)

Resulta interesante señalar los paralelismos entre las reflexiones de Lander y de Neuhaus y constatar cómo ambos se apartan de las ideas de John Cage y de Murray Schafer. Para Cage, como sabemos, cualquier sonido (incluso aquellos que no son intencionados) pueden ser considerados una manifestación de naturaleza musical. Su composición *4'33"*, a la que ya hemos hecho referencia más arriba, representa la obra culminante de esta comprensión del sonido y la música entendidos como dos esferas perfectamente permeables y coextensivas. «Hasta que muera habrá sonidos. Y estos continuarán después de mi muerte. No es necesario preocuparse por el futuro de la música»⁵, aseguraba el compositor. Schafer por su parte entiende el paisaje sonoro como una «inmensa composición musical» que nos envuelve en todo momento. El objetivo final de su trabajo es el de «afinar el mundo», como si este estuviera compuesto por un conjunto de instrumentos que debieran sonar correctamente y acorde a una serie de principios y normas.

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

John Cage, Murray Schafer, Max Neuhaus y Dan Lander nos invitan a «reajustar nuestra perspectiva aural» pero en el caso de los dos primeros este reajuste parecería tener lugar dentro de los límites de lo musical. Tanto Neuhaus como Lander, en cambio, oponen al sonido musical un sonido «cotidiano» que arrastra consigo otros significados y contenidos que están más allá de su carácter estrictamente sonoro (y potencialmente musical).

Cage, en definitiva, aprecia el valor de los sonidos «en sí mismos», dejando de lado sus significados extrasonoros. Y aunque Schafer sí parecería interesarse por los sonidos cotidianos, lo hace con el objetivo de «orquestrarlos».

A pesar de sus diferencias metodológicas, podría decirse que los planteamientos de Cage y de Schafer representan dos formas de «panmusicalidad» que obstruyen otras formas de escucha posibles, como las que reclaman Neuhaus y Lander. En su artículo «John Cage: Silence and Silencing», **Douglas Kahn** señala esta misma cuestión:

«Las ideas de John Cage sobre el sonido, probablemente las más influyentes de todo el arte de la posguerra, fueron desarrolladas con mucha dedicación, imaginación y buena voluntad en el marco de una serie de complejos entornos técnicos, discursivos, institucionales, culturales y políticos. Estas ideas se transformaron a lo largo de una larga y productiva carrera y maduraron dentro de la esfera de la música. Hasta que [Cage] comenzó a diversificar su actividad en otras formas artísticas, la mayoría de las ideas que fue adoptando se desarrollaron dentro del redil de la música. [Cage] es conocido por introducir ruidos y sonidos mundanos en la música, en otras palabras, por salirse de los límites de la música occidental, así como por proponer un modo de estar dentro del mundo basado en la escucha, prestando atención a los sonidos del mundo como música. Sin embargo, cuando se le interroga desde el punto de vista del sonido en lugar del de la música, su trabajo se abre a un conjunto completamente diferente de representaciones. Lo que se hace evidente en términos generales es que aunque [Cage] se aventuró a escuchar sonidos fuera de la música, sus ideas no hicieron ese tránsito adecuadamente. El mundo que [Cage] quería para la música era selecto y la mayor parte del ruido social y ecológico se silenciaba y se suprimía junto a otros muchos sonidos de naturalezas diversas». (Kahn, 1997)

Los planteamientos de Neuhaus, Lander y Kahn anticipan la noción de un «arte sonoro no coclear» que **Seth Kim-Cohen** propone en su influyente y controvertido libro *In the blink of an ear: toward a non-cochlear sonic art* (2009).

Si Marcel Duchamp reclamaba un arte no retiniano, es decir, un arte que no reduce su sentido a lo que vemos a través de la retina de nuestros ojos, Kim-Cohen reclama un «arte sonoro» que vaya más allá de lo que percibimos a través del oído externo y finalmente llega hasta la cóclea⁶.

Un «arte sonoro no coclear» sería aquel que no se basa exclusivamente en las cualidades formales o la musicalidad del sonido (el «sonido en sí mismo» en los términos de John Cage) sino que articula su sentido de manera conceptual y es capaz de plantear otro tipo de cuestiones e interrogantes. El «ruido social» que según Kahn habría quedado fuera de los intereses de Cage y la «multiplicidad de sentidos y contenidos del sonido, que para Lander constituyen «cualquier posibilidad para un arte del sonido» serían el objeto de lo que Kim-Cohen denomina «arte sonoro no coclear»:

⁶La cóclea (del latín *cochlea*, también conocida como caracol) es una estructura en forma de tubo enrollado en espiral situada en el oído interno. Forma parte del sistema auditivo de los mamíferos. En su interior se encuentra el órgano de Corti, que es el órgano del sentido de la audición y está dotado de células ciliadas que poseen estereocilios capaces de transformar las vibraciones del sonido en impulsos nerviosos que son enviados hasta el cerebro (fuente: Wikipedia).

«Si un arte visual no retiniano es libre de plantear cuestiones que el ojo no puede ver por sí mismo, entonces un “arte sonoro no coclear” apela a exigencias más allá del alcance del oído. Pero ni el ojo ni el oído quedarían en ello negados o descartados. Un “arte sonoro conceptual” debería necesariamente implicar tanto a lo no coclear como a lo coclear. [...] El “no” en no coclear no es una negación, no es una eliminación. [...] No es, de ninguna manera, silencio. Lo no coclear y lo coclear “pasan lo uno sobre lo otro indefinidamente”. En lo sucesivo no planteamos una erradicación de los fenómenos. Así como sucede con el giro conceptual en las artes visuales, un “arte sonoro no coclear” no debería (o más bien no podría) hacer oídos sordos al mundo. [...] En la lengua vernácula de lo visual, los conceptos necesitan ser sacados a relucir. Pensando en términos de sonido, para que los conceptos sean reconocidos es necesario poner voz a las ideas, componer pensamientos y orquestar estrategias. Imágenes, objetos y sonidos son indispensables. Un “arte sonoro no coclear” responde a demandas, convenciones, formas y contenidos no necesariamente restringidos al ámbito de lo sonoro. Un “arte sonoro no coclear” mantiene un saludable escepticismo hacia la noción del sonido en sí mismo». (Kim-Cohen, S., 2009, *In the blink of an ear: toward a non-cochlear sonic art*)

Para designar aquellas obras que articulan su sentido más allá de lo musical, Kim-Cohen propone, además, otro concepto: el de «práctica sonora expandida». Esta denominación es una variación de la noción de «escultura en el campo expandido» que la crítica y teórica **Rosalind Krauss** acuñó y analizó en su famoso artículo homónimo, publicado en 1979⁷. Según la opinión de Krauss, las esculturas de artistas minimalistas y postminimalistas como **Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra o Robert Irwin** señalaban la consolidación de un nuevo tipo de práctica escultórica que incorporaba entre sus elementos constitutivos el espacio y el cuerpo en movimiento de los visitantes, expandiendo así su radio de acción y significación. La escultura se convertía, para decirlo de algún modo, en un dispositivo performativo. Kim-Cohen se inspira en el texto de Krauss para desarrollar su **noción de «práctica sonora expandida»**. En lo sucesivo consideraremos este concepto como **intercambiable por el de «arte sonoro»**. «Una práctica sonora expandida», señala Kim-Cohen...

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

«...incluiría al espectador, que siempre lleva como partes constitutivas de su subjetividad una perspectiva conformada por la experiencia social, política, de género, de clase y racial. Incluiría necesariamente la consideración de las relaciones con y entre el proceso y el producto, el espacio de producción frente al espacio de recepción, el tiempo de realización en relación con el tiempo de recepción. Luego están la historia y la tradición, las convenciones del lugar del encuentro, el contexto de su presentación y audición, amplificación, grabación, reproducción. Nada está fuera de los límites [de esta práctica sonora expandida]. [...] El arte sonoro incorporaría todo aquello que la música deja fuera de sí cuando cierra sus fronteras a lo extramusical, a cualquier instancia que no pueda expresarse cómodamente en la lengua del sistema de notación occidental. El arte sonoro es un arte que plantea significado o valor en registros que no son considerados por los sistemas musicales occidentales. A diferencia de la escultura y en menor medida, del cine, la música no se reconoció en su situación expandida». (S. Kim-Cohen, 2009, *In the blink of an ear: toward a non-cochlear sonic art*)

Después de revisar las aportaciones de Cage, Neuhaus, Schafer, Lander, Kahn y Kim-Coehn, nos encontramos en disposición de aventurar algunas conclusiones sobre el sentido y los límites disciplinarios de esta práctica sonora expandida que llamamos «arte sonoro» y que aquí pretendemos someter a escrutinio. Parecería, en primer lugar, que existe una tensión conceptual entre la música y el sonido entendido en el sentido más amplio del término.

Las revolucionarias invenciones de los músicos futuristas y las propuestas posteriores de **Edgar Varèse, Pierre Schaeffer o John Cage** demostraron que cualquier sonido podía formar parte de la paleta musical de la que disponen el compositor y el intérprete.

Esta tensión conceptual entre la música y el sonido no reside, por lo tanto, en las diferencias que guardan los sonidos según su procedencia o sus características sino entre las distintas formas de disponer nuestro oído para escucharlos. Dicho de otro modo: **es la escucha, no el sonido, la que puede ser musical o no.**

Un mismo sonido puede escucharse musicalmente (como lo haría Cage) o de un modo que nos permita captar y entender significaciones de otro tipo (sociales, políticas, afectivas, corporales, conceptuales, etc.). O para decirlo en el lenguaje de Kim-Cohen: un mismo sonido puede escucharse de un modo coclear o no coclear. Según la opinión de Lander es precisamente esta segunda forma de escuchar la que «constituye cualquier posibilidad para un arte del sonido». La exhortación de Neuhaus (*Listen*) sintetiza en una sola palabra la importancia de este desplazamiento de «lo musical» a «lo sonoro», entendido esto segundo en su sentido más amplio, abierto y comprometido con la realidad en toda su diversidad de contenidos y significaciones. Neuhaus, Lander y también Kim-Cohen nos invitan a abandonar el auditorio tanto literal como metafóricamente para no «despojar de sentido los ruidos de nuestro mundo» y poder así establecer un diálogo con «la multiplicidad de sentidos que los sonidos que producimos, reproducimos y escuchamos siempre arrastran consigo» (Lander).

¿Significa todo lo anterior que **cualquier expresión musical queda automáticamente excluida de una práctica sonora expandida** que pretenda articularse y desplegarse más allá de lo musical? La respuesta, evidentemente, es que no. La música es una de las principales manifestaciones sonoras de la esfera humana y, por lo tanto, también se infiltra y participa en la forma de escucha y el tipo de creación sonora que reivindican Neuhaus, Lander y Kim-Cohen. Neuhaus, sin ir más lejos, finalizaba algunos de sus paseos de reconocimiento sonoro en su estudio, donde ofrecía a los participantes un concierto de percusión. Este concierto se añadía a la experiencia de escucha anterior sin establecer una distinción explícita entre lo escuchado en la calle y las piezas interpretadas por Neuhaus en su espacio de trabajo.

Joe Jones (a quien Neuhaus dedicó la fotografía realizada en el marco de la serie de acciones *Listen*, la figura 1) también empleó diversos instrumentos musicales en las instalaciones sonoras que realizó en colaboración con **George Maciunas** a mediados de la década de los sesenta bajo el nombre de *Mechanical Flux Orchestra* (figura 2). El sonido resultante de estas singulares orquestas mecanizadas dista mucho de lo que algunos estarían dispuestos a considerar

una obra musical, pero es precisamente esta tensión entre música y no música, entre sonido organizado y ruido, la que Jones y Maciunas, fieles al espíritu provocador del movimiento Fluxus, pretendían poner de manifiesto. Existen muchos otros ejemplos de trabajos de «arte sonoro», que, de un modo u otro, incorporan la música o hacen alusión a ella a través de distintos elementos con una **intención que va más allá de la simple expresión musical**. Veamos algunos ejemplos más.

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

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



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

1) En su instalación *From Here to Ear* (1999) (fig. 3), el artista **Céleste Boursier-Mougenot** dispone horizontalmente diversas guitarras eléctricas dentro de un espacio cerrado en el que vuelan libres varias decenas de pinzones australianos. Cuando los pájaros se posan sobre alguna de las guitarras, producen una serie de sonidos, que en determinados momentos pueden recordar el resultado de una libre improvisación. Igual que Jones y Maciunas, Boursier-Mougenot delega el resultado sonoro de su obra a una agencia no humana, poniendo así en cuestión la naturaleza de los sonidos resultantes de la instalación:

¿Son los sonidos que producen los pinzones al posarse sobre las guitarras sonidos musicales? Si consideramos que sí, ¿por qué lo son? ¿Es porque lo que escuchamos son los sonidos de un instrumento musical? ¿Son estos sonidos igual de musicales que los producidos por una instalación en la que no interviene seres vivos sino dispositivos mecánicos, como la Flux Orchestra, por ejemplo? Olvidemos por un momento las guitarras, ¿es música el canto de estos mismos pájaros? ¿Son entonces los pájaros una agencia capaz de expresarse musicalmente?

La obra de Boursier-Mougenot nos invita a hacernos estas y muchas otras preguntas sobre cómo disponemos nuestros oídos para escuchar ciertos sonidos y cómo les damos sentido.

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

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



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

2) En *Guitar Drag* (1999) (fig. 4) vemos cómo, después de una serie de meticulosos preparativos, **Christian Marclay**, el autor de esta obra de vídeo, arrastra con una camioneta una guitarra eléctrica atada a una cuerda y conectada a un amplificador. La obra alude al brutal asesinato de James Byrd Jr., un ciudadano afroamericano que en 1998 fue atado a un vehículo similar y arrastrado durante varios kilómetros por parte de un grupo de supremacistas blancos. Cuando se conoce la historia que inspira la obra, el sonido producido por los golpes y el rozamiento de la guitarra sobre el suelo solo se deja escuchar como un sobrecogedor grito de dolor. Los sonidos distorsionados de la guitarra únicamente se detienen cuando el instrumento termina, al final del vídeo, completamente destrozado. El silencio con el que termina la obra representa metafóricamente la muerte Byrd a causa de una violencia extrema e inhumana. De nuevo, nos encontramos aquí con una obra que, empleando un instrumento musical, se expresa más allá del lenguaje musical.

En el link siguiente se recoge un breve fragmento de *Guitar Drag*, que en su totalidad dura aproximadamente un cuarto de hora:

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

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

Fuente: <https://coleccion.fundacionhelgadealvear.es/public/data/CAV FHACF00713_SEQ_010_R.JPG>.

3) La instalación *Ad lib.* (2016) (fig. 5) de **Michele Spanghero** también alude metafóricamente a la fragilidad del cuerpo y la vida humana. La pieza consiste en un dispositivo de respiración artificial conectado a un conjunto de tubos de órgano a través de los cuales se escuchan de forma sostenida dos de las notas de un acorde perteneciente al *Réquiem Alemán* de **Johannes Brahms**. Escrita en 1868 y catalogada como su opus 45, esta composición para solistas, coro, orquesta y órgano es una meditación sobre la vida y la muerte a partir de diversos textos bíblicos. El aire que proporciona el pulmón artificial completa el acorde con una tercera nota e introduce una ligera disonancia al sonido sostenido de las otras dos. Simultáneamente, el dispositivo añade un sonido de respiración mecánica que se superpone al del acorde. La obra hace referencia a las condiciones de vida de aquellas personas que se encuentran en un estado de salud crítico e invita a reflexionar sobre las implicaciones éticas de extender la vida por medios artificiales.

Ad lib.: <www.youtube.com/watch?v=TIEJvtRmWik>.

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

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

4) La música (y el sonido en general) también pueden inscribirse o participar de una obra a través de su ausencia, es decir, como elemento faltante u omitido al que se hace alusión por medios no sonoros. *The Sounds of Silence* (1988) (fig. 6) de Christian Marclay, por ejemplo, es una fotografía a tamaño real del *single* del mismo título publicado por Simon & Garfunkel en 1964. Desprovista del relieve del surco por donde debería poder desplazarse la aguja del tocadiscos, la fiel (pero aún así completamente plana) reproducción fotográfica del *single* se convierte, literalmente, en una perfecta representación visual de «los sonidos del silencio».

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

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

5) En la instalación de **Joseph Beuys** *Plight* (1985) (fig. 7) el sonido (o más precisamente, su ausencia) participa de esta obra que involucra diversos de nuestros sentidos. Creada originalmente para la galería **Anthony d'Offay** de Londres y recreada posteriormente en el Centro Georges Pompidou de París, la instalación consiste en un espacio dividido en dos habitaciones conecta-

das por una abertura larga y baja que obliga a los visitantes a agacharse para transitar entre ellas. Las paredes, cubiertas con gruesos rollos de fieltro que absorben el sonido, eliminan casi completamente la resonancia de las dos habitaciones, creando una extraña y opresiva sensación acústica similar a la que se experimenta en el interior de una cámara anecoica. En la segunda habitación un piano cerrado refuerza la inquietante densidad del silencio. Sobre la tapa del instrumento reposan enigmáticamente una pizarra y un termómetro. Además de silenciar pesadamente el espacio, los rollos de fieltro contribuyen a aumentar la temperatura ambiente, de modo que la sensación térmica se suma al resto de estímulos sensoriales e incrementa la sensación de extrañamiento general.

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



Fuente: <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cljdb4/rgXd7e6>>.

6) *Music for the eyes* (1982) (fig. 8) de **Rolf Julius** revela en su título el curioso juego metafórico que propone esta obra sencilla y provocadora. Dos pequeños altavoces conectados a un reproductor de CD y unidos entre ellos por una cinta de fieltro se convierten en un dispositivo similar a unas gafas que permiten al público escuchar a través de sus ojos. Para decirlo en las palabras del propio Julius, estas gafas nos invitan a «mirar el sonido». Por supuesto, los altavoces no nos permiten «ver» el sonido en un sentido literal sino que transmiten una vibración en los párpados y nos dejan sentir el contacto de la música sobre nuestra piel. El sonido, que llega débilmente hasta nuestros oídos, se propaga a su vez a través de los tejidos y los músculos de nuestra cara. La experiencia que propone la obra es una **sorprendente combinación de estímulos**, donde lo visual, lo sonoro y lo táctil se mezclan y se confunden, creando una **vivencia íntima, material y multisensorial del sonido**. Julius, que no hacía distinción entre los ojos y los oídos y aseguraba confundir los unos con los otros, nos propone aquí un juego corporal y conceptual, transformando nuestros ojos en receptores táctiles.

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

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

7) *Handphone table* (1978) (fig. 9), de la compositora, poeta y artista multimedia **Laurie Anderson**, es una de las primeras piezas escultóricas de su autora. La obra consiste en una mesa de madera con un sistema de sonido oculto en su interior que emite tonos vocales en uno de los extremos y una melodía instrumental en el otro. Sin embargo, igual que el sistema de sonido que los produce, estos sonidos se encuentran ocultos dentro de la obra y son totalmente inaudibles sin la presencia y la participación de un espectador. Para acceder a estos sonidos, el público no solo debe estar presente, sino entrar en contacto con la escultura, sentándose en una de las dos sillas colocadas a cada extremo y apoyando sus codos sobre la mesa. Al compartir las propiedades porosas de la madera, la estructura ósea de los brazos conduce el sonido hasta las manos, convertidas de este modo en unos **auriculares de carne y hueso**. *Handphone table*, que tiene su origen en una experiencia de la artista cuando apoyó la cabeza sobre las manos mientras usaba una máquina de escribir eléctrica, también propone una vivencia íntima y corporal del sonido similar a la de la obra de Rolf Julius *Music for the eyes*.

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

Fuente: <https://www.researchgate.net/figure/The-Handphone-Table-1978-Laurie-Anderson-Fig-12-The-Handphone-Table-Laurie_fig11_303548689>.

Los ejemplos anteriores ponen de manifiesto la variedad de formatos, medios y estrategias de las que pueden servirse aquellas obras que articulan parte de su sentido a través del sonido: vídeo, escultura, fotografía, instalación...

Cualquiera de estas metodologías (y en realidad, todas las imaginables) puede inscribirse y formar parte de esta práctica sonora expandida que llamamos «arte sonoro». Una disciplina (si es que finalmente decidimos considerarla como tal) situada más allá de la música y casi siempre atravesada y participada por otras metodologías y modalidades artísticas.

Tal como demuestran las obras *The Sounds of Silence* de Christian Marclay y *Plight* de Joseph Beuys, incluso una obra realizada a partir de un medio silencioso puede escucharse conceptualmente, convocando y haciendo resonar silenciosamente un sentido o una idea. Paradójicamente, una obra puede sonar en el interior de nuestra cabeza sin producir sonido alguno. O, para decirlo en las palabras que emplearía Seth Kim-Cohen, una obra puede «sonar» de forma no coclear.

3. Cuerpos y espacios sonoros

Además de poner en cuestión los límites y la existencia misma de una disciplina específica llamada «arte sonoro», esta diversidad de medios, formatos y estrategias tiene importantes consecuencias de tipo práctico en cuanto a los modos de presentación y a la recepción de este tipo de trabajos. En primer lugar, tal como señala **Caleb Kelly**...

«...nuestra comprensión del arte continúa residiendo fundamentalmente en una experiencia de tipo visual, incluso cuando se trata de prácticas artísticas contemporáneas que son predominantemente multimodales». (C. Kelly, 2017, «Gallery Sound»)

El sonido, por otro lado, no se comporta «adecuadamente» en unos espacios expositivos que en su inmensa mayoría han sido diseñados para albergar principalmente obras dirigidas a los ojos. En las palabras de **Steven Connor**:

«Las galerías están diseñadas de acuerdo a la lógica angular y perpendicular que instaura y requiere el ojo. Los espacios interiores de las galerías están dispuestos según reglas euclidianas, en líneas rectas y planos perpendiculares, porque así es como viaja la luz y como funciona la visión. En lugar de moverse de un punto de partida a otro de destino, como una carta o un misil, el sonido se propaga por todas partes, como un gas. Al contrario de la luz, el sonido es capaz de doblar las esquinas. Las obras sonoras nos hacen dar cuenta de este énfasis continuado en la división y la compartimentación del espacio que todavía existe en la actualidad, incluso en los espacios galerísticos más radicales y pretendidamente polimórficos. El sonido se extiende y gotea, como el olor». (S. Connor, 2005, «Ears Have Walls: On Hearing Art»)

El sonido es, pues, un elemento disruptivo y difícil de controlar; una presencia que irrumpe en el espacio de la galería y el museo subvirtiendo su lógica y desestabilizando su ordenamiento visual y «ocularcéntrico».

Sonido y espacio mantienen una relación de reciprocidad y de mutua transitividad: un espacio contiene el sonido, lo moldea y le da forma; a su vez, el sonido activa el espacio que lo contiene, poniéndolo en movimiento y temporalizándolo (es decir, introduciendo en él una duración).

El sonido y el espacio del museo o la galería se convierten así en una misma cosa, una amalgama que se expande, vibra y envuelve al visitante. Tal como señala **Brandon LaBelle**:

«El sonido funciona con y a través del espacio: navega geográficamente en él, reverbera acústicamente y se estructura socialmente, amplificando, silenciando, contorsionando, distorsionando y empujando contra la arquitectura; escapa de las habitaciones, hace vibrar las paredes, interrumpe las conversaciones; expande y contrae el espacio acumulando reverberación, reubicando el lugar más allá de sí mismo, llevándolo en su ola, y estando siempre en más de un lugar a la vez. El sonido desborda fronteras. Por un lado es ilimitado y por el otro, específico de un espacio». (B. LaBelle, 2008, «Background Noise. Perspectives on sound art»)

El sonido, además, anula la distancia entre sujeto y objeto. A diferencia de lo que sucede cuando miramos una imagen colgada en una pared o expuesta en el interior de una vitrina (una pintura, un dibujo, una fotografía o un documento), escuchar un sonido siempre implica estar envuelto o atravesado por él. La distancia de seguridad cognitiva que establece la mirada queda abolida cuando nos situamos (voluntaria o involuntariamente) a la escucha de un sonido. Según **Salomé Voegelín**:

«La mirada siempre se produce desde una metaposición, lejos del objeto que miramos, pero aun así, cerca de él. Esta distancia nos permite alejarnos y confiar en una objetividad que se presenta como verdad. Ver es creer. Esta distancia visual hace posible la certeza estructural y la creencia de que realmente podemos entender las cosas, darles nombres y definirnos a nosotros mismos con relación a esos nombres como sujetos estables; como identidades [...] . Por el contrario, cuando escuchamos nos llenan las dudas: dudas fenomenológicas del oyente sobre lo escuchado y de él mismo escuchándolo. La escucha no ofrece una metaposición; no hay ningún lugar en el que no me encuentre simultáneamente con lo escuchado. Por muy lejos que me encuentre de su fuente, el sonido se sitúa en el interior de mi oído. No puedo escucharlo si no estoy inmerso en este objeto auditivo, que no es su fuente sino el propio sonido. En consecuencia, una filosofía del arte sonoro debe tener en cuenta este tiempo y este espacio que compartimos con el objeto o acontecimiento en consideración». (S. Voegelín, 2011, *Listening to noise and silence. Towards a philosophy of sound art*)

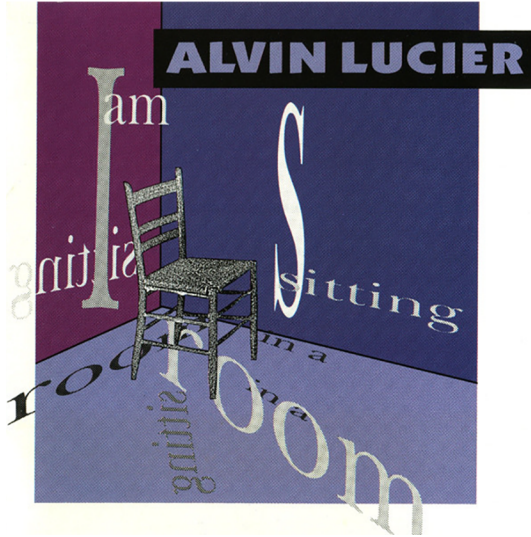
Si hay una obra que ejemplifica como ninguna otra la **reciprocidad y la mutua transitividad entre espacio y sonido**, así como la **abolición de la separación entre el «objeto auditivo» y el sujeto que escucha**, esta es *I am sitting in a room* (1969) de **Alvin Lucier**. Sentado en una habitación, Lucier grabó su propia voz mientras explicaba el proceso en el que se basa la propia obra. A continuación, volvió a reproducir la grabación dentro de la misma habitación mientras la registraba de nuevo, y así sucesivamente varias veces (hasta quince en la primera versión de la obra). Cada nueva repetición de este breve soliloquio explicativo incorpora una nueva «capa» sonora, producida por la reverberación de la voz dentro de la habitación. A lo largo de este proceso, una serie de frecuencias se refuerzan mientras otras van desapareciendo. En cada una de estas grabaciones sucesivas la explicación de Lucier se va transformando progresivamente hasta que deja de ser comprensible. Lo que escuchamos al final de la pieza ya no es nada parecido a una voz sino una densa y compleja amalgama de frecuencias sonoras articuladas por el espacio.

I am sitting in a room fue concebida inicialmente como un registro sonoro y publicada años después en forma de disco⁸ (fig. 10). Más tarde, Lucier comenzó a presentar la obra en forma de *performance*, realizando el proceso en el que se basa la pieza en directo y en la misma habitación donde se encontraba el público. Aunque Lucier es principalmente conocido por su trabajo como compositor y la mayoría de sus creaciones pueden considerarse obras musicales, *I am sitting in a room* se situaría en ese campo expandido de la práctica sonora que describe Kim-Cohen. La obra, en efecto, **examina la relación** «entre el proceso y el producto, el espacio de producción y el espacio de recepción, el tiempo de realización y el tiempo de recepción» así como «el **contexto** de su presentación y audición, amplificación, grabación y reproducción» (Kim-Cohen). Por otro lado, si entendemos que *I am sitting in a room* es una obra conceptual en la que se plantea una reflexión sobre la subjetividad del artista

⁽⁸⁾La versión de *I am sitting in a room* realizada en 1980 y editada en CD por el sello Lovely Music puede escucharse en el link siguiente: <www.youtube.com/watch?v=fAxHILK3Oyk>.

a través del uso de la voz, también deberíamos considerarla como un claro ejemplo de «arte sonoro no coclear». Veamos a continuación otra obra que toma su inspiración de la famosa pieza de Lucier.

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



Fuente: <<https://www.discogs.com/es/Alvin-Lucier-I-Am-Sitting-In-A-Room/release/336844>>.

En octubre de 2005 el artista danés **Jacob Kirkegaard** se adentró en la zona de exclusión de Chernóbil con el objetivo de capturar los ambientes sonoros de una serie de espacios que fueron abandonados tras la evacuación masiva que tuvo lugar después del accidente nuclear de 1986. Durante su visita a la población de Pripjat, hoy convertida en una ciudad fantasma, Kirkegaard registró los «silencios» de diversos espacios públicos que hasta pocas horas antes del accidente habían albergado el bullicio y las voces de una comunidad que tuvo que huir apresuradamente de la amenaza radioactiva. Una iglesia, un auditorio, una piscina (fig. 11) y un gimnasio fueron los cuatro lugares donde Kirkegaard instaló sus micrófonos. Siguiendo el mismo procedimiento empleado por Alvin Lucier en *I am sitting in a room*, Kirkegaard volvió a reproducir la grabación del «silencio» realizada en cada uno de estos lugares dentro del mismo espacio mientras lo registraba de nuevo, una y otra vez. El resultado son las cuatro composiciones del álbum *Four Rooms*⁹. Mediante este proceso de estratificación sonora, Kirkegaard exorciza la memoria de estos lugares inmersos en un silencioso sueño radioactivo y los hace hablar a través de su compungida resonancia.

⁽⁹⁾Podéis escuchar aquí el álbum *Four Rooms*: <www.youtube.com/watch?v=eKuebjArb3g>.

Interpretación de la obra de Kirkegaard

También aquí nos encontramos con un trabajo que no limita su sentido a la materialidad del sonido o su organización musical sino que apela a otras significaciones. Haciendo alusión al accidente nuclear de Chernóbil y a los acontecimientos posteriores, la obra de Kirkegaard debe interpretarse como una elegía y un recordatorio de la catástrofe.

Figura 11. Piscina abandonada en la población de Pripjat, donde Jacob Kirkegaard realizó parte de las grabaciones para su álbum *Four Rooms* (Touch, 2006)



Fuente: proporcionada directamente por el artista.

En obras como las dos anteriores el «arte sonoro» hace valer su condición de «práctica expandida», incorporando e involucrando el espacio en su despliegue y en sus planteamientos conceptuales. Debido a la naturaleza expansiva e incontrolable del sonido, es habitual que algunas obras que incorporan el sonido se presenten en el museo o en la galería con auriculares para que los visitantes puedan escucharlos de forma individualizada y sin interferir en la recepción del resto de obras expuestas. Esta solución puede ser útil en casos puntuales, pero la mayoría de las veces es o bien imposible o resulta completamente incompatible con una correcta presentación de la obra. Otra solución habitual es segregar las obras sonoras dentro del museo o, en el peor de los casos, presentarlas en espacios secundarios como zonas de paso, escaleras, vestíbulos, etc. La decisión de contener o separar el sonido dentro del museo o la galería no es solo una cuestión estética sino también política. La naturalización del uso del sonido en los espacios dedicados al arte y la afirmación de su especificidad discursiva y conceptual dependen, en primer lugar, de la voluntad de las instituciones para incorporarlo y promocionarlo en las mismas condiciones que el resto de prácticas artísticas.

Pero ¿son realmente el museo y la galería el único tipo de espacios donde deberían presentarse las obras de esta práctica sonora expandida que llamamos «arte sonoro»? Tal como señala **José Manuel Costa**, el «arte sonoro»...

«...funciona casi siempre mejor cuando sale al encuentro de las personas, cuando re-descubre propiedades de espacios privados o públicos (incluidos museos y auditorios), cuando [...] se integra en el tejido de la vida». (J. M. Costa, 2010, «Sonido, materia, espacio»)

Steven Connor tiene una opinión similar a la de José Manuel Costa:

«Buena parte del trabajo que es característico del arte sonoro sale al exterior o tiene la capacidad de traer el exterior al interior. El sonido es doblemente extramural: en un sentido disciplinario, agrega al arte una dimensión que tradicionalmente quedaba relegada a otras artes de naturaleza temporal; en segundo lugar, en un sentido más inmediato o fenomenológico, introduce el acontecimiento temporal en el contexto estable y compartimentado del arte. El arte del sonido no solo atraviesa la pared sino que da la vuelta a la esquina y atraviesa el suelo. Quizás el mayor atractivo del sonido para los artistas, convencidos como nunca antes de su vocación libertaria de superar el muro institucional, es que ese sonido, como un olor o una risita, se escapa [...] En la música el tiempo y la duración se espesan y se agregan en el espacio y el lugar. El arte sonoro, por el contrario, generalmente trata de expandirse más allá de la galería para ventilarla con los sonidos de lo que se encuentra fuera de ella, o para temporalizar el lugar». (S. Connor, 2005, *Ears Have Walls: On Hearing Art*)

Atravesando las paredes del museo, doblando esquinas o trayendo los sonidos del exterior al interior de la galería, el «arte sonoro» debe entenderse como una forma de creación eminentemente relacional.

A diferencia de la imagen, ausente o invisible si el ojo no le presta atención, el sonido va al encuentro de nuestros oídos e irrumpe en su interior. Los sonidos son «criaturas del tiempo»¹⁰ que «se integran en el tejido de la vida» (Costa) sin pedir permiso, por sorpresa, subrepticamente. Tal como sostiene Brandon LaBelle:

«El sonido es intrínseca e imperceptiblemente relacional: emana, se propaga, comunica, vibra y se agita; deja un cuerpo y entra en otros, se une y se deshace, armoniza y traumatiza; pone el cuerpo en movimiento, hace que la mente sueñe, que el aire oscile. Aparentemente elude cualquier definición pero a su vez tiene un profundo efecto sobre la persona que lo escucha. El arte sonoro como práctica aprovecha, describe, analiza, realiza e interroga la condición del sonido y los procesos por los cuales opera [...] nos enseña que el espacio es más que su aparente materialidad, que el conocimiento es festivo, vivo como un coro de voces; que producir y percibir el sonido es estar involucrado en conexiones que hacen que la privacidad sea intensamente pública y la experiencia pública claramente personal». (B. LaBelle, 2006, «Background Noise: Perspectives on Sound Art»)

Brandon LaBelle parece estar describiendo aquí, palabra por palabra, el tipo de trabajos que Max Neuhaus realizó en diversos espacios públicos. Tal como se explicaba al principio, Neuhaus decidió salir del auditorio para llevar sus creaciones al exterior, abriendo las puertas a una **práctica sonora expandida que se articula y cobra sentido en y a partir del espacio donde tiene lugar**. Buena parte del trabajo de Neuhaus examina el carácter relacional del sonido y cómo este involucra el cuerpo del público. Veamos algunos ejemplos.

1) Un buen ejemplo fue la serie de *performances* tituladas *American Can* (fig. 12), organizadas durante los meses de invierno de 1966 y 1967 en diversas localizaciones de Nueva York. El planteamiento de estas acciones era tan sencillo como original: después de llenar el suelo de un parque u otro espacio público con centenares de latas vacías, Neuhaus invitaba a los participantes a deambular por el espacio, golpeando con los pies las latas que se iban encontrando en su camino. Esta acción banal que normalmente se realiza de forma descuidada y sin ningún propósito en particular se convertía así en una forma de creación colectiva, festiva (como diría LaBelle) y con resultados siempre distintos. Si en los paseos de reconocimiento sonoro realizados bajo el título

⁽¹⁰⁾C. O'Callaghan. (2007). *Sounds*.

de *Listen* Neuhaus invitaba al público a «reajustar su perspectiva aural» para escuchar el paisaje sonoro de un modo más atento y comprometido con la realidad sonora circundante, aquí los participantes contribuían activamente en la producción de un nuevo paisaje sonoro que se superponía al del lugar donde se realizaban. La distinción entre creador y público se desdibujaba y los límites espaciales de lo que habitualmente consideramos una «obra» desaparecían para dar lugar una coreografía viva, espontánea y descentralizada. El sonido producido por los participantes no solo se «integraba en el tejido de la vida» sino que se convertían en el testimonio acústico de la vida misma.

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



Fuente: proporcionada directamente por el artista.

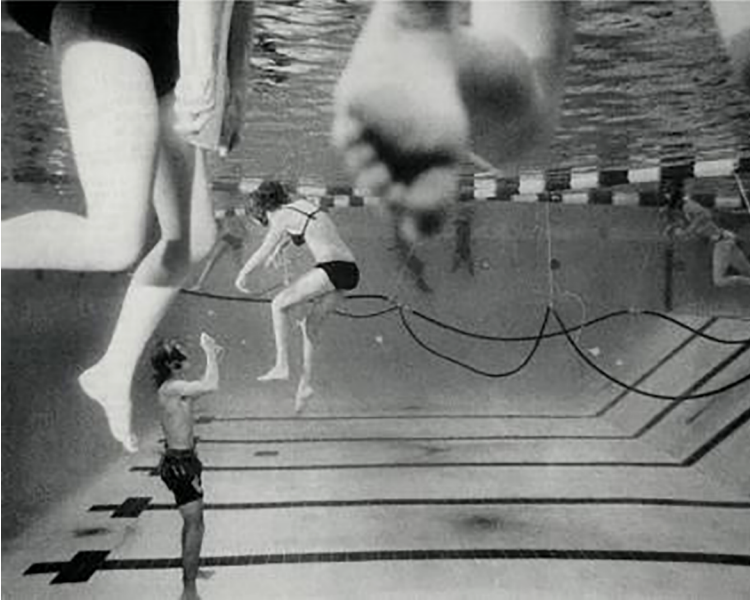
2) A lo largo de la década de los setenta Neuhaus realizó diversas instalaciones en el espacio público empleando sonidos electrónicos, que, de nuevo, estaban concebidos para mezclarse y confundirse con el paisaje sonoro del lugar en el que se encontraban. *Times Square* (1977) (fig. 13) es la más conocida (y más bien escondida) de estas instalaciones. Inaugurada en 1977, la pieza se encuentra en el subsuelo de una isla peatonal situada en pleno centro de Times Square, uno de los lugares más ruidosos de la ciudad de Nueva York. Sin ningún cartel u otro tipo de indicación que señale su presencia, la obra consiste en un zumbido sostenido que se escucha desde debajo de una rejilla de ventilación. Este sonido, que puede confundirse fácilmente con el de un transformador u otro dispositivo eléctrico similar, pasa desapercibido a la gran mayoría de los transeúntes y solo los conocedores de la ubicación de la obra o aquellas personas que prestan una atención especial al sonido que les rodea advierten su presencia. La instalación se convierte así en una escultura sonora secreta e incorpórea que coexiste y se mezcla con el paisaje sonoro de uno de los espacios más bulliciosos del mundo.

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

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

3) Entre los años 1971 y 1974 Neuhaus realizó una serie de instalaciones subacuáticas en distintas piscinas de la ciudad de Nueva York tituladas *Water Whistle* (fig. 14). Por medio de artilugios similares a silbatos conectados a diversas mangueras sumergidas en el agua, Neuhaus creaba una serie de topografías y volumetrías sonoras que envolvían y acariciaban los cuerpos de los bañistas. Para escuchar esta orquestación de sonidos sostenidos y sentir su contacto sobre la piel el público debía sumergir la cabeza o todo el cuerpo en el agua. La densidad del medio acuático transformaba la acción de escuchar en una experiencia no solo auditiva sino también táctil. Igual que las *performances American Can* y la instalación sonora situada en el subsuelo de Times Square, esta serie de acciones también invitaban al público a construir su propia experiencia de la obra a través del movimiento del cuerpo dentro de un espacio tridimensional. A pesar de sus diferencias, estos tres trabajos son ejemplos de obras que no existen con anterioridad a la experiencia de las mismas sino que son el resultado de una exploración e interacción activa por parte del público.

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



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

4. ¿Arte sonoro?

Empezábamos estas páginas con la pregunta lanzada por Max Neuhaus a propósito de la etiqueta «arte sonoro» y hemos finalizado nuestro recorrido con tres de sus obras más destacadas, realizadas en diversos espacios públicos de la ciudad de Nueva York durante los años sesenta y setenta.

Acompañados por Neuhaus y otros hemos comprobado que más allá de la música y de los límites del auditorio (y del museo) se extiende una práctica sonora expandida en la que confluyen multitud de medios, formatos, metodologías y estrategias. Hemos comprobado también que, lejos de estar restringida a nuestra capacidad auditiva, la escucha es una actividad relacional que involucra la totalidad del cuerpo y que incluso una obra completamente silenciosa puede escucharse conceptualmente; o, como diría Kim-Cohen, puede escucharse de forma «no coclear». Por último, hemos examinado la importancia de las reciprocidades entre sonido y espacio.

Tal como avanzamos al principio de estas páginas, nuestro objetivo aquí no era en ningún caso determinar si la categoría de «arte sonoro» es más o menos acertada o apropiada. Se trataba, más bien, de detenernos en una serie de aspectos y características que podrían constituir algo así como unos rasgos propios de esta práctica sonora expandida que nos invita a aguzar el oído para escuchar los sentidos y las significaciones que el sonido arrastra más allá de sus características materiales o de su musicalidad. En el arte, tal como señala Neuhaus, «el medio no acostumbra a ser el mensaje». El mensaje, como hemos comprobado, sería aquello que se deja escuchar más allá de las cualidades inmediatamente audibles del sonido y que resuena en el espacio (conceptual, arquitectónico, social o político) en el que se despliega la obra.

Ciertamente, **el conjunto de lo que habitualmente denominamos «arte sonoro» no se deja reducir fácilmente a una disciplina única y homogénea.** Sumergirse en una piscina, patear una lata mientras andamos por un parque, apoyar los codos sobre una mesa con las manos en los oídos, sentir la vibración del sonido sobre los ojos, arrastrar una guitarra con una camioneta o dejar que la toquen unos pinzones australianos... todas estas cosas son formas de hacer y/o experimentar las obras de lo que llamamos «arte sonoro». Neuhaus nos ha enseñado además que, en realidad, la separación entre creador y público es extremadamente porosa y que cuando escuchamos siempre lo hacemos de forma activa, moldeando el sonido que nos envuelve con nuestro cuerpo en movimiento y dándole sentido a través de nuestra forma de interpretar y comprender lo escuchado. Que decidamos llamar a este conjunto de prácticas

sonoras que hemos estado examinando e interrogando a lo largo de estas páginas «arte sonoro» o de algún otro modo es mucho menos importante que **entender aquello que el sonido**, en su toda su multiplicidad de formas y manifestaciones, **permite decir y hacer de un modo distinto y particular**.

Y es que, al fin y al cabo, esta indefinición disciplinaria del «arte sonoro», tal como apuntaba **William Furlong** veinticinco años atrás, no tiene por qué ser en ningún caso una desventaja:

«Esta incapacidad del sonido para construir una categoría distinta por sí misma ha demostrado ser una ventaja, dado que las categorías al final se vuelven restrictivas y el trabajo circunscrito y marginado. Por lo tanto, a pesar de la frecuencia con la que se ha utilizado dentro del trabajo de los artistas, el sonido permanece notablemente libre de asociaciones previas, de precedentes históricos o del peso de la tradición. De hecho, el sonido ha proporcionado un ingrediente y una estrategia adicionales para el artista con el potencial de abordar diversos sentidos más allá de lo visual». (W. Furlong, 1994, «Sound in Recent Art»)

Lectura recomendada del capítulo

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

