

ESPACIO SOCIAL E INSTALACIONES SONORAS: EL ENCUENTRO DEL SONIDO Y LA CIUDAD

MARÍA ANDUEZA

ACTAS DEL 3ER ENCUENTRO IBEROAMERICANO SOBRE PAISAJES SONOROS.
INSTITUTO CERVANTES. MADRID: CENTRO VIRTUAL CERVANTES, 2009
[WWW] [HTTP://CVC.CERVANTES.ES/ARTES/PAISAJES SONOROS](http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros)

RESUMEN

La ciudad es un escenario perfecto para incluir las instalaciones sonoras artísticas. No solo cede su espacio sino que además sus dinámicas generan las propias piezas. ¿Qué aportan las instalaciones sonoras al espacio de interacción social y a las dinámicas urbanas?

Entre los años 1958 y 1962, la actividad desarrollada por la *Internacional Situacionista* (IS) estuvo principalmente centrada en la ciudad. Sus miembros, entre los que destaca Guy Debord, mantuvieron en aquellos años una estrecha relación ideológica con el sociólogo y pensador francés Henri Lefebvre, quien en el año 1947 había publicado *Critique de la vie quotidienne* (*Crítica de la vida cotidiana*). El libro, una relectura marxista en la que el sociólogo abogó por una transformación de la ideología y la praxis de la vida, proporcionó a los situacionistas un cuerpo teórico en consonancia con las ideas que ya habían desarrollado con anterioridad en la *Internacional Letrista*. En los años que perduró su amistad (1958-1962)¹ el urbanismo y experimentación urbana fueron temas predominantes en su trabajo. Guy Debord, por su parte, ya había mencionado la ciudad como un marco de su actividad en el texto inaugural de la IS redactado en 1957: «debemos buscar una mayor organización del sentido de la acción en este período de la cultura. Esto es, debemos prever y experimentar con lo que está más allá de la pulverización de las anticuadas artes tradicionales, con un nuevo estado del mundo, cuya sistemática premisa será el urbanismo y la vida diaria de una sociedad emergente».²

Aproximadamente dos décadas después de que la IS y Henri Lefebvre zanjaran su relación, el sociólogo publicó *La Production de l'espace* (*La producción del espacio*) (1974) donde abordó detenidamente la explicación del *espacio social* con relación al contexto urbano. En su exposición formuló una pregunta que resulta muy sugerente no sólo para considerar la actividad de la IS, sino también para abordar la aproximación a la ciudad y la producción artística de las instalaciones sonoras que se emplazarán en las ciudades. «Consideremos el caso de una ciudad —un espacio que está durante un periodo histórico determinado, diseñado,

moldeado y condicionado por actividades sociales—. ¿Es esta ciudad una “obra” o un “producto”?» Lefebvre ilustró esta pregunta con la ciudad italiana de Venecia, concluyendo que en su caso, Venecia sería una *obra*, de igual manera que lo serían un cuadro o una escultura que ocuparan un espacio y un tiempo que les serían propios. A esta ciudad obra contrapuso Lefebvre otra ciudad *producto* en la que en lugar de limitarse la ciudad a la configuración arquitectónica y funcional, esta se abría al cúmulo de factores e interrelaciones sociales que se establecían entre todos los elementos que la configuraban. Lefebvre les confirió en su teoría urbana una especial importancia para comprender la ciudad desde la simultaneidad de todos ellos.

El espacio social no es una cosa entre otras cosas, un producto entre otros productos: más bien el espacio social considera las cosas producidas como parte de un conjunto más amplio, y abarca sus interrelaciones en su coexistencia y simultaneidad —su orden (relativo) y/o desorden (relativo)—. Es el resultado de una secuencia y de un conjunto de operaciones, y por esto no puede reducirse al rango de un simple objeto. Al mismo tiempo no hay nada en él imaginado, irreal, o «ideal» en comparación por ejemplo con la ciencia, representaciones, ideas o sueños. (...) El espacio social es el que permite que ocurran acciones frescas, mientras sugiere otras y prohíbe otras. Entre estas acciones, algunas sirven a la producción otras al consumo. (...) El espacio social implica una gran diversidad de conocimiento.³

Esta visión ofrecida por Lefebvre nos conduce no sólo a las experimentaciones situacionistas en la ciudad, a las *derivas* por ellos realizadas o al *détournement* como forma de apropiación e intervención; esta visión de Lefebvre nos conduce también hasta los *Happenings* realizados en la ciudad por figuras como Wolf Vostell o Allan Kaprow y más allá de esto nos sitúa en un plano idóneo para analizar uno de los aspectos más relevantes que ponen en funcionamiento las instalaciones sonoras ubicadas en entornos urbanos, esto es: la activación de las dinámicas sociales de la ciudad contemporánea. Muchas de las intervenciones artísticas realizadas con el medio sonoro en el espacio público, podrían inscribirse en lo que el artista polaco Jan Swidzinski denominó un *arte contextual*, una tendencia de la práctica artística cuya explicación está implícita en el propio término, del que se deduce una emergencia de la obra derivada de las propias circunstancias que la rodean. «El *arte contextual*», explica Paul Ardenne en el libro homónimo, es «el arte de intervención y comprometido, de carácter activista (...) arte que se apodera del espacio urbano o del paisaje (...) estéticas llamadas participativas o activas en el campo de la economía, los medios de comunicación o del espectáculo». El arte contextual sería el resultado de lo que Lefebvre consideró una ciudad producto de las múltiples relaciones, un arte derivado del espacio social donde la obra se inscribe y participa en las dinámicas urbanas.

Muy en la línea del arte de contexto, la artista alemana Christina Kubisch realiza desde 2003⁴ los «Electrical Walks», ‘Paseos eléctricos’ desarrollados con sistemas de inducción electromagnética a través de los que hace audible una dimensión sonora de la ciudad imperceptible de otro modo para el oído humano. Mediante un sistema de amplificadores, y unos cascos especialmente diseñados con unas bobinas eléctricas que ponen en funcionamiento una interacción de campos magnéticos, es posible captar, mientras se camina por la ciudad, una traducción sonora —de las tantas posibles— de las señales electromagnéticas generadas por la multitud de dispositivos electrónicos presentes en el entorno urbano. El metro, los cajeros, los móviles, los sistemas de seguridad, la iluminación... todos estos elementos emiten señales que configuran los paseos ‘eléctricos’ de Kubisch. La artista suele vincular estas piezas con su inesperada correspondencia visual. Los sonidos que se escuchan, sorprenden por la musicalidad y su semejanza en ocasiones con la música industrial y electrónica; sin embargo hasta aquí la obra de Kubisch no deja de ser una mera curiosidad, que carecería de importancia más allá de su condición casi exclusivamente epistemológica.⁵ Precisamente la relevancia de esta obra nace, como ella misma, de su puesta en contexto en el entorno urbano y sus múltiples actividades. Introducirla en el entramado social hace del experimento de Kubisch una obra, o, una acción artística.

Seth Kim-Cohen, quien recientemente ha publicado un texto muy interesante sobre el valor de lo sonoro en la creación, afirma que el valor estético de estas obras de Kubisch no reside en los sonidos que escuchamos, sino en las relaciones y reacciones que genera la obra. «Los cascos industriales de gran tamaño que emplea Kubisch fijan la atención en el espectador/participante y los peatones que no están involucrados. El aislamiento inmersivo de la cultura de los cascos se hace evidente. El portador de los cascos se hace consciente de sí mismo, consciente de que la actividad que requieren los «Electrical Walks» no cumple con ninguno de los papeles típicos de la gente que se mueve por la ciudad. Los cascos sumergen al individuo en otro sistema de relaciones con su entorno, quizá lo más evidente de su empleo sea el aislamiento relativo al que somete a los usuarios, y como consecuencia, la creación de esferas de percepción paralelas entre los ciudadanos que tienen los cascos y los que no. El usuario de los cascos tiene en su poder el control y las condiciones de interacción con su entorno exterior y posee información que los otros no tienen». Según esto, dejando al margen que los usuarios de los cascos de Kubisch escuchan una de las facetas ocultas de la ciudad, lo que resultaría interesante es, como señala Kim-Cohen, la «formación de identidad» según unas acciones predeterminadas. En los «Electrical Walks» los participantes cambian su rol de ciudadanos por otro de exploradores cuando se colocan los cascos, el dispositivo les empuja a rastrear el entorno en la busca y captura de esos sonidos escondidos; en ese momento el participante se sabe distinto del ciudadano y sin embargo no pierde su identidad como tal, sabe que tiene acceso a una información inalcanzable a los demás. Mientras, el ciudadano

reconoce en el participante una actitud extraña, los cascos le dan la pista de que algo sucede y en ese punto se establece una relación muy interesante que pone de relieve, como explica Kim-Cohen, lo que verdaderamente pone en juego la obra, «un encuentro no con el sonido-en-sí-mismo sino con las categorías de la experiencia y la identidad; con cuestiones sobre la naturalidad o normalidad de un tipo de actividades; y con otras imbuidas en sus propias categorías, experiencias, preguntas y actividades. En lugar de la paradójica mudez del sonido-en-sí-mismo, tenemos la locuacidad de múltiples redes simbólicas, sus matrices superpuestas cayendo en cascada hasta el infinito».⁶

El ejemplo de Kubisch y el análisis realizado por Seth Kim-Cohen a partir de su obra nos permite ahondar en este punto en una de las vertientes más trabajadas por los artistas que intervienen los espacios públicos con instalaciones sonoras. El carácter social, el vínculo explícito de la obra con la dimensión social del espacio urbano es una constante en muchas de ellas. Quizá uno de los casos más notorios sea el del artista alemán Georg Klein quien incluye esta dimensión en muchas de sus obras. En el año 2002, Klein ganó el «Deutscher Klangkunst-Preis» ‘premio de arte sonoro alemán’, por la instalación sonora que realizó en la ciudad de Marl, al noroeste de Alemania. *Ortsklang Marl Mitte (Lugar-sonido Marl Mitte)*⁷ puso de manifiesto la delicada situación social y económica de esta ciudad construida a comienzos del siglo XIX para la explotación industrial y minera. El artista, que no pretende realizar una obra alejada de las propias dinámicas del espacio, lanza estas preguntas al reflexionar sobre la capa social de sus obras: «¿Qué función cumple el lugar en la vida social? ¿Qué significado se le asocia? ¿Qué clase de encuentros tienen lugar en el espacio? ¿Por qué va la gente allí? ¿Va hacia el espacio, o se va de él?»⁸ La respuesta a estas preguntas dio como resultado en Marl una obra que prestaba especial atención al ambiente que respiraba el espacio. Situado sobre las vías del tren, el *hall* de hormigón que intervino Klein era un lugar del todo inhóspito que no servía ni tan siquiera para protegerse de las inclemencias del tiempo. Como suele pasar con espacios de estas características, el lugar se convirtió en mural improvisado de graffiti donde se plasmaban algunos de los problemas sociales de esta ciudad. Klein recopiló 48 de estos escritos, entre los que se leían frases tan elocuentes como la que sigue «juventud enferma, viven en su propia mierda» que abordaban cuestiones relacionadas con los conflictos políticos entre turcos y alemanes, el choque cultural e ideológico entre los adultos y los jóvenes, o el pesimismo ante un futuro sin medios ni trabajo.

A partir del propio espacio y el material que se desprendía de él, Klein propuso una sonorización del *hall* en dos niveles de tal modo que el lugar cobrara el protagonismo que nunca tuvo y el ciudadano pudiera experimentar a través de la instalación sonora un reconocimiento de lo propio. El primero de los niveles, estaba orientado a la sonorización de la propia estructura arquitectónica del espacio, para lo que se distribuyó a través de seis altavoces colocados en las

esquinas y en el centro del techo, la composición realizada a partir del sonido de la tracción de una vara sobre los hierros de la barandilla que se encontraba dentro del *hall*. Este sonido creó un fondo sobre el que se superpuso eventualmente el segundo de los niveles, compuesto por las voces de diferentes jóvenes leyendo los graffiti de las paredes. El artista alemán hizo una convocatoria para encontrar entre los jóvenes de Marl algunos que leyeran sus propios graffiti; nueve adolescentes participaron en el proyecto, por lo que sus voces grabadas se podían escuchar, esporádicamente, a modo de coral por 12 megáfonos colgados en una hilera a la entrada del *hall*. Los sonidos de los dos niveles se emitían desde tres reproductores de cd con pistas fragmentadas de distintas duraciones, de modo que durante los tres meses que duró la instalación lo que se escuchaba en el espacio era siempre distinto.

La instalación creaba en palabras de Klein, «una situación muy densa»⁹ en la que se conectaba no solo con el propio espacio, sino con los protagonistas de ese espacio, a los que dio voz y visibilidad en el proyecto. La instalación de Klein establecía un puente entre este grupo social, los visitantes de la pieza y el resto de ciudadanos de Marl. Lo que anteriormente se expresaba en las paredes pasando desapercibido a la vista de los transeúntes, se convirtió mediante su interpretación sonora en una actividad presente en el espacio. El artista realizó una analogía entre la percepción sonora y la visual, de tal modo que la instalación sonora emergía como una llamada al ciudadano a reconsiderar su relación con una situación que caracterizaba su entorno más cercano. Klein siente predilección por lugares de paso como este de Marl, en ellos encuentra metáforas de la vida que le gusta amplificar en sus obras. Al ser zonas de tránsito o lugares no determinados en los que no se espera encontrar una obra de arte y a los que el peatón llegará por azar, se puede establecer en ellos un contacto ocasional y directo que, alejado de la exclusividad que requieren los lugares institucionalizados del arte, puede actuar al nivel de la percepción que ponemos en uso en la cotidianidad.

«A través de esta investigación del lugar», dice el artista ratificando lo que se ha planteado al comienzo de este artículo, «—igual que *lapsicogeografía* de los Situacionistas en los años 60— se desarrolla un foco temático, un concepto que se ve alterado por el arte sonoro, en otras palabras, la situación del lugar se ve influenciada e intensificada estéticamente».¹⁰

Precisamente esto es lo que sucedió en otra instalación sonora, propuesta en este caso por la pareja de artistas españoles José Iges y Concha Jerez, que intervinieron en el año 1990 21 semáforos del barrio barcelonés de L'Hospitalet de Llobregat. En *Tráfico de deseos* Iges y Jerez acompañaban el tiempo de espera de los semáforos con frases herméticas que, mientras los transeúntes esperaban para cruzar la calle, se escuchaban pronunciadas por una voz masculina y otra femenina, ambas muy asépticas, desde unos altavoces ocultos en la caja de los semáforos. En catalán y castellano, estas voces leían mensajes relativos al deseo y

las distintas maneras de formularlo. Todos los mensajes jugaron con el tiempo de espera del peatón allí detenido y su deseo no sólo de atravesar el paso de cebra para continuar el camino, sino también su deseo de alcanzar una situación mejor. «Deletreando el tiempo en un intervalo de X metros de deseo» u «Oralizando el tiempo en un intervalo de X metros de deseo» son dos ejemplos de aquellos mensajes. Los vecinos del L'Hospitalet de Llobregat, barrio entonces con un alto grado de desempleo, no recibieron la obra con mucho agrado y la entendieron más bien como una intromisión en «su» espacio vital. La instalación apenas invadía la cotidianidad del lugar salvo por las voces —masculinas y femeninas— que esporádicamente locutaban estos mensajes y unas letras que a lo largo del paso de cebra formaban en color azul la frase «x metros de deseo». Sin embargo hubo reacciones en contra de la pieza e incluso un guardia de tráfico irritado afirmó que «nadie invadía su espacio». Las respuestas se sucedieron y la pieza tuvo que desinstalarse prematuramente, lo cual puso de manifiesto, el verdadero problema que subyacía en la población residente en esta área de la ciudad. La obra no llamaba la atención sobre ningún elemento del espacio urbano, sino sobre su degradación social, un aspecto mucho más sutil y delicado que debió encrespar a los que ya de por sí se encontraban en una situación complicada.

Como sucedía en el caso de Kubisch, el interés de la instalación de Iges y Jerez residía en su capacidad de poner de manifiesto, de forma no explícita, la situación que subyacía al entorno perceptible. En este caso, a diferencia del de Klein, la obra actúa como un elemento disgregador, abriendo una brecha entre la ciudad y el contexto social. Si Klein en la estación de Marl pretendía provocar una armonización del entorno, una regeneración del espacio donde todos los elementos tuvieran una importancia similar, donde de algún modo un sector de la población encontrara acogida, en *Tráfico de deseos*, por el contrario deberíamos más bien hablar de una obra-impacto, que por sus características buscó lo substancial del instante y cuya incorporación en las dinámicas urbanas provocó que la ciudad se agitara. La obra no buscaba la complacencia del ciudadano sino que lo atosigaba y le empujaba a reaccionar. En el caso de Iges y Jerez a través de la reacción de los ciudadanos se amplificaba el problema social. La obra ponía en evidencia la ruptura entre el contexto urbano y el social. Seguramente en la intención de los artistas no estaba crear la polémica que generó la pieza, sin embargo, y esto es común para todas las obras que se inscriben en el ámbito de lo público, el resultado no se podía predecir con anterioridad.

Desde que la obra se instala en el espacio urbano el artista pierde el control sobre ella, es susceptible de ser alterada, enriquecida, dañada e incluso destruida por los ciudadanos. Más allá de una participación o una inmersión del ciudadano en el contexto, la obra se presta a que el ciudadano se la apropie. Heidi Grundmann hace alusión implícita a esta apropiación al tratar la obra como un «souvenir que evoca memorias más complejas que el objeto en sí mismo».¹¹ Los ciudadanos se apropian

del sonido, cuando lo poseen, pero cada uno evoca unas sensaciones distintas, lo que para un individuo pasa desapercibido para otros provoca una cadena de reacciones. El término *souvenir*, empleado por Grundmann, se antoja en este contexto muy apropiado, pues instalados en el entorno urbano los artistas hacen del sonido un elemento característico que los ciudadanos pueden tomar e interpretar desde su propia experiencia. Del mismo modo que un souvenir de una ciudad no la representa tanto a ella como al visitante que lo compró y su experiencia, las instalaciones sonoras en la urbe se prestan a ser interpretadas por la experiencia particular de quien la percibe más que por sus particulares características. De algún modo la obra actúa como catalizadora de la conexión del ciudadano con el medio urbano.

Andreas Oldörp, otro de los nombres que no puede obviarse al tratar el tema de la instalación sonora en el contexto urbano, considera sus intervenciones como «herramientas» que deben ser independientes y autosuficientes para que puedan usarse libremente. La forma en la que el artista lleva a cabo esta idea es creando intervenciones, que a la inversa de la de Klein o la de Iges y Jerez, parten de la abstracción, trabajando con un material sonoro desprovisto de significado, historia o dramaturgia alguna. En 1988 llevó a cabo el proyecto *Singende Flammen*¹² (*Llamas cantando*) en un bunker de Hamburgo, donde puso en práctica una forma de trabajar que ha desarrollado desde entonces. La idea de Oldörp retoma la del piróforo inventado por el físico y compositor francés Frédéric Kastner.¹³ Como ya hiciera este, las ‘llamas cantando’ de Oldörp se confeccionan a partir de tubos de cristal con gas en combustión que genera pequeñas fluctuaciones del aire en el interior de los tubos, provocando como consecuencia diferentes silbidos en función de su diámetro y longitud. El sonido resultante es además absolutamente dependiente de las fluctuaciones de aire en el ambiente, como también del gas empleado para la combustión, que suele ser hidrógeno aunque también Oldörp ha empleado otros gases como el propano, butano y metano. Todas estas condiciones determinan el resultado final de la instalación; en el bunker, el sonido fue pausado y muy denso, como si se agarrara a las paredes del espacio tanto como al cerebro del visitante. Un tono constante, suavemente perceptible, inundaba en 1988 el espacio del bunker y respondía a la presencia del visitante —que produciendo alteraciones en el aire con su movimiento, modificó los sonidos producidos por las llamas y los tubos—. En aquel caso del bunker las paredes parecían supurar el sonido¹⁴ que adquiriría un alto valor simbólico teniendo en cuenta la historia del lugar.

Este es un aspecto que ha interesado especialmente a Oldörp que lo expresa del siguiente modo: «cuando trabajo comienzo por el propio espacio, que experimento como ‘interlocutor’ mientras se desarrollan mis conceptos. Esto no abarca únicamente los aspectos más destacados de la arquitectura, sino también la cualidad de su material, entre otras cosas su habilidad de transmitir las huellas de

la historia, en resumen: el tiempo».¹⁵ Así, Oldörp rastrea los espacios como un sismógrafo en busca de las vibraciones y la historia perceptible. Con el sistema de las *Singende Flammen* ha explorado, en los años que han transcurrido desde que las empleara por primera vez en 1988, diferentes ubicaciones específicas.¹⁶ Una sinagoga o una iglesia fueron objeto de sus intervenciones y recientemente lo fue también un parking situado cerca del barrio rojo de Braunschweig, en La Baja Sajonia, donde Oldörp instaló en 2009 *Peep*¹⁷ (*Mirar furtivamente*). En esta ocasión, la instalación sonora incorporó el sistema de las *Singende Flammen* sonando levemente tras unas vallas de publicidad del parking que tapiaban lo que inicialmente se proyectó como tiendas comerciales. La instalación era apenas apreciable desde el exterior, ninguna pista visual llevaba hasta ella y tan solo podía percibirse al aproximarse a las vallas; entonces, detrás de ellas el visitante era capaz de distinguir el peculiar sonido de las llamas en combustión. La actitud de escucha del visitante se mostraba reveladora en aquel lugar situado a espaldas de la zona de prostitución. Como un mirón, el visitante pegaba sus oídos a las vallas y queriendo descubrir lo que ocultaban miraba por sus estrechas rendijas. El título de la obra cierra esta instalación, en la que Oldörp trabaja con el ambiente del barrio rojo de la ciudad alemana. 'Mirando furtivamente' el visitante adquiriría una de las actitudes propias en los alrededores de un prostíbulo, la actitud de aquel que se acerca y curioseosa, aquel que mira sin ser visto, aquel que se deleita escuchando, aquel que en definitiva vive un lugar sin estar en él.

Las instalaciones en el bunker, la sinagoga o esta del parking ponen de manifiesto el gusto del artista por intervenir espacios significativos de la cultura urbana en los que introduce sus sonidos abstractos que inevitablemente cobran una relevancia especial no sólo por sus propiedades, sino por el conjunto de percepciones que despliegan en cada uno de los espacios. El sonido de las *Singende Flammen* sería sólo el efecto que desencadena la percepción estética del espacio, pero además el artista busca la eficacia de la obra en la trama social, por lo que sumado al análisis específico de las propiedades del espacio, Oldörp analiza la situación de los que serán los visitantes en potencia, incorporando en la pieza la confrontación temporal del ciudadano con el espacio. El artista introduce un argumento muy interesante cuando sugiere hacer de la obra de arte en la ciudad un refugio para la actitud del ciudadano. Dice Oldörp: «Lo que pueden ofrecer adicionalmente los "lugares del arte" son refugios, lugares de percepción estética en los que la "lógica cotidiana" no se aplica directamente, donde uno puede ponerse en peligro de una forma seria, pero no hasta las últimas consecuencias. Esto es exactamente lo que me gustaría introducir dentro de otros contextos».¹⁸ Oldörp lo menciona con relación a sus obras inmersas en el espacio público, y remite de nuevo al argumento de apropiación al que hacíamos mención anteriormente. El sonido en la ciudad permite dar un salto a la irrealidad.

Este es un recurso que utilizan muchos artistas, y, posiblemente el sonido se preste a ello con más facilidad que otros medios. Dado que no ocupa un espacio físico y sin embargo puede remitir a lugares muy concretos, a través suyo se puede generar la sensación de estar en un espacio y ser receptor de algo que en la realidad no existe y solo tiene lugar en la percepción y la experiencia de cada individuo. Al mismo tiempo, el sonido es evocador del tiempo y como sucede con el resto de los sentidos, la escucha de un sonido determinado, o la sensación provocada por una organización determinada de sonidos se une a la propia experiencia de cada oyente. Si tenemos en cuenta su incorporación al espacio urbano, se debe añadir a todo esto el contraste entre la obra sonora y el espacio arquitectónico, además de la cotidianeidad que determinará la actitud de cada oyente de estas obras.

Como una suerte de asincronismo, un objeto que no está, un lugar que ya no existe, puede reaparecer en la memoria de los ciudadanos mediante una instalación sonora. Bill Fontana, cuyas grabaciones de paisajes sonoros se han instalado en lugares muy significativos de diferentes ciudades del mundo, realizó en el Madison Square Park en Nueva York una instalación donde simuló el tañido de la campana de la «Met Life Tower», que durante casi 80 años había marcado las horas de la ciudad. Fontana reactivó su función inicial mediante el registro sonoro de la campana y su posterior emisión desde un equipo de audio situado en la torre, además haciendo uso de un sistema de espacialización sonora que ubicó en los tejados de las azoteas en torno a la plaza, simuló el eco de las campanas en las fachadas que delimitaban el perímetro de la plaza. Sobre esto, Fontana solapó un paisaje sonoro, realizado a partir de grabaciones con cantos de pájaros, que sobrevoló la plaza anunciando la llegada de la primavera. La obra, que se inauguró el 21 de marzo, día en que comienza el equinoccio de primavera, consiguió con la sola intervención del sonido atraer la atención de un buen número de ciudadanos que miraron al cielo en busca de los sonidos que provocaban el nuevo paisaje urbano. Esta búsqueda hizo que por un momento los ciudadanos abandonaran su mirada horizontal habitual y adoptaran una mirada ascendente y despierta que rastreó su espacio urbano en busca de una respuesta. Con ello el ciudadano no solo hacía un paréntesis en su tiempo, sino que se trasladaba a un paisaje imaginario, exótico e histórico, sin desligarse por otro lado, de su contexto habitual.

Este juego espacio-temporal era todavía más claro en otra de las instalaciones realizadas por Fontana, *Trenes distantes*, que ubicó en 1984 en la Anhalter Bahnhof de Berlín, estación usada durante la 2ª Guerra Mundial para deportar hacia los campos de exterminio a una gran parte de la población judía residente en esta ciudad. La estación fue bombardeada y destruida casi por completo en 1943, quedando en pie solo parte de su fachada principal. Toda la superficie de la estación es en la actualidad un campo de fútbol donde Fontana enterró una serie de altavoces que emitieron el sonido de la estación de trenes más transitada de

Europa, la Hauptbahnhof de Colonia. Cuenta el artista que en su visita a las ruinas de Berlín percibió un silencio con una elevada tensión, como si el bullicio de la antigua estación estuviera latente en el espacio.¹⁹ Fontana quiso amplificar esta sensación, creando una postal sonora de aquel lugar, mediante la recuperación de su memoria a través de la desviación en tiempo real del sonido de Colonia a Berlín. Esta fue la primera intención del artista, que por motivos políticos tuvo que adaptarse a la situación geográfica alemana, donde todavía había una división entre el este y el oeste que no permitía conectar el sonido de estas dos ciudades en tiempo real. El artista realizó entonces una grabación de cuatro horas en Colonia que después reprodujo en Berlín tratando de este modo de regenerar monumentalmente la actividad de la estación berlinesa.

La instalación sonora se ha usado en algunos casos, como este de Fontana, con carácter de monumento histórico efímero, lo que puede provocar que en su lectura la obra pierda parte de su interés y tienda a interpretarse desde un tema muy de moda en la actualidad que se refiere a la reconstrucción de la memoria sonora del paisaje, en este caso uno muy especial y simbólico, pues desde él partieron en la Guerra Mundial masas de gente camino a la muerte. Sin embargo más allá de todo esto, la obra de Fontana conecta el cuerpo con la tierra a través del sonido enterrado, convierte la explanada en una presencia gracias a la inserción de un sonido que embiste al ciudadano desde abajo. Por esto, una conexión tan explícita entre las dos estaciones de trenes podría tener una lectura más anecdótica frente a otra que se presenta muy corporal y ligada al propio espacio y las ruinas que todavía se conservan de la antigua estación. Ruinas de la historia contemporánea y no sólo de aquellos acontecimientos.

Con una orientación muy distinta de la de Fontana, Sam Auinger y Hannes Strobl —*Tamtam*— se valieron de la memoria de la ruina, aunque no trataron de reconstruir su historia en la instalación sonora que realizaron en el festival «Sonambiente» en el año 2006. La instalación, *Farben-Berlin (Colores-Berlín)* intervino las ruinas de una iglesia franciscana inmersas en un pequeño pero frondoso parque de la capital alemana. *Farben...* es un proyecto que los artistas comenzaron a desarrollar a partir de otra instalación previa y definen como un «juego con la percepción espacial y temporal del visitante».²⁰ Los artistas 'juegan' con el tiempo suspendido entre el espacio público y la intervención sonora, un tiempo suspendido en el que cobra relevancia el estadio intermedio ocupado por nuestra presencia en el espacio. La obra es una inyección de memoria en las ruinas, al mismo tiempo que funciona como un bálsamo reparador. La intervención sonora se forjaba a partir de la grabación de los propios sonidos del ambiente, que se procesaban en un segundo momento para darles un carácter misterioso, «que facilitara la interacción abierta entre el mundo “exterior” y las imágenes e impresiones “interiores”». Auinger y Strobl aprovecharon la nostalgia de un tiempo ya pasado al que arrastran las ruinas para crear una instalación entre

lo real y lo ficticio, como un enlace entre el tiempo presente y el tiempo suspendido de la ruina.²¹

Trasladado este discurso al momento contemporáneo, destaca el notable trabajo realizado en una casa abandonada en Berlín por los alemanes Roswitta von den Driesch & Jens Uwe Dyffort. La instalación sonora *Zeitweiliger Wohnsitz Grünstraße 18 und 19 (Wettbewerbsarbeit)* (Residencia temporal. Grünstraße 18/19 (competencia laboral)) se instaló en el año 2000 en una casa en construcción, abandonada, que ponía en evidencia las consecuencias de la especulación urbanística. Las ruinas de la ciudad contemporánea no remiten a los sonidos del pasado, como tampoco a la abstracción; la ruina contemporánea remite socialmente a la potencialidad del espacio como lugar habitable y al ciudadano como individuo sin capacidad de decisión sobre su entorno. La obra de estos artistas consistió en incorporar en ese espacio abandonado los posibles sonidos que hubiesen tenido lugar si la casa se hubiera finalizado. El ciudadano que no podía acceder al espacio, reconocía allí los sonidos cotidianos del hogar, pudiendo escuchar fragmentos de conversaciones, el ruido del ascensor, los ladridos de un perro, el sonido de unas llaves y otros, que procedentes de la cotidianeidad llenaban de significado este espacio, y reivindicaban ante el evidente estado de abandono de la casa, una mejor gestión inmobiliaria. Si esta obra de Driesch y Dyffort se sitúa dentro de un marco que interpela y cuestiona una medida del gobierno, con más motivo se encuadraría en este mismo marco la que realizaron los españoles Alonso Gil y Francis Gomila en el festival «Madrid Abierto» del año 2007. La obra que llevó por título *Guantanamo* incorporó vehementemente la protesta política. Los artistas aprovecharon la intervención en el espacio público como un espacio-tiempo a través del que denunciar la aberrante práctica llevada a cabo en la prisión estadounidense de alta seguridad de Guantánamo, donde se torturaba a los presos islamistas mediante la emisión de música a un alto volumen durante intervalos de hasta 25 horas. El colaborador de *The Times* Moustafa Bayoumi, publicó en 2005 en este periódico el artículo *Disco inferno*,²² en el que trataba la tortura practicada en Guantánamo mediante la emisión de música occidental de grupos como Metallica, Bruce Springsteen o Britney Spears entre otros. Esta práctica llevada a cabo para privar a los detenidos de sueño y provocar una desorientación que dejara su cuerpo débil pasó a considerarse, según cuenta Bayoumi, como una ‘tortura light’ «una calculada combinación de medios psicológicos y físicos de coerción que no llegan a causar la muerte y tampoco representan riesgo de dejar huellas físicas y que sin embargo pueden causar traumas psicológicos extremos. Están diseñadas para privar a la víctima de sueño y causar una sobreestimulación masiva, que se ha demostrado en diferentes situaciones que puede ser psicológicamente insoportable».²³

Gil y Gomila, tomaron este texto como fundacional de la obra y decidieron emitir, con un potente equipo de audio ubicado en el interior de una boca de ventilación,

versiones de la famosa canción popular cubana *Guantanamera*, con la que la cárcel comparte no solo la raíz léxica sino también el área geográfica. Entre las versiones que se escucharon había casos tan distintos como las de «Fetén» y «Bisexual Band» en las que modificaron las letras para hacer una crítica explícita a la guerra de Iraq y las políticas desarrolladas por el gobierno de George Bush, y la de «Jimena y Dirk», cantada por dos niñas, que imprimían a la versión una inocencia que adquiriría un gran simbolismo al incorporarse en una obra de estas características. Gil y Gomila aprovecharon el espacio público y la estética contemporánea del pop para acercar a los ciudadanos un problema que, como explica Bayoumi, fue tratado con tal frivolidad por la prensa internacional, que finalmente se consiguió virar la atención desde lo terrorífico de las torturas hacia lo grotesco del maltrato con música insípida de Britney Spears.

Esta instalación sonora, como sucede con la mayoría de las que hemos mencionado a lo largo del artículo, transmitía un compromiso con temas sociales y políticos y actuó como un espacio-tiempo que no solo evocaba y acercaba temas de actualidad, sino que alentaba a los ciudadanos a construir una opinión pública sobre procesos y dinámicas sociales, políticas y urbanas en los que su voz no suele tener ninguna repercusión.

Notas:

(1) Recién llegado Henri Lefebvre a la Universidad de Estrasburgo alrededor de 1958, los situacionistas Guy Debord, Michele Bernstein y Raoul Vaneigem entraron en contacto con él y realizaron, hasta su distanciamiento en 1963, discusiones de trabajo conjuntas. Cf. ROSS, Kristin. «Henri Lefebvre on the Situationist Internacional». Entrevista dirigida y traducida por Kristin Ross en 1983. *October*, nº 79, Invierno 1997, pp. 69-83.

(2) DEBORD, Guy. «One More Try If You Want to Be Situationists (The S.I. in and against Decomposition)». *October*, nº 79, Invierno 1997, pp. 85-89. Originalmente en *Potlatch* #29 (5 Noviembre 1957).

(3) LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space*. Oxford, Blackwell, 2000, p. 73.

(4) KIM-COHEN, Seth. *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*. Londres, Continuum Pub Group, 2009.

(5) Cf. *Ibid.*, p. 112.

(6) *Ibid.*

(7) El título completo de la instalación es el siguiente: *Ortsklang Marl Mitte. Blaues blach. Viel Kunst. Wenig Arbeit* que podría traducirse por: *Lugar-sonido 'Marl Mitte'. Mocosos azul. Mucho arte. Poco trabajo.*

(8) KLEIN, Georg. «IN TRANSIT: Akustische Kunst im öffentlichen Raum» *Positionen* 76: ALLTAG, 2008 [<http://www.georgklein.de/coma-deutsch/PresseTexte/EinzelTexte/GK-INTRANSIT.pdf> (acces.31.12.2009)].

(9) KLEIN, Georg. «Ortsklang Marl Mitte. Blaues blach. Viel Kunst. Wenig Arbeit» en el catálogo de la exposición *Deutchers Klangkunst Preis*. Marl, 2002, pp. 24.27. [http://www.klangkunstpreis.de/pdf_download/2002_klein.pdf (acces. 31.12.2009)].

- (10) KLEIN, Georg. «Site-Sounds: On strategies of sound art in public space». *Organised Sound* 14 (1), abril 2009, pp. 101-108.
[<http://journals.cambridge.org/action/displayIssue?jid=OSO&volumeId=14&issueId=01&iid=4867520#> (acces. 31.12.2009)].
- (11) En IGES, José & JEREZ, Concha. *La mirada del testigo, el acecho del guardián*. Catálogo de la exposición, Sala América (Vitoria-Gasteiz) y Museo de Bellas Artes de Álava, 1998.
- (12) Oldörp toma el título de su instalación del nombre que en el siglo XVIII se dio al ruido producido en la combustión, fenómeno que descubrió Higgins y posteriormente estudiaron Sondhauss y Rijke.
- (13) Kastner explicó así el fenómeno del pirófono: «Si dentro de un tubo de vidrio o de otro material introducimos dos o más llamas aisladas de tamaño conveniente, emplazadas a un tercio de la longitud del tubo medida desde su base inferior, estas llamas vibran al unísono. El fenómeno continúa produciéndose mientras las llamas estén aisladas; éste cesa sin embargo tan pronto las llamas entren en contacto» (trad. de la autora). El fragmento aparece citado en 1973 en una revista científica, poco tiempo después de que Kastner hubiera presentado su invento en torno a 1970 en la Academia de las ciencias francesa. Texto original en «Le pyrophone». *La Nature. Revue des Sciences et de Leurs applications aux arts et a l'industrie* 27, diciembre 1873, pp. 145-146.
[<http://cnum.cnam.fr/CGI/fpage.cgi?4KY28.2/150/0/432/0/0>(acces. 2.01.2010)].
- (14) Las apreciaciones sobre los sonidos se realizan a partir de grabaciones cedidas por el artista para estudiar su obra. Las grabaciones no responden plenamente a la situación original que se experimentaba en el lugar específico, aunque sirven como orientación para comprender la esencia de la pieza realizada en el bunker de Hamburgo.
- (15) OLDÖRP, Andreas. «From Space to Place». Entrevista realizada por Wolf Jahn, diciembre 2001.
[http://www.olderp.de/olderp/texte/interview_en.html (acces. 1.01.2010)].
- (16) Cf. SCJWIND, Elisabeth. «From Singing Flames to Ringing Furniture».[http://www.olderp.de/olderp/texte/schwind_en.html (acces. 1.01.2010)].
- (17) La obra se inscribía dentro de la exposición «Klangstaetten» 'sitios de sonido', una exposición en la que diferentes artistas intervinieron distintas zonas entre la Iglesia de St. Aegidien y el barrio rojo de la ciudad alemana de Braunschweig. El parking que intervino Oldörp estaba a espaldas de la calle Bruchstraße, una calle que históricamente y todavía en la actualidad está dedicada a la prostitución. Los accesos a las calle se realizan por unas puertas metálicas que demarcan la zona.
- (18) OLDÖRP, Andreas. *From Space to Place*. Op. cit.
- (19) FONTANA, Bill. «Urban Sound Sculpture»[<http://www.resoundings.org/Pages/Urban%20Sound%20Sculpture.html> (acces. 2.01.2010)].
- (20) <http://www.hannesstrobl.de/page.php?ID=17> (acces. 3.01.2010).
- (21) Para conseguirlo emplearon tres tipos de altavoces que emitieron los sonidos con unas cualidades distintas. Altavoces de amplio rango que emitían un sonido neutral estaban situados en el interior de una de las paredes de la ruina creando un fondo sonoro sobre el que se destacaba el sonido proveniente de dos megáfonos, situados en la entrada y en el comienzo de la nave lateral izquierda que orientaban el sonido hacia el interior, coloreándolo. Por último, uno de los cubos-altavoces de cemento desarrollados por O+A estaba situado en el centro del antiguo altar, emitiendo un sonido no direccional que, frente a los otros sonidos que proyectaban los sentidos hacia el edificio, situaba al oyente en ese mismo punto. Auinger y Strobl construyen su obra sobre la concepción de que el sonido ambiente se convierte en instrumento y el instrumento se convierte a su vez en sonido ambiente.
- (22) BAYOUMI, Moustafa. «Disco Inferno». *The Nation*, diciembre 26, 2005, secc. Music.[<http://www.thenation.com/doc/20051226/bayoumi> (acces. 3.01.2010)].
- (23) Ibid.

