

¿Creación sonora, colaboración, arte comunitario? Escucha y agencia sónica en la esfera pública

María Andueza Olmedo

Los movimientos sociales ciudadanos que ocuparon calles y plazas en diferentes partes del mundo en el año 2011 incitaron una forma de estar en la ciudad hasta entonces inexplorada por muchas personas. Los espacios urbanos congregaban multitudes que, deseosas de expresar su descontento político, desplegaron un surtido de apropiaciones formales del espacio. En este artículo nos interesa señalar de entre todas ellas las manifestaciones sonoras como el altavoz humano o los aplausos silenciosos que aparecieron como potentes acciones colectivas capaces de organizar a la multitud. Estos y otros fenómenos sonoros, como los *táctet* de la multitud en los impresionantes minutos de silencio, instituían además potentísimos momentos de una elevada carga estética, donde la percepción sonora esgrimía su gran potencial en la esfera pública. Desde entonces, otros gestos sonoros, como el reciente *million scream* en las revueltas de Hong-Kong, siguen alimentando el conjunto de acciones sonoras colectivas en el entorno urbano y la esfera pública.

Este clima cargado de potentes experiencias sonoras provocó que la creación sonora diera un giro notable. En particular, en el campo del arte público, el cambio de rumbo que introdujeron estas variables nos permite situar un punto de inflexión en ese momento. La colectividad sonora tan presente en las manifestaciones ciudadanas reforzó el interés por la escucha como una potente herramienta para la acción en el espacio público. La fonografía se convertía, o hacía más evidente su razón de ser, en una práctica de escucha radical y crítica del entorno urbano como también del espacio social ciudadano. Pero no solo la fonografía evolucionaba, la creación sonora que había estado trabajando sobre lo público redefinió asimismo en ese período sus intereses orientándolos hacia la esfera pública¹. En

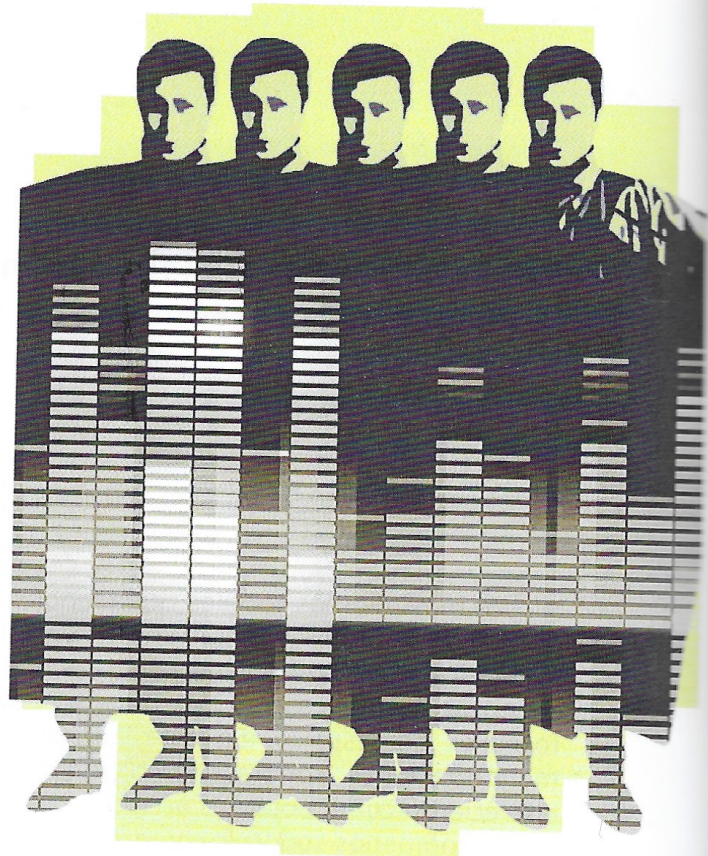
¹ Para profundizar en el giro del espacio público hacia la esfera pública consultar la conferencia «Public: is anyone there?» que impartió de Rosalyn Deutsche como parte del curso *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*, en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) el 19 de noviembre de 2007. Recuperada de <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/ideas-recibidas> [Accedido 30/01/2020]



términos prácticos, ese viraje trajo consigo, por un lado, una aproximación del arte sonoro hacia el arte comunitario y, por otro, un debilitamiento de los aspectos formales y técnicos de lo sonoro en favor de otros factores, como la escucha y la conversación, en los que me voy a centrar a continuación.

Aunque, en buena medida, tal y como he anticipado, el contexto social y de participación ciudadana de los últimos años introdujo estos cambios, eran aspectos que estaban latentes en la creación sonora desde mucho antes. Hakim Bey definió en los años 90 las Zonas Temporalmente Autónomas (TAZ en su acrónimo inglés) que se apropiaban del espacio público y en las que la música y la presencia de los cuerpos ocupando el espacio eran herramientas primordiales. Mucho antes, diferentes aportaciones del arte sonoro del siglo XX, entre las que podemos destacar los *happenings* y *décollage*, habían trabajado en esa misma dirección, aunque desde un plano formal diverso. No podemos olvidar además que, en gran medida, el arte sonoro surgió y pocas veces se separó del contexto social. En particular, en lo que tiene que ver con las aportaciones del arte sonoro fuera de la institución museo o auditorio, es importante recordar que el origen de esta disciplina está muy vinculado a las transformaciones sociales de la vida urbana y a la metamorfosis estructural de las ciudades a comienzos del siglo XX lo que empujó a los artistas a trabajar en la calle y con los materiales sonoros que encontraban en ella².

No obstante, hace años, cuando explorábamos el interesante campo que se abría para el así llamado arte sonoro en el espacio público, nos centrábamos —quizá demasiado— en el objeto sonoro en el espacio dejando a un lado el potencial de la percepción sonora como herramienta de acción ciudadana. Abordar el trabajo pionero de Max Neuhaus entonces era un detonante de la necesidad de encontrar fuera lo que dentro, en el museo —o en



la sala de conciertos en su caso— no podía encontrarse con relación al sonido. Esto es, un campo de exploración donde se jugara a introducir sonidos tanto como a escuchar los que estaban; un contexto que permitiera fusionar ambas cosas contemplando un elemento adicional como es el azar de lo que está siempre por acontecer en el contexto de lo público urbano y, por último, una situación que disolviera los límites entre la audiencia y los intérpretes, y más allá de eso, que permitiera contemplar al espectador como alguien que transita la obra y lo hace sin separarse de su rol de ciudadano.

La investigación estaba muy centrada en los artistas que trabajaban en espacios de la ciudad y los transformaban o proponían una lectura de los mismos mediante el lenguaje sonoro. No era extraño, sin embargo, que aquellas inquietudes derivaran hacia algunas exploraciones vinculadas al espacio social realizadas desde campos más

² Desde el futurismo, la conexión del arte sonoro con la ciudad ha sido constante. Los *intonarumori* son un ejemplo de ello, como lo son también muchos de los *happenings*, las acciones Fluxus o las que en España realizaron diferentes artistas en torno al grupo ZAJ.

cercanos al diseño crítico de interacción como el caso de Krzysztof Wodiczko en su *Personal Instrument* (1969). O que fueran, en otros casos, enunciadas desde el arte conceptual que, aun sucediendo dentro de la institución, se adentraban en cuestiones interesantes para pensar ya no lo público urbano, sino lo público en términos más amplios. Me refiero a propuestas como las de Michel Asher al insonorizar en 1969 una de las salas del MOMA como parte de la exposición *Spaces*.

Las propuestas de Neuhaus, como también las de Wodiczko y Asher, a pesar de ser realmente innovadoras en su aproximación al espacio público, comparten algo primordial que veíamos necesario recalcar hace una década a la hora de hablar de arte sonoro en ese contexto. Por un lado, la evidente centralidad del sonido, en torno a la que se articula el corpus de la obra. Y por otro, la relevancia que se daba asimismo al espacio y a lo espacial, lo que en el campo que nos ocupa nos hacía centrar prácticamente toda la atención en torno a los espacios físicos de la ciudad considerados como públicos, esto es las calles y las plazas³, o espacios que aun no siendo públicos eran de acceso público y por lo tanto los transitaban muchas personas (como el metro o monumentos históricos, por ejemplo). Hablábamos entonces de obras que trabajaban en el espacio físico de lo público y que incorporaban además el desarrollo de aspectos físicos del sonido en ellos. La vibración y la oscilación de las ondas sonoras, por ejemplo, en piezas como *Times Square* de Neuhaus, o la recepción y la acústica en las piezas mencionadas de Wodiczko y Asher, respectivamente. Estas exploraciones nos llevaban a conocer determinados espacios desde un plano perceptualmente diverso que, por otro lado, no estaba exento de su vínculo con el espacio social.

No obstante, era el tratamiento de esos factores sonoros y la formalización última de la pieza los que prevalecían y los que hacían encajar estas intervenciones en un concepto tan espacial, tan artístico y significado como es el de instalación sonora o el de acción sonora que bien podría ser, si pusiéramos otros ejemplos, el de paseo o paisaje siempre añadiendo el adjetivo sonoro. De algún modo estas obras ponían a dialogar ciertos aspectos de lo público o lo urbano con el lenguaje sonoro en un espacio de la ciudad. Un lenguaje sonoro que es muy sofisticado en esas piezas, término con el que quiero referirme a lo técnicamente complejo o avanzado de los procedimientos que tenían lugar con relación al sonido en ellas.

La relevancia de estas y otras aportaciones para el arte contemporáneo y en particular para el arte sonoro es innegable. Sin embargo, al centrar casi toda la atención en esa dirección, nos dejábamos olvidadas otras manifestaciones que no solo han incorporado lo sonoro, sino que además se han construido sobre bases conceptuales profundamente enraizadas en ello, como la voz, la conversación o la escucha. Acciones que en la mayoría de los casos no reservan el espacio central a lo sonoro, porque quizá no dispongan de centro, y que tampoco persiguen la formalización última de la pieza en torno al sonido, ya que en buena

³ Espacios que si bien llamamos públicos se ordenan y están regulados de acuerdo con los intereses de la Administración pública.

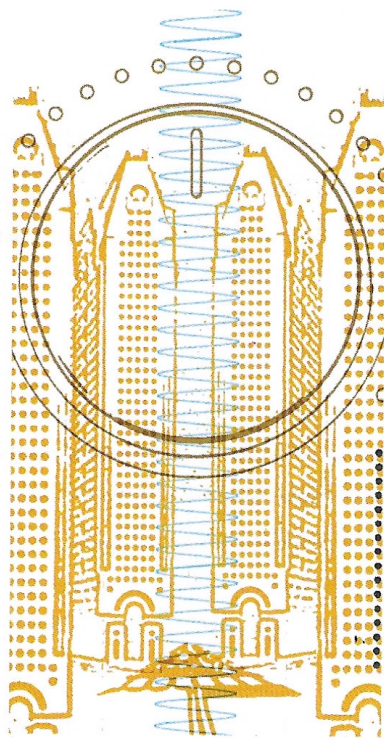
medida se inscriben en el campo de lo procesual, lo performativo y lo productivo, actuando por tanto todos los elementos como detonantes de otros procesos.

Este hecho particular hace que se siga situando en el extrarradio de la creación sonora trabajos como los de Andrea Fraser (*Museum Highlights: A Gallery Talk*, 1989) o los de Suzanne Laxcy (*Whisper, the Waves, the Wind*, 1983-1984), intervenciones artísticas en las que el elemento sonoro es crucial para hacer presente una forma de disenso social, en el caso de Fraser verbalizado en el rol de una educadora de museo realizando visitas o a través de la conversación de mujeres ancianas en una playa en la intervención de Lacy. Ambas piezas —y quizá ese sea uno de los motivos de su exclusión— comparten el ser *acústicamente pobres*⁴. Es decir, frente al medio sonoro sofisticado que decíamos anteriormente, estas utilizan recursos sonoros más precarios o menos elaborados. En la mayoría de los casos recurren a la voz que suena como una herramienta indispensable para aparecer, sin importar cómo lo hace exactamente, aunque el cómo lo hace y el dónde aparece resulta tan importante como el hecho de que esté sonando para expresar algo preciso. En estos casos, la voz procura más bien un espacio de aparición o un tiempo de exposición que inevitablemente se vincula con la escucha —y las formas de escuchar— en el lugar donde todo esto acontece. Una conjunción entre aparición y escucha que implica además un riesgo que, como indica Manuel Delgado⁵, es propio del espacio público dada la imposibilidad de conocer cómo será recibida ni la voz que suena ni lo que esta dice o expresa.

Acciones como las que señalamos no establecen su

4 LaBelle, B. (2018). *Sonic Agency*. London: Goldsmiths Press. p.15.

5 Delgado, M. (2011). *El espacio público como ideología*. Madrid: Catarata. p19.



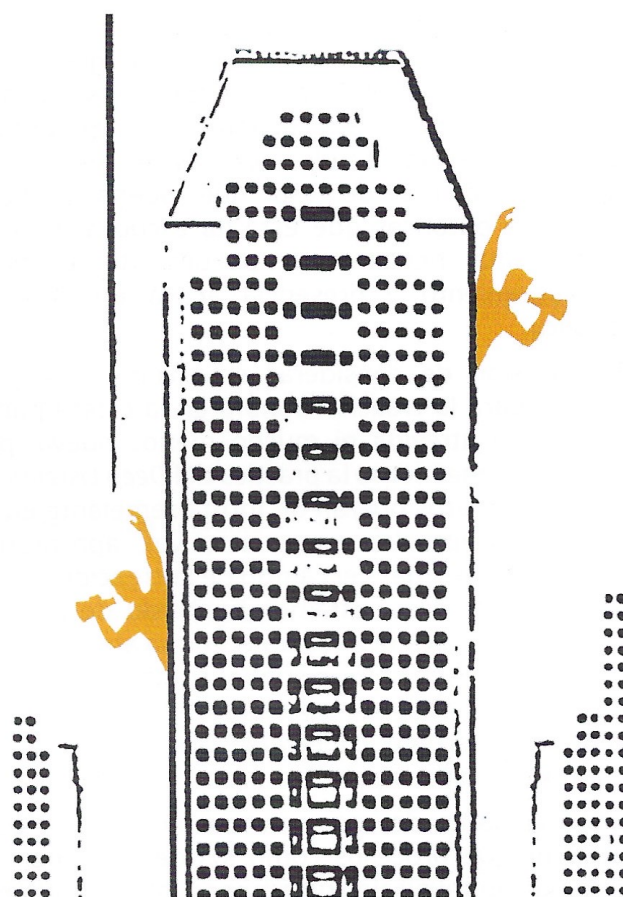
centro de interés en torno a lo sonoro y su vínculo con lo espacial, aunque ambos factores están presentes en ellas. Más bien lo sonoro aparece en ellas como el detonante de procesos que despiertan la atención sobre otros aspectos y que buscan de algún modo una escucha que introduzca ciertos temas a la esfera pública. Esto nos permite abrir el campo de la creación en el espacio público a manifestaciones que habitualmente no se han tenido en cuenta bajo el paraguas del arte sonoro. Aportaciones donde la escucha aparece como el hilo estructural para trabajar en la esfera pública. Intervenciones, a priori, menos sofisticadas desde el plano sonoro que, sin embargo, desde la escucha inter-vienen y trabajan en la esfera pública y que, además, contienen una dimensión sonora que es relevante para la intervención.

Volviendo de nuevo al campo de las manifestaciones ciudadanas con el que abrimos el artículo, podemos señalar aquí como un caso ejemplar el reciente fenómeno del baile y canto feminista «El violador eres tú» iniciado por el colectivo de arte Las Tesis en Chile. La acción, que se ha replicado en un corto espacio de tiempo por todo el mundo y lo ha hecho al margen de los contextos artísticos, se sirve del canto y el baile colectivo en el espacio público para llamar la atención sobre la violencia estructural que opera sobre la mujer. A partir de estos gestos, la acción ha desbordado formalmente lo artístico funcionando más bien como un modo de organización que problematiza lo que se canta y, en cada caso, dónde se canta determina el cómo es cantado. Es decir, a través de la acción, lo que se está produciendo es un fenómeno de escucha que ocupa

la esfera pública y promueve desde ella la apropiación y modificación de la acción en cada caso.

Al centrar el discurso de la creación sonora en el espacio público sobre la escucha se dirige por un lado la atención a lo que se oye —o, al contrario, a lo que no se oye pero debiera oírse en el espacio público— y, por otro lado, se da oídos a todo eso respondiendo desde la acción artística. Es decir, de algún modo, vamos a referir a intervenciones que se construyen sobre la base de la escucha para hacer posible que algo suceda en el espacio público y, al mismo tiempo, para provocar que, a través de la acción de escuchar, se produzca una suerte de producción de espacio público.

Susan Bickford en su ensayo *The Dissonance of Democracy: Listening, Conflict and Citizenship*⁶ se pregunta cómo podemos pensar la escucha como una práctica de ciudadanía. La autora se hace esta pregunta sabiendo que la escucha ha reflejado históricamente el poder social, lo que significa que unos pocos han decidido a quién se presta atención, quién o qué es escuchado y cómo se le escucha⁷. Ante este hecho, otros autores han abogado por una escucha sociológica⁸ que permite escuchar lo excluido y admitir lo que está fuera de lugar o lo que, en otras palabras, no aparece en el espacio público. De algún modo, persiguiendo estas ideas es como se llega a proyectos como los desarrollados por Suzanne Lacy, que aparecen inscritos en lo que ella misma, junto a otra serie de autoras, denominaron un nuevo *género de arte público*. Prácticas que no se construyen sobre una tipología de los materiales, los espacios o los medios artísticos (como pasaba en los ejemplos de Neuhaus o Wodzicko que mencionamos antes), sino más bien sobre conceptos de audiencia, relación, comunicación e intención política⁹. Conceptos que son muy evocadores desde lo sonoro y que son precisamente los mismos que se articulan en algunas de sus intervenciones al poner a hablar en el espacio público a diferentes colectivos



6 Bickford, S. (1996). *The Dissonance of Democracy: Listening, Conflict and Citizenship*. New York: Cornell University Press.

7 Op cit. p.95.

8 Back, L. (2007). *The Art of Listening*. Oxford: Bloomsbury.

9 Raven, A. (1993). *Art in the Public Interest*. New York: Da Capo Press.

(mujeres, jóvenes) y también en una acción como la de Las Tesis.

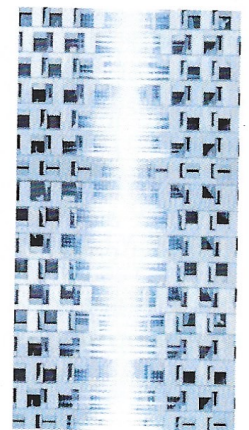
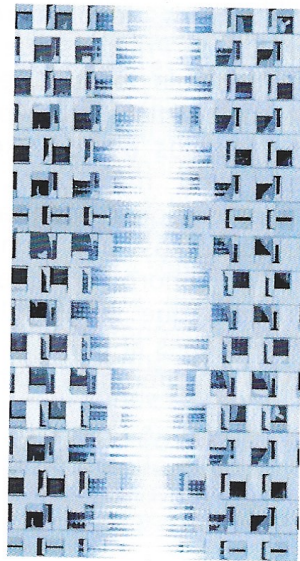
Lo que me parece relevante señalar es que estos proyectos, que claramente están trabajando desde la esfera pública, están atravesados por un eje sonoro, ya sea al trabajar la idea de escucha, ya sea en el hecho de hacer sonar para que algo sea escuchado o al materializar las condiciones para que se produzca una conversación. Desde esa perspectiva, en esas intervenciones, la escucha se entiende como una *práctica de ciudadanía*. Es decir, invita a la acción e implica al sujeto en aquello que escucha y por lo tanto son una forma de creación colectiva en la esfera pública. Se escucha a un cuerpo hablar, o a una acción sonar, y eso genera una atención por lo otro, por lo que está fuera de nosotros mientras está aconteciendo. Se produce una implicación donde además la escucha es interdependiente de eso que suena o habla, haciendo entonces que esta (la escucha) funcione como una herramienta política de aparición, descubrimiento y presencia activa en la esfera pública.

La decisión de considerar esto como una parte central para la creación sonora en la esfera pública no es tan atrevida ni mucho menos nueva, pues contribuciones como la práctica del *Deep Listening* de Pauline Oliveros operan de forma semejante en sus bases conceptuales y son, a su vez, aportaciones fundamentales para el campo de la creación sonora. En cualquier caso, estamos hablando de prácticas que están enfocadas a establecer una atención hacia el exterior, hacia lo que suena, cómo suena, cuáles son sus implicaciones psicológicas y sociales y cómo todo eso permite conectarse activamente con el contexto en su conjunto.

Lo interesante de cruzar ambos acercamientos es advertir que procesos como los de Suzanne Lacy, que no son musicales ni tampoco intencionalmente sonoros cuando, por ejemplo, decide trabajar en torno a las violaciones en la ciudad de Los Ángeles (*Three Weeks of May: Speaking Out on Rape*, 1977), conllevan sin embargo mecanismos muy semejantes

a los del *Deep Listening*. En ambos casos podemos interpretarlos desde la noción de *agenciamiento sónico* que introduce LaBelle¹⁰ como soporte de prácticas emancipatorias. Tanto en uno como en otro caso se parte de la escucha como una herramienta política que procura la aparición, que permite aparecer en la esfera pública y que se concibe de este modo como una forma de activismo. En cada caso encontraremos que se enuncia formalmente de distinto modo, uno más musical y sonoro que el otro, aunque ambos trabajando a partir de lo sonoro. No es por tanto el sonido lo que centra la atención y el objeto de estudio, tampoco lo es dónde suena ni cómo lo hace, sino todo ello junto a los procesos que se despliegan y aparecen en cada caso en torno a lo sonoro.

Son esos procesos los que hacen aparecer otras formas de pensar la creación sonora en el espacio público a partir del sonido, aunque yendo más allá de él y más allá del espacio físico de la ciudad. Otras formas que pasan por conceptos como el de presencia, comunidad, participación o colectividad en la esfera pública, que tienen que ver con la agencia sónica y están en el origen de esos fenómenos sonoros surgidos en los movimientos sociales que, decíamos al principio del texto, habían marcado un punto de inflexión para la creación sonora en la esfera pública.



¹⁰ LaBelle, B. (2018). Op. cit. p.21.