

## **El espacio inmaterial. Sonido, contexto y sujeto en las instalaciones sonoras *site specific***

María Andueza  
Universidad Complutense de Madrid  
Noviembre 2006

En una época en que las disciplinas y lo multidisciplinar se confunden, en ocasiones cuesta encontrar el sentido de palabras cuyo significado se ha disipado hasta perderse. El paso del tiempo nos empuja inevitablemente de los parques de la infancia a los espacios cerrados de la edad adulta, que lejos de permitirnos nuestra convivencia nos dejan únicamente recordarla, llevándonos hacia una deshumanización de nuestro medio, que es el espacio que habitamos. Por eso, desafiando al constante movimiento, cierto arte en la calle rebusca en ese otro orden de cosas que no pertenece a las palabras ni a las disciplinas, sino a lo desconocido de cada individuo. Allí, quizá, en lo que sutilmente modifica un espacio esté el comienzo de algo todavía por descubrir.

Tiene sentido pues abordar el tema desde la proyección antropológica del individuo en obras concebidas para espacios concretos y elaboradas a partir del sonido como material plástico de creación en el espacio. Esto, que los manuales definen como Instalación Sonora *site specific* no es más que el resultado de un proceso de sucesiva colaboración de las distintas artes unido a la evolución de las inquietudes artísticas en un ambiente donde los avances de la ciencia y la tecnología motivaron nuevas posibilidades en el terreno de lo artístico. Esta disciplina, producto del inevitable paso del tiempo, tiene por vestigio la obra de arte total “Gesamtkunstwerk” concebida por Richard Wagner a finales del siglo XIX; a partir de ahí los caminos que llevan hasta la instalación sonora atraviesan el teatro futurista, los happening Fluxus, las veladas dadaístas del Cabaret Voltaire, la música concreta o el teatro de la Bauhaus. Un trayecto que esboza los nuevos significados que las artes buscaban en su carrera conjunta con la vida.

En este caminar aparece el individuo – artista y espectador – estrechamente vinculado con las más diversas acciones de la vida en un entorno en el que llega a confundirse el hecho y la actitud artística con el hecho y la actitud cotidiana de cualquier otro individuo. Como fruto del trabajo que el artista realiza con los materiales que le ofrece el entorno, la obra in situ (*site specific*) convive con el individuo en términos de espacio y tiempo. Esta asimilación implica que el individuo aprenda una nueva forma de percibir en el espacio, dando lugar a un proceso antropológico de creación y percepción en él que hace referencia desde el arte al ser social. A través del sonido que ocasiona nuevas percepciones, las instalaciones sonoras *site specific* conectan al individuo distraído con el espacio por el que camina. El individuo enfrascado en sus actividades diarias camina por el espacio público abstraído y en cierto modo ajeno a las cualidades intrínsecas del mismo, aquellas que están más allá de su propia arquitectura. Las

relaciones en el espacio, las construcciones imaginarias que son fruto de los movimientos que se suceden en un espacio, los reflejos, nuestras sensaciones en él son enemigos declarados de las prisas por llegar a otro sitio que está más allá. Los espacios públicos de la ciudad son casi por completo lugares de tránsito, donde rara vez nos detenemos a reconocernos como sujetos que lo habitan. Por esto, la incorporación de un sonido en una obra sonora *site specific*, quiere ser el impulso que sacuda al individuo a reelaborar el discurso del espacio público que ha construido con el paso del tiempo. Al reflexionar sobre ello, el sujeto se proyecta en el espacio cotidiano, ahora intervenido por la instalación, conectándose con la dimensión interior (subjetiva), que le pertenece por ser resultado del cruce de sensaciones de los estímulos que van dirigidos desde el exterior hacia el individuo con aquellos que son proyectados como respuesta, desde el individuo que los ha identificado, hacia el espacio.

La obra *Times Square* (1977) -Imagen 1- del artista americano Max Neuhaus ilustra este argumento al integrarse sutilmente en el cruce de dos calles de la ciudad de Nueva York: Broadway y 7th. Avenue. Allí, desde 1977 los pasillos subterráneos del metro sirven como espacio amplificador de la obra. Una de las salidas de ventilación, cuya rejilla (de cerca de 10 metros) está situada en la isleta peatonal que delimitan estas dos calles, comunica el subsuelo de la ciudad con la superficie. La obra que se integra de este modo en el “continuum” de la ciudad, convierte las cámaras subterráneas en el análogo de la caja de un violín con el alma en su interior; este lugar que comunica lo externo e interno del entorno urbano funciona como un instrumento que sin embargo no está accionado por el pulso humano sino por una gran bocina de altavoz que, desde el interior, emite una frecuencia de sonido alterada por las corrientes de aire de las galerías. El zumbido resultante que es sólo accesible desde el exterior pasa prácticamente desapercibido ante el abrumador entorno que lo acoge (abundante tráfico, gente e imágenes impactantes). Aquel peatón que, distraído, percibe el sonido responde sin ideas preconcebidas sobre su misteriosa procedencia, simplemente escucha a partir de su pequeño descubrimiento que ha despertado su conciencia de estar sumergido en un espacio.

La afirmación de Pauline Oliveros “*listening to listening*” [escuchar nuestra propia escucha] (Oliveros, P. 2005) cobra sentido cuando un sujeto escucha la intervención sonora y reflexiona sobre su significado en ese espacio concreto, un significado que busca desde su propia experiencia del sonido, ya que el artista ha omitido cualquier señal que identifique o señale la obra. La escucha, al igual que el resto de los sentidos, es el resultado de un aprendizaje cultural; el hecho de insertar un sonido abstracto, como hace Neuhaus en *Times Square*, cuya procedencia el individuo desconoce puede provocar una escucha percibida y procesada también desde el plano psicológico, es decir, una escucha que parte del individuo mismo, de su cuerpo, sus cinco sentidos y su intelecto, de sus facultades, sensibilidades y experiencias. Por eso estas obras buscan la faceta del espectador que cuestiona sus sentidos desde el reconocimiento de su presencia física en un determinado espacio. El zumbido de *Times Square* para el que lo escucha puede significar la puerta abierta a un mundo sonoro, visual y arquitectónico nuevo, en definitiva, un mundo perceptivo más complejo. El peatón / individuo / sujeto establece así un diálogo con el espacio, siendo consciente de su posición y de la posibilidad de que ambos (el individuo y el espacio mismo) puedan alterarse mutuamente. En

el fragmento de tiempo en que el sujeto analiza lo que escucha, espontáneamente reinterpreta y busca un significado que otorga una identidad, hasta entonces inexistente, a la obra.

El cambio en este proceso de entender y razonar la escucha junto a nuestra presencia en el espacio, puede ser explicado también a partir del proceso de cambio de la noción espacial que trata Rosalind Krauss en el artículo *La escultura en el campo expandido*. (Krauss, R. 1978) Análogamente a la transición de la escultura a la instalación, tratada en el artículo, donde el propio espacio al margen de cualquier representación cobra sentido en sí mismo, así la escucha, reinterpretada desde lo subjetivo, o lo que es lo mismo, desde el individuo que lo escucha, confiere un valor a este individuo con sus particularidades en el espacio que habita. La “escucha expandida”, reinterpretando la expresión que utiliza Krauss, aludiría no sólo a los sentidos sino también a la experiencia subjetiva del sonido. Una escucha que liberada definitivamente de la partitura, del atril y del músico pone de manifiesto su cualidad dinámica, obteniendo la relectura del espacio sonoro en particular y del espacio social en general.

Estas obras atraviesan con el sonido las barreras culturales del individuo, incitando a recuperar la audición sensible de los espacios públicos, incluso de aquellos que son considerados “sonoramente” hostiles. La posibilidad de establecer un diálogo con los mismos ofrece al individuo colectivo una opción viable de reconstruir un espacio propio de la ciudad. El sonido en las instalaciones *site specific* actúa como vínculo entre el *espacio exterior* del contexto y el *espacio interior* de la experiencia. En el primero el individuo se sitúa como espectador, siendo este espacio el que a su alrededor surge como la suma de diversas intervenciones humanas. El segundo, el *espacio interior*, construido a partir del primero, presupone la interiorización y apropiación por el individuo de esta sucesión de estímulos recibidos. El sonido añadido en las instalaciones sonoras desencadena una prolongación de las cualidades de los sentidos que conecta al espectador *exterior* con el individuo *interior* en el acto de la escucha en el espacio.

En el espacio de la instalación sonora, el estudio antropológico del individuo alimenta una narración que podríamos llamar “fantástica” en la que tomando como telón de fondo escenarios de la realidad se articulan nuevos discursos subjetivos que son fruto de las impresiones y sensaciones del protagonista. William Faulkner nos sumerge en cierto modo en un planteamiento semejante en la primera parte de *El ruido y la furia* narrada por Benjamin, un deficiente mental hijo de una familia sureña americana fuertemente oprimida por una moral autoimpuesta. Su relato describe con vivacidad y cercanía cada hecho de una historia que está narrada desde su mundo interior, aislado, que percibe lo ajeno transformándolo en alteraciones de los sentidos. Un cúmulo de percepciones fruto de su presencia y de sus sensaciones que nos acercan maravillosamente a lo acontecido en cada momento:

*“(...) Padre fue a la puerta y volvió a mirarnos. Luego regresó la oscuridad y él permaneció en la puerta, negro, y luego la puerta volvió a ponerse negra. Caddy me abrazó y yo nos oía a nosotros, y a la oscuridad, y a algo que se podía oler. Y después, vi las ventanas, donde los árboles susurraban. Después la oscuridad comenzó a moverse con formas suaves y brillantes, como pasa siempre, incluso cuando Caddy dice que he estado durmiendo.”* (Faulkner, W. 2001: 126)

Al abandonar la narración realista se alcanza otro nivel de comprensión, que ya no alude a lo real sino a los sentidos y más profundamente a lo espiritual; a las sensaciones interiorizadas que descubren las maneras de trascender lo sensible para desvelar aquello que está oculto. Joseph Beuys en su obra *Plight* [situación apremiante] (1985) -Imagen 2- decide evocar al sonido *interior* a través del silencio. En ésta, el sonido está sólo sugerido en la figura de un piano de cola situado en el interior de una habitación completamente forrada de fieltro. De este modo Beuys apunta a la introspección del individuo, que ante la ausencia de sonido y frente al objeto sonoro reflexiona sordamente desde el conocimiento adquirido. Absteniéndose del sonido que simplemente se simboliza, elimina las pautas que como guías académicas servirían al espectador para partir desde una base común en la percepción de la obra. Ante esta ausencia, el espectador se ve obligado a emplear el recuerdo de lo sonoro y la posibilidad de sonido que le sugiere el piano. Pero ¿en qué modo el espacio que rodea al piano afecta al sonido mental de cada individuo? El fieltro, utilizado en los macillos que golpean las cuerdas de acero del piano, recubre toda la pared de la habitación donde éste se encuentra. La traslación de este material del interior del piano a su exterior cambia por completo las propiedades del mismo. Mientras que en los macillos desencadena el sonido, en las paredes lo absorbe o al menos lo mitiga. Esta *situación apremiante* nos lleva a escuchar lo interior, pero al mismo tiempo y por lo insólito que es sentirse privado del sonido ambiente, nos exige centrar nuestra atención en lo que de éste queda en la habitación. Es por lo tanto un deambular en esta experiencia donde los dos ámbitos de la escucha conviven y al mismo tiempo se rechazan dando fuerza a lo que sucede en cada momento.

La eliminación del sonido ambiente propicia que el espectador madure su actitud en un espacio cargado de significados, lo que favorece el enriquecimiento de su experiencia antropológica, o lo que es lo mismo su aprendizaje en el medio. Teniendo en cuenta la condición dinámica de las partes el espectador que estaba obligado a permanecer en los límites de la obra ha sido relevado por un sujeto que se introduce en ella y pasa a formar parte de la misma. En el conjunto de su obra, el artista Bernhard Leitner cuenta con la presencia del individuo como sujeto activo en el espacio de la instalación sonora, lo que significa que éste tenga conocimiento de su ubicación física pero también de los límites que formalmente se imponen a su alrededor y con los que interactúa en la obra, ya sean los límites naturales, arquitectónicos, éticos o sociales. Su explicación teórica del espacio sonoro, producto de su formación como arquitecto,

*“A line is an infinite series of points. A line of sound is produced when sound moves along a series of loudspeakers, from one loudspeaker to another. Space can be defined by lines. Lines of sound can also define space: space-through-moving-sound.”* (Leitner, B. 1998) (2)

no considera la dimensión individual del sujeto, sin embargo en sus obras sí está implícito el potencial creativo del individuo, indispensable para completar sus propuestas sonoras. En *Sound Space Buchberg* [Espacio sonoro Buchberg] (1991) -Imagen 3-, el artista incorpora los materiales necesarios para construir una bóveda “inmaterial” en el patio de un castillo. Mediante una cuidada distribución de sonido consigue que el espectador lo perciba como una

masa que limita el espacio y lo divide o en este caso lo cubre separándolo del exterior. ¿Cómo podría el sonido, sin embargo, techar un edificio? En este punto interviene el sujeto situado en el espacio, que escucha un sonido sobre su cabeza y quiere, tiene la voluntad, de encontrarle un significado; por esto lo busca y lo asocia con el entorno. Los sonidos que el artista introduce en el espacio intervenido según unos estudios de ingeniería acústica, serían insuficientes para levantar esa cúpula si no se tuviera en consideración un espectador con la voluntad de hacerlo. El espectador imagina un techo, y conecta el fenómeno *físico* (refiriéndonos a la acústica) con la elaboración de su discurso mental (donde entran en juego los recuerdos y aprendizajes). Como resultado de la unión de la experiencia sensible y la asimilación de la misma por un espectador que ha sido considerado previamente activo, el individuo “construye” una bóveda mental en el patio del castillo.

Al considerar al individuo como la manivela que pone en funcionamiento todo un mecanismo, se equipara la parte técnica y conceptual de la obra con la perceptiva y espiritual del sujeto. El espacio comienza como un campo de cuerpos de donde surge su arquitectura y un volumen informe de referencias y distancias. En un contexto que abre tantos espacios como individuos y fracciones de tiempo puedan existir, las instalaciones sonoras *site specific* reflexionan sobre el acto de la escucha en un momento en que los sonidos y las palabras más que acompañar, atacan; invitan a una reflexión más profunda que en contacto con el mundo elabore nuevas formas de integrarse en él, reconociéndose en contacto mutuo. Propician la percepción de un espacio público que pueda cobrar significados vivos. La instalación sonora lejos de hacer referencia únicamente a la escucha, incorpora la capacidad del individuo de razonar en el espacio. Quizá en lo que sutilmente modifica un espacio esté el comienzo de algo todavía por descubrir.

## NOTAS

2. Traducción al castellano de la autora:

*“Una línea es una serie infinita de puntos. Una línea de sonido se crea cuando el sonido se mueve a través de una serie de altavoces, de uno a otro. El espacio puede ser definido por líneas. Líneas de sonido pueden también definir el espacio: El espacio – a través de – sonido – en movimiento”*

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Faulkner, William 2001 *El ruido y la furia*. Madrid: Cátedra. Letras Universales.
- Krauss, Rosalind 1978. La escultura en el campo expandido. En: (1996) *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.
- Leitner, Bernhard. 1998 *Sound: Space*. New York: Cantz Verlag,
- Oliveros, Pauline 2005 *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. iUniverse.com
- VVAA. (1994) *Max Neuhaus: sound works volume I, II, III*. New York: Cantz Verlag.

- Imagen 1



- Imagen 2



- Imagen 3

