

Entrevista a María Andueza a propósito de *Creación, sonido y ciudad*

María Andueza a realizado entre 2005 y 2010 una tesis doctoral sobre arte sonoro en espacio público titulada *Creación, sonido y ciudad: un contexto para la instalación sonora en el espacio público*. A su tarea como investigadora se suma la de producción artística, donde se destaca *Situación de una bóveda*, que parte de esta misma tesis de la que venimos a hablar.

En esta entrevista se plantean algunos de los temas principales de su investigación en la que se estudian ciertas prácticas artísticas, precursoras y fundadoras de lo que hoy se conoce como arte sonoro, que tuvieron en el espacio urbano su campo de operaciones desde el principio. La investigación da un protagonismo especial a Max Neuhaus y puede descargarse libremente desde la página de la Universidad Complutense de Madrid.

Por José Luis Espejo. Agosto 2010

<http://eprints.ucm.es/12292/>

<http://mariaandueza.wordpress.com>

José Luis Espejo: El espectador como ciudadano de la obra. Creo recordar que esto implica un espectador específico para un arte público, en la esfera pública.

María Andueza: Cuando las prácticas artísticas tienen lugar en la esfera pública, necesitamos nuevas expresiones que no estén cargadas de significado y, sin embargo, sean sugerentes y dejen libertad de interpretación, para que de algún modo se ajusten a las dinámicas que propician los encuentros de flujos procedentes de la esfera social y la esfera de la creación. Cuando hago mención de las prácticas artísticas, me estoy refiriendo implícitamente a aquellas que están indisolublemente vinculadas a la investigación, al momento histórico y a la innovación, no sólo técnica, sino también conceptual y formal. Con esto, dejo a un lado todo un ámbito de intervención que, al referirnos a los espacios públicos, supone, desde el siglo XX, dejar a un lado la lógica del monumento emplazado en un lugar determinado y sobresaliente de la ciudad. Prescindiendo de estas manifestaciones, lo que nos quedaría son otras prácticas artísticas que se fundamentan en criterios distintos, como son el de matizar el espacio, mediar la experiencia, propiciar la participación ciudadana, etc.

En ese sentido, hablar de espectadores no enriquece la experiencia, sino, al contrario, parece minimizar la presencia de individuos, que más allá de percibir y ser agentes activos (factores que sabemos se dan ya en otros entornos artísticos) forman parte de algo mucho mayor en el que lo artístico actúa como un elemento emergente de otros factores y comportamientos en el espacio urbano. Me gusta pensar en “ciudadanos de la obra”, por varios motivos. En primer lugar porque son individuos que habitan la obra y lo hacen en su contexto, esto es, el de la ciudad. Pero, además, me gusta pensar en el concepto de ciudadano ligado a las prácticas artísticas porque encuentro que es desde esa identidad desde donde funcionan. Los individuos no tienen que adquirir un nuevo rol para ser partícipes del arte público. Se lo encuentran o lo buscan, da igual, pero lo hacen desde una identidad particular y colectiva que es la de ciudadanos, la de individuos que en el anonimato de la ciudad perciben con sus sentidos y el sentido crítico de la vida cotidiana. Creo que eso es algo único y particular de ciertas manifestaciones

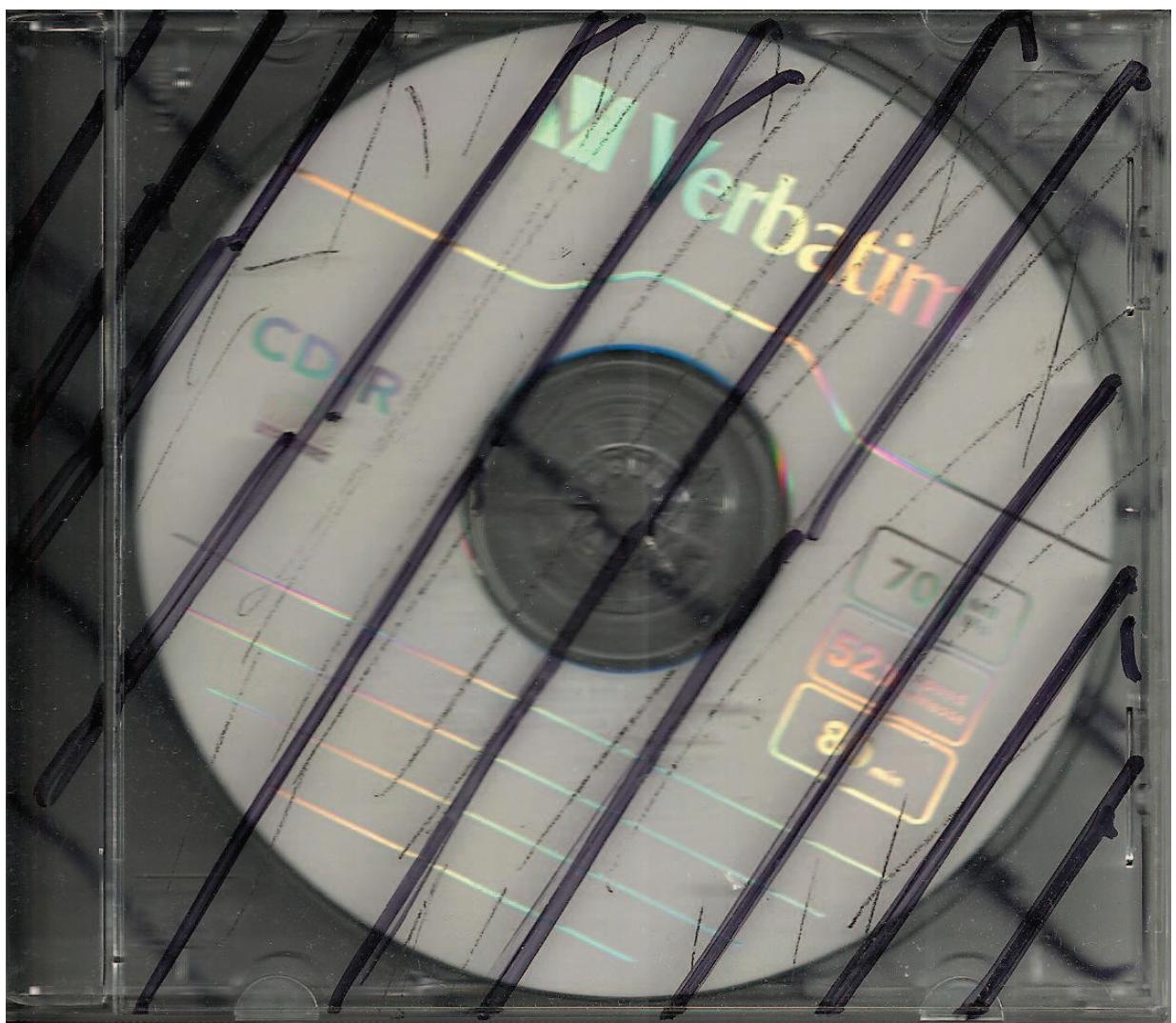
artísticas en el espacio público que se desvinculan de los espacios expositivos cerrados. Por eso, creo que emplear nuevos conceptos ayuda a sugerir o señalar nuevos comportamientos, o simplemente actitudes, de las partes implicadas en la creación y su recepción en la esfera pública.

Si nos centramos en lo sonoro, pensar en un “ciudadano de la obra” tiene mucho sentido y es fácilmente comprensible. En la ciudad actual, el sonido y la organización sonora, a pesar de las campañas mal definidas y orientadas contra el ruido, goza del privilegio de no tener una propiedad. Es un campo casi inexplorado por la complejidad que ello implica, pero es desde luego un ámbito de gran riqueza en el que se puede trabajar y de hecho ya se está trabajando. Que la mayoría de los elementos del paisaje sonoro urbano no tengan propietarios particulares, sino hacedores anónimos, hace posible que nos acerquemos a él sin una identidad bien definida como oyentes, y propicia además que podamos apropiárnoslos, usarlos, desecharlos, etc. Si nos ubicamos en este contexto para pensar la creación sonora, parece natural pensar que las instalaciones sonoras no busquen un espectador o una audiencia que se sienta como tal, sino más bien un individuo, un ciudadano, un habitante que lo sea desde la propia experiencia perceptiva creada y encontrada en el entorno urbano. El término no surge únicamente de la situación actual, sino de la relectura de los orígenes del arte público sonoro, en el que se percibe esa tendencia a sustituir a los espectadores por participantes, y después a los participantes por ciudadanos que puedan percibir o ignorar las distintas intervenciones.

JLE: ¿Crees que este tipo de obras puede generar nuevos modos de entender el espacio público, nuevos modos de urbanismo? ¿Crees que puede evidenciar ese espacio como un espacio común a los ciudadanos?

MA: Sin lugar a dudas, de hecho esa nueva forma de comprender el espacio público es el terreno en el que se mueve la mayoría de instalaciones sonoras interesantes realizadas en el espacio público. Y lo hacen de formas muy distintas. Podemos mencionar tres ejemplos diversos tanto en las formas como en los argumentos puestos en juego para observar la riqueza y diversidad de las propuestas. Trayectorias notables son las de Bernhard Leitner, Georg Klein





el afuera

y Hans Peter Kuhn, los tres artistas en activo que mencionaré a continuación.

Las instalaciones de Leitner en el espacio público buscan potenciar la espacialidad en términos arquitectónicos inmateriales. La distribución de las fuentes sonoras, el movimiento del sonido entre ellas y una finísima y escrupulosa calibración de cada sonido hacen de sus obras complejas arquitecturas que median la experiencia del sujeto con el espacio físico. A diferencia de Leitner, y aunque atendiendo también a las cuestiones físicas del espacio, Georg Klein pone el punto de mira en sus instalaciones en la esfera social, potenciando con el sonido cuestiones como la discriminación de grupos sociales, y permitiendo de este modo que se establezca una conexión con los diferentes argumentos, usando lenguajes, recursos y herramientas distintos de los habituales. Por último, un caso bien distinto es del Hans Peter Kuhn, quien en el año 2009 inauguró en la ciudad inglesa de Leeds una instalación realizada en un paso subterráneo dentro de un plan de reforma urbanística. El objetivo, en ese caso, era conseguir a través de la instalación sonora un ambiente perceptivo más agradable y menos agresivo para los peatones que lo atravesaban o esperaban allí a los autobuses.

Lo realmente interesante es que estas obras piensan el espacio de la ciudad como un lugar vivo y apropiable, un lugar de intercambio. Muchas de ellas, además, se evaden de la espectacularidad, lo que en mi opinión es el mejor acierto, funcionan desde su total integración en el contexto, y ese mismo factor es el que a su vez me hace pensar en el “ciudadano de la obra” que mencionaba antes. Con esto no me refiero a que estas intervenciones sean sutiles y apenas audibles, sino a que conviven en consonancia con los múltiples factores de la esfera pública, esto es, los urbanísticos, sociales, políticos, etc., de cada lugar en particular, y que es desde ahí desde donde son percibidas por los ciudadanos. Ello supone no pensar sólo en términos de sonido, sino en términos más precisos de acústica, visibilidad, recepción, etc. Con relación a esto, cabría pensar en la duración y permanencia de las instalaciones sonoras en nuestros entornos urbanos, pero eso sería quizá otro tema.

JLE: Pienso ahora en el museo como espacio silenciador. ¿Crees que esto tiene que ver con el hecho de que artistas considerados "pioneros" se centrasen en el

espacio público? ¿Crees que las aportaciones del arte sonoro a las culturas aurales pueden generar nuevos espacios para el arte?

MA: “Espacio silenciador” tiene unas connotaciones que, a mi parecer, van más allá de la sonoridad de las obras, y remite al museo como un espacio donde se ponen en juego distintos intereses además de la creación artística. Quizá esto segundo tenga que ver con el hecho de que lo sonoro haya estado poco representado en los museos. Por otro lado, es bien sabido que los orígenes modernos de las prácticas artísticas vinculadas al sonido proclamaban (como en el Futurismo) la idea del museo como “cementerio”, empujándoles esta idea a trabajar y buscar nuevos espacios de intervención. Quizá, por este motivo, deba pensarse la relación de lo sonoro con los museos a lo largo de los años no solo como un desinterés por parte de las políticas museísticas, sino también como una voluntad de los artistas de permanecer al margen.

Que artistas pioneros en las prácticas sonoras en el espacio público como Wolf Vostell o Max Neuhaus escogieran la esfera pública para realizar una buena parte de su trabajo sonoro tiene una relevancia especial en este sentido. Son artistas cuya trayectoria es indisoluble a su forma de comprender una esfera social y política, por eso en un momento determinado trasladaron su actividad de los espacios institucionales al espacio urbano. Ambos usaron el espacio público no solo como un lugar de exhibición, sino como un lugar de acción, actividad e intercambio, como un contexto de creación y espontaneidad, algo que en el museo es más complicado de llevar a cabo. En sus trayectorias se pone de manifiesto el hallazgo de un espacio de auralidad para la creación, que con posterioridad se ha desarrollado y ha madurado desde la multiplicidad de facetas que ofrece el propio entorno. Esto es evidente tanto en los happenings de Vostell (estoy pensando, por ejemplo, en *El teatro está en la calle*, 1958, o *In Ulm, um Ulm und um Ulm herum*, 1964), donde eventualmente el sonido tomaba el protagonismo no sólo para hablar de su propio lenguaje, sino para hacerlo desde una lógica relacional con su entorno, como en las múltiples instalaciones que Neuhaus realizó en el espacio público, formalmente muy distintas de los happenings y, sin embargo, compartiendo, como ellos (como *Times Square*, 1977, todavía instalada en Nueva York), la coherencia perceptiva aglutinada en

vtorno al fenómeno auditivo y contextual.

Me cuesta pensar en términos de culturas de la auralidad y espacios para el arte. Creo que en este punto los márgenes son absolutamente difusos, y que es en esa ambigüedad donde reside su verdadero valor. No creo que la creación sonora aporte algo o no a las culturas de la auralidad, creo que la creación sonora es en sí misma cultura de la auralidad. Es posible que esos nuevos espacios para la creación sonora, o en general para la creación que implica nuevas tecnologías, ya hayan surgido en la forma de centros de producción, festivales y simposios.

Si nos centramos en el hecho simbólico del museo en silencio, una respuesta rápida nos haría pensar que la creación sonora no ha tenido, y continúa sin tener, una representación adecuada en los museos. Sin embargo, una respuesta más meditada necesita necesariamente cuestionar no sólo esa idea, sino las raíces de las que aflora la pregunta en sí misma. Son múltiples los ejemplos de obras de arte que remiten a lo sonoro y pueden admirarse en museos de todo el mundo, pienso por ejemplo en *À bruit secret* de Marcel Duchamp, obras conceptuales de Lawrence Weiner, las esculturas de Richard Serra... En los años 60 y 70, décadas de plena expansión de las prácticas artísticas sonoras, se dieron también casos de obras sonoras de gran importancia que se incorporaban con total normalidad en los museos de arte. El grupo Pulsar, por ejemplo, o Michael Asher crearon obras sonoras en el MOMA, en Nueva York. El museo Pompidou, en París, tiene la maravillosa obra *Plight* de Joseph Beuys... Como digo, los ejemplos son innumerables, y seguramente no se hayan aquí mencionado los más relevantes.

El espacio del museo, tal y como lo heredamos, reviste una complejidad a la hora de presentar obras sonoras. En mi opinión, hay artistas y comisarios que lo han gestionado muy bien, véanse los casos anteriores y los comisariados, por ejemplo, de Delfim Sardo en la exposición *El espacio invisible* (2006) en el MARCO de Vigo, donde se hizo un elogio a la creación sonora, o décadas antes el de Jennifer Licht en la exposición *Spaces* (1969) en el MOMA en Nueva York, que incorporó la intervención sonora recién mencionada de Asher, o la exposición *Anti-illusion* (1969) en el Whitney Museum de Nueva York, comisariada por Marcia Tucker y James Monte, que incluyó las performances de Steve Reich y Phillip Glass sin

necesidad de enmarcarlas dentro de una nueva etiqueta, sino más bien funcionando desde una forma del comprender el proceso temporal de la creación artística.

Hay otro aspecto, además, que no conviene olvidar. Podría parecer que las dificultades asociadas a la instalación de piezas sonoras en el museo habría propiciado la salida de los artistas al espacio público. Sin embargo, lejos de ser únicamente esos los criterios que guiaron a los artistas al exterior, se dejan ver otras cuestiones de carácter social y puramente formal que determinaron la decisión. Aún así, las obras sonoras en el espacio público, al menos una buena parte de las mismas, están financiadas con dinero de instituciones museísticas, galerías, etc. Por seguir con los ejemplos mencionados de Vostell y Neuhaus, sus obras estaban coordinadas por galerías, en el caso del primero, e instituciones potentes como la Dia Art Foundation, en el caso de Neuhaus. Está claro que el museo tal y como está concebido históricamente no es un espacio a priori pensado para la creación sonora, pero algunos sí que supieron ver el espacio público como una continuación del mismo. Creo que seguimos estigmatizando a la creación sonora al empeñarnos en ver un retraso o una posición de desventaja frente a la creación visual y sus lugares de desarrollo. Hacen falta estudios que pongan de manifiesto el tema de la creación sonora, ambiguo en todas sus dimensiones. Que esos estudios no existan, no al menos en la proporción que nos gustaría, no significa que esa historia no haya estado y esté presente. Son cosas, a mi parecer, distintas.

JLE: Aquí hay dos puntos.

Uno de los puntos que más me llamó la atención en la lectura de tu tesis fue el capítulo que le dedicaste a Bachelard. Creo recordar que es a partir de la concepción del espacio de Bachelard que establecías dos artistas como base para el estudio, Malévich y Oteiza. Otro de los puntos, este, que me resultó más interesante, porque no son los típicos "pioneros" de la historia del arte sonoro oficial, de hecho, ni siquiera son sonoros.

MA: Gaston Bachelard es una figura ante todo muy sugerente en su forma de escribir y de plantear diferentes ideas dentro de una generalidad de conceptos. En mi trabajo de investigación, tanto teórico como práctico, el

el afuera

espacio es un elemento fundamental para tratar la conexión del sonido con el ámbito de la creación plástica en su sentido más tradicional, que remite a los términos de lo escultórico y lo pictórico. *La Poética del Espacio* (1957) de Bachelard, y en particular su introducción y epílogo, que se constituyen más bien a modo de ensayo frente al carácter más poético del cuerpo del texto, son, como digo, sugerentes para ser pensados más allá del verso al que alude reiteradamente en sus argumentos. Quizá esa ambigüedad y el carácter poético de las ideas planteadas son las que permiten que se pueda establecer una conexión con el espacio y la creación sonora. Es cierto que, en este último tiempo, Bachelard está siendo muy citado en el terreno de la creación sonora, no tanto su teoría como lo que implica mencionar su nombre. En mi caso, no trato de vincular directamente el pensamiento de Bachelard con el arte sonoro. Mi objetivo es que a través de su pensamiento podamos concebir la creación sonora en términos de sugerencia espacial e inmaterialidad, y más allá de esto podamos comprender estructuras actuales desde unas raíces conceptuales que estaban presentes en un momento anterior a la aparición de la instalación sonora, y que, a mi parecer, la propiciaron en cierto modo. Con este mismo objetivo se trae a esta discusión a dos artistas que pensaron el espacio en términos semejantes: Malévich y Oteiza, cuyo trabajo sugiere además una lectura de las obras que será muy parecida a la aceptada en la actualidad cuando nos referimos en general a las instalaciones sonoras. Las tres figuras con las que dialogo, Bachelard, Malévich y Oteiza, comparten una faceta como teóricos que contribuye a comprender el tratamiento artístico de ciertos temas, como los fenómenos inmateriales, la conexión espacio-temporal y la creación que trasciende los límites formales de los propios materiales, ya sean éstos pictóricos, escultóricos o sonoros. Establecer un diálogo entre estos tres autores no implica que entre ellos existiera ninguna relación específica, como tampoco que necesariamente se mencionaran entre ellos. Alejado de ello, la reunión de sus filosofías quiere sembrar un campo desde el que puedan ser pensadas las raíces conceptuales de la creación sonora. Creo que esto es importante para comprender sus orígenes. Tiene mucho sentido, además, cuando se vincula todo ello al espacio urbano. Que Oteiza se refiera a un espacio

“biológico” para explicar la generación espacio-temporal de la escultura es desde luego evocador para pensar el espacio urbano, como lo es también el que se refiera a una “estatua-energía”.

JLE: A la fenomenología se la puede acusar de no ocuparse de problemas “sociales”. Espero explicarme, yo no estoy tan seguro, y de hecho tú la usas como base para hablar del espacio público. Esto me hace pensar en una cuestión doble: ¿No será la fenomenología un principio para poder pensar otras políticas urbanas, otros modelos de ciudad? o por el contrario ¿No estaremos hablando de una producción artística que no tiene en cuenta estos problemas?

Me preocupa esto especialmente. ¿Qué tipo de ciudad piensa este arte? ¿Quiere convertir a la ciudad en galería y teatro o quiere responder con las aportaciones de esas galerías y esos teatros a los problemas de la ciudad? O resumiendo ¿Escucha a la ciudad y sus ciudadanos o les da algo para escuchar (no voy a decir “obliga a escuchar” para que no se me entienda mal)? Me refiero a que, si no escucha para luego enunciar, puede que repita estructuras verticales.

MA: La fenomenología abre el campo de investigación sonora a la situación que debe ser pensada a partir de aquello que se experimenta y aquello que se conoce. Bachelard menciona la necesidad de pensar una fenomenología de la imaginación. Cuando asocia esta expresión a lo espacial, piensa en un espacio que debe ser “vivido con todas las parcialidades de la imaginación”. En el año 1987, Bernhard Leitner, a quien ya hemos nombrado anteriormente, creó una instalación sonora en el patio de un antiguo castillo de la ciudad austriaca de Buchberg. Allí creó, sólo con sonido, un techo arquitectónico. Obviamente el individuo que experimentara la obra continuaría viendo el espacio abierto entre las cuatro paredes del patio, sin embargo su imaginación guiada por los sentidos construiría un espacio cerrado por las condiciones acústicas que generaba la espacialización de las fuentes sonoras y el movimiento del sonido entre ellas. Este es un ejemplo muy evidente de esa fenomenología de la imaginación que mencionaba Bachelard. Si saltamos de Bachelard a otro de los grandes teóricos de la fenomenología, Maurice Merleau-Ponty, y la lectura que del mismo hicieron algunos de los artistas de la corriente minimalista,