

13. Creación artística y reflexión teórica en la Universidad Pública. La experiencia del grupo Buenos Aires Sonora¹

DOSSIER

MARTÍN LIUT

El Grupo Buenos Aires Sonora, conformado por músicos cuyo origen es el de la composición de vanguardia y experimental, se caracteriza por trasladar el ámbito de su producción de la sala de conciertos al espacio público urbano. Creado en 2003, BAS presentó más de una decena de obras que ponen en cuestión la noción tradicional de música para avanzar a territorios en disputa con otras disciplinas artísticas como el arte sonoro. Y también, en discusión con lo político y lo comercial propio de la lógica que imponen ciudades como Buenos Aires. El presente trabajo da cuenta de esta experiencia, haciendo foco en el núcleo de reflexiones teóricas que posibilitaron las obras creadas por BAS, a partir de su integración formal al espacio universitario. Concretamente, como parte de actividades de investigación en la Universidad Nacional de Quilmes.

PALABRAS CLAVE: Buenos Aires Sonora, arte para sitios específicos, intervención sonora, instalación sonora, arte en espacio público

El grupo Buenos Aires Sonora (BAS) realiza intervenciones artísticas en diferentes espacios públicos tomando al sonido como su principal herramienta. La mayoría de los integrantes del grupo se formaron en la Licenciatura en composición con medios electroacústicos de la Universidad Nacional de Quilmes. Se trata de una carrera que combina la formación musical y la tecnología aplicada a la música. La inserción de parte de las actividades de BAS dentro de Programa de Investigación "Teatro Acústico" (también acreditado en la UNQ) tiene como fin aportar nuevas teorías a partir de la praxis artística concreta del grupo, como así también abrir líneas de investigación en el área de aplicación tecnológica debido al cúmulo de nuevos conocimientos que generan las obras. Las obras de BAS no han sido creadas para los proyectos de investigación en sí, no se las piensa como "obras-tesis". El grupo parte de la idea de que la obra de arte no puede subsumirse a lo analítico: ésta promueve nuevos problemas, en un abanico que va desde lo estético y lo político cultural, a lo musical y lo tecnológico.

1 Parte del presente trabajo fue presentado en el marco de las V Jornadas del Programa de Investigación Teatro Acústico de la UNQ en octubre de 2010.

La experiencia de BAS es producto de un modo de inscripción en la universidad que propone una articulación nueva entre la creación artística y la reflexión teórica sobre el arte. La Universidad Nacional de Quilmes es el espacio ideal por su particularidad de unir música y tecnología en un mismo ámbito (que involucra la enseñanza de grado y posgrado, en conjunto con la generación de nuevo conocimiento a través de la investigación).

BAS se conformó a partir de las necesidades surgidas para la producción de *Mayo, los sonidos de la Plaza*, estrenada el 5 de julio de 2003 en la Plaza de Mayo de Buenos Aires. Durante el proceso de creación de la obra surgió el primer tema de investigación posterior, vinculado a la dificultad de encontrar una buena definición de qué tipo de obra se estaba creando. Mezcla de sono-documental (su material de base son archivos sonoros históricos asociados a la historia de la Plaza de Mayo) montado como una instalación sonora, con un guión de tipo cinematográfico y técnicas de composición musical y electroacústica, su carácter inédito en la argentina nos llevó a explorar el estado de la cuestión sobre este tema. Esto nos llevó lógicamente a encontrarnos con los textos teóricos de Rubén López Cano. A partir de entonces la problemática de la creación en espacio público fue el punto de encuentro con el programa Teatro Acústico de la UNQ que tiene a la noción de espacio, en un sentido amplio, como su eje principal.

Desde entonces cada producción de una nueva obra nos llevó a reflexionar sobre qué territorios estábamos descubriendo, para comprobar que, en realidad, somos parte de un cierto espíritu de época, con grupos similares en distintos lugares del planeta preguntándose cosas similares, mientras producen nuevas obras artísticas.

164

Los integrantes de BAS somos músicos formados en música contemporánea, ámbito en el que hay una especie de malestar con respecto a la situación en la que se encuentra dicha praxis, surgida de las vanguardias del pasado siglo XX, en el presente. Es un malestar similar al que sucede en otras artes que, más allá de la radicalidad de sus rupturas (de lenguaje y de producción-recepción), han sido subsumidas por la “institución arte”: todo lo que ocurre adentro de un museo es arte porque la institución legitima a todo lo que allí ocurre. Sobre esto se ha escrito mucho y la música no escapa de esto.² La práctica musical, aunque sea la más vanguardista y la más extrema, al estar cobijada por el subsistema de la institución artística ha perdido riesgo y, paradójicamente, también perdió *rapport* con el público. Los conflictos que tuvo inicialmente con sus espectadores, “los escándalos”, ahora están en los museos. Como ya se ha señalado, el proyecto de las vanguardias de reintegrar el arte a la vida fracasó en cierto sentido pero, al menos, puso al descubierto el mecanismo del arte legitimado como institución.³

Una taxonomía producto de la praxis

Lo que hacemos con Buenos Aires Sonora es salir de la sala del concierto (nuestra “institución”) hacia la calle. La calle nos plantea nuevos problemas: perdemos el cobijo de la institución artística y salimos a discutir el espacio público, un espacio de disputas múltiples, entre lo político-social y la lógica del capitalismo. Se trata

2 Comenzando por el ya clásico texto *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger.

3 Ver, por ejemplo ANDREAS HUYSEN, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editores, 2002.

de un tema que excede el alcance de este artículo. Digamos, simplificando el tema, que cuando se intenta hacer arte urbano uno se encuentra con una pugna entre la lógica de lo político y la lógica de la publicidad.

Sacamos nuestros parlantes a la calle desde nuestro lugar de músicos. Por eso las obras surgen de ideas sonoras y se organizan a su alrededor. En la ciudad nos encontramos con una máquina de producción de sentidos sonoros. La ciudad tiene una cantidad de paisajes sonoros en los que tenemos que distinguir aspectos materiales, simbólicos y ambientales.

Desde 2003 a 2010, Buenos Aires Sonora estrenó ya una decena de obras en diferentes espacios públicos, con formas de producción y recepción más que variadas.

Se trata de creaciones que atraviesan las fronteras entre la música de vanguardia y el arte sonoro, para entremezclarse con cuestiones políticas y de calidad de vida urbana. Trabajar en los límites de una praxis artística siempre conlleva el problema de la clasificación. “¿Qué son estas obras?” “¿Cómo las denominamos?” son preguntas que nos hemos formulado en forma simultánea a su gestación. La definición sobre las mismas ha ido variando porque se trata de un campo en gestación, no sólo en la Argentina sino en el mundo, con intensos debates.⁴

Las obras de BAS tienen como punto de partida la exploración artística de espacios públicos no pensados en principio para ese fin. Partiendo de esa base, el proceso de composición (que aquí se debe tomar en un sentido ampliado) promueve una secuencia de temas a considerar, que si bien no son nuevos para la música, sí lo son en tanto plantean nuevos vínculos en la relación obra-espectador. Los puntos centrales son:

Temporalidad
Espacio
Materialidad
Dispositivos
Presentación
Recepción

1. **Temporalidad:** la duración concreta de las obras. Se dividen en dos grandes grupos:

a. **Intervenciones.** Son, por definición, acotadas en el tiempo. Pueden tener la extensión de una obra musical, un concierto hasta abarcar una jornada completa, pero están acotadas temporalmente, tienen comienzo y fin. Pueden ser montajes elaborados previamente a la situación o performances complejas realizadas en vivo y en directo.

b. **Instalaciones.** Tienen una extensión de dos o más jornadas, llegando a un mes o un mes y medio. Por definición, involucran o bien montajes o diseños de interactividad previos. Entre sus posibilidades está la de la presencia permanente durante el tiempo en el que la instalación está montada.

a. El término **intervención** refuerza el carácter efímero y acotado dentro de espacios que no están previstos para el arte. Se diferencia del uso del mismo término por parte de las artes visuales en que las intervenciones sonoras no dejan huellas

4 Ver entre otros WISHART, TREVOR. *On Sonic Art*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1996 y LaBELLE, BRANDON. *Background noise. Perspectives on Sound Art*, New York and London, Continuum International Publishing, 2006.

sobre el objeto o el espacio intervenido (a diferencia por ejemplo, de los estencils y grafiteros, aunque éstos también son conscientes de su carácter efímero; o de las intervenciones sobre objetos en serie, como muñecos humanos, zapatillas, reproducciones de vacas, caballos).

b. La **instalación sonora** también observa una problemática específica en el campo de lo sonoro, ya que el tiempo de observación por parte del espectador es central a la hora de definir la organización o el discurso que se proyectará en un espacio determinado físicamente, pero no temporalmente (el público puede entrar y salir cuando quiere). La idea de una composición orgánica entra claramente en crisis ante esta nueva situación.

2. **Espacio:** el primer aspecto es el **material**, concreto, el lugar en el que ocurren las obras. Hasta la fecha, BAS ha presentado obras en espacios públicos al aire libre y en instituciones asociadas al arte pero utilizando espacios no habituales para la música. En ambos casos, las obras se caracterizan por su cualidad **“site-specific”**. Esto es, están pensadas para una ubicación concreta y única; por lo tanto no son, en principio, trasladables. Hay aquí tres cuestiones diferentes para desglosar, las que pueden sumarse o no, según el caso:

- Trabajo con el espacio simbólico-histórico,
- Transformación de objetos en instrumentos,
- Trabajo con la arquitectura aurál.

166

Vinculado a estos dos últimos puntos, el aspecto siguiente a ponderar es lo que llamamos:

3. **Materialidad.** Concretamente es lo que suena. Lo que suena es tanto la arquitectura aurál de un espacio determinado (y que por lo tanto le da el color final a lo que, por ejemplo, se emita a través de algún sistema de amplificación), como el repertorio de timbres que puede ofrecer un objeto a ser intervenido (un puente, una escalera, una escultura) o diversos materiales compuestos o montados específicamente para una obra.⁵

4. **Dispositivo:** A partir de la constatación y el análisis de la materialidad se pasa a la etapa de diseño que se inicia con el “orgánico” de la obra. Esto define lo que será la cadena electroacústica y de otros soportes artísticos necesarios para presentar la obra.

5. **Presentación:** el modo en que la obra se presenta al público. Los tres grandes métodos que hemos trabajado hasta hoy son:

- a. Montajes⁶
- b. Performances en vivo
- c. Interacción

5 Por ejemplo: grabaciones históricas tomadas en la plaza de mayo, grabaciones radiales del presente para ser utilizadas en la instalación sonora interactiva “Ocupación invisible” —estrenada por el grupo en junio de 2010—, o músicas “concretas” realizadas con materialidades asociadas simbólicamente a un espacio: vidrios rotos para la fábrica abandonada en el Konex, o el helicóptero en la Plaza de Mayo.

6 Los montajes puede subdividirse a su vez en montajes “cerrados” o “abiertos”. Estos últimos son aquellos cuyas mezclas finales se producen en vivo y no previamente.



6. Recepción. Por último, una temática que, salidos de la situación de concierto tradicional, también se plantea como parte del proceso de composición, es la situación del propio público ante la obra. Sobre este tema hemos reflexionado y compilado trabajos de autores como Xenakis y Barber.⁷ Como síntesis basta recordar que en este tipo de obras, la situación de escucha contemplativa y estática, propia del concierto tradicional, es tan solo una de muchas posibilidades que dispone el espectador.

Tomando esta taxonomía, volvemos a examinar la característica de dos obras emblemáticas del grupo junto con los recientes trabajos presentados en 2010.

Mayo, los sonidos de La Plaza, de 64 minutos de extensión, se basa en un recorte de los acontecimientos históricos más destacados de nuestro país ocurridos entre el 17 de octubre de 1945 y el 20 de diciembre de 2001, ocurridos o vinculados –por acción u omisión– a la Plaza de Mayo. *Mayo...* se valió solamente del sonido para hacer este ejercicio de memoria histórica. No hubo ni fotos, ni videos, ni gráficos explicativos. Quienes se acercaron a la Plaza de Mayo en alguno de los tres sábados por la tarde en que se emitió se encontraron con una escenografía propia de un acto político, pero con una disposición extraña: no había palco para oradores; y unas ocho columnas de sonido estaban dispuestas en forma circular alrededor de la pirámide de Mayo. Además, una novena columna aparecía, descentrada por unos metros, en dirección a la Casa Rosada. La consola de sonido y las computadoras se ubicaron en el borde del

círculo en una tarima de un metro cincuenta de alto. Una linga sostuvo, elevados a cinco metros, los cables que interconectaron parlantes con consola.

En el contexto de la plaza todo este conjunto no constituyó un foco de atención visual. Sin lugar específico a dónde dirigir la vista durante la performance, se logró que la propia Plaza de Mayo y las fachadas de sus edificios históricos, más que operar como una escenografía o marco, fueran la figura que interactuó con el material sonoro emitido por los parlantes.

Hubo dos ideas vectores del proyecto: una musical y otra política. La primera se vincula con la fascinación material de la Plaza de Mayo en tanto teatro acústico; un lugar que, en términos políticos, en el momento en que comenzamos a pensar en la obra (noviembre de 2001), estaba vacío desde hacía una década.

Por sus características arquitectónicas, la Plaza tiene un tipo de reverberación muy particular que mezcla características de una catedral; estos es, un tiempo de reverberación alto más una colección de ecos muy definidos.

7 Ver Oscar Pablo Di Liscia et al (comp); *Música y ciencia*.

Esta acústica condicionó fuertemente a los oradores que salieron al balcón de la Casa Rosada. Las frases cortas y las pausas largas de los discursos de Perón son un ejemplo de ello.

Luego vinieron las hipótesis: ¿cómo habrán sonado estas plazas repletas de gente, a lo largo de su historia? ¿Cómo se habrán escuchado las bombas y metrallicas de los Gloster Meteor y los bombarderos Beechcraft que dejaron casi 400 muertos el 16 de junio de 1955?

La materialidad del paisaje sonoro en sí, la “respuesta a impulso” de la Plaza de Mayo parecían un tema a investigar en términos musicales en sí. Por enfoque musical entiendo una escucha que es capaz, sin dejar de tener en cuenta el significativo de todos y cada uno de sus componentes, de poner en primer plano aspectos propios de la audición musical.

La idea de que esto se debería escuchar en la misma Plaza de Mayo fue simultánea. Porque en ese momento, parecía que la historia de este lugar central para la política Argentina estaba terminado. La primera necesidad “política” fue devolverle a la Plaza y a sus ocupantes, su propia historia. La Plaza de Mayo funciona en términos materiales como un teatro acústico, y es el teatro por excelencia de la vida política en Argentina. Entonces, nuestro propósito fue narrar con sonidos los acontecimientos que sucedieron en la Plaza de Mayo entre 1945 y 2001.

168

Otra cosa importante es el efecto dramático que tiene escuchar esto en la Plaza: es irreplicable, ahí tiene una carga tan dramática que en ese punto hasta el día de hoy nos negamos a hacer una versión en estéreo que permita escucharla en otro lugar. Esta obra es para la Plaza y eso es arte para un sitio específico.

A la luz de lo comentado anteriormente podemos definir a Mayo como una intervención sonora. Asimismo, comienza a aparecer como un ejercicio de memoria *in situ*, integrada al campo del arte para sitios específicos.

La materialidad, la arquitectura “aural” fue, simplemente la de la propia Plaza de mayo. El material documental histórico sólo fue restaurado para hacer inteligibles los discursos. La propia plaza, con sus ecos pronunciados y sus rebotes, les devolvió el aura a los viejos archivos, al ser emitidos en el mismo lugar donde habían sido generados.

La presentación fue realizada como un montaje previo, mezclado en vivo. Esto obedeció a razones prácticas. Básicamente a poder controlar la cantidad de volumen necesario para distinguir entre voces de políticos, gritos de multitudes, sonidos incidentales. Y también el ruido ambiente en la plaza (si bien los sábados no hay mucha actividad en la zona, no se cortó el tránsito vehicular).

En cuanto a la recepción, la natural característica polifónica de la instalación persiguió dos objetivos. Por una parte, producir una analogía entre la imposibilidad de “aprehender” nuestra obra en su totalidad, como ocurre con nuestra propia historia. Sin un punto de escucha ideal, cada espectador tuvo que construir su propio recorrido por la plaza y, de este modo, por el cúmulo de información que aportaba nuestra obra. En este sentido hubo tantas “escuchas” posibles de la obra como recorridos. Estos podían ser estáticos, panorámicos o dinámicos, en movimiento. A modo de ho-

menaje a las madres el hecho de disponer los parlantes alrededor de la pirámide de mayo propició la posibilidad de hacer la ronda durante la performance.

El sonido se caracteriza por su ubicuidad y porque no deja huellas. Por eso, luego de tomar como modelo las instalaciones sonoras proveniente de las artes plásticas, comenzamos a llamar a varias de nuestras obras “intervenciones”. Se trata de entrar a un espacio público en forma efímera, hacer algo que es un comentario sonoro y después retirarse. Esta idea nos acerca a otras prácticas de arte urbano, inclusive descubrimos que tiene que ver con la idea “anti monumento”.

¿Monumento qué es? Es la estatua que se pretende perenne. Lo que proponen nuestras intervenciones es exactamente lo contrario, ocurre en un momento y se van, lo cual le quita densidad a nuestro discurso. Nuestra propuesta estética es una más que se suma a los miles de discursos de la ciudad, pero no pretende imponerse y permanecer en el tiempo. Algo de esto nos ocurrió con lo de la obra de Plaza Mayo: nos propusieron dejarla permanentemente en la plaza. Nos negamos rotundamente porque la gran ventaja que teníamos era que entrábamos y salíamos; ¡no queríamos transformarnos en estatuas!

A partir de acá, lo que para mí entra en cuestión es, bueno, yo soy músico, ¿qué estoy haciendo? Y ahí descubrimos el texto de López Cano sobre música de la pos historia y hay toda una parte en la que intentó llamar “arte sonoro” a todas esas prácticas que trabajan con el sonido que va mas allá de la idea de “música”. La idea de “música” es alguien tocando un instrumento (si toco piano, toco puentes, hago esas cosas), pero lo que está ocurriendo en el nuevo siglo es que la ampliación de trabajar con el sonido es un derecho que los músicos tenemos y que nos permite salir de la situación tradicional, pero que nos pone de repente en otros lugares. No casualmente nos encontramos con José Luis Fernández o con la gente de ETER, que fue la que nos pasó todos los archivos junto con los materiales del Archivo General de La Nación, y que han hecho experiencias de lo que se llama por ejemplo “lo radiofónico”: en este momento es cómo apoyar a la radio ya no del lado del discurso sino de un lugar de la conciencia de sonido en el tiempo. El sonido en el tiempo es la radio y es la música, entonces uno puede tomar un campo mucho mayor de acción en donde igual tengo la idea de que cada una de estas disciplinas lleva una vida, lleva una vida que hay que aprender a oír, que hay que aprender a ver, una vida en la que hay que aprender a pensar temas políticos. Lo que nos llevó a pensar en un grupo colectivo, por eso no hay un autor de la obra sino que son entidades colectivas porque hacen falta muchos saberes para poner en juego este tipo de cosas, o sea que no alcanza con saber de acústica porque había un discurso político demasiado denso para trabajar.

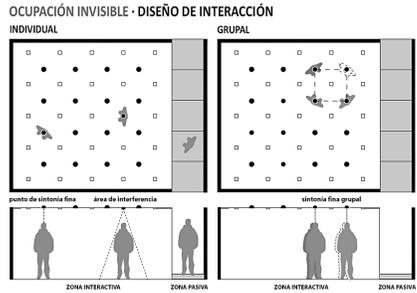
169



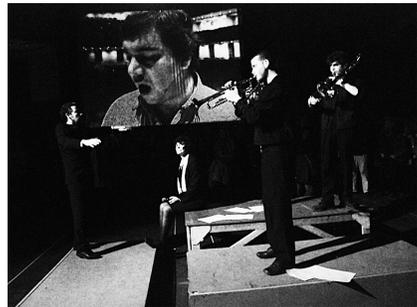
Oí(r) el ruido es una intervención audiovisual del Pabellón del Bicentenario, emplazado temporalmente por la ciudad de Buenos Aires a la vera de los Bosques de Palermo. La intervención, realizada en forma conjunta con la compañía de danza Estudio Contemporáneo, implicó transformar la

estructura del Pabellón en un instrumento musical a gran escala, sobre el cual la acción de los performers fue capturada por un sistema electroacústico que combinó los sonidos resultantes con el procesamiento en tiempo real de los mismos. El público pudo captar esta transformación debido a su ubicación perimetral, por fuera de la estructura arquitectónica. En cuanto a la arquitectura aural, fue particularmente notable para quienes se ubicaron del lado lindante a la Avenida Libertador. Allí se produjo en varios momentos de la performance un juego de ecos entre lo que provenía de la estructura y el reflejo de estos sonidos en las fachadas de los edificios enfrentados a ella.

Ocupación invisible es la primera instalación interactiva del grupo. Su temamaterial sonoro de base fueron las radios “clandestinas” que existen en la ciudad de Buenos Aires. Un sistema de sensado dispuesto en un espacio vacío de 4 x 4 metros transforma al espectador en el “dial” de cuyos movimientos (individuales o grupales) dependerá la cantidad y tipo de fuentes sonoras que emite un sistema multicanal ubicado en dicho espacio.



120 Máquina Lírica es una intervención sucesiva de diferentes espacios del Teatro Argentino de La Plata. El público recorre el teatro junto con cantantes e instrumentistas actores y se encuentra con diversas situaciones teatrales, musicales y electroacústicas que en forma simultánea tematizan la cuestión del “espacio acústico”, la reflexión crítica sobre un género como la ópera y, también, la historia específica del teatro lírico platense.



A modo de conclusión

En estos 7 años de historia BAS mantiene como característica la producción de obras experimentales que tienen como punto de partida y motor al sonido en un sentido amplio. El hecho de trabajar en el espacio público saca a estas obras de los modos de producción tradicionales asociados a la composición musical. Y las llevan por caminos de producción integrados cuyos antecedentes más cercanos pueden ser la ópera o el cine.

La particularidad de estas obras es que desde el sonido se crean dramaturgias, imágenes, puestas. El sonido como gesto que se proyecta sobre las demás disciplinas es, podemos sostener desde esta experiencia, su marca distintiva.