

## 6. Notas al pie de la ciudad. Arte sonoro para sitios y tiempos específicos

MARTÍN LIUT  
BUENOS AIRES  
SONORA

85

Desde 2003, el grupo *Buenos Aires Sonora* realiza intervenciones artísticas en diferentes espacios públicos tomando al sonido como su principal herramienta. El arte sonoro de este tipo comparte su vocación por una integración y un diálogo con los espacios a ser intervenidos con otras manifestaciones artísticas que se desarrollan en el espacio público, como la arquitectura, los monumentos, los graffitis y los stencils. Las creaciones de *BAS* toman en cuenta tanto los aspectos topológicos, que en el caso del sonido se traducen en el concepto de arquitectura acústica (su paisaje sonoro), como la carga simbólica y política de los espacios elegidos. En cambio, se diferencia radicalmente de expresiones que involucran lo visual porque el sonido no deja huellas en el espacio urbano, salvo en la conciencia de quienes asisten al tiempo acotado de la intervención. El carácter efímero de las intervenciones no necesariamente implica que las mismas puedan tener una dimensión *monumental*. En todo caso, dan cuenta de la explícita voluntad de otorgar a las obras de *BAS* el lugar de una nota al pie de la ciudad, un comentario que no pretende la hegemonía propia de los monumentos estatales. El presente artículo comenta y analiza los seis proyectos estrenados por *BAS* hasta el presente, para dar cuenta de las convergencias y divergencias entre el arte sonoro y las manifestaciones artísticas de otra naturaleza en espacios públicos.

Palabras clave: Arte sonoro, espacio público, arte para sitios específicos

*Buenos Aires Sonora (BAS)* está conformado por un grupo de músicos que decidió trasladar su experiencia y su saber artísticos, de la sala de conciertos a la calle. Desde 2003, *BAS* ha realizado intervenciones artísticas en diferentes espacios públicos, tomando al sonido como principal herramienta.

Los espacios intervenidos son disímiles en tamaño y contexto. Algunos poseen una altísima carga simbólica como la Plaza de Mayo; otros son de gran escala, como el Dique III de Puerto Madero, donde se encuentra emplazado el Puente de la mujer, diseñado por Santiago Calatrava. Espacios públicos más acotados como una calle empedrada del barrio de Barracas, la escalera metálica de la UNQ que conecta la planta baja con aulas y salas de Internet en dos plantas superiores o el patio del aljibe del Centro Cultural Recoleta.

La creación de obras para estos espacios se origina en la necesidad de abandonar la paradójica seguridad generada por los espacios consagrados por lo que PETER BÜRGER (1977 [1997]) llamó “institución arte”. Como ocurre en las artes plásticas con los museos, las salas de concierto garantizan per se la condición artística de lo que allí se presenta. En el presente, la enorme libertad de creación artística en estos espacios, sin embargo, resulta una imposición estética para el público que en ella ingresa. Esto no ocurre, al menos idealmente, con el transeúnte que ocasionalmente se encuentra en la calle ante una determinada manifestación artística.

86

Hacer arte en el espacio público, en principio, implica cruzar, compartir y competir el dominio de lo musical-sonoro, con la monumental máquina productora de signos que es una ciudad como la de Buenos Aires. *Competir*, porque la ciudad de Buenos Aires se caracteriza por un nivel de polución sonora, al límite de la agresión auditiva, que impone unas condiciones de realización totalmente diferentes de la silenciosa sala de conciertos. *Cruzar*, porque estas intervenciones no anulan los demás sentidos sino que los pone ante nuevas relaciones. *Compartir*, porque se intenta mostrar otros modos de percibir y entender nuestra ciudad, no solo en términos auditivos, sino también de uso, sociales y políticos, a partir de un enfoque artístico que hace hincapié en lo sonoro antes que en lo visual.

*Buenos Aires Sonora* se propuso, en este sentido, una serie de objetivos volcados en lo que podría ser considerado como un manifiesto:

- Modificar y reformular la percepción alienada o estereotipada de los espacios públicos.
- Generar conciencia sobre los diferentes paisajes sonoros que nos rodean.
- Tomar a estos paisajes sonoros como materiales para la creación artística
- Movilizar y shockear nuestra memoria histórica a través de “imágenes” sonoras provenientes de archivos documentales.
- Demostrar que cada espacio público puede ser en-

tendido como un gran teatro, contenedor de arte acústico y que hay "música" potencial en muchos de los objetos allí presentes<sup>1</sup>.

## Creación para sitios específicos

Las obras de *BAS* forman parte de lo que se conoce como arte para sitios específicos, corriente iniciada en los 60 en los EE. UU. y que, en la Argentina tuvo un desarrollo sostenido a partir del regreso de la democracia, en 1983.

Entendemos por creación para sitios específicos a aquellas creaciones que toman en cuenta en forma integral el espacio elegido para su presentación. Integral implica no sólo atender los aspectos topológicos de un espacio sino también, su carga simbólica, su relación con el uso cotidiano que tiene por parte de la comunidad que lo transita, circula o habita, su historia y el imaginario asociado a éste.

87

El arte para sitios específicos surgió como una reacción de los artistas visuales a la mercantilización de sus obras: saliendo del *cubo blanco del museo* al asociar una creación a un lugar determinado se impide, por lo pronto, su circulación como mercancía en el circuito de museos y coleccionistas.

La polémica producida en torno de la escultura que Richard Serra emplazó en la plaza seca de los tribunales federales de Nueva York es un buen ejemplo de ello. Serra se negó a trasladar su escultura *Tilted Arc* ya que, según él "relocalizar la obra significa destruirla".<sup>2</sup> Serra, un artista de estética minimalista, representa un buen ejemplo de los inicios del arte para sitios específicos, como una toma de conciencia eminentemente física respecto del espacio circundante. Se mantiene cierta idea de autonomía de la obra de arte, en el hecho de buscar solamente una relación formal con el espacio, sin otro tipo de consideraciones, sociales o políticas.

La historiadora Miwon Kwon, distingue tres tipos de prácticas, que se suceden desde fines de 1960 hasta 1990, en los Estados Unidos de Norteamérica: "fenomenológica", "social- institucional" y "discursiva" (KWON 2004: 3, 5, 11-24, 30). La primera se limita a trabajar en las relaciones posibles entre obra artística y espacio físico. Kwon denomina "social-institucional", a varios movimientos de la década

1 *Buenos Aires Sonora*. Declaración de principios. Disponibles en la página del grupo [www.buenosairessonora.com.ar](http://www.buenosairessonora.com.ar). Última consulta: febrero 2009.

2 Citado en Kwon, Miwon: *One place After Another. Site-specific art and locational identity*. MIT press, Massachusetts, 2004, pág. 14.

de 1970, provenientes del arte conceptual y la crítica institucional que criticaron la inocencia que implicaba la posibilidad de trabajar sobre la topografía de los espacios, sin tomar en cuenta contextos más amplios, sociales y políticos. Kwon se centra aquí en los trabajos cuya finalidad es en verdad hacer explícita la orientación de la institución arte y sus mecanismos, o comentarios críticos culturales. Por último, Kwon distingue una corriente a la que llama “discursiva”: se corresponde a aquellos artistas o grupos artísticos que se proponen trabajar en un espacio como marco cultural. Circulan en zonas que claramente no son propias del arte, ni siquiera dominadas o influidas por la institución artística. Kwon señala que lo que se conoce como “arte público” es el que redefine la noción de arte para sitios específicos por la de arte comunitario. Una versión local sería el grupo de teatro Catalinas Sur, que produce obras cuyos actores son integrantes del propio barrio, en un espacio propio, en la Boca. Esta corriente pone en cuestión lo que ven como un desembarco artístico desde afuera del propio espacio comunitario y su/s lógica/s de circulación de ideas y valores culturales.

Aplicando estas nociones a lo musical-sonoro, es claro que no corresponde incluir en estas categorías a los recitales al aire libre o en estadios. Este tipo de manifestaciones no sólo no articula un vínculo con el ámbito circundante sino, por el contrario, trata de neutralizarlo para, idealmente, lograr reproducir la mejor condición de escucha posible, similar a una sala de concierto. 88

## Espacio público y arquitectura acústica

Lo que los sonidistas y el público padecen como problema en un recital al aire libre es la acústica del espacio en el que éste ocurre. Precisamente, la acústica es la dimensión física primera sobre la que trabaja una obra de arte sonoro para un sitio específico.

Es bueno recordar que, en el proceso de escucha, un oyente percibe en un mismo acto la fuente emisora en sí y el ámbito acústico en el que, fuente y receptor se encuentran inmersos. Como señala MANUEL CAMBRÓN (2005: 40) “todo evento sonoro es indisoluble de las condiciones en las que ocurre”. Los investigadores Barry Blesser y Linda-Ruth Salter denominan arquitectura aural a las particularidades acústicas que posee un espacio determinado: “El compuesto de numerosas superficies, los objetos y las geometrías en un entorno complejo, crea una arquitectura sonora. (...) Para ilustrar que somos conscientes de la arquitectura sonora, consideremos la posibilidad de desplazar a los sonidos familiares a entornos desconocidos. (...) En cada espacio, incluso si las fuentes sonoras se mantuvieran sin cambios, se modificarán debido a la arquitectura aural. Cada

espacio tiene una arquitectura sonora.” (BLESSER Y SALTER 2006: 23). Así como la vista observa y reconoce los paisajes de la ciudad, la audición capta, aun sin que sea el foco principal de la atención de mucha gente, el paisaje *sonoro* correspondiente. Valgan un par de ejemplos, entre decenas: los bombos y petardos de las marchas no suenan igual cuando las columnas avanzan por avenida de Mayo, que cuando están en la Plaza de Mayo; las miles de voces gritando un gol, se perciben diferente en la encajonada acústica de La bombonera que en el amplio espacio olímpico del Monumental<sup>3</sup>.

89 Las obras musicales y de arte sonoro creadas para sitios específicos han puesto de relieve la multiplicidad de relaciones posibles que pueden establecerse, no sólo entre el público y las fuentes sonoras, sino entre ambos y el espacio acústico en el que transcurren las performances. Ya se trate de espacios dados o contruidos *ad hoc*<sup>4</sup>, una característica saliente de este tipo de obras es que promueven nuevos y diferentes vínculos entre la música y el espectador. Muchas de estas obras contemplan y fomentan la opción de una escucha móvil, no estática, durante su transcurso. La obra pierde casi inevitablemente su antiguo estatuto de existencia como un todo *orgánico* y cerrado, para dar paso a una constelación de posibles versiones *fnales* que están representadas por las trayectorias y ubicaciones de cada uno de los espectadores.

El público es interpelado por las obras en espacios no tradicionales. Puede ignorar la intervención y continuar su paso. Puede detenerse y con el viejo hábito de la escucha estática de la música, aprehender lo que ocurre. En este caso, ya nadie asegura un lugar ideal de escucha. De hecho, lo habitual de este tipo de obras es la invitación a un tipo de escucha *peripatética*, al decir del compositor catalán Llorenç Barber<sup>5</sup>, que fomenta recorridos individuales y activos en la construcción de sentido alrededor de la obra percibida.

## Temporalidad, Estado y propaganda

El arte para sitios específicos también ha permitido tomar conciencia sobre el tipo de vínculo temporal que sus creaciones establecen con dichos espacios. En un extremo, se encuentra la vocación de perennidad de los monumentos, más allá de las modificaciones que se produzcan en el ámbito circundante. La *eternidad* de una obra es

---

3 Los estadios de Boca Juniors y River Plate, respectivamente.

4 El compositor y arquitecto Iannis Xenakis construyó pabellones para sus espectáculos de luz y sonido, comenzando por el “Pabellón Philips” de 1958, creación conjunta con Le Corbusier y Edgar Varese.

5 El compositor catalán Llorenç Barber propone tres tipos de escucha para sus obras en espacios públicos: estática, panorámica y peripatética.

parte de una construcción de la praxis artística de la era moderna, en la que la *obra maestra* aspira a un tipo de mensaje universal y atemporal. Darle un ciclo vital a una obra, implica por una parte reconocer el carácter históricamente determinado de dicha producción, y por otra lo que podríamos denominar un baño de humildad artístico. Si las ciudades cambian, mutan cada vez más vertiginosamente, ¿por qué *fixar* un espacio?

Es notable cómo artistas provenientes del mundo de la arquitectura y la escultura están abogando por instalaciones *time specific*, como por ejemplo propone el artista catalán Antoni Muntadas. Pensar en un arte que, además de *site specific* sea *time specific* es algo que se puede según Muntadas hacer con obras como *El Guernica* de Picasso, u *9/11* de Moore, que están íntimamente ligadas al tiempo en que fueron creadas. El propio Muntadas ha, por ejemplo, puesto fecha de caducidad a intervenciones en espacios públicos. Su obra *On Translation: El tren urbano*<sup>6</sup>, instalada en la Estación Central ferroviaria de San Juan, en Puerto Rico, será desmontada en 2010.

Mientras el arte estatal en el espacio público aspiró a lo permanente, lo efímero se les impone como evidencia a los artistas que trabajan con graffitis, stencils y aerosoles. Los espacios vacíos que funcionan como sus lienzos son provisorios y a veces al borde de lo legal. Varios artistas y colectivos han hecho de la pobreza virtud al acordar la convivencia y la construcción de obras colectivas, gracias a la yuxtaposición y superposición de sus creaciones. Para ellos, la dificultad creciente es la competencia por el espacio, con el mundo de la publicidad que, incluso, ha llegado a *travestirse* en graffiti<sup>7</sup>. 90

El otro gran aparato con el que tienen que lidiar las obras en espacios públicos es el poder político. Pasada la desconfianza ante lo nuevo, el mundo de la política parece moverse entre la promoción de este tipo de trabajos, que permiten romper con la rutina urbana y el uso electoral que, según la ilusión de rigor, significan las muchedumbres en las calles. El caso del Concierto de campanas, del catalán Llorenç Barber es ilustrativo al respecto. Presentado por primera vez en 1999 fue un éxito de público tal, que fue reeditado el año pasado por el actual gobierno de la ciudad de Buenos Aires. Lúcidamente, el musicólogo OMAR CORRADO (2008) que participó como intérprete en el estreno de 1999 advierte: “Después del concierto, los funcionarios se felicitan por la multitud conseguida –¡llenamos la plaza!–, evaluando el rédito del concierto para la incipiente

6 Información sobre esta obra en <http://ultraarte.incubadora.fapesp.br/portal/referencias/textos/Muntadas/Esperando%20al%20Tren>. Último acceso: febrero de 2009.

7 El caso de empresas que usan graffiti o stencils para hacer publicidad, conocida como “marketing guerrilla”.

campana electoral de Fernando de la Rúa. Ante la reedición de esta curiosa euforia cuantitativa con la que los argentinos solemos medir los éxitos o fracasos de nuestros deseos colectivos, nuestra convicción campanera tambalea. Todo parece al fin igualarse en el carrusel de fatigados megaeventos pretendidamente culturales que alimentan el marketing político”. Corrado intuye, luego, posibles respuestas ante la situación: “Nos decimos entonces que lo que aquí se ofrece es interpelación sonora que desbanca la hegemonía de lo visual, tiene la fragilidad y la sutileza de lo efímero; apropiárselo es aceptar perderse, naufragar, reconquistar un lugar degradado, negado, usurpado”.

En el caso del arte sonoro, la especificidad de este medio ofrece algunas grandes ventajas y otro tipo de problemas respecto de las manifestaciones visuales. La más importante es que el sonido no deja huellas. Una intervención sonora no deja rastros en el espacio intervenido, sin importar la potencia involucrada, salvo en la conciencia de los espectadores. El carácter efímero del sonido potencia la posibilidad de presentaciones temporalmente acotadas. La publicidad, por el contrario, suele privilegiar la permanencia de los carteles para insistir con sus estrategias de comunicación. Por otra parte, la publicidad no se ha adentrado en el campo de lo sonoro tanto como en el visual. Salvo en recintos cerrados, como bares o las estaciones del subte, no hay dispositivos de propaganda en el espacio público urbano, salvo excepcionalmente.

## Antecedentes en el país

En la Argentina, el arte para sitios específicos observó un crecimiento en todas las disciplinas artísticas a partir del surgimiento de la democracia. *El arco va* de Marta Minujín y La Organización Negra en los 80; los graffitis y stencils, el grupo Escombros, en los 90, hasta llegar al reconocimiento institucional, a través de las convocatorias realizadas en el *Proyecto Cruce*, del Festival internacional de Buenos Aires en la presente década.

En el caso de la música, fue a partir de la realización de *Será Buenos Aires*, el mencionado concierto de campanas realizado por el compositor catalán Llorenç Barber en 1999, que comenzó la práctica de obras sonoras para sitios específicos<sup>8</sup>.

Por qué motivos es tan tardío este crecimiento, en particular el

8 Además de las obras de *BAS*, se pueden contar *Tertulia*, en el Cementerio de la Recoleta y *Intervenciones/00* en la Torre de los ingleses, de Nicolás Varchausky, la instalación interactiva de Pablo Cetta en el museo de la Cárcova en el marco de La Noche de los Museos 2007 y en las obras presentadas en el *Proyecto Cruce* del Festival Internacional de Buenos Aires 2007 de Carmen Baliero y la dupla Diego Vainer-Gonzalo Córdova.

musical es un tema que hemos tratado anteriormente<sup>9</sup>. Señalamos dos aspectos principales: uno es que, “en las décadas del 60 y 70 el espacio público era objeto de disputa política, incluso por medio de la acción directa. La resistencia a las dictaduras y la lucha por el regreso de Perón, más la creación de partidos revolucionarios subsumieron la praxis artística radicalizada a la política” (Liut: 2008). Como ejemplo paradigmático, el Di Tella pasó de la praxis internacionalista y vanguardista a una politización progresiva que devino, en el caso de muchos de los participantes de la muestra *Tucumán Arde* al abandono de la praxis artística<sup>10</sup>.

En el campo de la música, a diferencia de lo que ocurría en las artes plásticas o el teatro, los músicos experimentales y renovadores se mantenían aún dentro del marco de la *autonomía artística* a rajatablas. El paradigma de la música absoluta, dominó la escena musical contemporánea hasta fines de los 80. La práctica artística en espacios públicos, claramente, ponía en cuestión esa autonomía, lo que no favoreció más que alguna experiencia aislada de compositores, que, no casualmente, terminaron radicándose en el exterior, como Mauricio Kagel y Horacio Vaggione.

92

El comienzo del siglo XXI marcó la conjunción de varios factores que favorecieron el desarrollo de obras sonoras para sitios específicos. Además de la crisis del paradigma de la música absoluta, el desarrollo tecnológico posibilitó la capacidad técnica y económica de emprender este tipo de obras en nuestro país.

También, y no menos importante es la apertura del campo de la investigación en ciencia y arte que ha observado la Universidad pública argentina en la última década. La experiencia de Buenos Aires Sonora es un ejemplo entre varios proyectos exitosos en tal sentido. 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 acreditado en la UNQ, tiene como fin generar teorías a partir de la praxis artística del grupo, como así también abrir líneas de investigación en el área de aplicación tecnológica a partir de los *insu- mos*, el cúmulo de nuevos conocimientos que generan las obras. En este sentido, las obras de *BAS* no son creadas para los proyectos de investigación en sí, no se las piensa como obras *tesis*. Creemos que la obra de arte en sí no puede agotarse en lo analítico; sin embar-

---

9 Liut, Martín. Arte sonoro en espacios públicos, condiciones para su desarrollo actual en la argentina. Revista Afuera N° 4. Edición online. [www.revistaafuera.com](http://www.revistaafuera.com).

10 Estos temas son tratados en Giunta, Andrea (2001) *Vanguardia internacionalismo y política*, Buenos Aires, Paidós. Y Longoni Mestman (2008) *Del di Tella a Tucuman arde*, Buenos Aires, Eudeba.



*Mayo, los sonidos de la plaza*

- 93 go, promueve nuevos problemas a ser tratados en un abanico que va desde la estética y lo político cultural, a lo musical y lo tecnológico. En el campo tecnológico, por ejemplo, las obras plantean problemas respecto del modo en que se debe difundir el material sonoro en espacios no pensados para ello. En el campo estético, abre la discusión en torno a, por ejemplo, la puesta en crisis del paradigma de autonomía del campo musical. El encuentro entre la praxis artística, la reflexión crítica y teóricas sobre dicha producción y el desarrollo tecnológico es el que permite desarrollar un tipo de obra que, de este modo, es una vía que permite escaparse de la construcción que impone la lógica del mercado o de la política.

## La ciudad comentada con sonidos

Con este marco teórico e institucional, Buenos Aires Sonora ha realizado una serie de obras que describiremos a continuación dividiéndolas en tres ejes temáticos: la revisión y la discusión en el espacio público de la propia historia política, la resignificación de un espacio a partir de la intervención acotada y la instalación sonora en diálogo con el paisaje propio de cada espacio.

*Mayo, los sonidos de La plaza*, es una intervención sonora de la Plaza de Mayo, de 64 minutos de duración<sup>11</sup>. La obra se basa en un recorte de los acontecimientos históricos más destacados de nuestro país

11 Fue estrenada el sábado 5 de julio de 2003, cuando se emitió la obra en 5 oportunidades. La obra volvió a ser presentada en la Plaza de Mayo, los sábados 9 y 16 de septiembre de 2006.

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.

Mezcla de documental, pieza radiofónica y obra electroacústica *Mayo...* se vale solamente del sonido para hacer este ejercicio de memoria. Durante su emisión, en la Plaza de Mayo, no hubo ni fotos, ni pantallas de video ni iluminación, por fuera de la propia de dicho espacio público. Quienes pasaron por la Plaza de Mayo en las jornadas en que presentó la obra, se encontraron con una escenografía propia de un acto político, pero con una disposición extraña. No había palco para oradores; nueve columnas de sonido estaban dispuestas en forma circular alrededor de la pirámide de Mayo. Este diseño sonoro tuvo un objetivo preciso: lograr que el público estuviera inmerso en cada una de las escenas recreadas<sup>12</sup>, como así también contar con la posibilidad de realizar un tipo de montaje polifónico.

El montaje se realizó, principalmente, utilizando documentos sonoros históricos<sup>13</sup> como, por ejemplo, fragmentos de discursos de Juan Domingo Perón, Evita, Alfonsín, Menem o el dictador Galtieri pronunciados y registrados en la misma plaza.

94

El sistema de emisión multicanal permitió, además *reconstruir* las reacciones del público presente en cada ocasión, como así también los paisajes sonoros propios de manifestaciones y represiones policiales históricas, los sonidos, durante el bombardeo del 16 de junio de 1955 o del cacerolazo del 19 de diciembre de 2001. El sistema de sonido utilizado permitió envolver al público con voces y sonidos naturalmente reconocibles y fue el público quien debió completar la información recibida, ante la ausencia del soporte visual inmediato.

*Mayo...* es, entonces, una obra radicalmente auditiva y pensada específicamente para la Plaza de Mayo. La obra es inseparable de la Plaza de Mayo por dos motivos: el montaje sonoro trabaja en función de la arquitectura aural del lugar, esto es, considera desde la génesis las características acústicas que genera su topología. Esto condicionó particularmente el modo de montaje y mezcla de los sonidos, al punto tal de que, para escucharla en otro ámbito, se debería realizar una nueva edición de la obra<sup>14</sup>. Además, gran parte de los materiales sonoros de archivo que la constituyen fueron generados y regis-

12 Este efecto es usado en el cine industrial: se lo conoce como sistema *surround*.

13 Se descartó trabajar sobre épocas que no tienen registro audiovisual, por ejemplo, el 25 de mayo de 1810.

14 Existe sólo un montaje reducido a cuatro canales de un fragmento, correspondiente a la última dictadura militar y una en versión estereo, en el sitio del grupo: [www.buenosaires-sonora.blogspot.com](http://www.buenosaires-sonora.blogspot.com). En este último caso, es inevitable la pérdida de inteligibilidad por la reducción de 9 a 2 canales, del original.

trados *in situ*. Si bien muchos de ellos son de público conocimiento (Frases como: “Y cuando uno de los nuestros caiga, caerán cinco de los de ellos”, pronunciadas por Perón o “Si quieren venir que vengan, les presentaremos batalla”, por Galtieri) escucharlas con un método de amplificación tal que remeda lo ocurrido en el momento en que fueron efectivamente emitidos, provocan un estremecimiento único, que sólo se produce estando en la mismísima plaza.

95 Durante las emisiones de 2006, el por entonces Jefe de Gobierno de la ciudad de Buenos Aires, Jorge Telerman, planteó la posibilidad de transformar a la obra en una instalación sonora permanente. Esto es, dejar, un dispositivo tal que permitiera emitir el montaje sonoro a voluntad, en forma automática y teóricamente continua. La propuesta no prosperó. De todos modos, como grupo, no estábamos de acuerdo con la misma. La razón principal es que lo efímero de la presentación es inherente al *peso específico* del enunciado de la obra: *Maya, los sonidos de la plaza* es una obra que se propone como comentario, una nota al pie de la historia de la Argentina. Comentario que, como tantos otros, pueden ser discutidos, contra argumentados, olvidados, pasados de largo. La historia de la Plaza de Mayo, que es la del país, es comentada por *Buenos Aires Sonora* pero sin la pretensión de crear una opinión *de estado*, ni hegemónica. La constitución misma del dispositivo desplegado impide que haya una sola *versión de los hechos*: según la ubicación del público y sus desplazamientos se pueden aprehender informaciones sonoras diferentes, debido a la distancia entre parlantes. Esto, creemos, se trata de un aspecto central y novedoso proporcionado por la idea misma de intervención sonora, específica y temporalmente acotada.

## Transformar la percepción, a través del oído

Modificar temporalmente la percepción rutinaria de un determinado espacio es el objetivo presente en otras tres obras del grupo: *El puente suena*<sup>15</sup>, *Estudios para escalera intervenida*<sup>16</sup> y *Tinta China Sonora*<sup>17</sup>.

El puente peatonal diseñado por Santiago Calatrava inaugurado a fin de 2001 se integró rápidamente al paisaje de Puerto Madero y es transitado como parte del paseo de fin de semana por miles de porteños y turistas del país y el exterior.

---

15 Estrenada el 10 de diciembre de 2004 en el Dique III de Puerto Madero.

16 Presentada durante los sábados de noviembre de 2007, en la Universidad Nacional de Quilmes.

17 Estrenada en el Centro Cultural Recoleta en noviembre de 2007 y luego en la Universidad del Nordeste, Corrientes Capital, en julio de 2008.

La performance de Buenos Aires Sonora consistió en transformar al puente en un gigantesco instrumento musical, durante 45 minutos de una tarde sábado y domingo de diciembre de 2004.

No se trató de una operación metafórica. Por las características de diseño y los materiales de la construcción, fue posible transformar a los tensores de acero en monumentales cuerdas y al resto de la estructura de metal hueca, en instrumentos de percusión. La clave radicó en el sistema de micrófonos empleados para capturar vibraciones que, estando presentes en las cuerdas, tienen una energía tal que resultarían inaudibles sin la mediación de la amplificación. La performance hizo audible lo que se ve: si se percute uno de los tensores se percibe a simple vista el movimiento oscilatorio resultante. Por otra parte, produjo una resignificación simbólica del objeto en sí: su forma es indudablemente parecida a un arpa. Y la performance no hizo más que ponerlo en evidencia sonora.

El principio orientador es el mismo para el caso de la escalera que conecta la entrada de la UNQ con aulas y sala de Internet: transformar un objeto de uso cotidiano en instrumento para la creación artística. El énfasis estuvo puesto hacer perceptibles vibraciones inherentes a la estructura, pero que permanecen inaudibles por su bajo volumen. Gracias a que se trata de un espacio cotidiano para el grupo, esta experiencia funciona como un banco de pruebas y *work in progress*.

96



La primera experiencia consistió en refinar lo realizado en el puente: un grupo de músicos haciendo música con la escalera, sin mediación de ayuda digital (computadora). El estudio sistemático permitió extraerle una variedad tal de sonidos, válida para la composición musical en un sentido tradicional: lo exótico

solamente fue el instrumento en cuestión. Luego, se presentó en público esta performance, cuya primera consecuencia es la situación no tradicional del espectáculo: la ubicación de la escalera llevó a que el público se ubicara en los balcones del segundo piso, con una vista cenital de la acción escénico-musical.

Luego de finalizada la performance, se realizó una segunda experiencia de resignificación del tránsito: el descenso de los asistentes se realizó con el sistema de amplificación conectado. De este modo, bajar una escalera se transformó en un evento sonoro, no controlado globalmente, sino localmente, por cada uno de los participantes. La

tercera etapa consiste en repetir esta experiencia, pero ya en día normal de actividades y sin preaviso.

El caso de *Tinta China Sonora* representa, además del concepto de sacarles sonidos *inaudibles* a objetos vibrantes, un exitoso encuentro entre lo visual y lo sonoro. La performance se realizó sobre tres esculturas de León Ferrari, con la participación de la bailarina Gabriela Prado y el videasta Alejo Hoijman.

- 97 A diferencia del puente y la escalera, los “Berimbau”, como los llamó Ferrari, son esculturas sonoras. Esto es, pensadas por el autor para producir sonidos. El propio artista plástico los ha tocado en público en diferentes ocasiones y también contempló la posibilidad de interacción entre público y esculturas. La vuelta de tuerca estuvo dada por la utilización de los dispositivos microfónicos que permitieron capturar otras vibraciones de muy bajo rango dinámico. Esas vibraciones mínimas, fueron capturadas en vivo por una cámara de video que las emitió, amplificadas sobre las paredes del patio del aljibe. Por su parte, la bailarina y coreógrafa Gabriela Prado estableció un contrapunto doble: con los sonidos producidos por los músicos de Buenos Aires sonora y los que ella misma producía durante su baile en interacción con la escultura. Gracias a que el video hacía un primerísimo plano sobre las varillas de la esculturas, esto permitió comprobar en vivo y en directo la relación orgánica entre danza, sonido e imagen, no logradas en anteriores presentaciones.



Como últimos ejemplos reunimos dos obras que tienen en común la idea de instalación. Tomando el mismo concepto de las artes plásticas, la instalación puede permanecer un tiempo extenso y en forma automatizada sobre un determinado espacio. El problema del sonido es su potencial carácter ilimitado. Sabido es que es muy difícil aislar acústicamente espacios cerrados. Más aún lo es en un espacio abierto.

Aquí, la decisión estética fue pensar en lo que llamamos diferentes *zonas de audición* de los montajes sonoros. Tanto en las grúas como debajo del puente en

Barracas se plantearon zonas ideales de audición, esto es, a nivel inteligibilidad y reconstrucción fiel de imágenes acústicas produci-

das en el estudio. Lo interesante se dio en las zonas de transición: al alejarse de las fuentes emisoras, los sonidos de la instalación comenzaban a mezclarse con los del espacio circundante. A la inversa el acercamiento progresivo produce una mezcla entre *realidad* y espacio artístico. Aquí resultó clave el preaviso de los paseantes. Y también el grado de atención de los mismos. Una característica de este tipo de intervenciones sonoras es la transitabilidad, pero también la invisibilidad. En el caso de las grúas, la ubicación de los parlantes, a tres metros por arriba del paso de la gente, los dejaba ocultos a la simple vista. En Barracas, estaban a la vista, pero en un espacio mucho más amplio, lo que les quitaba pregnancia visual.

## A modo de conclusión: Sonidos emergentes

La producción artística realizada con el grupo Buenos Aires Sonora en diversos espacios públicos urbanos aporta un enfoque novedoso en la circulación de ideas y percepciones en torno a la ciudad. Forma parte de un grupo de músicos que se suman a la praxis artística en espacios públicos, aportando una relación con el entorno eminentemente auditiva. A diferencia del campo visual y más allá de la contaminación acústica, el sonido permite un tipo de comunicación diferente con el público de tipo inmersiva, que apela a un sentido muchas veces subsumido por la vista.

98

La materia sonora permite realizar intervenciones en las que un espacio se resignifica temporalmente, sin necesariamente modificar su aspecto visual. Esta modificación puede vincularse a aspectos tanto materiales como simbólicos de los lugares intervenidos. Incluso, permiten reflexionar sobre cuestiones sociales de un modo diferente. Vale como ejemplo dos momentos de la obra *Mayo, los sonidos de la plaza* en los que la distribución espacial de las fuentes sonoras y su *ritmo* determinan modos de organización política: los bombos de las manifestaciones peronistas se mantenían agrupados para mantener un pulso único. Las cacerolas de diciembre de 2001 estaban dispersas por toda la plaza, y cada una golpeteaba a su propio antojo. No solo las *músicas resultantes* son distintas en cuanto *cómo suenan*, sino que reflejan, en un caso, la voluntad de regirse por un vector común, una organización partidaria, y en el otro la paradoja de la libertad individual pero la resultante rítmica *aleatoria* de las cacerolas. Esta observación, creemos, fue posible gracias a que en la intervención sonora de la Plaza el sonido pudo manifestarse en primer plano, debido a la ausencia de pantallas u otros focos de atención visuales, más que la plaza misma.

## Bibliografía

- BÜRGER, PETER (1977) Teoría de la vanguardia, Península, Barcelona, 1997.
- BLESSER BARRY-LINDA-RUTH SALTER (2007). Spaces speak, are you listening? Experiencing aural architecture, Cambridge, MA. MIT Press.
- CAMBRON MIGUEL ANGEL (2005) Sonido y Sociabilidad: Consistencia Bioacústica en los Espacios Publicos. Barcelona Institut Catala d'Antropologia.
- CORRADO, OMAR (2008) "Llorenc Barber suena Buenos Aires. Glosas desde mi espadaña". Buenos Aires, Revista Afuera, N° 5. en el sitio: <http://www.revistaafuera.com/pagina.php?seccion=Articulos&page=05.Articulos.Corrado.htm&idautor=100> ultimo acceso febrero 2009.
- DAHLHAUS, CARL. (199) La idea de la música absoluta, Barcelona, Idea Books.
- KWON, MIWON (2004), One place After Another. Site-specific art and locational identity. Massachussets, MIT press.
- LIUT MARTÍN (2008) "Arte sonoro en espacios públicos. Condiciones para su desarrollo actual en la Argentina. Revista Afuera N° 4. Disponible en <http://www.revistaafuera.com/pagina.php?seccion=PraxisUrbana&page=04.PraxisUrbana.Liut.htm&idautor=89> Ultima consulta: febrero de 2009

