

# A las **ciudades** se las conoce como a las personas, en el andar

Orígenes de la instalación sonora en el espacio público  
en el marco del urbanismo y la sociología de los años 60

## **CITIES, LIKE PEOPLE, CAN BE RECOGNIZED BY THEIR WALK ORIGINS OF URBAN SOUND INSTALLATIONS IN THE FRAME OF URBANISM AND SOCIOLOGY OF THE 1960'S**

### **ABSTRACT**

---

This paper shows a fragment of the PhD dissertation *Art, Sound and City. A context for urban sound installations* (2010) developed by the author at the Complutense University of Madrid. It presents a frame for the study of sound installations in relationship to different approaches to the city by artists and urban theoreticians. The paper deals with the significance of temporality in mid XXth Century in some artistic manifestations (Situationist International, Happenings) as well as in Sociology and Urbanism (Henri Lefebvre, Kevin Lynch) to point at the beginning in that moment of urban sound installations by the hand of Max Neuhaus.

### **Keywords**

City, Sound Installation, Henri Lefebvre, Temporality, Kevin Lynch, Situationist International, Happening, Max Neuhaus.

### **RESUMEN**

---

El presente trabajo muestra una parte de la investigación doctoral *Creación, sonido y ciudad. Un contexto para la instalación sonora en el espacio público* (2010) desarrollada por la autora en la Universidad Complutense de Madrid. El artículo presenta un marco de estudio para la instalación sonora a partir de diferentes posturas adoptadas con relación a la ciudad por creadores y teóricos del ámbito urbano. Se aborda el interés por la temporalidad que tuvo lugar a mediados del siglo XX tanto en el ámbito artístico (Internacional Situacionista, Happenings) como en el urbanístico-sociológico (Kevin Lynch, Henri Lefebvre) y que coincide además con el arranque de la instalación sonora en el espacio público por parte de Max Neuhaus.

### **Palabras Clave**

Ciudad, Instalación sonora, Henri Lefebvre, temporalidad, Kevin Lynch, Internacional Situacionista, Happening, Max Neuhaus

## 1 INTRODUCCIÓN

La instalación sonora surge con este nombre en la década de 1960 y lo hace precisamente en el contexto del espacio público. Max Neuhaus, el artista que fijó el término y realizó las primeras instalaciones sonoras prestó una especial atención en sus intervenciones a diversos factores sobre los que se centra esta investigación. En primer lugar la simultaneidad de acciones que tienen lugar en el espacio público como material a partir del que trabajar en las obras, en segundo término la temporalidad conectada al espacio y el individuo como el elemento aglutinador de las intervenciones y por último la lectura del espacio a partir de un elemento particular inserto en él. Estos rasgos definitorios de la obra de Neuhaus se perciben asimismo como una constante en algunas prácticas y posiciones teóricas en torno a la ciudad que desde el arte, la sociología y el urbanismo surgieron en los años comprendidos entre 1957 y 1967, año en que Neuhaus realiza la primera instalación sonora. La investigación realizada se detiene en analizar parte de la teoría sobre el espacio social desarrollada por Henri Lefebvre como también el estudio sobre la ciudad que realizó Kevin Lynch. Con ello, como también a través de determinadas prácticas artísticas coetáneas como los happenings o la actividad desarrollada por la Internacional Situacionista, se busca presentar un contexto donde la instalación sonora se asienta con una extraordinaria coherencia. La investigación parte de los primeros minutos de la película *The Naked city* de Jules Dassin para trazar un recorrido en el que van confluyendo los distintos caminos hasta llegar a la instalación sonora.

## 2 CAMINAR SIMULTÁNEAMENTE A LA CIUDAD

En 1948 el director de cine americano Jules Dassin dirigió la película *The Naked City*, un film policiaco ambientado en Nueva York cuyos primeros minutos narrados por una

voz masculina en *off* conforman desde la presencia objetiva del narrador una particular descripción temporal de la ciudad de Nueva York. Desde lo alto, la cámara planea por el cielo de Manhattan mientras la voz mucho más apegada a lo terrenal descubre los nombres de los actores y algunos de los rasgos de la película. Los comentarios del narrador fluctúan entre la realidad y la ficción cinematográfica mientras la cámara va progresivamente perdiendo altura y en un plano ya muy próximo a la mirada del espectador muestra, al tiempo que son narradas, las múltiples situaciones que suceden “a la 1 de la mañana en una calurosa noche de verano”. El abandono del plano cenital trae consigo calles, teatros, bancos y fábricas vacías, o lo que es lo mismo el paisaje urbano de una ciudad icónica como el Nueva York de los años 40. Por primera vez cámara y narrador se detienen en los ciudadanos de los que sin cesar en sus acciones escuchamos también su voz en *off*. Así poco a poco nos lleva Dassin en un alarde audiovisual hasta la escena del crimen que articulará la trama de la película. De lo general a lo particular la cámara, antes de dejarnos en brazos de la historia, nos muestra la cara cotidiana de una ciudad que saluda al día con el llanto agudo de un niño, o rutinarias acciones de vidas sin identidad que nos llevan de nuevo hasta la escena del crimen. Un grito de mujer cierra esta secuencia que ha durado aproximadamente 5 minutos.

Casi diez años después de que Dassin rodara estas escenas, Guy Debord, máximo representante de la Internacional Situacionista<sup>1</sup>, realizó una representación cartográfica de la ciudad de París que tomó el título de la película de Dassin y también su forma de construir la mirada fragmentada de la ciudad y su temporalidad. Dassin se había instalado en 1953 en París tras ser incluido en la *lista negra de Hollywood* confeccionada en la era McCarthy. No tenemos constancia de que ambos se conocieran como tampoco sabemos en qué momento visionó Debord la

película pero la forma en que Dassin y Debord presentan la ciudad es tan cercana que más allá del título podemos establecer un vínculo muy estrecho entre ambas. Así lo afirman además otros estudios realizados al respecto (Sadler, 1998). *The Naked City* (Fig.1), la cartografía *influencial* realizada por Debord en 1957 abordó la noción de la psicogeografía sobre la que este venía trabajando; presentó de este modo una ciudad de París construida a base de distintos fragmentos tomados de un mapa comercial de la ciudad que aparecen unidos en lo que parece más bien una hoja de ruta con flechas de color rojo. Estas líneas que representaban los *vectores del deseo* tal y como ellos las llamaron, trazan caminos que no se corresponden con los patrones dominantes de circulación reconstruyendo así posibles derivas a realizar por la capital francesa. Como sucede en la introducción

de la película de Dassin la ciudad se muestra fragmentada para contar una historia o experiencia concreta. De este modo, el mapa de Debord lejos de mostrar la mirada objetiva vertida por el geógrafo, se construye a partir de las relaciones entabladas con el espacio durante el tránsito de la deriva urbana.

La deriva practicada como una forma de tránsito urbano sumada al carácter contestatario que caracterizó a los miembros de la IS y entroncada dentro de la tradición artística y literaria de la que procedían, dio como resultado una particular forma de experimentar la ciudad en la que por un lado se mantuvo despierto un instinto de orientación y dominio sobre el medio, y por otro se desarrolló un instinto de supervivencia que abandonado a los envites del ambiente haría surgir una nueva desenvoltura del sujeto en la

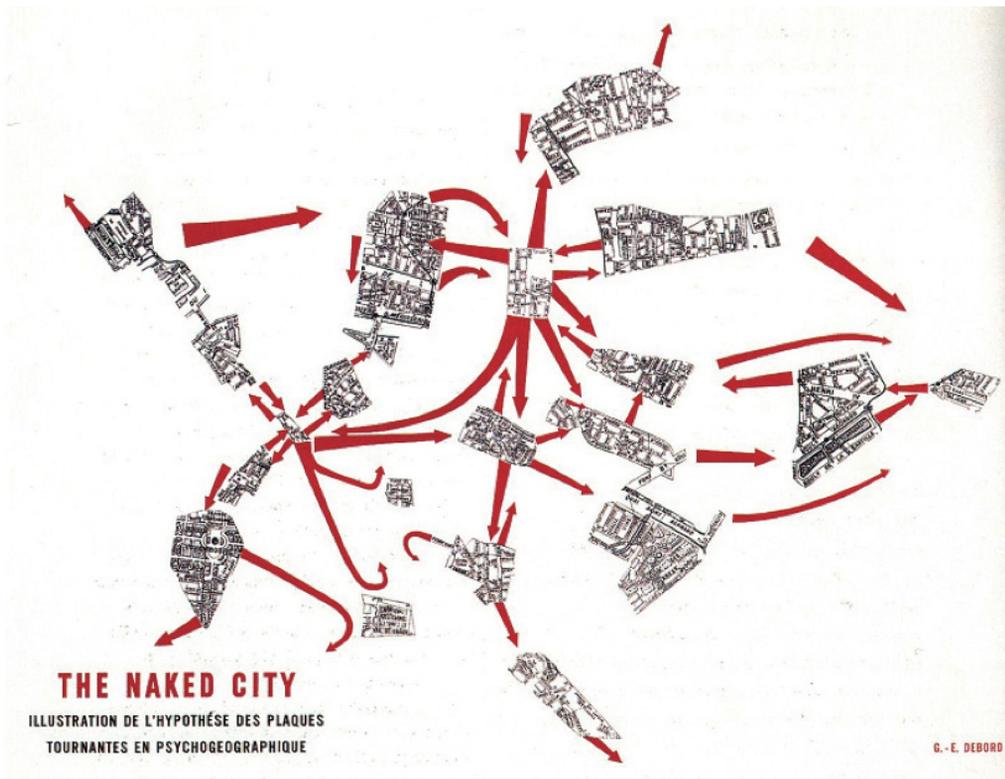


Figura 1. Guy Debord, *The Naked City*, 1957

(McDonough, T. (2002). *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press)

ciudad y por tanto una transformación cultural activa del medio urbano. Dentro del sistema de coordenadas del situacionismo a la ciudad le correspondía ser el escenario de un *arte integral* que cobijaba la idea de una cultura que junto los medios y las técnicas reunía a las más diversas creaciones y al conjunto de individuos que podían intervenir en esa creación total. En este discurso la deriva como el resto de acciones situacionistas deben interpretarse como procedimientos para ensayar y trabajar con el entorno urbano desde nuevas dinámicas de expresión activa del individuo en la ciudad. De ahí que reiteradamente en los textos situacionistas encontremos una alusión a lo lúdico como actitud participativa en el entorno y de ahí también que hablan incluso de la ciudad como un *entorno plástico* señalando sus posibilidades como material estimulante y creativo (Navarro, 1999, p.134).

El trabajo desarrollado por la IS con relación a la deriva, materializado en forma de cartografías, relatos o textos teóricos, resulta de gran importancia para entender la posición en la que se estaba situando al ciudadano con relación al entorno urbano. Asimismo todo ello permite interpretar la actitud creativa que se demandaba de la ciudadanía y deja vislumbrar una transformación relativa al concepto urbano desde la que comenzaba a operar la creación artística.

Toda la aproximación experimental de los miembros de la IS a la ciudad y el urbanismo fue una negación del modelo de planificación urbana sobre el que se trabajaba entonces que resultaba frío y *aburrido* para los situacionistas. El joven Gilles Ivain, en el texto seminal *Formulario para un nuevo urbanismo*, que escribió en 1956 antes de la fundación de la IS, reclamó la atención sobre la necesidad de trabajar en la reestructuración sensible y afectiva del medio urbano. El texto que fue recuperado por Debord y publicado en el primer número de la revista *Internacional Situacionista*, propuso desde un punto de vista ciertamente utópico una “modulación

influencial” del tiempo y el espacio de la ciudad donde en paralelo a la funcionalidad que debería poseer su estructura, se tendría en cuenta la construcción de determinados rasgos que fueran evocadores espiritual y psíquicamente para el ciudadano. Como continuación de las ideas de este texto los situacionistas rechazaron el urbanismo que operaba desde una desconexión con el resto de actividades en la ciudad y reclamaron un urbanismo que partiera de la interdisciplinaridad y en el que las interferencias entre las distintas actividades se integraran en un nuevo concepto de ciudad.

La producción de ideas en torno a la ciudad venía matizada en el caso de los situacionistas por el trabajo que el sociólogo y pensador francés Henri Lefebvre estaba realizando en esa misma época. Entre los años 1958 y 1962, en los que la actividad situacionista estuvo principalmente centrada en la ciudad, sus miembros mantuvieron una estrecha relación ideológica con Lefebvre. Su texto *Crítica de la vida cotidiana*, publicado en 1947, en el que el sociólogo prestó especial atención a los efectos de la alienación en la vida cotidiana, proporcionó a los situacionistas un cuerpo teórico en consonancia con las ideas que ya venían desarrollando.<sup>2</sup> La teoría sobre la ciudad de Lefebvre discutía fundamentalmente la fragmentación del espacio urbano que había surgido como consecuencia de la autonomía de acción de la arquitectura y el urbanismo como disciplinas que se encargaban del aspecto visible y la ordenación de la ciudad. Este hecho había provocado en opinión del sociólogo la creación de barreras mentales y fronteras práctico-sociales que impedían la integración positiva de los usuarios de la ciudad en el medio urbano. Eran precisamente esos márgenes los que los situacionistas proponían disminuir hasta su total supresión con la deriva y la psicogeografía. (Navarro, 1999, p.53). Tanto para ellos como para Henri Lefebvre la unidad urbana no sería completa hasta que no se consideraran todas las acciones que vinculadas al tiempo y el espacio

se superponen en la ciudad, lo que implicaba en ambos casos las actividades y la presencia de los ciudadanos. “El espacio es morfología social” – diría Lefebvre unos años más tarde en su libro *La producción del espacio* (1974) en el que abordó detenidamente la explicación del *espacio social* con relación al contexto urbano – “(...) es a la experiencia vivida lo que la forma en sí misma es al organismo vivo, e íntimamente ligado con la función y la estructura” (Lefebvre, 2002, p.94). En esta postura teórica e ideológica los ciudadanos aportaban al espacio el sentido y los diferentes significados que éste adquiriría. Por tanto ¿qué sentido podía tener omitir los procesos vitales al analizar el fenómeno urbano? El estudio independiente de la arquitectura, el urbanismo, la sociología y el resto de disciplinas implicadas con lo urbano eliminaban, al suprimir al ciudadano el tiempo de lo social, es decir, eliminaban todos los factores transitorios que hacían de la ciudad un sistema dinámico. De ahí que tanto Lefebvre como la IS decidieran abordar lo urbano como una construcción colectiva de diferentes acciones simultáneas en la que los individuos eran un factor primordial.

### 3 RECORRER EL TIEMPO URBANO

“Deja a la gente que mire a su alrededor, ¿qué ven? ¿ven el ‘tiempo’? Lo viven después de todo; ellos están en el tiempo. Pero nadie ve los movimientos” (Lefebvre, 1974, p.95). Con el advenimiento de la modernidad, dijo Lefebvre, el tiempo se había evaporado del espacio social, lo económico había subordinado el tiempo a sus propios ritmos, para lo político el tiempo fue siempre una amenaza de su poder siendo así que el individuo en la ciudad solo podía visualizar el tiempo de trabajo. En oposición a ello Lefebvre defendía en su teoría social el tiempo como la parte esencial de la experiencia vivida. No era posible asumir la idea de un espacio urbano sin la implicación temporal de las acciones que tenían lugar en

él y sin la temporalidad de sus ciudadanos. Al incorporar lo temporal en el estudio del espacio urbano Lefebvre lo sumergía en una complejidad desde la que se buscaba abrazar la configuración total del espacio urbano: “El error ‘teórico’ – decía Lefebvre – es conformarse con ver el espacio sin concebirlo, sin percatarse de las diferentes percepciones por medio de un acto mental, sin tener en cuenta los detalles en una ‘realidad’ total, sin detenerse en los contenidos en relación con su continente” (Lefebvre, 1974, p.94). Lo que las diferentes disciplinas analizaban por separado eran fragmentaciones del espacio; sin embargo en opinión del sociólogo al añadir sobre ellas la esfera informativa de lo temporal, los resultados adquirirían un sentido más real. El espacio de la ciudad asumía de este modo las problemáticas de lo urbano y también de los procesos cotidianos.

Va a ser precisamente Lefebvre quien en una entrevista (Ross, 1983) señale un aspecto muy interesante de la deriva situacionista a la que sin embargo no se le ha concedido demasiada importancia. Al parecer, en alguna de las primeras derivas realizadas por el grupo situacionista en la ciudad de Ámsterdam se usaron walkie-talkies para comunicarse y de esta forma unir localizaciones distantes de la ciudad mediante la transmisión oral de la percepción del lugar. De esta forma, además de dibujar otro mapa de relaciones se hacían manifiestas las múltiples temporalidades de sus ciudadanos. Se refiere este hecho aquí como una algo anecdótico por falta de documentación que lo acredite, si bien la sola referencia de Lefebvre parece en sí misma un aspecto relevante que une estas reflexiones con el objetivo específico de trazar un camino para la aparición de la instalación sonora en el espacio público de la ciudad. No obstante y por no poder sumar más información en este particular se deja la información al nivel de la anécdota y a modo ilustrativo en esta investigación para señalar el interés por la temporalidad urbana que se estaba poniendo de manifiesto de diferentes formas.

La obstinación por la temporalidad que le hace mencionar a Lefebvre las derivas situacionistas con *walki-talkies* es la que le ocupó asimismo en la *teoría de los momentos*, una hipótesis que a pesar de estar fundamentalmente dedicada al vínculo del lenguaje formal y su puesta en práctica en la conversación encuentra su lugar en el contexto urbano y supuso desde ahí una fuerte influencia en el movimiento situacionista. En la teoría de los momentos, Lefebvre señala inicialmente un grupo de palabras que por la connotación abstracta de su definición no quedaban nítidamente explicadas con el solo término y necesitaban de la conjunción *lógica, emotiva y afectiva* de la conversación para su íntegra comprensión. Cuando esto sucede, como ilustra Lefebvre con el ejemplo de la palabra *amor*, cuando la palabra necesita ser vivida, cuando el significado de la palabra se comprende en un lapso de tiempo que incorpora otros factores “solemos decir – expresó Lefebvre – que ‘algo’ [en este caso ‘el amor’] es un ‘momento’” (Lefebvre, 2002, p.342). Pero además Lefebvre incorporó el *momento* como una dimensión temporal importante en la historia de un individuo, con este propósito afirmaba el sociólogo y filósofo francés “[m]ás que separarse de ella, [el momento] se teje en la tela de la cotidianeidad, transformándola (parcial y ‘momentáneamente’ como el arte)” (Lefebvre, 2002, p.346). El momento comporta un tiempo y un espacio determinados, pero a su vez el momento crea ese tiempo y ese espacio del mismo modo a como lo haría una obra de arte inmersa en un contexto específico.

Los situacionistas se fijaron en la *teoría de los momentos* de Lefebvre y con relación a ella se refirieron a la ‘situación’ como un *momento creado* manipulando de este modo la temporalidad en la creación dinámica y unitaria de la ciudad. Las alusiones implícitas a la teoría lefebvrina de los momentos son constantes desde el texto inaugural que Guy Debord redactó para la reunión en Cosío d’Arroscia en julio de 1957: “Nuestra idea

central es la construcción de situaciones, es decir, la construcción concreta de ambientes momentáneos de la vida y su transformación en una calidad pasional superior” (Debord, 1997, s.p.). En la cita, queda explicada implícitamente la *situación* como un resultado creativo, favorecido por un conjunto de factores o circunstancias que son consumidas por los propios individuos que las crean. A través de la ‘situación’ se llegó a concebir en la IS el propio lugar como un *arte integral* que reunía a las artes tradicionales y a la técnica del ambiente. Muy en consonancia con esta idea situacionista, para Lefebvre una intervención total en el espacio necesitaba fijarse en tanto en las mediaciones como en los mediadores.

La *teoría de los momentos* de Lefebvre, como la lectura que de ello hicieron los situacionistas sugiere una lectura muy inspiradora para comprender más adelante la instalación sonora en el espacio público como un momento, esto es, como una situación concreta que sucede en unas determinadas condiciones y cuya duración la comparte el ciudadano con el contexto urbano. En ese momento, en esa situación particular creada por la obra tendrá lugar la aparición de otro espacio y tiempo íntimamente ligados al ciudadano que percibe la obra.

#### 4 LEER LA CIUDAD AL TIEMPO QUE ESTA SUCEDE

Coetáneo de Lefebvre y los situacionistas – aunque no se conoce vínculo alguno entre ellos – conviene mencionar en el intento por construir una red de articulaciones sobre la que se asienta formal y conceptualmente la instalación sonora, el trabajo que el urbanista norteamericano Kevin Lynch realizó en esos mismos años analizando aspectos de la planificación urbana que favorecían la formación de una construcción mental de la ciudad en el imaginario de los ciudadanos. Lynch partió de un proceso de comunicación

bilateral entre el medio y sus ciudadanos que resultaba del todo excepcional en aquel momento. De modo que, coincidiendo con Lefebvre y los situacionistas, Kevin Lynch nunca pensó la ciudad como un objeto susceptible de ser articulado y modificado con omisión de las actividades que se desarrollaban en ella, sino que observó los cuadros de comportamiento y estudió la dinámica de la ciudad orientando su estructura a los propósitos del ser humano.<sup>3</sup> De este modo el proceso del urbanismo se asemejaba en el método de Lynch a lo que podríamos ahora llamar una idea de ciudad *site-specific*, que se construía en su propia dinámica urbana y que era capaz de generar los discursos apropiados para ese espacio urbano.

Observar los efectos que el medio ocasionaba sobre los individuos fue el propósito principal de su primer estudio de planificación urbana, *La imagen de la ciudad* (1960) realizado a partir de análisis objetivos y subjetivos de la forma en la ciudad. Lynch analizó la asimilación de la construcción urbana por parte de los ciudadanos demostrando que ésta no era una construcción estática y que, tal y como la consideraron también Lefebvre y los situacionistas, la ciudad era un proceso dinámico en constante transformación donde la percepción y sensaciones de los ciudadanos determinaban en una buena medida su desarrollo (Lynch, 1995, p. 251).

Los diferentes espacios de la ciudad y los elementos que se encontraban en ella ejercían en opinión de Lynch una influencia sobre la percepción y la experiencia del ciudadano que modificaban sustancialmente la imagen de la ciudad en el recuerdo que el ciudadano guardaba del espacio. Kevin Lynch se expresó en los siguientes términos cuando tocó el tema de la legibilidad de la ciudad, cuestión que centró en la lectura espacial que se obtenía por mediación de los sentidos o más ampliamente de la percepción en la experiencia del espacio urbano: “no debemos limitarnos a considerar la ciudad como cosa en

sí, sino la ciudad en cuanto percibida por sus habitantes” (Lynch, 1960, p.12). La legibilidad de la ciudad, entendida como la facilidad con que podían asimilarse y estructurarse de manera coherente sus partes demostraba en la teoría urbana de Lynch la formación de otros estadios del conocimiento urbano más complejos como su dimensión y su esfera temporal:

La legibilidad espacial es el aspecto más obvio, aunque es igualmente importante la legibilidad temporal. El ambiente sensorial puede utilizarse para orientar (...) hacia el pasado, el presente con sus ritmos cíclicos e incluso hacia el futuro con sus sueños y riesgos. (Lynch, 1980, p.198)

En este contexto hizo Lynch alusión a la presencia de obras de arte en la ciudad y a las cualidades que éstas podían adquirir como coordinadoras de la percepción del entorno. El urbanista denunció el lugar que culturalmente se había reservado a la estética en el espacio urbano al afirmar: “se piensa [la estética] separada del resto de la vida (que no es así) y la forma perceptiva de algo se piensa sólo como un tema estético (que tampoco es así)” (Lynch, 1985, p.254). Más allá de la inserción de elementos artísticos en la ciudad le interesaban a Lynch las intervenciones artísticas en el espacio urbano como una forma de rearticular el espacio involucrando con vivacidad la conciencia de sus habitantes. Tanto es así que en otro de los textos de Lynch *¿De qué tiempo es este lugar?* se encuentra la siguiente afirmación que alude directamente a algunas de las referencias artísticas coetáneas y entre ellas al fenómeno musical:

Los artistas actuales (que viven también una época de agitación política) se interesan asimismo por conseguir un presente más vivo. Les fascina la improvisación, la participación del público, la música espontánea, los happenings, la escultura de respuesta o la que se autodestruye, la iluminación ambiental computerizada (...). (Lynch, 1975, p.101)

Kevin Lynch no duda en hacer una alusión generalista al conjunto de prácticas artísticas que al realizarse en el espacio público se constituían como referentes vivos de los procesos dinámicos urbanos. De entre todas ellas resulta de interés destacar algunos rasgos que precisamente los *happenings* con Wolf Vostell y Allan Kaprow como figuras fundamentales de esa práctica – como también de esta investigación – estaban elaborando al trabajar en el contexto urbano.

## 5 LA INTERVENCIÓN EN EL MEDIO URBANO

Superada la fase de realización de los *happenings* Allan Kaprow en la década de 1970 escribió el texto *La educación del des-artista*,<sup>4</sup> en el que señalaba la posible cualidad artística de los objetos y las acciones cotidianas por la sola percepción del artista. Mirados pues los *happenings* desde una cierta distancia, el texto de Kaprow comienza por enumerar algunos ejemplos de acciones no artísticas – entre las que no duda en señalar al fenómeno sonoro, que en sí mismas encierran un interés estético. Con ello busca Kaprow ilustrar la transición de lo que él llama “arte Arte”, término con el cual quiso referirse al conjunto de las artes tradicionales, hacia un “No-arte”, que fija la atención en las más diversas situaciones del entorno y genera procesos a partir de su imitación.

Sería esta transición según Kaprow otra forma de acatar la reunificación de la cultura en la cotidianeidad. A través de una actividad que refleja aspectos de la cultura y la realidad en su conjunto se abandona el arte como fuente primaria y se integra éste dentro del orden natural del mundo. Kaprow apuntó cinco modelos que podían encontrarse en la vida y que englobaban o ponían en situación al arte dentro de un contexto global. Básicamente el esquema propuesto por Kaprow diferenciaba entre el espacio y su tradición (modelo de situación), las acciones que tenían lugar en

él (modelo operacional), los ciclos naturales (modelo estructural), el propio significado de las cosas (modelo auto-referencial) y la reflexión filosófica, educativa o sensible de los fenómenos (modelo de aprendizaje). No son triviales los ejemplos que sitúa Kaprow en cada una de estas categorías,<sup>5</sup> sin embargo en aras de avanzar en el objeto de la investigación se centra la atención ahora en el último modelo, el de *aprendizaje* en el que Kaprow menciona obras que actuaban como demostraciones o reflexiones sobre distintos aspectos cotidianos. Entre ellas aparece mencionado el trayecto en autobús que organizó Wolf Vostell en 1962 por la ciudad de París con el único objetivo de observar las ruinas, los carteles rasgados y escuchar los ruidos de la ciudad.

Planteado como una acción en el que el artista incitaba a la gente a fijarse en los estímulos de la ciudad y reflexionar sobre ellos, el *happening* titulado como la línea del autobús *P.C. Petite Ceinture* (1962) le llevó a Vostell a afirmar lo siguiente:

(...) si yo pienso a propósito de este *happening* que mi música fluxus proviene de todo lo que produce vida, y no sólo la que sale de los instrumentos, entonces tengo que llevar a la gente fuera para escuchar los ruidos, oír los gritos y las voces, ver los escombros, las ruinas; a tomar el autobús no sólo para ir con él a la compra, sino para hacerles conscientes de su ciudad. (Agundez, 1997, p.121)

Resulta sorprendente lo cerca que están estas afirmaciones de la postura que más o menos en las mismas fechas mantenía la IS en su planteamiento de las derivas. Distintos puntos de partida llevaban a creadores a recorrer el espacio urbano atendiendo a las particularidades que este les devolvía, entre ellas el sonido como un elemento fundamental. Sin duda esta misma búsqueda de la capa sensible del entorno urbano condujo al músico y artista Max Neuhaus, figura fundamental de esta investigación por ser el iniciador de la instalación sonora, a organizar

en estos mismos años visitas guiadas a plantas generadoras de electricidad para escuchar el sonido de los motores y sentir la vibración en el propio cuerpo. Este y otros paseos sonoros que realizó en Estados Unidos y Canadá entre 1966 y 1976 y agrupó bajo el término *LISTEN* consistieron mayoritariamente, como la de Vostell y otras, en forzar una consciencia perceptiva del entorno urbano, favoreciendo que la gente pudiera trascender la construcción cultural de la ciudad y sustituirla por otra más personal y conectada a su propia experiencia. En estas prácticas de reconocimiento del espacio urbano, el sonido se presentaba como un material fundamental para configurar la experiencia del entorno.

## 6 LA NATURALEZA MELÓDICA DE LA CIUDAD

También para Kevin Lynch el sonido y lo sonoro como argumentación fueron agentes particularmente aptos para acompañar las apariencias espaciales de la ciudad. De hecho en el primero de sus estudios sobre planificación urbana estableció una correspondencia con lo sonoro al referirse a una organización de los elementos de la ciudad en “series temporales de naturaleza melódica” (Lynch, 1960, p.131). Esta expresión no respondía tanto a una organización sonora del entorno urbano como a una distribución de los elementos en la ciudad en función de una secuencia temporal en la que los elementos se sucedían – como las notas en la medición musical – según diferentes intervalos, criterios e intensidades que representaban una cualidad para el diseño urbano. Este tipo de sucesión que hasta entonces había sido poco trabajada representaba en opinión de Lynch una gran baza para la metrópoli contemporánea que ante todo, recuerda el urbanista, es dinámica y temporal. La organización de los elementos de la ciudad según una secuencia melódica favorecería que el movimiento de los ciudadanos estuviera acompañado por un ritmo visual, objetual y cinético de

la ciudad que enriquecería su experiencia urbana. La percepción de la ciudad era para Lynch un fenómeno en esencia temporal que se realizaba siempre en movimiento (Lynch, 1980, p.172).

Este argumento permitiría recuperar de nuevo la posible lectura que desde aquí se podría realizar sobre las derivas con *walki-talkies* de la IS si bien hay otros ejemplos que ilustran más concretamente este aspecto con relación a la creación sonora en el entorno urbano. Tal es el caso de la pieza *City Links: Buffalo* que realizó en 1967 la compositora y artista norteamericana Maryanne Amacher. Se podría considerar esta como una versión sofisticada del tipo de conexiones urbanas que parece establecieron los situacionistas en sus derivas con *walki-talkies*. *City Links: Buffalo* consistió en una pieza sonora de 28 horas en la que cinco micrófonos se situaron en distintas partes de la ciudad de Búfalo registrando sonidos cuya mezcla se emitía en tiempo real por la emisora de radio WBFO de la ciudad americana. En realidad *City Links* fue un proyecto más amplio en el que conectó sonoramente no solo zonas de una misma ciudad, sino también áreas de distintas ciudades e incluso distintos países. Como las supuestas derivas situacionistas con *walki-talkies*, este proyecto de Amacher, revela una intencionalidad rítmica de la experiencia fragmentada del entorno urbano que de algún modo ya había quedado plasmada en la cartografía *The Naked City* que realizó Guy Debord y en el *happening* de Vostell *PC Petite Century*.

Se podría hablar en todos ellos de la naturaleza melódica de la ciudad, de la secuencia temporal de su narración y de la presencia activa del ciudadano en ella. Incluso podría quizá señalarse la intervención de Amacher como una cuasi instalación sonora en el espacio público, aunque el hecho de que fuera escuchada en el espacio radiofónico como también el que no haya una vinculación directa con la escucha del ciudadano en el propio espacio de la ciudad nos hace situarla muy

cerca aunque todavía al margen. Para poder hablar con total claridad de la instalación sonora en el espacio público habrá que esperar solo un año a la intervención *Drive-in Music* que Max Neuhaus (1939 - 2009) realizara en 1967 en las calles precisamente también de Buffalo.

## 7 MAX NEUHAUS: TEMPORALIDAD, SIMULTANEIDAD Y LEGIBILIDAD EN LA INSTALACIÓN SONORA

Como percusionista, Max Neuhaus había alcanzado a una edad muy temprana el reconocimiento internacional por su virtuosismo al interpretar las composiciones de músicos de vanguardia de comienzos de siglo XX como John Cage o Morton Feldman. Sin embargo, a pesar de las innovaciones formales que introducían las composiciones de estos artistas, Neuhaus seguía perfilándose en ellas como intérprete y con ello seguía alimentando la división del músico-espectador en la que no encontraba satisfacción. Por eso abandonando la escenografía musical Neuhaus se trasladó al espacio público si bien son indudables las herencias que adquirió de figuras destacadas como Cage y otras ligadas a él como Allan Kaprow. El contacto de Neuhaus con la música de Cage se había propiciado en el ámbito de la interpretación entre 1965 y 1966 en que Neuhaus interpretó seis ejecuciones de la partitura *Fontana Mix* donde las condiciones del ambiente y la propia retroalimentación del sistema de audio y grabación se incorporaron en la obra. Piezas como estas acabaron por conducir a Neuhaus al trabajo con el sonido como material artístico, al sonido como un elemento que se relaciona con el entorno y que por tanto se alimenta de él. Neuhaus ya había coqueteado con este concepto en la serie de paseos sonoros que bajo el título LISTEN había realizado por la ciudad de Nueva York pero será en 1968 cuando realice *Drive-in Music* donde esto se materialice de forma más evidente.

La intervención fue creada específicamente para una gran avenida de la ciudad americana de Buffalo (NY) en la que los conductores dentro de sus coches desempeñaban al mismo tiempo la función de intérpretes y oyentes de la obra. El término inglés 'drive-in' se emplea en la lengua sajona para hacer alusión a los auto-cines o auto-restaurantes en los que los usuarios consumen – cine o comida según el caso – desde su propio automóvil. Por este motivo, el título de la instalación de Neuhaus, *Drive-in music* debe interpretarse como una forma de consumir música desde el propio automóvil. Música que se crea y consume al mismo tiempo desde el coche. La instalación ilustraba su abandono de la sala de conciertos, diluyendo en el espacio público la habitual separación de la puesta en escena musical entre el oyente y el intérprete. Al trasladarse al espacio público Neuhaus hacía accesible la obra a un sector más amplio en el que estaban incluidas aquellas personas sin un conocimiento musical específico que eventualmente serían oyentes y partícipes de la instalación.

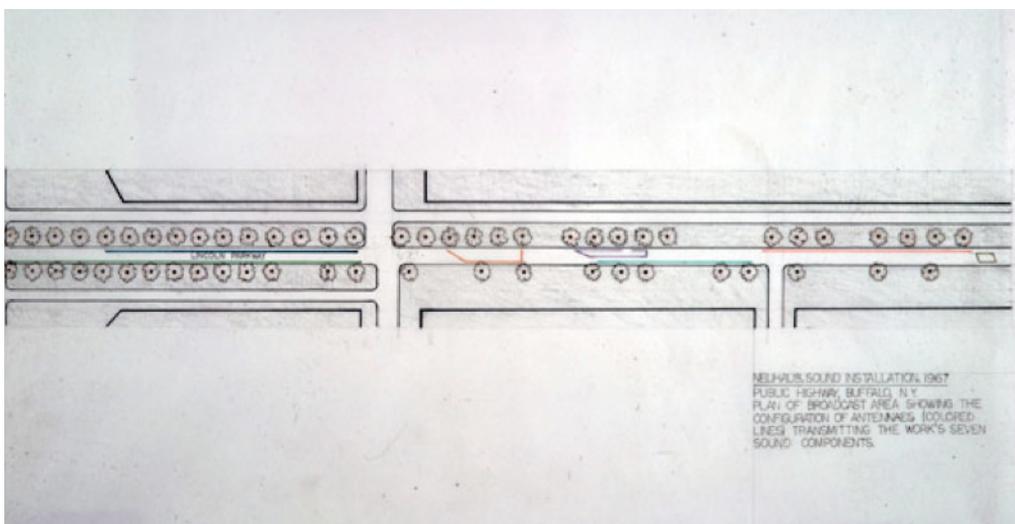
Según cuenta el artista (Neuhaus, 1994, p.63), en la década de los 60 Buffalo era una ciudad en la que el coche se empleaba masivamente. Esta situación despertó su interés por trabajar con los automóviles y las radios que los conductores solían conectar en los trayectos por la ciudad. Neuhaus ya había realizado algunos proyectos para el medio radiofónico como *Public Supply* (1966) aunque en este caso a diferencia de los anteriores usaría la infraestructura radiofónica de forma local y en el contexto específico de la ciudad. Los tres carriles de la avenida Lincoln Parkway de 1 km. de longitud en Buffalo estaban flanqueados por sendas hileras de árboles en los que Neuhaus ubicó varios transmisores de ondas de radio. Esos transmisores estaban conectados individualmente a diferentes cables de antena que 'daban forma' al sonido de su correspondiente transmisor. De este modo cada uno de ellos delimitaba un área de la avenida. Cada uno de los siete transmisores

emitía un sonido continuo distinto que solo podrían percibir aquellos que condujeran a lo largo de la avenida con sus radios sintonizadas en un dial específico.<sup>6</sup>

Mientras se movían por el espacio, los conductores con la radio sintonizada escuchaban el sonido generado en tiempo real. Ese sonido sería el resultado de las interferencias de las distintas frecuencias emitidas por cada transmisor y recibidas por la antena de radio del coche. Las radios recibían las diferentes zonas sonoras simultáneamente y dependiendo de la trayectoria, la velocidad y la dirección de cada coche en movimiento, captaban unas u otras con mayor intensidad. Los conductores y participantes de este evento dieron lugar a un número indeterminado de composiciones cuyas variaciones dependían de las múltiples trayectorias realizadas en el espacio. En los dibujos que realizó Neuhaus de la intervención (Fig.2) es posible apreciar cómo estaban distribuidas las diferentes zonas. Si la orientación de la antena atravesaba perpendicularmente la carretera, el sonido emitido aparecería de forma súbita en las radios de los coches, como si se tratara de una barrera que atravesara el automóvil. Siguiendo

esta misma lógica, cuando la orientación de la antena atravesaba diagonalmente la calzada, el coche iría captando la señal gradualmente experimentándose así un incremento o una disminución en el volumen del sonido. El acceso por uno u otro lado de la avenida y los desvíos laterales marcarían los puntos de entrada y salida de la obra, que se dibujaba en el espacio como una partitura por la que los coches transitaban captando los diferentes sonidos a través de las antenas. No existen grabaciones sonoras de aquella obra con la que Neuhaus inauguró un tipo de intervenciones en el espacio público en las que el artista, a diferencia de lo que sucediera en los *happenings* y otros eventos de arte público, dejaba una total libertad al espectador ante la obra propuesta.

Neuhaus desaparece como intérprete o como intermediario o *happener* de las piezas y deja que sea el ciudadano quien las construya según los parámetros establecidos. Se propone una relación de co-presencia temporal y espacial de la obra y el ciudadano; donde además está presente algo del sentimiento lúdico al que se referían los miembros de la Internacional Situacionista. Pero además confluye en la



**Figura 2.** Max Neuhaus *Drive In Music*, 1967  
(<http://www.max-neuhaus.info/soundworks/vectors/passage/>)

obra de Neuhaus la temporalidad vivida en el espacio a la que hemos aludido de forma distinta a través de Lefebvre y Lynch. En el caso de Neuhaus esto se traduce en un recorrido donde el ciudadano podía captar el espacio de la ciudad como algo vivo, poniendo en contacto de esta manera alternativa al ciudadano con sus espacios vitales. El movimiento es inherente a la obra a través del ciudadano participante que la atraviesa y en ese proceder genera un tránsito, un ‘pasaje’ como lo llama Neuhaus, en el que se establece otro nivel de comunicación con el entorno. Una ‘topografía sonora’ a través de cuyo término Neuhaus manifiestamente hace alusión a la conjugación de lo físico del terreno, con lo inmaterial del sonido.

Esta obra de Neuhaus como sucede con el resto de su producción artística mantiene además una cercanía con lo visual que las hace si cabe más interesantes. Su contacto con las prácticas artísticas de estos años y en concreto la cercanía al ámbito de la instalación le condujeron a comienzos de los años 70 a identificar como *instalación sonora* el trabajo que estaba realizando: “Lo llamé instalaciones sonoras porque las piezas estaban hechas de sonido y yo estaba usando el término “instalación” en el contexto de las artes visuales para una obra que estaba realizada para un lugar específico” (Neuhaus, 1994, p.42) El hecho de que la instalación no fuera una creación volcada sobre el objeto sino que desviara todo el interés hacia la problemática espacial y la interacción con el espectador atrajo a Neuhaus, que empleó el sonido para reflejar un contacto con el propio espacio del oyente. “Los escultores definen y transforman los espacios – diría Neuhaus – Yo creo, transformo y cambio los espacios añadiendo sonido” (Neuhaus, 1994, p.42). Por este motivo, dado que aquello que distinguía sus instalaciones de las otras era el sonido, decide darles a mediados de los años 70, cuando ya ha realizado algunas de sus instalaciones más importantes, el nombre de “instalaciones sonoras”.

En una entrevista concedida en el año 1982 él mismo da la definición de lo que entendía por instalación sonora: “obras sonoras sin principio ni final, donde los sonidos estaban situados en el espacio más que en el tiempo” (Neuhaus, 1994, p.42). Esta definición escueta y muy directa de Neuhaus se presenta como un fiel retrato a grandes rasgos de la mayoría de sus obras. Efectivamente, en las instalaciones sonoras de Neuhaus será difícil encontrar una referencia temporal separada del espacio en que sobreviene. El sonido no es para el artista lo que configura con exclusividad la obra y no lo es porque concebía el contexto – al modo en que lo hacía también Lefebvre – de una manera simultánea donde las cinco aristas: sonora, visual, espacial, temporal y por último social se perciben por el ciudadano al mismo tiempo y lo que es más interesante, desde el centro del prisma que todas ellas construyen en su desarrollo espacio-temporal. Podría ser entonces la instalación sonora una situación concreta o un *momento* que sucede en la ciudad en unas determinadas condiciones espacio-temporales y cuya duración – como se apuntaba anteriormente – la comparte el ciudadano con el contexto urbano.

## 8 CONCLUSIÓN

Esta investigación ha mostrado un contexto para la aparición de la instalación sonora en el espacio público. Un contexto que partiendo de determinadas experiencias artísticas ha ido más allá de ellas para centrar la atención en el ámbito de la sociología y el urbanismo. La investigación se ha centrado en los años que van de 1956 a 1967 para mostrar un conjunto de interpretaciones que surgieron esos años sobre la ciudad, ya fuera desde el ámbito artístico, el sociológico y el urbanístico, y en las que confluían diversos aspectos que se van a identificar de nuevo en la instalación sonora, a saber: la simultaneidad, la temporalidad y la apreciación del individuo en el espacio social de la ciudad. De la mezcla de unas y otras, y

demostrando también cómo unas bebieron de las otras se ha dirigido progresivamente la atención hacia determinados aspectos que precipitan la aparición de la instalación sonora

a finales de los años 60 de la mano de Max Neuhaus uno de sus máximos y más lúcidos representantes.

## Bibliografía

---

**Agúndez, J. A.** (1997). Wolf Vostell: el arte en la calle. En *Congreso ciudades históricas vivas, ciudades del pasado pervivencia y desarrollo: ponencias y comunicaciones: Mérida, 30. 31 de enero y 1 de febrero 1997* (1ª edición, pp. 121-125). Badajoz: Editora Regional de Extremadura.

**Debord, G.** (1997). Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional. (1957) Texto inaugural. *Fuera de Banda, 4* (Ni arte, ni política, ni urbanismo). Recuperado a partir de <http://www.sindominio.net/ash/informe.htm>

**Lefebvre, H.** (2000). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.

----- (2002). Theory of moments. En J. Moore (trad.), *Critique of Everyday Life. Foundations for Sociology of Everyday (1961)* (Vol. II, pp. 340-358). París: Verso.

**Lynch, K.** (1975). *¿De qué tiempo es este lugar? Para una nueva definición del ambiente*. Barcelona: Gustavo Gili.

----- (1980). *La planificación del sitio*. Barcelona: Gustavo Gili.

----- (1985). *La imagen de la ciudad* (2ª ed.). México: Gustavo Gili.

----- (1995). *City Sense and City Design: Writings and Projects of Kevin Lynch*. (Tribid Banerjee & Michael Southworth, eds.). Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

**Navarro, L.** (Ed.). (1999). *Internacional Situacionista. (1958-1968) Textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste* (Vols. 1-3, Vol. Vol. 1 la realización del arte. Internationale Situationniste # 1-6 más Informe sobre la construcción de situaciones). Madrid: Literatura Gris.

**Neuhaus, M., & Des Jardins, G.** (Eds.). (1994). *Max Neuhaus. Sound Works* (Vol. I, II, III). Ostfildern: Cantz Verlag.

**Ross, Kristin.** (Winter 1997) Lefebvre on the Situationists International: An Interview, 1983, *October* 79, 69–84

**Sadler, S.** (1998). *The Situationist City*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

## NOTAS

---

1. De ahora en adelante se usará la abreviatura IS para referir a la Internacional Situacionista
2. Recién llegado Henri Lefebvre a la Universidad de Estrasburgo alrededor de 1958 los situacionistas Guy Debord, Michele Bernstein y Raoul Vaneigem entraron en contacto con él y realizaron discusiones de trabajo conjuntas, hasta su distanciamiento en 1963.
3. Esta posición le costó un buen número de críticas de sus compañeros urbanistas ya que este método no era entonces habitual y, por tanto, parecía poco científico.
4. El texto *La educación del des-artista* está organizado en tres partes que fueron redactadas respectivamente en 1970, 1972 y 1974.
5. Kaprow hace alusión en cada uno de ellos a obras de diferentes artistas. Nombra por ejemplo uno de los agujeros que excavó Michael Heizer en el desierto para ilustrar los “modelos de operación”, una clase del coreógrafo Merce Cunningham con música concreta o un libro de Ed Ruscha como ejemplos del “modelo de situación”, una instalación de Michael Snow como “modelo estructural”, *The box with the sound of its own making* de Robert Morris para ilustrar los “modelos autorreferenciales” y *4'33"* de John Cage o una performance de Vito Acconci como “modelos de aprendizaje”.
6. La instalación de Neuhaus se anunció diariamente en un periódico local durante el tiempo que duró la instalación, asimismo se confeccionaron unos mapas que la gente podía coger para orientarse y conocer el dial que debía sintonizar.