

# Reivindicar, amplificar, interferir y aumentar.

Cinco décadas de arte público y creación sonora en España.

---

María Andueza

© agosto 2014

Trazar la ruta del arte sonoro español en el espacio público no es tarea fácil. No lo es por tratarse de un ámbito tanto deslavazado o inconexo en el que las aportaciones aparecen y desaparecen sin seguir ningún orden ni tampoco ninguna corriente de ideas o tendencia puntual. En este sentido se presenta la producción sonora española como un terreno en el que aparecen diseminados artistas y obras de distinta relevancia. Son figuras consistentes sin embargo las que componen este paisaje de formas particulares que de unos años a esta parte ha visto crecer de forma generosa su diversidad. A lo largo de las siguientes páginas abordaremos algunas de las trayectorias más prolíficas, como también intervenciones que de forma puntual han realizado algunos artistas y que suman información apreciable al ámbito de la creación sonora en el espacio público. Para delimitar el ámbito de estudio entenderemos por espacio público aquellos espacios–urbanos/rurales–que pertenecen al colectivo de ciudadanos y no pueden por tanto ser apropiados sino solo temporalmente. Prestaremos atención a una serie de propuestas artísticas –festivales, eventos, exposiciones y otros formatos– que han incluido o versado sobre lo público en la creación sonora, como también miraremos hacia algunas investigaciones que a modo de creación o acción artística se presentan en la intersección de la creación sonora y los estudios de la arquitectura y la ciudad. No es por lo tanto la intención de estas páginas abarcar todo aquello que se ha realizado en esta dirección, como tampoco lo es establecer una historia del arte sonoro y público español. Se trata más bien de abrir caminos para su escritura en tiempo presente a través de la enumeración de ciertas trayectorias y obras que vienen acompañadas de sugerentes ideas sobre las que continuar trabajando.

## **Tres, dos, uno... ¡acción sonora! El privilegio de un inicio difuso.**

Como es propio de muchas de las historias que dan lugar a categorías o disciplinas artísticas, los inicios del arte público sonoro o de la creación sonora en espacios públicos es muy difusa. Lo es porque en estos inicios se pueden incorporar multitud de experiencias, trayectorias de artistas, textos, acontecimientos históricos e interferencias de otros campos –ajenos en este caso a lo artístico o lo musical– que suman criterios o valoraciones de interés.

Metodológicamente esta aproximación podría desmontar un trabajo de investigación, sin embargo es también esta forma de proceder uno de los privilegios de los que goza tanto quien escribe como quien lee, para buscar y sugerir –en una fase todavía temprana de esta historia– puntos de anclaje que contribuyan a su estudio y análisis.

Por eso, vamos a comenzar por reproducir aquí las palabras que pronunció Ramón Gómez de la Serna como reportero de Unión Radio en el primer tercio del siglo XX. De este modo emprendemos el camino con un ejemplo que pone de manifiesto la pluralidad de obras y aproximaciones que encontraremos más adelante:

“Esta farola a la que dedico mi apología traerá claridad a los asuntos nacionales y es antioscurantista por excelencia (...). Queda inaugurada esta farola nueva que solo lleva diez días en uso, gran farola por lo mismo que llamamos a un hombre gran hombre ” <sup>1</sup>

En 1929, situado con un micrófono ante una de las farolas que alumbraban y decoraban la Puerta de Sol de Madrid, Gómez de la Serna realizó una suerte actuación en el espacio público al tiempo que sus palabras se escucharon en otra dimensión pública, esta vez virtual, de las ondas de Unión Radio. Tal y como argumenta Miguel Molina <sup>2</sup>, serían pocos los que vinculados al terreno artístico dudarían hoy en calificar esta acción –que concluyó con una ovación de ciudadanos allí congregados– como una performance radiofónica o arte público, sonoro podríamos añadir. Más allá sin embargo de este aspecto definitorio de las categorías artísticas, tienen las palabras de Gómez de la Serna un indiscutible carácter público que añade otro aspecto referente al interés público del fenómeno sonoro que alude a las personas y los contextos.

Dando un salto de 30 años, situándonos pues en los prolíficos años 60 donde la creación sonora comienza a tener mayor relevancia a nivel internacional precisamente por la profusión de prácticas que juegan a difuminar los límites de las disciplinas, encontramos que los coqueteos con el arte público son significativos en algunas figuras relevantes del arte sonoro español. Asimismo será en esa década y la que sigue donde tengan lugar incursiones en lo sonoro de artistas no específicamente vinculados a este ámbito de creación. Todas estas aproximaciones, algunas de las cuales mencionaremos a continuación, dan pistas de mucha validez para interpretar y entender la creación sonora en el espacio público. Nos detendremos pues en lo que sigue en algunos de los ejemplos que se sitúan indiscutiblemente en los inicios de esta historia. Todos se encuentran ubicados temporalmente entre 1965 y 1976, dato que merece la pena ser comentado para vincular la escena local española con la internacional, en la que de forma coetánea se estaban desarrollando prácticas semejantes que han tenido sin embargo una mayor proyección internacional.

<sup>1</sup> Cit. en Molina, Miguel “Ecos del arte sonoro en la vanguardia histórica española (1909-1945)” En catálogo *MASE. I muestra de arte sonoro español*. Weekend Proms: Lucena, 2006, p. 31

<sup>2</sup> Ibid.

Me refiero aquí por ejemplo a los paseos *LISTEN* (1966-1976) de Max Neuhaus o a los dé-coll/age que desde mediados de los años 50 llevara a cabo Wolf Vostell. Las vinculaciones de unos con otros son claras y tanto sus obras como su ímpetu por trabajar en el espacio público responden a inquietudes similares que, a modo de breve anotación, podemos resumir como el abandono de los lugares propios del arte o la música, y el compromiso social como parte de la práctica artística que les lleva hasta el arte/música de acción.

Podemos quizá subrayar como uno de los casos más tempranos y notables de la confluencia del arte público y el sonoro, el del grupo ZAJ, entre cuyas múltiples acciones sonoras encontramos algunas que llevaron a cabo en entornos urbanos o rurales de la geografía española en el año 1965. *Concierto ZAJ por calles y plazas de Madrid* (mayo, 1965) es uno de esos casos donde la necesidad de salir a la calle, abandonando los espacios del auditorio o el estudio, da lugar a acciones sonoras en el espacio público. En el concierto al que hacemos mención, los tres fundadores del grupo ZAJ (Walter Marchetti, Juan Hidalgo y Ramón Barce) interpretaron en calles, plazas, bares y otros espacios de la ciudad piezas propias a las que sumaron la interpretación de otras del compositor y artista John Cage<sup>3</sup>. De este modo, interpretando creaciones marcadamente musicales en la calle, desafiaba ZAJ el papel de las habituales audiencias a las que ponía en movimiento fuera del auditorio y a las que imbuía en el anonimato y el entorno cotidiano y más superficial de la ciudad. Era además esa superficie urbana tomada como espacio de trabajo la que incorporaba naturalmente nuevas audiencias que se encontraban el evento sin haberse creado ninguna expectativa al respecto.

En la línea de este concierto, buscando espacios alternativos a los del auditorio y propiciando encuentros con el entorno social de los espacios intervenidos, cabe destacar *Viaje a Almorox* un evento de mayor magnitud que el anterior organizado a finales de ese mismo año como parte del *Festival ZAJ-1*. En esta ocasión el concierto se desarrolló durante un trayecto en tren entre Madrid y la población toledana de Almorox, siendo todos sus pasajeros –tanto los convocados por ZAJ como también el resto de viajeros– potenciales artífices junto al personal ferroviario y los habitantes de Almorox donde se sucedieron además otras acciones una vez el tren alcanzó su destino. Más allá del interés que por sí mismas tienen tanto esta acción en el tren a Almorox, como el concierto por las calles de Madrid, lo que de ellas nos interesa especialmente resaltar aquí es su proyección pública en contextos desprotegidos de lo musical o lo artístico, ámbitos donde la inexistente sala de conciertos o la resguardada sala de arte no podían ejercer ya como un filtro para el conocimiento y la percepción de la audiencia. Espacios públicos por tanto donde múltiples cosas podían suceder y donde las creaciones sonoras convivían y competían en términos de atención con otras muchas acciones.

<sup>3</sup> Cf. Rivière Ríos, H. (2011). Papeles para la historia de Fluxus Y Zaj: Entre el documento y la práctica artística. *Anales de Historia Del Arte, Volumen Extraordinario*, 421–436. doi: [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_ANHA.2011.37473](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2011.37473) (Accedido el 15/06/2014)

Algunos años más tarde con motivo de los Encuentros de Pamplona en 1972 tiene lugar otro de los momentos paradigmáticos que reseñar aquí. Nos referimos en este caso a la intervención *Teléfonos aleatorios* de LUGAN que consistió en un complejo sistema de conexiones telefónicas donde cien teléfonos se situaron en postes, farolas y árboles del Paseo Sarasate en la ciudad de Pamplona. Algunos de ellos aparecían intercomunicados con conexiones aleatorias o temporizadas que hacían que al descolgar un teléfono en alguna otra parte sonara otro; con este simple gesto se propiciaba la posibilidad de una comunicación oral entre ciudadanos probablemente extraños entre sí. En otros tantos teléfonos se escuchaban mensajes grabados o música fomentando así la escucha de lo sonoro y lo musical en el entorno urbano. Finalmente, además de la dimensión ciertamente lúdica de esa parte de la intervención, la intervención incorporó también diez cabinas algunas de las cuales conectaban en directo con eventos de los Encuentros y otras con espacios de la ciudad como bares, colegios o un prostíbulo que –dicho sea de paso– organizó largas colas de acceso a la cabina <sup>4</sup>. *Teléfonos aleatorios*, más allá de la infraestructura que tenía detrás, aparecía como una obra abierta que se construía en el momento presente, partiendo de la participación ciudadana. Mediante la implementación del sistema telefónico se dejaba la obra en manos del público permitiendo con ello que entrara en juego la apropiación. A partir de ahí, los diálogos fortuitos y las conexiones inesperadas construyeron una pieza que incorporaba además en su concepción cierta connotación política vinculada a la libertad de expresión que tan reprimida se vio durante la ya casi extinta dictadura franquista.

Los Encuentros de Pamplona dejaron además otros ejemplos que podrían ampliar este catálogo inicial de obras y acciones sonoras que tomaron la calle, como serían *Promenade sur un parc de Antonio Agúndez o Canto del Zyklón-B* de Francisco Guerrero. La de Agúndez resulta interesante pues estructurada en tres partes (pasado, presente y futuro) parece interpretar distintos niveles de aproximación al espacio urbano: tras un primer momento de reconocimiento en el que reprodujo sonidos grabados, o paisajes sonoros del lugar, pasó en un segundo a amplificar el sonido presente de la calle, resaltando de este modo la actualidad en la que la audiencia y la acción artística compartían tiempo y espacio. La tercera parte, sumergida ya en lo abstracto estuvo reservada a la emisión de una composición de música electrónica que exigía de la audiencia –a juzgar por las imágenes– bastante seriedad e incrédula, su reinterpretación en el espacio urbano.

Para concluir esta primera y rápida aproximación al tema donde se han perfilado temas como la apropiación del fenómeno sonoro, la construcción de situaciones y su reinterpretación en tiempo real, nos referiremos

<sup>4</sup> Cf. López Munuera, I. (2009). Los Encuentros de Pamplona: De John Cage a Franco pasando por un prostíbulo. *Arte Y Parte*, 83. Recuperado de [http://salonkritik.net/09-10/2009/10/notas\\_articulo\\_encuentros\\_pamp.php#inicio](http://salonkritik.net/09-10/2009/10/notas_articulo_encuentros_pamp.php#inicio) (Accedido el 20/06/2014)

ahora al trabajo con lo cotidiano y sus protagonistas a través de la obra que realizó Isidoro Valcárcel Medina, cuya sutileza conceptual muchas veces se ha vinculado con lo sonoro. La acción a la que nos referimos tuvo por título *136 manzanas de Asunción* y se llevó a cabo en 1976 en Buenos Aires (Argentina). Sencilla en su planteamiento la acción consistía en la invitación que el artista extendía a la gente de la ciudad para caminar por Asunción al tiempo que se mantenía una conversación con él. De nuevo en esta ocasión, lo cotidiano y las relaciones sociales se conjugaron desde la oralidad de la comunicación y el lenguaje. Conocer el espacio público a través de la conversación directa con sus protagonistas será un tema al que volveremos más adelante a través de diversas propuestas actuales que recurren a estrategias semejantes.

### **La activación y amplificación del espacio público**

En este apartado vamos a dedicar una especial atención a algunos de los artistas que se sitúan a caballo entre los inicios que acabamos de mencionar y el momento actual que abordaremos después. Merecen un espacio destacado porque en su caso podemos referirnos a trayectorias de largo recorrido donde se ve con claridad un determinado acercamiento a la creación sonora; trayectorias que en muchos casos han sido puntos de referencia para las generaciones más jóvenes y que –aún activas– indiscutiblemente han allanado el camino para la progresiva inclusión de este ámbito de la creación en el arte contemporáneo español, una tarea que dicho sea de paso, todavía requiere de especial esfuerzo. Encontramos además entre esas referencias, casos concretos de trabajo en el espacio público que destacamos a continuación:

#### ***Llorenç Barber: Las campanas y la antropología sonora de la ciudad.***

El de Llorenç Barber (Aielo de Malferit, Valencia, 1948) es un caso excepcional; su trabajo característico y altamente identificable sitúa a este músico y artista en una posición destacada de la creación sonora desde sus comienzos hasta hoy. Nos referimos, claro, a su trabajo con campanas que ha *sonado* desde mediados de los años 80 en diferentes ciudades dentro y fuera del territorio español, pero también al trabajo de organización del festival de arte sonoro Nit's de Aielo (Valencia), que ha cumplido este año su 17ª edición.

De todas las idas y venidas de Llorenç Barber señalaremos únicamente el viaje que realizó a Londres en 1976 ya que fue allí donde entró en contacto con la improvisación libre, hecho que sumado a la lectura del recién publicado *The tuning of the World* (La afinación del mundo) de Murray Schafer le llevó a crear a su vuelta a España *El taller de música mundana* (1978). Fue en ese contexto donde comenzó a dar rienda suelta

a la experimentación e improvisación colectiva, produciendo sonoridades que conducían su trabajo hacia el encuentro con lo cotidiano y lo público. Será sin embargo la casualidad la que lleve a Barber hasta el espacio público; el hallazgo de unas planchas metálicas con una sonoridad extraordinariamente parecida al de las campanas despertó su fascinación por estos objetos de los que exploró sus posibilidades sonoras hasta construir en 1981 el ‘campanario portátil’ compuesto de objetos encontrados, piezas metálicas y campanas de diversos tamaños y timbres, con el que realizó diferentes conciertos.

Será en Ontinyent (Valencia) en 1988 cuando comience con los conciertos de campanas, inaugurando esta trayectoria con una trilogía cuyos títulos unidos escribieron el lema en latín que habitualmente llevan grabadas las campanas: *Vivos voco. Mortuos plango. Fulgura frango* (Invoco a los vivos. Lloro a los muertos. Alejo las tormentas). En su gusto por el juego de las palabras, Llorenç Barber denominó estas experiencias como *ciudadanos conciertos de campanas* por considerar que surgen de la voluntad festiva y colectiva en la ciudad. Denominados asimismo por Barber como *música plurifocal*, los conciertos se conciben para distintos campanarios y lugares particulares con los que el músico compone como si se tratara de instrumentos distribuidos por el espacio. Es una música del lugar que está limitada por los condicionantes previos del entorno como son la construcción arquitectónica de los campanarios, pero también por las particularidades sonoras de cada campana y no menos por los aspectos climatológicos.

En 1992 en el concierto *Gaudeamus Igitur* en Granada el viento se convirtió en protagonista indiscutible empujando los sonidos de un lado a otro de manera inesperada, desde ese momento el viento se incorporó como un factor más en sus obras. Así sucedería también con el efecto de fade-in y fade-out que se produjo como resultado de un error de cronometraje en *Campanae Oenipontoniae* en Innsbruck (1993), o la incorporación del *crescendo* musical que fortuitamente apareció durante la ejecución de *Daemones Ango* en 1989 en San Sebastián como resultado de la retroalimentación de sonidos en el repiqueteo final del concierto. De este modo, poco a poco, sus conciertos han ido ganando en complejidad y se han diseminado en el espacio de múltiples ciudades, *sonándolas* tanto como ellas han hecho sonar a los propios conciertos.

El último de estos conciertos, fue el ejecutado este mismo año (2014) en Toledo, donde hizo sonar con motivo de la celebración del Año de El Greco 46 campanas de 15 campanarios distintos de la ciudad y en el que colaboró con 65 músicos. Este despliegue de espacios y personas hacen de cada proyecto una forma colaborativa de trabajar con la que propiciar el encuentro y la celebración musical. Lo que Barber propicia en estos conciertos es la creación de un gran espacio de interpretación y escucha.

La ciudad se convierte en un gran contenedor de sonidos con tantos puntos de escucha posibles como espacios esconde el entorno urbano. Y no se trata de una escucha aislada e individual, una escucha pasiva e inmóvil donde nuestros oídos tanto como nuestros cuerpos permanecen en un mismo sitio sin relacionarse con su alrededor, se trata de una escucha que permite el movimiento y refresca el contacto con lo urbano, *un ejercicio creativo* –como dice el músico– *de identificación colectiva* en el espacio público que les es común a todos ellos.<sup>5</sup>

### ***Concha Jerez y José Iges: La transferencia y la interferencia a través de la palabra.***

El caso de estos dos artistas, *intermedia* –como a ellos les gusta definirse– es también extraordinario dentro del panorama sonoro español. En el ámbito que nos ocupa, la obra conjunta que desde 1989 realizan Concha Jerez (Las Palmas de Gran Canaria, 1941) y José Iges (Madrid, 1951), ha dejado ejemplos de obras que se han instalado en zonas públicas de la ciudad incorporando la condición del lenguaje como material sonoro, un aspecto original –este del lenguaje– sobre el que nos detendremos a continuación. El lenguaje, ya sea en forma de frases o como sílabas o letras que lo configuran potencialmente se constituye en su obra como el material físico y conceptual con el que afrontar cuestiones como la *utopía*, la *coautoría* o la *interferencia*; aspectos todos ellos que Iges y Jerez suelen abordar con relación al papel de los medios en la sociedad contemporánea.

Nos centraremos en esta ocasión en la obra más significativa de los artistas en el espacio público, la instalación *Tráfico de deseos* que realizaron en 1990 en la localidad de L'Hospitalet de Llobregat en Barcelona con motivo del festival *L'Hart*. Otras instalaciones de los artistas, como *Poliphemus' Eye* realizada en Ars Electronica (1997) o más recientemente Jardín de Poetas que formó parte de la exposición *ARTE SONoro* (2010) son también ejemplo de creación sonora en el espacio público y sobre el espacio público. Si nos centramos en *Tráfico de deseos* es por lo valioso de esta intervención que incorporó en 21 semáforos frases relativas al deseo y las distintas maneras de formularlo que los ciudadanos podían escuchar en los segundos de espera previos a cruzar la calle, mientras el semáforo permanecía en rojo.

En catalán y castellano, estas voces leían mensajes como “*Deletreando el tiempo en un intervalo de X metros de deseo*” u “*Oralizando el tiempo en un intervalo de X metros de deseo*” que se complementaban visualmente con la frase “*x metros de deseo*” que estaba escrita en el suelo en paralelo al paso de cebra. En aquella obra jugaban con los límites de lo público y lo privado al contrastar las voces incluidas en el semáforo –información que en su escucha se hacía pública– con los mensajes que transmitían

<sup>5</sup> Barber, Ll. (1991). El campanario como instrumento solista de nuestros sonoros paisajes ciudadanos. *Música global*, (3). Recuperado de <http://campaners.com/php/textos.php?text=1415> (Accedido 7/07/2014)

esas voces y que aludían a algo –el deseo– que suele ser más privado. Los vecinos del L’Hospitalet de Llobregat, barrio entonces con un alto grado de desempleo, recibieron la obra como una intromisión en su espacio vital por lo que ante las reacciones y protestas la pieza tuvo que ser desinstalada prematuramente. Este hecho lejos de entenderse como un fracaso, lo presentamos aquí como muestra de la incisión que causó la obra en el espacio público amplificando en la respuesta de los ciudadanos la situación de descontento social presente en la localidad. La instalación actuó de este modo como una *interferencia* en el espacio público lo que favoreció su reapropiación simbólica por parte de los ciudadanos; como cualquier ruptura en la progresión de una narración, la interferencia reactivó en este caso la consciencia contextual –en términos de espacio y tiempo social– de quien la percibía. A través del lenguaje y sus códigos de significación alcanzaban *otros códigos interpretativos*.<sup>6</sup>

Tal y como argumenta Heidi Grundmann en un catálogo de los artistas, la obra –que aparece temporalmente en el espacio público– se convierte en una suerte de souvenir que, adquirido como recuerdo de una experiencia en un lugar concreto, es capaz de evocar *memorias más complejas que el objeto en sí mismo*<sup>7</sup>. De este modo se remite a la experiencia concreta y la interpretación personal de cada ciudadano como también al recuerdo que de ello se guarde.

### ***José Antonio Orts. Luces y sombras del sonido.***

Para concluir esta segunda etapa haremos referencia a otro artista, quizá menos visible en este momento de la creación sonora, cuya obra sin embargo aporta un eslabón más en esta cadena que nos está llevando hasta el momento actual. Hablamos de José Antonio Orts (Valencia, 1955), otra figura representativa del panorama sonoro español quien también en algunas de sus obras ha trabajado en el espacio público. Desde que comenzara en los años 90, sus obras combinan la música y la luz mediante circuitos electrónicos y dispositivos fotosensibles agrupados por el espacio que conecta a pequeñas membranas de altavoz y reconocen la presencia y movimiento del espectador.

La mayoría de la obra realizada por Orts se ubica en salas cerradas de galerías y museos. Sin embargo en algunas ocasiones ha intervenido espacios públicos –normalmente zonas ajardinadas– como en el campus de la Universidad Politécnica de Valencia, donde en 2007 instaló el *Resonatorium* un grupo de tubos resonantes de formas quebradas que crean un conjunto escultórico. Sin embargo el caso más notable que reseñar aquí sea quizá el *Harmoniengang* que le valió el premio de arte sonoro alemán en el año 2004. En aquella ocasión la instalación, construida a partir de un sistema de circuitos eléctricos sensibles, se ubicó en el exterior del Skulpturenmuseum Glaskasten de la ciudad de Marl (Alemania).

<sup>6</sup> Iges, José, y Concha Jerez. *Argot*. Madrid: CAAM e Instituto Cervantes, 2009, p. 37

<sup>7</sup> Iges, José, y Concha Jerez. *La Mirada Del Testigo, El Acecho Del Guardián*: [exposición, Sala América (Vitoria) Y Museo De Bellas Artes De Álava]. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1998, p. 95



Los pilares exteriores del museo le sirvieron para colocar siete conjuntos de tubos entonados con células fotosensibles que apenas llamaban la atención del viandante, como tampoco lo hacían las superficies reflectantes colocadas en el suelo que servían como guía a los sensores para captar los juegos de luces y sombras que producían los visitantes con su movimiento y los que respondía la instalación de forma sonora.

## Presente continuo

En el momento actual, podemos decir que el panorama ha cambiado con respecto a los años precedentes. A ese territorio todavía activo se suman hoy propuestas sonoras que de unos años a esta parte han surgido con diferentes objetivos y metodologías de acción en el espacio público. Aún así, sigue siendo este ámbito un terreno poco definido que en los años futuros y a la vista de la situación presente es probable se desarrolle con más cohesión y complejidad. No obstante, la propia ordenación y gestión del ámbito público no hacen esta tarea fácil, por lo que parece que cada vez más la tendencia en este territorio se vincula a propuestas de acción, fonografía, estudios de campo y medios locativos que en muchos casos no requieren del acuerdo con las administraciones. En lo que sigue, tratando de mostrar una panorámica del ámbito actual mostraremos enmarcados en tres grandes grupo trayectorias individuales de artistas que puntualmente han trabajado en el espacio público; festivales y exposiciones que han incorporado o incorporan la creación sonora en el espacio público, y por último colectivos y proyectos que con otro tipo de metodologías o herramientas vinculadas a la creación, el sonido y el espacio público trabajan en la actualidad la sensibilización de la escucha.

### ***La sensibilización colectiva de la escucha en el espacio público.***

Comenzamos con este apartado porque es en parte de la inquietud por la preservación sonora, la memoria aural y la sensibilización hacia el fenómeno de la escucha de donde parten en buena medida muchas de las propuestas que encontramos hoy en el panorama español. La referencia en este punto al esfuerzo por cartografiar sonoramente y de forma colectiva diferentes territorios es necesaria y nos lleva hasta proyectos como Soinu Mapa desarrollado por Audio-lab en el País Vasco, Sons de Barcelona promovido por la Universitat Pompeu Fabra y la Fundació Phonos en Cataluña, Mapa Sonoru en Asturias o la cartografía sonora gallega del proyecto *Escoitar.org*, colectivo que centrará nuestra atención a continuación para sucintamente mostrar una parte del amplísimo espectro de proyectos en los que han trabajado desde que comenzaron su andadura en el año 2006.

De la variedad de actividades de *Escoitar* vamos a destacar aquí el fomento de la escucha como valor cultural que han desarrollado en múltiples talleres y seminarios donde han sacado a la calle a los participantes, no solo como oyentes activos sino también como artífices de la educación cultural de otros ciudadanos – en lo que a la escucha y lo sonoro se refiere–. A través de estas acciones han denunciando en muchas ocasiones las estrategias acústicas ejercidas y aceptadas como sistemas de control. Los talleres suelen culminar con lo que llaman audio-acciones en las que los miembros de *Escoitar* junto a los participantes del taller llevan a cabo distintas acciones sonoras por la ciudad. Lo interesante de estas acciones, es que no necesariamente implican la incorporación de ningún sonido, sino que ataviados con unos monos de color naranja intenso, y llevando consigo algún signo u objeto que remite al sonido o la escucha consiguen atraer la atención de la mirada y reorientar la percepción hacia al fenómeno sonoro. De esos talleres surgen, por ejemplo, las *Esculturas escuchadoras*, conjuntos escultóricos vivientes donde los participantes, agrupados y llevando consigo algún distintivo (ya sea un micrófono, una prótesis de oreja de tamaño mayor al habitual o una cinta sellando la boca, entre otros) redirigen lo auditivo hacia la escucha atenta, desde el contacto visual hacia el fenómeno sonoro. Esto mismo sucede también en aquellas acciones donde trabajan con el *macrófono*, un micrófono hinchable de 7 metros de longitud capaz de grabar el sonido ambiente de los lugares por los que se traslada al tiempo que retransmite los sonidos y despierta la atención y la sorpresa de los ciudadanos. Así sucedió por ejemplo en el paseo con el macrófono en *Sonosfera de Santiago* (2009), que *Escoitar* realizó junto a algunos de los miembros de la asociación cultural de arte y acción *Alg-a*.

Las audio-acciones de *Escoitar* son muy sugerentes no solo por lo que plantean de preservación de la memoria aural, la identidad sonora y la reflexión del valor sonoro, sino también por el contacto que generan con el propio entorno del ciudadano y el trasfondo crítico que llevan consigo a través de metodologías –en muchos casos desenfadas– que cercanas a prácticas del arte de acción funden lo artístico con la dimensión didáctica y reflexiva de cada proyecto. En este sentido y relacionados directamente con el entorno urbano, se inscriben las propuestas en las que el colectivo denuncia el uso del sonido en los entornos urbanos como arma o mecanismo de control social. En esa dirección se inscribe *Audio-acción Batallón romano*, que realizaron en 2008 en Sevilla como parte del festival *Zemos98*. Agrupados en una plaza hicieron sonar sirenas e improvisadas bocinas construidas con aerosoles que alteraron la cotidianeidad sonora del espacio al mismo tiempo que lo interfirieron con sonidos muy agresivos que inevitablemente perturbaban las acciones que estuvieran desarrollando los ciudadanos. De este modo, activaban la

sensibilización a este tipo de dispositivos y fenómenos en otros ciudadanos ajenos al evento. Quizá el caso más significativo en esta dirección fuera las acciones que llevaron a cabo con el *mosquito device*, un pequeño dispositivo que emite una frecuencia muy molesta y aguda que por sus propiedades y las del oído humano solo puede escuchar la población más joven. Este dispositivo que se usa para evitar concentraciones lo usó *Escoitar* en algunas de sus performances, como en el festival *Outonarte* en La Coruña (2009) para generar la polémica social sobre su uso en espacios públicos o de acceso público.

Para concluir esta breve aproximación a *Escoitar* vamos a mencionar –sin detenernos en toda la magnitud del proyecto– la herramienta *NoTours* que actualmente ocupa la mayor parte de la atención del colectivo. Inicialmente diseñada por *Escoitar* y Enrique Tomás (en el entorno de las residencias artísticas de LABoral en el año 2009) *NoTours* es una herramienta de escucha geolocalizada que permite mediante recepción wifi y tecnologías GPS recorrer un espacio escuchando los sonidos que previamente se han asociado a distintos lugares concretos del mismo. *NoTours* se puso en funcionamiento por primera vez en el antiguo barrio de pescadores de Gijón bajo el título *No-Tours [audio-deriva]*. La acción proponía un paseo sonoro con esta herramienta y dispositivo móvil escuchando distintos eventos que habían sido registrados en un momento anterior en aquellos mismos lugares. Un años después la herramienta se usó en la exposición *ARTE SONoro*, comisariada por José Manuel Costa en La Casa Encendida (Madrid), para realizar *El Ángel*, un paseo o una deambulación sonora por el parque de El Retiro en el que las palabras y los sonidos acompañaban los movimientos de la audiencia en las inmediaciones de la fuente de *El ángel caído*. De este modo se conectaba a los individuos con el entorno del parque al tiempo que se introducía una capa sonora que sumaba la enigmática presencia de esta escultura en un parque de recreo.

El trabajo del colectivo *Escoitar* resulta valioso por la magnitud de las diferentes propuestas en las que el acercamiento a lo sonoro se produce desde el cruce del ámbito artístico con ámbitos como la musicología, la antropología o la fonografía entre otros, que despliegan metodologías y estrategias de trabajo muy diversas que de algún modo ejemplifican la diversidad de acercamientos, voces y formas de hacer en el terreno del arte sonoro.

En ese mismo discurso se instala el trabajo y la investigación que –esta vez entre lo arquitectónico, lo artístico y lo musical– desarrollan artistas, músicos e investigadores como Ricardo Atienza, José Luis Carles o Cristina Palmese. Es el suyo un ámbito de trabajo, que muy

vinculado en el primero de los casos al laboratorio CRESSON en Grenoble trabajan lo que Barry Blesser llama arquitectura aural, un estudio en el caso de Atienza donde la percepción sensorial sonora se estudia y se vuelca en el estudio de los entornos urbanos. Su colectivo *Playing the space*, con el que Carles y Palmese también han colaborado, se desarrolla en el ámbito arquitectónico y artístico y explora las propiedades sonoras de los espacios mediante su reactivación aural, lúdica y participativa.

### ***Artistas y proyectos sonoros en el espacio público. Una selección como muestra de la diversidad.***

Siguiendo la estructura que hemos escogido para este texto, en este apartado vamos a reseñar el trabajo de diferentes artistas, sonoros, que han hecho incursiones en el espacio público. Quizá por la amplitud del tema, y por lo difuso de los conceptos de arte público y espacio público, a lo largo de estas páginas se está poniendo de manifiesto un ámbito donde se suceden proyectos y obras que surgen de planteamientos y puntos de partida diversos. Todo ello contribuye a crear un panorama diverso del que a continuación rescataremos solo una parte. Por eso, la intención de lo que ahora sigue es señalar algunos artistas, sabiendo que nos dejamos por el camino el trabajo y las obras de muchos otros, a los que por desconocimiento o por falta de información no se ha tenido acceso. No se trata por tanto de que el siguiente apartado se convierta en una enumeración de los artistas sonoros españoles trabajando en el espacio público, sino que a modo de aproximación al tema se muestra –a través de los trabajos de algunos de ellos que hemos considerado de interés– la diversidad de acercamientos al tema del espacio público y de lo público en la creación sonora.

XAVIER ERKIZIA (1975) forma parte del colectivo ERTZ y dirige el Audio-lab en Arteleku (San Sebastián) con los que ha producido diferentes acciones y eventos en el espacio público. Vamos a centrarnos aquí en algunas de sus obras como *Hegi, Egiá, Egiak* (Frontera, Verdad, Verdades) (2013) que realizó junto a Maialen Lujanbio como parte de la exposición *Tratado de Paz: 1813. Asedio, incendio y reconstrucción de San Sebastián*. Explicado de forma muy resumida, trabajaron por un lado la literatura oral en euskera y el uso que se hizo de ella por los diferentes bandos antes del asedio a San Sebastián en 1813, y por el otro la imposibilidad de obtener toda la verdad sobre un hecho concreto. Cada uno de los eventos que formó el proyecto se presentó como 3 performances simultáneas, que tuvieron lugar en espacios emblemáticos del asedio como la muralla o un búnker. De este modo impedían que la audiencia pudiera materialmente asistir a todas ellas reforzando la idea de la imposibilidad: una performance radiofónica,

una instalación con versos cantados de ambos bandos distorsionados en cajas de percusión y la interpretación de himnos en un espacio compartido pero siguiendo tempos completamente diferentes. Más sencillas en su arquitectura fueron las serie de performances-instalaciones que bajo el título *Mensajes fuera de lugar* (2005-13) ha realizado en Córdoba, Roma o Lisboa. En el caso de Córdoba (Lucena) junto a Iñigo Telletxea y como parte del festival *Sensxperiment* (2008), la intervención consistió en una serie de entrevistas a los vecinos sobre la ciudad de Lucena que fueron emitidas posteriormente como señales de radio para receptores FM en una plaza de la ciudad. Los fragmentos más amables fueron emitidos en primer lugar, para dejar paso progresivamente a los de mayor crispación. La escucha así dispuesta provocó todo un espectro de reacciones entre los propios vecinos. Por último mencionaremos *Hormak Urtu* (derretir paredes), una instalación-concierto realizada en 2008 en los 7 frontones que se construyeron en homenaje al escultor Jorge Oteiza en Azkoitia (Guipúzcoa). Una pieza electrónica que a su vez se constituía como una lectura del plano arquitectónico de dicho lugar resonaba distribuida por el espacio. Al mismo tiempo, un grupo de músicos también distribuidos por los siete frontones y teniendo la escucha como única guía, cazaban sonidos a partir de la música e improvisaban a partir de ellos, generando así una nueva arquitectura sonora y espacial.

JUANJO PALACIOS (1966): Del trabajo de este artista y fonografista, que arrancó el MapaSONORU de Asturias, vamos a destacar dos proyectos que tienen una dimensión pública importante en su proceso de ejecución. *RECitinerante* (2010-2013) es un repositorio de audiopaseos o un archivo de paseos –sonoros o hablados– realizados en lugares de especial riqueza sonora, simbólica o narrativa de Asturias. Algunos de ellos fueron realizados con el grupo de trabajo de mapaSONORU y otros en el contexto de talleres o festivales diversos, quedando constancia de todos ellos en las grabaciones que se recopilan en el repositorio. El segundo de los proyectos *Paseos pola Enseada de San Simón* (2013), con un marcado carácter social, fue realizado en colaboración con Escoitar y consistió en una serie de paseos con lugareños de los distintos municipios de esta zona con los que a través de la conversación y el paseo se trató de recuperar la memoria e identidad pasada y presente. De este modo el vínculo con el mar y la ensenada de los distintos municipios y también de las personas que lo habitan y habitaron quedan registrados en cuidadas composiciones donde las conversaciones se mezclan con los paisajes sonoros de cada lugar.

NILO GALLEGO (1970) Su trabajo explora la interacción con el entorno cotidiano y sonoro organizando performances con las que suma nuevos significados a las situaciones y contextos del espacio público. Al frente del colectivo experimental Orquestina de Pigmeos

dedicado a la intervención site-specific ha realizado diferentes performances, como *Apocalipsis Ahora* (ARTE SONoro OFF, 2010) en la plaza de Lavapiés de Madrid junto al Centro Dramático Nacional (CDN). Como punto de partida para esta performance se situó junto al CDN un patio de butacas simétrico al del teatro, pero mirando esta vez hacia el exterior, esto es, hacia la calle y la vida en ella. De este modo pretendía crear un cine sin pantalla en el que se iban intercalando recursos sonoros y musicales que amplificaban por ejemplo diferentes lugares de la plaza o reproducían algunos de los efectos sonoros de la película *Apocalipsis Now*. Otros eventos musicales aparecían desde balcones o zonas próximas a la audiencia buscando de este modo crear progresivamente un contexto perceptivo cercano al cinematográfico pero esta vez en el espacio público y cotidiano de una plaza cualquiera. Otras performances como *Pigmeus do Mondengo* (Festival Citemor, Montemor, 2009) o *Fuera de la fábrica Beta* (Bilbao, 2009) consistieron en tránsitos o acciones en torno a un espacio específico donde aparecían diferentes elementos sonoros propios del entorno o traídos específicamente a la performance. Estas acciones como muchas otras no requerían únicamente de la actuación de los performers o intérpretes sino que involucraban también a algunos vecinos de los lugares transitados.

EDU COMELLES (1984) La fonografía está en la base de las diferentes propuestas y proyectos que se formalizan en el trabajo de este artista en piezas de escucha, instalaciones o proyectos cartográficos y de identidad sonora. En el ámbito que nos ocupa, cabe destacar *La ciudad aural* (2011), un paseo sonoro geolocalizado por el Barrio del Carmen de Valencia donde las diferentes composiciones tomaron como base materiales sonoros encontrados que fueron posteriormente procesados de formas diversas reinterpretao los ambientes de cada zona. Esta obra, como la que mencionaremos a continuación aparecían con la intención de ser catalizadoras de una escucha atenta del entorno. Así, *Alteración del Paisaje Sonoro 1.0. Trompe l'oreille* (2013) en los jardines de la Universidad Politécnica de Valencia (XVI Mostra d'Art Public), introdujo diez pequeñas casetas con circuitos electrónicos en diferentes árboles diseñadas para imitar el sonido de insectos y pájaros. Por intrusismo en el paisaje sonoro, provocando un extrañamiento en la escucha de los individuos, buscó esta obra producir un momento de reconocimiento y percepción ampliada del entorno sonoro inmediato.

PABLO SANZ (1981) La escucha vinculada a la exploración de la percepción espacial y sonora como también a su valor estético guían las obras de este artista que abarca múltiples vertientes de la creación sonora. Mencionaremos aquí únicamente alguno de los proyectos realizados para lugares específicos de tránsito. El primero de ellos

*Transient Lapse* lo realizó conjuntamente con JUAN CANTIZZANI (1978) en un paso subterráneo para bicis y peatones en la ciudad de La Haya en el año 2012. En esa ocasión, exploraron el umbral de la percepción proponiendo una instalación que se mimetizaba en el entorno creando una situación sonora que buscaba atraer un momento de atención y sorpresa en la experiencia del tránsito urbano de los ciudadanos. En la línea de esta obra, *Sarawadji* (Matadero Madrid, 2013) quiso también despertar el reconocimiento de la información sonora de los entornos, en este caso ubicando en la pasarela de acceso al centro una serie de transductores que crearon una situación sonora en continua fluctuación e indiscutiblemente vinculada al paisaje urbano a partir de sonidos ambientales y sintéticos. La mezcla de sonidos propios de lugar, con otros que le son ajenos producía al atravesar la pasarela el extrañamiento que se zambullía en un momento posterior en la realidad sonora del lugar.

PABLO SERRET (1975) Este artista suele recurrir al sonido como elemento con el que relacionarse con hechos concretos de un entorno particular. *Megáfonos Laicos* (2009-10) surgió como un proyecto en torno a la comunicación simbólica en zonas con necesidad de diálogo y reflexión. El proyecto que fue replicado con variaciones en diferentes eventos (Manifesta 08, Artifariti, ARTe SONoro OFF) fue originalmente concebido como parte de *Saout Meeting* coordinado por In-Sonora en Tetuán. De forma colaborativa se construyeron megáfonos de gran formato, a partir de material reciclado, que fueron ubicados después en lugares estratégicos en cada caso, creando un canal de proyección de sonido y por lo tanto una imagen simbólica de la viabilidad de comunicación entre territorios. Además de esta pieza, en una línea diferente podemos señalar aquí *Sonic Skate Plaza* (2013), realizada en la convocatoria *Interfaces sólidas y juegos urbanos: Juegos digitales en el espacio público* lanzada por Medialab Prado dentro del programa europeo 'Ciudades conectadas'. Esta obra activó sonoramente la plaza cercana a Medialab tomando el movimiento de los patinadores como lector de los sonidos programados en el espacio de la plaza.

ENRIQUE TOMÁS (1981) a quien ya hemos mencionado como uno de los desarrolladores de la herramienta NoTours, realizó el año 2007, con motivo de la III edición de In-Sonora, una serie de performaces con Verónica Pérez bajo el nombre de *Atmósfera sustrato ruido*. De todas las acciones vamos a destacar aquí algunas de las que siguieron al manifiesto inicial que leyeron reivindicando el sonido y el ruido cotidiano de las ciudades como un valor que cuidar y preservar. *Diversión* introdujo en un área recreativa juguetes sonoros que fueron rápidamente apropiados por los niños, reforzando así el matiz sonoro de estos espacios ya de por sí ruidosos, *Semaphorus*, fijándose en señales sonoras de la ciudad adhirió pegatinas con ilustraciones

de distintas especies de pájaros en semáforos dotados con sistemas sonoros de guía. Todas estas acciones centraron la atención en diferentes aspectos sonoros de la ciudad que tal vez en *Concierto de ruidos* alcanzó su momento más destacado al sumar una nueva capa sonora como resultado del rastreo con sensores piezoeléctricos y micrófonos que amplificaron distintas sonoridades de una céntrica calle de Madrid.

MARÍA ANDUEZA (1978) Incluyo para concluir dos de las piezas que he desarrollado en este ámbito: *Algarabía* (festival *lunaKREA*, Vitoria, 2009) abordó el valor que tiene lo efímero en la creación de espacios urbanos no físicos ni materiales, sino consecuencia de lo social. Esta obra instalada en cuatro árboles emulaba con fragmentos de voces humanas el fenómeno natural, y muy ruidoso, que provocan los gorriones en zonas pobladas con árboles en el momento anterior a su descanso nocturno. Este fenómeno, que está sonoramente en consonancia con el que producimos los humanos cuando nos congregamos en un gran número, puso de manifiesto en el espacio público la sonoridad propia de espacios interiores de acceso público como los bares de *pintxos* de Vitoria. Un año después, *Situación de bóveda* (Residencia de Estudiantes, Madrid, 2010) trabajó diferentes dimensiones de la arquitectura - sonora, natural y urbanística - al instalar una secuenciación de sonidos en tiempo real en un pino centenario que describía con sus ramas una gran cúpula interior. Dicha cúpula enmarcaba visualmente otra, la de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales que quedaba a su vez dibujada por una tercera, la cúpula sonora creada por la distribución de dos sonidos que variando su frecuencia y tempo describían sus límites.

### ***La presencia de la creación sonora en el espacio público en exposiciones y o festivales.***

Vamos a concluir este texto con un acercamiento a algunas propuestas expositivas o de comisariado que han trabajado en torno al fenómeno sonoro en el espacio urbano, o usando ese material sonoro para narrar alguna historia relacionada con él. Son habitualmente iniciativas pequeñas, que surgen en un panorama sin embargo en ebullición y muy diverso. Debido a los modos de producción con bajos presupuestos, que resultan en proyectos de gran implicación personal - en muchas ocasiones no apoyada por financiación pública, su ámbito de difusión, la capacidad de documentación y el impacto por tanto en la escena cultural española se queda en el ámbito más local teniendo menos visibilidad a nivel nacional y siendo por lo tanto un escenario más complejo de abarcar en su totalidad. Es por este motivo que la selección de proyectos que mostraré en este punto va a estar ciertamente limitada por el lugar en el que habitualmente resido (Madrid) y mi experiencia particular, habiendo no obstante



mencionado otros festivales, exposiciones e instituciones con anterioridad de diferentes zonas del ámbito geográfico español que han contribuido y enriquecido asimismo este panorama (Zemos98, SónsdeBarcelona, ARTeSONoro, LABoral, UPV, Audio-lab). No obstante consciente de que quedarán muchos otros interesantes sin mencionar que podrían engrosar los que a continuación nuestro insisto en este punto en el valor que pudiera tener la siguiente selección para destacar la importancia determinante que estas iniciativas están teniendo en el desarrollo del arte público y la creación sonora en España o de manos de españoles.

ITINERARIOS DEL SONIDO <sup>8</sup>. Este original proyecto comisariado por Miguel Álvarez Fernández y María Bella en el año 2005, propuso 14 intervenciones sonoras para sendas paradas de autobús de la ciudad de Madrid. Las obras se incluyeron en los paneles reservados para la publicidad donde los transeúntes podían conectar sus auriculares y escuchar las diferentes propuestas de los artistas entre los que se incluyó a históricos nacionales e internacionales de la música, la poesía y el arte de acción como Vito Acconci, Julio Estrada, Luc Ferrari, Fernando Millán y Francisco Ruiz Infante. Todos ellos crearon una obra específica para este proyecto, obras que en ningún caso eclipsaban el paisaje sonoro en que se inscribían sino que, por el contrario, se sumaban a él como también al paisaje visual. Así, aparecían obras que sonificaban lo imperceptible (Christina Kubisch), o reproducían el propio paisaje sonoro con un ligerísimo retardo (João Penalva). Al escucharse a través de auriculares conectados al mobiliario urbano surgía además una doble vertiente pública-privada en el proyecto que propiciaba un interesante modelo de interacción en el espacio público.

<sup>8</sup> <http://itinerariosdelsound.es>

IN-SONORA <sup>9</sup>: El festival de arte sonoro e interactivo que desde el año 2005 ha comisariado anualmente Maite Camacho en Madrid (en colaboración en algunas de sus ediciones con Mario Gutiérrez o Betania Lozano) ha prestado también cierta atención a este apartado de la creación sonora contemporánea. Hemos comentado ya algunos ejemplos que han formado parte de las diferentes ediciones del festival, pero cabría mencionar otros de artistas que han participado en los festivales coordinados por In-Sonora como *ARTe SONoro OFF* (2010) donde se incluyeron un buen número de performances y acciones en la calle. Así, por ejemplo tuvo lugar la de Krapola (lanzando la casa por la ventana en el centro de Madrid) o la de Dinastía Trini (mezclando culturas en el *Txalamovil Madrilen* al tocar dos mujeres vestidas de chulapas una txalaparta instalada en una bici-carro por las calles del centro de la ciudad).

<sup>9</sup> <http://in-sonora.org>

MADRID ABIERTO <sup>10</sup>: Este festival de arte público estuvo presente en la escena madrileña entre los años 2004 y 2010. Especial mención merece en el ámbito que nos ocupa la edición de 2007 comisariada por Juan Antonio Álvarez Reyes donde se optó por la dimensión sonora de todas las piezas participantes. Un nutrido grupo de artistas trabajaron en esta edición, algunos de ellos españoles como Alfonso Gil quien trabajó junto a Francis Gomila en la instalación *Guantanamo* que denunció a partir de canciones emitidas a un volumen excesivo desde lo bajo de una alcantarilla las torturas realizadas en las prisiones de Guantánamo con música pop. Otro proyecto con presencia española fue la del colectivo Discoteca Flaming Star (formado por Cristina Gómez Barrio y Wolfgang Meyer) que presentaron Fernando (*We were young. Full of life. None of us prepared to die*) una caseta de feria de la que emanaban fragmentos de composiciones musicales y una voz que desafiaba los límites de lo público y privado y, por último, la pieza *Rezos/Prayers* de Dora García en la que 10 performers estuvieron durante un día grabando las descripciones de personas, actitudes, situaciones, trayectorias, actividades, etc. que les rodeaba.

<sup>10</sup> <http://madridabierto.com>

JUSTMAD2-METROSOUND: Como parte de la 2ª edición (2011) de JustMad comisariada en aquella ocasión por Javier Duero, Martí Manen, y Ana Luiza Teixeira de Freitas se propuso *Metrosound* una sección especializada en arte sonoro que presentó obras de artistas que trabajaron con la red de megafonía integrada del Metro de Madrid. De las cinco propuestas destacamos la de Regina José Galindo (*Alarma*) que trabajó en la estación de Banco de España sobre la creciente tensión social, la realizada por Francisco López en la estación de Velázquez (*Sin título #276*) a partir de grabaciones de archivo del sistema de megafonía o la de Iván Pinto (*Invisible Déjà Vu*) quien trabajó con el efecto *delay* a partir de grabaciones del espacio reproducidas posteriormente con un pequeño retraso y previamente procesadas.

AUGMENTED SPATIALITY <sup>11</sup>: fue un proyecto que comisarié yo misma, María Andueza, el año 2013 en un barrio de Estocolmo en Suecia. Me permito incorporarlo aquí pues fue un proyecto que surgió específicamente de la investigación que realicé en este campo y con el que me propuse abordar en una exposición –desde el ámbito práctico de la organización y gestión– un proyecto de arte público sonoro que naciera desde el propio análisis del barrio y la conversación con los diferentes agentes públicos y privados que operaban en él. De este planteamiento surgieron ocho instalaciones y performances en el espacio público o de acceso público en el barrio (comercios, espacios vecinales, etc.) entre las que podemos destacar la presencia española de Mattin que coordinó el proyecto *Gentrified Improvisation* en torno al proceso de gentrificación incipiente en el barrio y la traslación de

<sup>11</sup> <http://augmented-spatiality.org>

esa conversación a la creación artística en el centro de arte KonsthallC, o la performance In-situ Actions de Playing the Space, que reactivó sonoramente el barrio como forma de análisis colectivo. Además de esto y mediante un proceso de invitaciones en cadena se organizó una sección de escucha en torno al tema de la creación sonora y el espacio social en la que participaron 17 artistas, algunos de ellos españoles o trabajando en el ámbito español como Acoustic Mirror, Pablo Sanz, Edu Comelles, Juanjo Palacios o Chinowski Garachana entre otros.

Resulta complejo en este punto no hacer mención a otros proyectos que están en un lugar ambiguo entre lo que se podría considerar o no, como arte público como también entre lo que unos podrían entender como creación sonora y otros más bien como proyectos de antropología urbana o etnografía. Entre ellos podríamos destacar el proyecto *Matadero Memoria Aural*<sup>12</sup> (2013), comisariado y realizado por Soundreaders que a través de entrevistas y grabaciones de campo realizó una aproximación a la historia y los recuerdos del matadero municipal y su entorno más inmediato dentro del distrito de Arganzuela. Es este un proyecto que no tiene su formalización en el espacio público, sino en el entorno web a modo de mapa y archivo de lo que fue el espacio público de Matadero hace años. Por la magnitud de su acercamiento a un tema que nos interesa merece al menos ser reseñado aquí. Algo que también sucede con el proyecto *M2de sonido*<sup>13</sup> (organizado por Ana G. Angulo, Ángel Galán, Antonio López y Miguel Ángel Lastra) que también trabajó con los paisajes sonoros del barrio en torno al Matadero, aunque esta vez con la intención de crear a partir de esas sonoridades una reinterpretación sonora del entorno y la identidad urbana.

<sup>12</sup> <http://mma.soundreaders.org/>

<sup>13</sup> <http://www.m2sonido.net/proyecto>

¡VOLUMEN!: Este festival, comisariado por Abraham Rivera y Rubén Coll (2013) dedicó una parte significativa de su programa a realizar eventos o acciones callejeras en el espacio público, de este modo buscaban ofrecer a los ciudadanos del barrio un encuentro inesperado con los eventos sonoros y musicales pero también con las reflexiones que de ellos se desprendían. De formas distintas se exploró el entorno de La Casa Encendida en el barrio de Lavapiés: a partir de mapas de ruido y zonas de protección acústica especial elaborados por el Ayuntamiento José Luis Espejo propuso un paseo comentado que analizaba in-situ la razón de ser de estos mapas o por el contrario su desacierto. En otra de las propuestas Soundreaders propuso una escucha geolocalizada que situaba a la audiencia entre la realidad física y la digital en el espacio público compartido y finalmente, a modo de concierto portátil de Silly Europeans/Mystery shopping se trasladaron por el barrio con carros de compra y dispositivos con los que fueron creando diferentes momentos sonoros.

MAYRIT <sup>14</sup>: comisariado por Bigtimers (José Luis Villalobos y Jorge Conde) en 2014 propuso en el ámbito madrileño una serie de aproximaciones al entorno local –ya sea en su aspecto arquitectónico o social– a través de propuestas que plantearon con estrategias diversas una relectura de los espacios intervenidos. *Pasear con oídos abiertos y ojos entornados* (Akio Suzuki y Aki Onda) donde se combinaron una serie de performances sonoras con un paseo por lugares del barrio de Delicias conectados con la arquitectura masónica. Brandon Labelle propuso en formato taller *Centro Cívico* que dio lugar a discusiones sobre el acto del ‘overhearing’ y el ‘extraño’ en la ciudad que resultaron en una instalación en la corrala de Agustín Lara, donde tuvo asimismo lugar el concierto para globos y trompetas de Alex Mendizabal (en la línea del que ya realizara en la 13<sup>a</sup> edición del *Festival de otras músicas ERTZ*). La última propuesta del proyecto contó con Francisco López quien realizó una travesía sonora por los jardines de La Granja de San Ildefonso y un concierto-instalación en un embalse cercano.

<sup>14</sup> <http://bigtimers.es>

## El tiempo futuro

Como hemos mencionado anteriormente, el análisis del panorama actual pone de relieve la proliferación de manifestaciones y actividades relativas a la creación sonora y el espacio público que se suceden vinculadas tanto al territorio español como a artistas y comisarios españoles residentes en otros lugares. Todo parece apuntar a que esta vertiente sonora del arte público o en el espacio público verá crecer el número de artistas, proyectos, exposiciones o festivales relacionados. Es posible también que ese crecimiento lleve consigo una mayor coherencia estructural y -confiamos también- una mayor presencia femenina, lo que hará del panorama actual un ámbito más rico y diverso todavía.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Andueza Olmedo, M. (2010). *Creación, sonido y ciudad. Un contexto para la instalación sonora en el espacio público*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Recuperado de <http://eprints.ucm.es/12292/1/T32411.pdf>

Ariza, J. (2003). *Las imágenes del sonido. Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha.

Barber, L. (1991). El campanario como instrumento solista de nuestros sonoros paisajes ciudadanos. *Música global*, (3). Recuperado de <http://campaners.com/php/textos.php?text=1415> (Accedido 26/06/2014)

Barber, L. (1996). *Llorenç Barber. Escritos I*. Málaga: Gramáticas del agua.

Barber, L. (2003). *El Placer De La Escucha*. Madrid: Árdora.

Blessner, B., & Salter, L.-R. (2007). *Spaces speak, are you listening?* Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Díaz Cuyás, J. (Ed.). (2009). *Encuentros de Pamplona. 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Iges, J., & Jerez, C. (1998). *La Mirada Del Testigo, El Acecho Del Guardián: [exposición, Sala Amárica (Vitoria) Y Museo De Bellas Artes De Álava]*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava.

Iges, J., & Jerez, C. (2009). *Argot*. Madrid: CAAM e Instituto Cervantes.

Iges, J., & Schraenen, G. (Eds.). (1999). *El espacio del sonido, el tiempo de la mirada = Hotsaren espazioa, begiradaren denbora : exposición, 29 de julio-25 de septiembre 1999, Koldo Mitxelena Kulturunea*. San Sebastián: Diputación Foral de Gipúzcoa.

López Cano, R., & Herrera, T. (1997). *Música plurifocal: conciertos de ciudades de Llorenç Barber* (Vol. 4). México: JGH Editores.

López Munuera, I. (2009). Los Encuentros de Pamplona: De John Cage a Franco pasando por un prostíbulo. *Arte Y Parte*, 83. Recuperado de [http://salonkritik.net/09-10/2009/10/notas\\_articulo\\_encuentros\\_pamp.php#inicio](http://salonkritik.net/09-10/2009/10/notas_articulo_encuentros_pamp.php#inicio) (Accedido el 20/06/2014)

Molina, M. (2007). Ecos del arte sonoro en la vanguardia histórica española (1909-1945). En *MASE. I muestra de arte sonoro español* (28-72). Lucena, Córdoba.

Rivière Ríos, H. (2011). Papeles para la historia de Fluxus Y Zaj: Entre el documento y la práctica artística. *Anales de Historia Del Arte, Volumen Extraordinario*, 421-436. doi: [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_ANHA.2011.37473](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2011.37473) (Accedido el 15/06/2014)

Sarmiento, J. A. (Ed.). (1996). *Zaj: [exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 23 de enero al 21 de marzo 1996*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



# Reivindicate, amplify, interfere and augment.

Five decades of public art and sound creation in Spain.

---

María Andueza

© august 2014

Sketching the itinerary of Spanish sound art in a public arena is a hard task indeed. This is not due to the fragmentary, disjointed nature of this artistic realm in which contributions appear and disappear without obeying any given order, nor flow of ideas or specific trend. In this sense, Spanish sound art production resembles a terrain in which artists and works of varying relevance appear scattered. However, within this variation, the figures that comprise this landscape of specific forms, whose diversity has experienced a marked growth in the last few years, are consistent. In what follows we shall deal with some of the more prolific careers, as well as with the punctual interventions that some artists have created and which bring forth relevant information to the realm of sound creation in a public domain. In order to define the scope of this study, we shall understand 'public space' as those spaces –urban/rural- that belong to the citizen's community as a whole and, as such, can only be appropriated temporarily. Thus, we will pay attention to a series of artistic proposals –festivals, events, exhibitions and other formats- that have included or dealt with the public realm in sound creation. We will also focus on lines of research that inhabit, in the form of artistic action or creative form, the intersection between sound art and the study of architecture and the city. Thus, the intention of these pages is far from being an exhaustive survey on all that has been created in this realm. Neither is it to establish a history of Spanish public sound art. Rather, the intention is to open new ways to document it in a present tense through listing certain trajectories and works that have been accompanied by stimulating ideas on which it is possible to continue to work on.

## **Three, two, one... sound action! The privilege of a diffuse beginning.**

As is often the case in several of the histories that give rise to artistic categories or disciplines, the beginnings of public sound art, or of sound creation in public spaces, are rather vague. This is so because in these early stages numerous experiences, artistic trajectories, texts, historical events or interferences from other fields –alien to the artistic or the musical- that contribute relevant criteria or evaluation can be incorporated.



On a methodological dimension, this approach could result in taking apart a piece of research. However, it is also one of the privileges that both the writer and reader enjoy: to search and propose –in what still is an early phase of this history- reference points that can contribute towards the study and analysis of this field.

Therefore, we shall begin by quoting the words uttered by Ramón Gómez de la Serna when he was a journalist working for Unión Radio in the first third of the 20th century. Thus, we set out on our journey with an example that illustrates the plurality of works and perspectives that we will find further down the road.

This lamppost to which I dedicate my apology will shed some light over national issues and has an ‘anti-obscurantist’ hue by nature (...) This new lamppost, which has only been in use for ten days, is inaugurated: a great lamppost, for the same reason that we call a man a ‘great man’<sup>1</sup>

In 1929, standing with a microphone before one of the lampposts that illuminated and decorated the *Puerta del Sol* in Madrid, Gómez de la Serna carried out some sort of intervention in the public arena while his words were heard on another public dimension, that of the waves Union Radio. According to Miguel Molina’s line of reasoning<sup>2</sup>, few of the people who are nowadays involved in the world of the arts, would hesitate to call this action –which concluded with the ovation of the citizens there gathered- as a radio performance or a form of public, we could add sound, art. However, beyond this defining feature of artistic categories, Gomez de la Serna’s words have an unquestionably public character which adds yet another element with regards to the public interest of the sonic event, which alludes to people and contexts.

Taking a 30 year leap, situating ourselves in the prolific 1960s when sound creation began to have greater relevance on an international sphere due, precisely, to the proliferation of practices that toyed with the idea of blurring the boundaries between disciplines, we discover that this flirtation with public art was meaningful in some of the key figures of Spanish sound art. Furthermore, it would be during this and the following decades when incursions in the realm of sound by artists who weren’t necessarily linked to this creative arena took place. All of these approaches, some of which we shall mention in what follows, provide highly relevant clues as to interpreting and understanding sound creation in the public domain. Thus, in this article we shall linger on some of the examples that unquestionably have their roots in the early days of this history. All of them chronologically occur between 1965 and 1976, a fact that is worth paying attention to as a way of establishing a connection between the Spanish scene and the international one, where practices were simultaneously being developed that would enjoy a greater international projection.

<sup>1</sup> Quoted in Molina, Miguel “Ecos del arte sonoro en la vanguardia histórica española (1909-1945)” featured in the catalogue *MASE. 1 muestra de arte sonoro español*. Weekend Proms: Lucena, 2006, p. 31

<sup>2</sup> Ibid.

I here refer to, for instance, the *LISTEN* walks (1966-1976) by Max Neuhaus or the dé-coll/age, which Wolf Vostell was to carry out from the 50s onwards. There is a clear link between the Spanish examples we will mention later and these examples since both their works and their inclination towards working in the realm of the public are the result of similar sensitivities which, by way of brief note, can be summed up as the process of abandoning conventional spaces akin to artistic or musical practice and which would eventually lead to the practice of action art/music.

We shall mention the importance of the Grupo ZAJ as one of the earliest and most notable cases of the confluence of public and sound art. Among their numerous sound actions we can find some that they carried out in 1965 in urban or rural locations peppered across the Spanish territory. *ZAJ concert in the streets and squares of Madrid* (May, 1965) is one of those instances in which the necessity to go out into the street, abandoning the spaces of the auditorium or the studio, results in sound actions in the public domain. In the concert alluded to, the three founding members of Grupo ZAJ (Walter Marchetti, Juan Hidalgo and Ramón Barce) performed their own pieces, along with others by composer/artist John Cage, in the streets, squares, bars and other locations of the city<sup>3</sup>. Hence, by performing overtly musical compositions in the streets, ZAJ challenged the role of the conventional audience, which they caused to move outside the auditorium and who were rendered anonymous and submerged in the quotidian and more superficial environment of the city. Furthermore, it was that urban surface understood as a working space which naturally incorporated new audiences, whose members found themselves in the midst of an event without having developed any expectation whatsoever about it.

Along the lines of that concert, searching for alternative spaces to those of the auditorium and fostering encounters with the social environment of the intervened spaces, we should highlight *Viaje a Almorox*, an event of greater magnitude than the previous one and which was organized at the end of the same year, 1965, as part of the ZAJ-1 Festival. That concert took place during a train journey between Madrid and Almorox (Toledo), in which all its passengers –both those summoned by ZAJ and the remainder of the travellers– were potential interpreters, as well as the railway staff and the inhabitants of Almorox, where other actions took place once the train reached its destination. Beyond the inherent interest of this action on the train to Almorox and the concert in the streets of Madrid have in themselves, it might be interesting for the purposes of this article to emphasize their public projection in contexts devoid of the musical or the artistic, places in which the non-existent music hall or the cosy art gallery could no longer function as a filter for the knowledge and perception of the audience.

<sup>3</sup> See Rivière Ríos, H. (2011). Papers for the history of Fluxus and ZAJ: between the document and artistic practice. *Anales de la Historia del Arte, Volumen Extraordinario*, 421-436. [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_ANHA.2011.37473](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2011.37473) (Checked on 15/06/2014)

Thus, the train and the streets were public spaces where multiple things could occur and where sound creations cohabitated and competed to capture attention among several other actions.

Some years later, on occasion of the Pamplona Encounters in 1972, another paradigmatic moment took place, which is worth reviewing here. We refer to the intervention *Random Telephones* by LUGAN, which consisted in a complex system of telephonic connections where one hundred telephones were placed on telegraph posts, lampposts and trees along Sarrasate Avenue in Pamplona. Some of the devices were linked by means of random or timed connections, which meant that on lifting the receiver of one of the devices, another telephone would ring in a different place. By means of this simple gesture, the possibility of an oral communication between citizens who were probably strangers to one another was encouraged. Other devices reproduced recorded messages or music, thus encouraging listening to the sonic or the musical in the urban environment. Finally, besides the openly ludic dimension of that part of the intervention, it also featured ten phone boxes, some of which connected live with different programmed events of the Encounters, and others were linked to such city as bars, schools or even a brothel which, incidentally, caused long queues to form outside the phone booths<sup>4</sup>. *Beyond its supporting infrastructure*, *Random Telephones* emerged as an open work built on real-time, as a result of the participation of citizens. By setting up a telephone network, the piece was placed on the audience's hands, thus allowing appropriation to come into play. From that point onwards, the fortuitous dialogues and unexpected connections built a piece that also featured in its design some political connotation, linked to the freedom of expression which was repressed during the Francoist dictatorship, almost defunct at that time.

The Pamplona Encounters also left other examples which may contribute to expand this initial catalogue of sound works and interventions that occupied the streets, such as *Promede sur un parc* by Antonio Agúndez or *Canto del Zyklón-B* by Francisco Guerrero. Agúndez's piece is interesting in its approach to public sound art: due to the fact that it is structured in three sections (past, present and future), it seems to embody different degrees in which to the urban space is dealt with. After an initial moment of recognition when recorded sounds, or soundscapes from that place, were reproduced, comes a second phase in which the contextual sounds of the street were amplified took place, thus highlighting a currentness in which the audience and the artistic intervention shared a time and a space. The third part, which immersed the audience in the abstract world, was reserved for the broadcasting of an electronic music composition that required the audience, who -judging by the images- looked rather serious and unconvinced, to carry out a reinterpretation of the urban space.

<sup>4</sup> See. López Munuera, I. (2009). Los Encuentros de Pamplona: De John Cage a Franco pasando por un prostíbulo. *Arte Y Parte*, 83. Retrieved from [http://salonkritik.net/09-10/2009/10/notas\\_articulo\\_encuentros\\_pamp.php#inicio](http://salonkritik.net/09-10/2009/10/notas_articulo_encuentros_pamp.php#inicio) (checked on 20/06/2014)

By way of an ending for this initial and brief approximation to this field, which features themes such as the appropriation of the sound event, the construction of situations or their reinterpretation in real time have been referred to, we will mention the work around the everyday through the work created by Isidoro Valcárcel Medina, whose conceptual subtlety has often resorted to sound as a vehicle. The intervention we refer to was called *136 manzanas de Asunción* and was created in Buenos Aires (Argentina) in 1976. Featuring a fairly straightforward approach, this action consisted in an invitation that the artist extended to the people from this city to walk around Asunción while they talked to him. Once more, the everyday and social relations were interwoven from the oral character of communication and language. Getting to know a public space through direct conversation with its protagonists will be a topic to which we shall return later through several current proposals that resort to similar strategies.

### **The activation and amplification of the public space**

In this section we will pay special attention to some of the artists who straddle the early period just mentioned and the present moment, which we will deal with further down. These artists deserve a prominent space because their cases enable us to discuss long-term trajectories embodying a specific approach to sound creation. These itineraries have, in many instances, become reference points for younger generations and –since they are still active- have unarguably contributed to smooth the way for the progressive inclusion of this creative discipline in the Spanish contemporary art panorama, a task which –it should be mentioned- still requires an enormous effort. Besides, among these references specific instances of interventions in the public space can be found, which we highlight below:

#### ***Llorenç Barber: Bells and the sound anthropology of the city.***

The case of Llorenç Barber (Aiello de Malferit, Valencia, 1948) is quite exceptional. His highly characteristic and easily identifiable work situates this musician and artist in a prominent position within the realm of sound creation from its start to the present. Obviously, we are making reference to his work with bells, which he has tolled since the mid-80s in different cities inside and outside the Spanish territory, but also to his job as organizer of the sound art festival Nit's de Aiello (Valencia), which this year has celebrated its 17th edition.

Among Llorenç Barber's comings and goings we shall only mention the visit he paid to London in 1976, since it was there that he came in contact with free improvisation, a fact that added to his reading of the then recently published book *The tuning of the world* by Murray Schafer resulted in his creation of the *Taller de Música Mundana* (1978) on returning to Spain.

It was in that context where he began to give free rein to experimentation and collective improvisation, creating sound worlds that led his work towards an encounter with the everyday and the public. Nevertheless, it was chance that led him to the public space: the finding of metallic sheets that produced a sound extraordinarily similar to that of bells awoke in him a fascination with the latter objects, whose sonic possibilities he explored to the point of constructing a 'portable belfry' consisting in found objects, pieces of metal, bells of different sizes and timbres, with which he would give various concerts.

It would be in Ontinyent (Valencia) in 1988, when he began his bell concerts, inaugurating this trajectory with a trilogy whose title –read in a sequence– spelled out the Latin motto usually engraved on bells: *Vivos voco. Mortuos plango. Fulgura frango*. (I invoke the living. I mourn the dead. I keep the storms away). Following his taste for wordplay, Llorenç Barber named these experiences *citizen bell concerts* because he considered that they emerged from a collective, festive will of cities. Also referred to as *plurifocal music* by Barber, the concerts are conceived for different belfries and specific places with which the musician composes as if they were instruments distributed across the space. It is music of a place that is bound by the existing conditioning elements of the setting, such as the architectural building of the belfries, but also by the sonic idiosyncrasies of each bell and, to a similar degree, by weather elements.

During the *Gaudeamus Igitur* concert celebrated in Granada in 1992, the wind became its indisputable protagonist, unexpectedly pushing the sound to and fro. From this moment on, the wind was incorporated as yet another factor in his works. Much the same would occur with the fade-in and fade-out that occurred in *Campanae Oenipontoniae* in Innsbruck (1993) which was due to an error in chronometry, or the fortuitous featuring of a musical crescendo during the performance of *Daemones Ango* in 1989 in San Sebastián –a result of the feedback of the tolling at the end of the concert. Thus, his concerts have progressively featured a growing complexity, and have spread throughout the space of numerous cities, *sounding* them as well as *being sounded* during the concerts held in them.

The latest of these concerts was the one given last year (2014) in Toledo, –on occasion of the celebration of the Year of El Greco– where 46 bells in 15 different belfries from that city were played by 65 collaborating musicians. This deployment of spaces and people turn each project into a collaborative way of working that encourages the meeting of people and musical celebration. What Barber encourages with these concerts is the creation of a large space for listening and interpretation.

The city becomes a huge container of sounds, with as many possible listening points as there are spaces in the urban environment. And these concerts do not encourage a kind of isolated and individual listening experience, -a passive and stationary one in which both our ears and our bodies remain in a single place, alien to the surroundings. Instead, they promote a listening that permits movement to take place and freshens up our contact with the urban. In the words of the artist, it is a creative exercise of *collective identification* in a public space that is common to all of them.<sup>5</sup>

### ***Concha Jerez and José Iges: Trasferrence and interference through speech.***

The case of these two intermedia artists -which is how they like to define themselves- is also extraordinary within the Spanish sound scene. In the domain currently discussed, the joint works that Concha Jerez (Las Palmas de Gran Canaria, 1941) and José Iges (Madrid, 1951) have created since 1989, contain plenty of examples of pieces that have been installed in public areas of the city, featuring language as a sound material; an original element -that of language- on which we shall dwell below. Language, whether in the form of the phrases, syllables or letters that potentially comprise it, becomes in their work the physical and conceptual material with which to face such topics as *utopia, co-authorship or interference* -aspects which Iges and Jerez usually deal with in relation to the role of the media in contemporary society.

We will now direct our attention to the most significant work by these artists in the public arena: their installation *Tráfico de deseos*, which they created in 1990 in L'Hospitalet de Llobregat, Barcelona, on occasion of L'Hart festival. Other installations by these authors, such as *Polyphemus' Eye* created in Ars Electronica (1997) or, more recently, *Jardín de Poetas*, which was part of the exhibition *ARTE SONoro* (2010), also provide examples of sound creation in public spaces and about the domain of the public. The reason why we have decided to focus on *Tráfico de deseos* is the valuable character of this intervention, which featured utterances relating to desire in 21 sets of traffic lights and the various ways of formulating it that citizens were able to listen for the few seconds they spent waiting to cross the street, while the light was red for pedestrians.

The voices read messages in Catalan and Spanish, such as "Spelling out the time in an interval of X meters of desire", or "Giving oral expression to time in an interval of X meters of desire", which were visually complemented with the phrase "X metres of desire" written on the floor, in parallel to the zebra crossing. In this piece, the authors played with the limits of the public and the private by contrasting the voices featured in

<sup>5</sup> Barber, Ll. (1991) The bell tower as soloist instrument in our urban soundscapes. Musica Global, (3). Retrieved from <http://campaners.com/php/textos.php?text=1415> (checked 7/07/2014)

the traffic lights –information that became public as it was listened to- with the messages transmitted by those voices and which referred to something– desire- that is usually more private. The neighbours of L’Hospitalet de Llobregat, which at the time was an area where unemployment was rife, perceived the piece as an invasion of their vital space. Due to their reactions and complaints the piece had to be removed prematurely. Far from understanding this fact as a failure, we present it here as an illustration of the penetration that the piece had in the public space, amplifying in the response of the inhabitants of that area the atmosphere of social dissatisfaction present there. Thus, the installation functioned as *interference* in the public space, which encouraged its symbolic re-appropriation by part of the citizens. As any breakdown in the unfolding of a narrative, the interference reactivated, in this case, the contextual awareness –in terms of the social time and space- by those who perceived it. Other *interpretative codes* <sup>6</sup> were reached by means of language and its codes.

<sup>6</sup> Iges, José, y Concha Jerez. Argot. Madrid: CAAM e Instituto Cervantes, 2009, p. 37

As Heidi Grundmann argues in a catalogue about these artists, the piece –which temporarily appears in the public space- becomes some sort of *souvenir* that, purchased as a token of an experience in a specific place, is capable of evoking *more complex memories that the object itself* <sup>7</sup>. Thus, reference is made to the specific experience and the individual interpretation by each citizen, as well as to the souvenir of the event stored.

<sup>7</sup> Iges, José, y Concha Jerez. La Mirada Del Testigo, El Acecho Del Guardián: [exhibition, Sala América (Vitoria) and Museo De Bellas Artes De Álava]. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1998, p. 95

### ***José Antonio Orts. The lights and shadows of sound.***

To bring this second stage to a close, we will mention another artist who possibly enjoys less visibility these days in the context of sound creation, but whose work nevertheless constitutes a link in the chain that is taking us to the present. We are talking about José Antonio Orts (Valencia, 1955), another representative figure in the Spanish sound art panorama who has also occupied the public space in some of his pieces. Ever since the start of his work in the 1990s, his pieces have combined music and light through electronic circuits and photosensitive devices grouped across the space, featuring small loudspeaker membranes attached to them and detecting the presence and movement of the audience.

Most of the work created by Orts is situated in the closed rooms of galleries and museums. However, he has on occasion intervened public spaces –usually garden areas- such as Valencia’s Polytechnic University campus, where he installed his *Resonatorium* in 2007: a group of resonant tubes with broken forms that constitute a sculptural group. However, it is possible that the most relevant example by this artist might be his *Harmoniengang*, which won the German sound art prize in 2004. On that occasion the installation, constructed by means of a system of sensitive electrical circuits, was situated outside the city of Marl’s (Germany) Skulpturenmuseum Glaskasten.

The outer pillars of the museum were used to place tuned tubes with photosensitive cells that were almost unnoticeable for pedestrians, as were also the reflecting surfaces situated on the floor that served as a guide for the sensors to capture the interaction of lights and shadows that the visitors produced with their movement and to which the installation responded through sound.

## Present continuous

At this moment in time, it can be said that the panorama has changed with regards to the preceding years. Nowadays, other sound proposals –which have emerged in the last few years, pushing different agendas and methodologies regarding the intervention of public space- have emerged.

Having said that, and in the light of the current situation, which at present continues to lack definition, it is likely that this realm will probably develop with greater cohesion and complexity in the years to come. However, the very organization and management of public spaces do not make this task any easier, which is why the trend in this area is increasingly linked to action, phonographic, field studies and locative media proposals that very often don't require collaboration from governing bodies. In what follows we shall present the individual trajectories of artists who have occasionally worked in this area in an attempt to illustrate the current panorama: their work in the public arena, their participation in festivals and exhibitions that have featured, or continue to do so, sound creation within the domain of the public, and finally, collectives and projects that are currently working to promote listening sensitization by means of other methodologies or tools linked to creation, sound and the public space.

### *The collective sensitization of listening in public spaces.*

We shall begin with this section because several of the proposals that can be currently found in the Spanish panorama are largely the result of a concern with sound preservation, aural memory and the sensitization towards listening. At this stage, mention must be made of the effort to aurally map in a collective fashion various territories. In turn this leads us to projects such as Soinu Mapa, developed in the Basque Country's Audio-Lab, Sons promoted in Barcelona by the Pompeu Fabra University and the Fundació Phonos in Catalonia, Mapa Sonoru in Asturias or the Galician sound mapping by the *escoitar.org* project. We shall succinctly focus our attention on the latter initiative in order to show a sample of the wide range of projects in which they have been involved since they set off in 2006.



Among the range of activities carried out by Escoitar we will highlight the fostering of listening as a cultural value which they have encouraged through numerous workshops and seminars during which the participants were taken to the streets, not merely as active listeners but also as enablers of the cultural education of other citizens –in terms of listening and sound. Through these actions they have often denounced the acoustic strategies that have been implemented and accepted as control systems. Their workshops usually finish with what they call *audio-actions* in which members of *Escoitar* together with the people attending the workshop perform various sound actions around the city. What is interesting about these actions is that they do not necessarily feature any sounds, but rather the participants –dressed in bright orange overalls, and carrying some sign or object that makes reference to sound or to listening- manage to capture people’s attention and redirect their perception towards sound events. An example of the offshoots of these workshops are the Listening Sculptures, which are living sculptural ensembles where the participants, grouped and carrying some sort of distinctive characteristic (whether a microphone, an outsized hearing aid or a measure of tape gagging them, among others) redirect the auditory towards an attentive listening; from the visual contact towards the sound event. This is also the case in those actions in which they work with the *macrophone*, a 7-meter-long inflatable microphone capable of recording the ambient sound of the spaces it passes through while broadcasting the sounds and funnelling the attention and surprise of citizens. For instance, that was the case during the walk with the *macrophone in Sonosfera de Santiago* (2009), which Escoitar carried out together with some of the members of the art and action cultural association *Alg-a*.

The audio actions by Escoitar are highly suggestive in that they not only contribute towards the preservation of aural memory, sound identity and the reflection about the value of sound, but because they also generate a contact with the actual citizens’ environment and embody a critical background through methodologies –often rather casual- that, closely related to the practices of action art, merge the artistic with a didactic and reflective dimension in each project. In this sense, and closely related to the urban environment, the proposals that this collective uses to denounce the use of sound in urban environments as a weapon or mechanism for social control should also be mentioned. It is under this umbrella that their *Roman battalion audio-action*, which they performed in Seville in 2008 as part of the Zemos98 festival, can be included. Gathered in a square, they activated sirens and improvised horns built with aerosol cans, disturbing the daily sound make-up of the space and interfering with it by means of highly aggressive sounds that inevitably disturbed the activities that city dwellers were doing. Thus, they triggered a sensitization towards this

kind of devices and phenomena in other citizens, unbeknown to this event. Arguably, the most relevant examples in this realm were the actions that they carried out by means of the *mosquito device*, a small contrivance that emits an extremely uncomfortable high frequency that, due to its properties and those of the human ear, can only be heard by younger members of the population. This device, which is used to prevent gatherings, was employed by *Escoitar* in some performances, such as the *Outonarte* festival in La Coruña (2009) in order to generate a public controversy about its use in public spaces or areas accessible to the public.

To bring this brief approximation to *Escoitar* to an end, we will mention –without dwelling on the full extent of the project- the *NoTours* tool that currently takes up most of this groups' attention. Initially designed by *Escoitar* and Enrique Tomás (within the context of the artistic residencies at LABoral in 2009), *NoTours* is a geolocalized listening tool that allows listeners to wander around an area by means of WiFi and GPS technology and listen to the sounds that have been previously associated to different specific locations in that area. *NoTours* was first put in motion in Gijón's old fishing area under the name *NoTours [audio-drifting]*. The intervention proposed a sound walk with this tool/mobile device, listening to different events that had been previously recorded in those very locations. A few years later, the tool was used in the exhibition *ARTE SONoro*, curated by José Manuel Costa at the Casa Encendida (Madrid), in order to create *El Ángel*, a sound walk or sound wandering through the Retiro Park in which words and sounds accompanied the movements of the audience in the area surrounding the Ángel Caído [Fallen Angel, T.N.] fountain. Thus, individuals were connected to the environment of the park while a layer of sound, adding the enigmatic presence of this sculpture to the realm of a public park, was added.

The work of *Escoitar* collective is valuable due to the magnitude of the different proposals in which the approach to sound occurs as a result of the cross between the artistic realm with other fields such as musicology, anthropology or phonography, among others, which unfold very diverse methodologies and work strategies, somehow exemplifying the plurality of approaches, voices and praxis in the realm of sound art.

Along the lines of this very discourse, we can find the work and research -on this occasion between the architectural, artistic and the musical- that other musicians and researchers such as Ricardo Atienza, José Luis Carles or Cristina Palmese have developed.

The scope of their work, which is strongly linked in the case of the first artist to the CRESSON laboratory in Grenoble, focuses on what Barry Blesser calls aural architecture. In Atienza's case it is an enquiry where sound sensory perception is analyzed and used in the study of urban environments. His collective *Playing the Space*, with which Carles and Palmese have also collaborated, unfolds in an architectural and artistic domain and it explores the sonic properties of the spaces by means of the reactivation of their aural, ludic and participative dimensions.

### ***Sound artists and projects in the public space: a sample as proof of its diversity.***

Following the structure we have chosen for this text, in this section we will make reference to the work of different sound artists who have carried out incursions into the public space. Due perhaps to the sheer extent of the topic, and to the blurred nature of the concepts of public art and public space, these pages progressively reveal a realm where a series of projects and works that emerge from various starting points and approaches follow upon each other. All of this contributes to the creation of a varied panorama from which we will now merely rescue a small portion. This is why our intention in the following section is to point out certain artists, while remaining fully aware of the fact that we leave along the way the work and pieces of many other artists to whom we have had no access, due to lack of knowledge or information. Hence, the intention of the following section is not to enumerate the Spanish sound artists working in the public space, but rather to show, by way of an approximation to this topic –through the works of some of those that we have considered interesting–, the range of approaches to the topic of public space and the public in sound creation.

XAVIER ERKIZIA (1975) belongs to the ERTZ collective and is the director of Audio-lab in Arteleku (San Sebastian) with whom he has produced various actions and events in public spaces. We shall focus here on some of his works such as Hegi, Egia, Egiak [Frontier, truth, truths] (2013) which he developed together with Maialen Lujanbio as part of the exhibition *Tratado de Paz: 1813. Siege, burning and reconstruction of San Sebastian*. Succinctly put, the authors worked –on the one hand– on the oral literature in Euskera and the use it was put to by the different sides before the siege of San Sebastián in 1813, and –on the other– on the impossibility of finding out the whole truth about a specific event. Each of the events that comprised the project was presented as three simultaneous performances, which took place in emblematic locations of the siege, such as the wall or a bunker.

Thus, they made it materially impossible for members of the audience to attend all of them, thus reinforcing the idea of impossibility: a radio performance, an installation with sung verses from both sides of the conflict which were distorted by means of snare drums, and the interpretations of hymns in a shared space but played at completely different tempi. Simpler in construction was the performance series that he realized in Córdoba, Roma or Lisbon under the name *Mensajes fuera de lugar* (2005-2013). In the case of Córdoba (Lucena), where he worked together with Iñigo Telletxea as part of the *Sensxperiment* festival (2008), the intervention consisted in a series of interviews with the neighbours about the town of Lucena, which were subsequently broadcast as radio signals for FM radio receivers in one of the town squares. The fragments with a more agreeable content were broadcast first, and they progressively gave way to angrier ones. The listening –thus organized- provoked all sorts of reactions from the neighbours. Finally, we shall make reference to *Hormak Urtu* (melting walls), a concert-installation carried out in 2008 at the 7 Basque pelota courts that were constructed in memory of sculptor Jorge Oteiza in Azkoitia (Guipuzcoa). It consisted in an electronic piece, which in turn became some sort of reading of the architectural map of the above-mentioned spaces, the reproduction of which was spatialized throughout the space. Simultaneously, a group of musicians –who were also distributed along the seven pelota courts, and using their ability to listen as sole guide, captured sounds from the musical recordings and improvised with them, thus generating a new sonic and spatial architecture.

JUANJO PALACIOS (1966): We will concentrate on two works by this artist and phonographist, -who was responsible for setting in motion the *MapaSONORU* in Asturias- that take on a relevant public dimension during the process of performing them. *RECitinerante* (2010-2013) is a repository of audiowalks or an archive of walks –sound or spoken walks- created in Asturian spaces of remarkable sonic, symbolic or narrative interest. Some of them were created with the *mapaSONORU* team, and others were made in the context of different workshops or festivals, reference to which is made in the recordings gathered in the above-mentioned repository. The second of the projects, *Paseo pola Enseada de San Simón* (2013), featuring a marked social character, was created together with *Escoitar* and it consisted in a series of walks with local inhabitants from the different constituencies in the area. Together with these local people, and by means of the walks, the piece is an attempt at recovering present and past memory and identity. Thus, the different ways to relate to the sea and the inlet of the various constituencies, as well as the people who live and lived there, are recorded in careful compositions in which the conversations are mixed with the soundscapes from each location.

NILO GALLEGO (1970) His work explores the interaction with everyday sonic environments, organizing performances with which he adds new meanings to the situations and contexts of the public space. As leader of the experimental collective *Orquestina de Pigmeos*, devoted to site-specific interventions, he has carried out different performances, such as *Apocalypse Now* (ARTE SONoro OFF, 2010) in Lavapiés Square, directly in front of the National Drama Centre (CDN). As a starting point for this performance, a series of rows of seats were symmetrically placed to those inside the CDN theatre, but looking outwards, that is to say, towards the street and the life happening there. By doing this, the intention was to create a cinema devoid of screen where sound and musical elements were included: for example, different areas of the square were amplified or some of the sound effects from the film *Apocalypse Now* were played back. Other musical events appeared from balconies or areas close to the audience, thus trying to progressively create a perceptive context close to the cinematographer, although in this case happening within a public and everyday space such as an ordinary square. Other performances, such as *Pigmeus do Mondengo* (Festival Citemor, Montemor, 2009) or *Outside Beta factory* (Bilobao, 2009), consisted in itineraries or actions centred around a specific space where different sound elements, akin to the environment or specifically brought to the performance were featured. As is often the case, these actions didn't just require the intervention of the performers or interpreters, but also involved some neighbours from the locations featured.

EDU COMELLES (1984). Phonography lies at the roots of the various proposals and projects by this artist, which are formalized as listening pieces, installations or cartography and sound identity projects. In the issue currently at hand, we should stress *The Aural City* (2011), a geolocalized sound walk around Valencia's Barrio del Carmen, where the different compositions took found sound materials that were subsequently processed in various ways, reinterpreting the atmospheres of each area. This piece, much as the one we shall discuss directly afterwards, respond to the intention to function as a catalyst for a careful listening of the environment. Thus, *Alteration of the Soundscape 1.0 Trompe l'oreille* (2013) in the gardens of Valencia's Polytechnic University (16th Public Art Exhibition), introduced ten small stalls with electronic circuits in various trees, designed to imitate the sound of insects and birds. This piece sought to produce a moment of recognition and amplified perception of the immediate sound environment by means of intrusiveness in the soundscape and the alienation of the listening of individuals.

PABLO SANZ (1981) Listening as linked to the exploration of spatial and sonic perception, as well as to its aesthetic value, guide the works of this artist who embraces multiple facets of sound creation.

We will only make reference here to some of his projects created for specific transit locations. The first of these, *Transient Lapse* was created together with JUAN CANTIZZANI (1978) in an underground passage for bicycles and pedestrians in The Hague in 2012. On that occasion, they explored the threshold of perception by proposing an installation that merged with the environment, creating a sonic situation aimed at capturing the attention and surprising citizens in their daily urban transit. Created along similar lines, his work *Sarawdyi* (Matadero Madrid 2013) was also directed at encouraging the recognition of sound information from the environment, in this instance by placing on the walkway through which people gain access to the centre a series of transducers that created a sound situation that was in constant fluctuation and was unmistakably linked to the urban landscape by means of ambient and synthetic sounds. The mix of sounds akin to this place with other ones, which were alien to it, created a momentary feeling of alienation as people crossed the walkway, only to plunge back at a later moment into the sound reality of the space.

PABLO SERRET (1975) This artist usually resorts to sound as a means to relate to specific events in a given environment. *Laic Megaphones* (2009-2010) emerged as a project around symbolic communication in areas with a need for dialogue and reflection. The project, which was replicated with variations for various events (Manifesta 08, Artifariti, ARTe SONoro OFF), was originally conceived as part of the *Saout Meeting* coordinated by In-Sonora in Tetouan. Large format megaphones were collaboratively constructed, using recycled materials, and were subsequently placed in strategic locations, thus creating a sound projection channel and, in turn, a symbolic image of the viability of communication between territories. Apart from this piece, we can also mention *Sonic Skate Plaza* (2013), created along different lines for the call of works *Solid Interfaces and Urban Games: Digital games in the public space* launched by Medialab Prado as part of the European programme 'Connected Cities'. This piece activated the square near the Medialab on a sonic level, using the movement of skaters as the reader for the sounds programmed into the square.

ENRIQUE TOMÁS (1981) Already mentioned as one of the developers of the NoTours tool, in 2007 he created, on occasion of the 3rd edition of In-Sonora, a series of performances together with Verónica Pérez under the name *Atmosphere Noise Substrata*. Among all the actions, we will highlight here the ones that followed the manifest initially read, vindicating sound and everyday noises in cities as something valuable to be looked after and preserved. Fun introduced sound toys in an amusement area, which were quickly seized by children, thus reinforcing the sonic element of these spaces, which are already noisy in themselves.

*Semaphorus*, paying attention to the sound signals of the city, consisted in fixing stickers bearing illustrations of different kinds of birds on traffic lights featuring sonic guiding devices. All of these actions focused the attention on different sonic aspects of the city, reaching their climax in *Noise Concert*, in which a new sound layer was added as a result of sweeping with piezoelectric sensors and microphones that amplified various sonorities in a central street in Madrid.

MARÍA ANDUEZA (1978) I will include, by way of an ending, two of the pieces that I have created in this context: *Algarabía* (lunaKREA festival, Vitoria, 2009) dealt with the value of the ephemeral in the creation of urban spaces that aren't physical or material, but rather are a consequence of the social. This work, installed in four trees, replicated by means of fragments of human voices, the natural, very noisy phenomenon produced by sparrows in areas full of trees right before their nocturnal rest. This phenomenon, which is in concordance with the one that we humans produce when we gather in large numbers, revealed the sonority of indoor spaces of public access such as Vitoria's tapas bars in the context of a public space. A year later, *Vault position* (Residencia de Estudiantes, Madrid 2010) considered various dimensions of architecture –sonic, natural, municipal- by installing a sequence of real-time sounds on a one-hundred-year-old pine, which formed an inner vault with its braches. This vault visually framed another one, that of the Higher Industrial Engineering Technical College which was, in turn, sketched through another one: the sound vault created through the distribution of two sounds that established their limits through variations in their frequency and tempo.

### ***The presence of sound creation in public spaces in exhibitions and/or festivals.***

We shall conclude the present article with an approach to some exhibition or curatorial proposals that have dealt with sound art within an urban setting or that have used sound materials in order to tell some form of story related to such a space. Typically, these are small-scale initiatives that emerge in a milieu that is –surprisingly- in full swing and highly diverse. Due to low-budget productions, which result in projects that require a strong personal involvement –very often lacking public financial support- their range of diffusion, their capacity to document the activity and, as a result, their impact on the Spanish cultural scene is restricted to a local scale, thus being less visible nationally, which in turn makes them more difficult to grasp as a whole. This is why the selection of projects that I will refer to at this point will be certainly limited to the place where I usually live (Madrid) and to my own experience.

Nevertheless I have already made reference to other festivals, exhibitions and cultural bodies along the various regions of the Spanish territory and which have also enriched and contributed towards the development of this panorama (Zemos98, SonsdeBarcelona, ARTE SONoro, LABoral, UPV, Audio-lab). Thus, in spite of being fully aware that there are many other, interesting ones that will go unmentioned and could reinforce those I will mention below, I will take this opportunity to insist on the relevance that the following sample might have to highlight the key importance that these initiatives are having in the development of public art and Spanish sound art creation.

ITINERARIOS DEL SONIDO <sup>8</sup>. This original project curated by Miguel Álvarez Fernández and María Bella in 2005, proposed 14 sound interventions on an equal number of bus stop shelters in Madrid. The pieces were included in the panel reserved for advertising, to which pedestrians could connect their headphones and listen to different proposals by a selection of artist, including both national and international well-known figures from the realms of music, poetry and action art such as Vito Acconci, Julio Estrada, Luc Ferrari, Fernando Millán and Francisco Ruiz Infante. For this project, all of these artists created a specific piece, which didn't in any way overshadow the soundscape in which they were inserted, but rather were added to it, as well as to the visual landscape. Hence, there were works that lent sound to the imperceptible (Christina Kubisch), or reproduced the very same soundscape although with a slightly retardance (Joao Penalva). Also, as the pieces were listened to through headphones connected to pieces of urban furniture, a double public-private streak emerged from the project, which encouraged an interesting model of interaction in the public space.

<sup>8</sup> <http://itinerariosdelsound.es>

IN-SONORA <sup>9</sup>: The sound art and interaction festival that ever since 2005 has been yearly curated by Maite Camacho in Madrid (in some of its editions in association with Mario Gutierrez or Betania Lozano) has also paid some attention to this section of contemporary sound creation. We have already made reference to some examples that were included in the different editions of the festival, but we should also mention other examples by artists who have participated in those festivals coordinated by In-Sonora, such as *ARTE SONoro OFF* (2010), in which numerous performances and actions took place in the street. One such instance was the one by Krapola (throwing the house out the window, in the city centre of Madrid), or that by Dinastía Trini (mixing different cultures in the *Txalamovil Madrilen* in which two women dressed as *chulapas* [a typical Madrileño dress, T.N.] played a txalaparta [a traditional percussion instrument from the Basque Country T.N.] fixed onto a bicycle around the streets of the city centre).

<sup>9</sup> <http://in-sonora.org>



MADRID ABIERTO <sup>10</sup>: This public art festival was part of the Madrilean cultural scene between 2004 and 2010. We should here mention, due to its relevance to the theme at hand, its 2007 edition. Curated by Juan Antonio Álvarez Reyes, it favoured the sonic dimension of all the pieces involved. A large number of artists worked in that edition, some of them Spanish, such as Alfonso Gil, who worked together with Francis Gomila in the installation *Guantanamera*, which condemned by means of songs played back at deafening volume from the sewers below, the torture perpetrated in Guantanamo through the use of pop music. Another project boasting a Spanish presence was the one by the collective Discoteca Flaming Star (formed by Cristina Gómez Barrio and Wolfgang Meyer) which presented *Fernando (We were young. Full of life. None of us prepared to die)* a fair booth from which fragments of musical compositions and a voice sang out of tune, blurring the limits between the public and the private. Finally, there was the piece *Rezos/Prayers* by Dora García in which 10 performers recorded descriptions of people, attitudes, situations, trajectories, activities, etc. that were around them.

<sup>10</sup> <http://madridabierto.com>

JUSTMAD2 – METROSOUND: as part of the 2nd edition (2011) of JustMad, curated on that occasion by Javier Duero, Martí Manen and Ana Luiza Teixeira de Freitas it was proposed to create *Metrosound* a section specialized in sound art that presented works by artists who worked with Madrid Underground's network of PA systems. Among the five pieces involved we shall single out the ones by Regina José Galindo (*Alarma*) who worked on the Banco de España station, focusing on the growing social tension, the one created by Francisco López at Velázquez station (*Sin Título #276*) made from recordings taken from the archive of the Underground's PA system or the one by Iván Pinto (*Invisible Déjà Vu*) who focused on the delay effect by means of recordings from the very space, which were processed and subsequently played back with a small retardance.

AUGMENTED SPATIALITY <sup>11</sup>: This was project that I curated in 2013, in a neighbourhood of Stockholm, Sweden. I take the liberty of including it here for it was born as an offshoot of the research I do in this field. My intention was to deal in an exhibition –from the practical perspective of organization and management– with a public sound art project that emerged from an analysis of the neighbourhood itself and from conversations with the various public and private agents that operated in it. From this proposal eight installations and performances in public spaces, or spaces accessible to the public in the above-mentioned neighbourhood (shops, local community centres) came into being. Among the contributions, we should mention the Spanish presence of Mattin, who coordinated the project *Gentrified Improvisation* around the incipient gentrification

<sup>11</sup> <http://augmented-spatiality.org>

process in the area and the transfer of that conversation onto the realm of artistic creation in the KonsthallC art centre, or the in-situ performance *Actions by Playing the Space*, which reactivated the neighbourhood through sound as a form of collective analysis. On top of this, and through a process of round-robin invitations, a listening section was organized around the topic of sound creation and social spaces in which 17 artists participated, some of whom were either Spanish or worked in Spain, such as Acoustic Mirror, Pablo Sanz, Edu Comelles, Juanjo Palacios or Chinowski Garachana among others.

At this stage, it difficult not to mention other projects that inhabit an ambiguous terrain, between what could or could not be considered to be public art, which could also be understood by some as belonging to sound creation while others might consider them akin to urban anthropology or ethnography. Among them, let us refer to the project *Matadero Memoria Aural*<sup>12</sup> (2013), curated and realized by Soundreaders who, by means of interviews and field recordings carried out an approximation to the history and memories of the municipal slaughterhouse [The name of the venue, 'matadero' means slaughterhouse in Spanish, T.N.] and its most immediate environment in the Arganzuela district. This is a project that doesn't have its formalization in the public space, but rather in the web as a map and archive illustrating what the public space of the Matadero was years ago. However, it deserves to be mentioned here due to the sheer scale of its approach to a theme that is relevant to the discussion at hand. *M2 de sonido*<sup>13</sup> (coordinated by Ana G. Angulo, Ángel Galán, Antonio López and Miguel Angel Lastra) constitutes a similar instance, also featuring the soundscapes of the neighbourhood around the Matadero, if on this occasion the intention was to develop a sonic interpretation of the environment and of urban identity from these sonorities.

<sup>12</sup> <http://mma.soundreaders.org/>

<sup>13</sup> <http://www.m2sonido.net/proyecto>

**VOLUMEN!** This festival, curated by Abraham Rivera and Rubén Coll (2013) dedicated a sizeable part of its programme to realize street interventions or actions within the public space. Their intention was to present the inhabitants of a certain neighbourhood with an unexpected encounter with the sound and musical events, but also with the reflections that emanated from them. The environment of La Casa Encendida, in the borough of Lavapiés was explored in different ways: through noise maps and special acoustic protection areas elaborated by the town hall, José Luis Espejo proposed a guided tour which analyzed in-situ the *raison d'être* of these maps or, conversely, their unsuitability. In yet another proposal by Soundreaders, they put forward a geolocalized listening exercise that situated the audience between physical and digital realities in the shared public space and, finally, by way of a portable concert by Silly Europeans/Mystery Shopping they moved around the borough equipped with shopping trolleys and devices with which they created various sound events.

MAYRIT <sup>14</sup>: curated by Bigtimers (Jose Luis Villalobos and Jorge Conde) in 2014, it proposed a series of approaches to the local environment in Madrid –whether in its architectural or social dimension- through proposals that were articulated by means of various strategies a re-reading of the intervened spaces. *Walking with open ears and half-shut eyes* (Akio Suzuki and Aki Onda) in which a series of sound performances were combined with areas around the borough of Delicias, somehow linked to Masonic architecture. Brandon Labelle proposed *Civic Centre* in a workshop format, which gave rise to debates around the act of ‘overhearing’ and the figure of the ‘strange’ in the city. These in turn resulted in an installation at Agustín Lara square, where the concert for balloons and trumpets by Alex Mendizabal (along the lines of the one he gave in the 13th edition of *Festival de otras música ERTZ*) took place. The last proposal in this project featured Francisco López, who performed a sound passage through the gardens of La Granja de San Ildefonso and a concert-installation in a neighbouring reservoir.

<sup>14</sup> <http://bigtimers.es>

### The time to come

As we have previously mentioned, the analysis of the current panorama highlights the proliferation of manifestations and activities related to sound creation and public space that keep occurring both in relation to the Spanish territory or to Spanish artists and curators living elsewhere. All this seems to indicate that the sound aspect of public art, or art within public spaces, will experiment an increase in the number of related artists, projects, exhibitions or festivals. It is also possible that this growth will involve a greater structural coherence and, -we also hope- a greater presence of women, which will transform the current panorama into an even richer and more diverse one.

## BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

Andueza Olmedo, M. (2010). *Creación, sonido y ciudad. Un contexto para la instalación sonora en el espacio público*. (Doctoral Thesis). Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Recovered from <http://eprints.ucm.es/12292/1/T32411.pdf>

Ariza, J. (2003). *Las imágenes del sonido. Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha.

Barber, L. (1991). El campanario como instrumento solista de nuestros sonoros paisajes ciudadanos. *Música global*, (3). Recovered from <http://campaners.com/php/textos.php?text=1415> (Accedido 26/06/2014)

Barber, L. (1996). *Llorenç Barber. Escritos I*. Málaga: Gramáticas del agua.

Barber, L. (2003). *El Placer De La Escucha*. Madrid: Árdora.

Blessner, B., & Salter, L.-R. (2007). *Spaces speak, are you listening?* Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Díaz Cuyás, J. (Ed.). (2009). *Encuentros de Pamplona. 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Iges, J., & Jerez, C. (1998). *La Mirada Del Testigo, El Acecho Del Guardián: [exposición, Sala Amárica (Vitoria) Y Museo De Bellas Artes De Álava]*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava.

Iges, J., & Jerez, C. (2009). *Argot*. Madrid: CAAM and Instituto Cervantes.

Iges, J., & Schraenen, G. (Eds.). (1999). *El espacio del sonido, el tiempo de la mirada = Hotsaren espazioa, begiradaren denbora : exposición, 29 de julio-25 de septiembre 1999, Koldo Mitxelena Kulturunea*. San Sebastián: Diputación Foral de Gipúzcoa.

López Cano, R., & Herrera, T. (1997). *Música plurifocal: conciertos de ciudades de Llorenç Barber* (Vol. 4). México: JGH Editores.

López Munuera, I. (2009). Los Encuentros de Pamplona: De John Cage a Franco pasando por un prostíbulo. *Arte Y Parte*, 83. Recovered from [http://salonkritik.net/09-10/2009/10/notas\\_articulo\\_encuentros\\_pamp.php#inicio](http://salonkritik.net/09-10/2009/10/notas_articulo_encuentros_pamp.php#inicio) (Last checked 20/06/2014)

Molina, M. (2007). Ecos del arte sonoro en la vanguardia histórica española (1909-1945). En *MASE. I muestra de arte sonoro español* (28-72). Lucena, Córdoba.

Rivière Ríos, H. (2011). Papeles para la historia de Fluxus Y Zaj: Entre el documento y la práctica artística. *Anales de Historia Del Arte, Volumen Extraordinario*, 421-436. doi: [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_ANHA.2011.37473](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2011.37473) (Last checked 15/06/2014).

Sarmiento, J. A. (Ed.). (1996). *Zaj: [exhibition]*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 23 de enero al 21 de marzo 1996. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.