

No se escucha, pero se “siente”: *Ubiquitous listening* en el arte contemporáneo

Not heard but “felt”: *Ubiquitous listening* in contemporary art

ÚRSULA SAN CRISTÓBAL  0000-0002-3809-9371

usancristobal@gmail.com
Investigadora independiente

Recibido: 30 de mayo de 2022 · Revisado: 7 de octubre de 2022 · Aceptado: 26 de octubre de 2022

Resumen

Los elementos sonoros cada vez tienen más presencia en el arte contemporáneo: museos y galerías resuenan gracias a estímulos audibles, que la mayor parte del tiempo tienden a pasar inadvertidos por el público. En este texto abordo el problema de esta falta de atención. En primer lugar, pongo en evidencia cómo el incremento de publicaciones y exposiciones sobre el sonido en el arte no siempre se ha traducido en una mayor atención a lo sonoro por parte de la audiencia y de la crítica especializada. Esto se aprecia particularmente en los contextos de exhibición más propios de las artes plásticas como la Bienal de Venecia, de la cual comento dos casos. En segundo lugar, abordo una herramienta teórica para el estudio de la escucha desatenta, a través de la revisión del concepto de *Ubiquitous listening* de Anahid Kassabian en el contexto de las investigaciones musicológicas. Finalmente, aplico este concepto a un caso de estudio: la performance (279) *golpes* de la poeta y artista guatemalteca Regina José Galindo, mostrando cómo el sonido colabora a construir el impacto emocional de la obra.

Palabras clave: Arte contemporáneo; musicología; performance.

Identificadores: Regina José Galindo.

Periodo: Siglo XX; Siglo XXI. Summary

Abstract

Sonic elements are increasingly present in contemporary art: museums and galleries resonate thanks to audible stimuli, which most of the time tend to go unnoticed by the audience. In this text I address the problem of this lack of attention. In the first place, I highlight how the ever-growing numbers of publications and exhibitions on sound art has not always translated into greater attention to sound on the part of the audience and specialized critics. This is particularly noticed in exhibition contexts more typical of visual arts, such as the Venice Biennale, of which I comment on two cases. Second, I address a theoretical tool for the study of inattentive listening, through a review of Anahid Kassabian's concept of *Ubiquitous Listening* in the context of musicological research. Finally, I apply this concept to a case study: (279) *golpes*, a performance art piece by Guatemalan poet and artist Regina José Galindo, showing how sound helps build the emotional impact of the work.

Keywords: Contemporary art; musicology; performance art.

Identifiers: Regina José Galindo.

Period: 20th century; 21th century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

SAN CRISTÓBAL, U. (2022). No se escucha, pero se “siente”: *Ubiquitous listening* en el arte contemporáneo. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 53: 261-276.

Sonidos que pasan inadvertidos

Que las denominadas artes plásticas nunca han sido completamente mudas es algo que varias investigaciones han abordado (Ariza, 2003; Kahn, 1999; Kahn & Whitehead, 1992; Licht, 2007). Desde las vanguardias históricas hasta nuestros días, encontramos un número importante de prácticas artísticas que apelan a la vista y a los oídos del público, especialmente a través de formatos como el videoarte, la instalación y la *performance*. Algunas de estas prácticas que desde hacía décadas venían considerando el sonido como su eje central comenzaron a agruparse bajo el término de arte sonoro, y a partir del año 2000 se han sucedido exposiciones en instituciones como el MoMA, el Whitney Museum, el Centro Pompidou, el Museo de Arte Contemporáneo de Sydney o la Fundación Juan March, donde se han abordado tanto la historia como las tendencias actuales. Incluso el prestigioso Turner Prize fue entregado en 2010 a una obra de arte sonoro de la artista escocesa Susan Philipsz¹, lo que parecía confirmar el reconocimiento institucional de esta práctica².

No obstante, ni el mayor interés por el sonido en las humanidades (Drobnick 2004), ni el reconocimiento institucional del arte sonoro se han traducido necesariamente en una mayor apertura a la escucha en el estudio del arte contemporáneo, sobre todo en sus contextos más convencionales de exhibición. Hay que tener en cuenta que no todas las propuestas artísticas que emplean sonido o música se enmarcan dentro del ámbito específico del arte sonoro. Muchos artistas utilizan el sonido como un componente más dentro de la obra y no como medio principal, y lo hacen sin referencia obligada a los discursos y teorías vinculadas al arte sonoro. Es en estos casos donde la asidua presencia de lo sonoro no parece suscitar un interés proporcional por parte de la audiencia, tal como lo menciona el comisario Caleb Kelly: “Sound is now an integral aspect of art, from installation to screen-based, performance-based and participatory practices, yet its presence is too often ignored” (Kelly, 2011:13). Este argumento vuelve a aparecer en publicaciones destinadas al videoarte, otro formato donde el aspecto sonoro suele ser relevante: “the more video art spreads through galleries, the more it is disposed for public, group perception, the more it is as much about hearing as it is seeing and the more we do not hear this, at some deeper level” (Hegarty, 2015).

Cabe destacar que la problemática descrita por Kelly y Hegarty se da tanto a nivel del público general como a nivel de la crítica especializada, algo que queda en evidencia en algunos eventos artísticos de relevancia internacional. Para ilustrarlo voy a consi-

1 Algunas de las exposiciones destacadas: ‘Volume: Bed of Sound’ (The Museum of Modern Art, New York, 2000), ‘Sonic Boom’ (Hayward Gallery, Londres, 2000), ‘Bitstreams’ (Whitney Museum of American Art, New York, 2001), ‘Art>Music’ (Museum of Contemporary Art, Sydney, 2001), “Sonic Process” (Centre Georges Pompidou, Paris, 2002), “Sounding Spaces” (I.C.C., Tokio, 2003), “Her Noise” (South London Gallery, Londres, 2005), “Soundings: A Contemporary Score” (The Museum of Modern Art, New York 2013), “Escuchar con los ojos: Arte Sonoro en España 1961- 2016” (Fundación Juan March, Madrid, 2016).

2 En 2019 una otra pieza de arte sonoro de Lawrence Abu Hamdan estuvo entre las cuatro ganadoras del premio. Más información en https://elpais.com/cultura/2019/12/03/actualidad/1575393053_813450.html Consultado el 19/04/22.

derar brevemente dos casos de obras premiadas en la Bienal de Venecia a distancia de veinte años.

En 1997 la performance multimedia *Balkan Baroque* de Marina Abramović recibió el León de Oro en la 47 Bienal de Venecia. La obra abordaba el genocidio y la limpieza étnica en la desaparecida Yugoslavia, a través de una instalación audiovisual (tríptico de video con sonido) y una acción en vivo realizada en el sótano del pabellón italiano. Abramović se sentaba sobre una enorme pila de huesos de res frescos y los iba limpiando uno a uno durante 4 días. Mientras realizaba esta operación, a ratos tarareaba canciones populares que recordaba de su infancia, y a ratos lloraba. Al mismo tiempo, el tríptico de video que rodeaba la pila de huesos mostraba, en el centro, a Abramović vestida con una bata blanca y gafas a la manera de una doctora, y en los laterales, a las figuras del padre y la madre. En el video central la artista relataba la sádica historia de cómo se crea la rata-lobo en los Balcanes, cuyo propósito sería obligar a un animal a asesinar a los de su misma especie. Finalizado el relato, Abramović se quitaba la bata blanca quedando ataviada solo con un vestido negro y un pañuelo rojo que agitaba mientras bailaba frenéticamente al ritmo de una canción. La interacción entre el video, la acción y los sonidos del público producía un interesante ambiente sonoro que transitaba entre las sensaciones de absurdo, crueldad y arrepentimiento, lo que contribuía al impacto dramático de la performance en su conjunto³.

Sobre esta obra se han escrito innumerables reseñas, críticas y análisis, y llama la atención que en todas esas páginas sólo se mencione el sonido de manera marginal (Pejić, 2002; Stiles, 2016). Quienes han escrito sobre la obra por lo general se han limitado a constatar la presencia de la música y el sonido, sin preocuparse si quiera por identificar las canciones que formaban parte de la pieza. Lo que los elementos sonoros pudiesen aportar a la performance, no parece ser un argumento a considerar por la crítica⁴.

En 2017 el León de oro de la Bienal de Venecia fue para la performance *Faust* de Anne Imhof, obra representante del pabellón alemán. La pieza abordaba temas como el control, la individualidad extrema y la sexualidad post-género a través de gestos que transitaban entre el erotismo, la violencia y la indiferencia. Un grupo de *performers* situados en un espacio de arquitectura de reminiscencias nazi interactuaban con diversos objetos de aire fetichista (jabones, toallas, vaselina, algodón, colchones de látex negro, cables, etc.) y realizaban diferentes acciones, entre ellas cantar. Además, había dos perros dóberman enjaulados, cuyos ladridos retumbaban en el espacio expositivo durante la acción. El sonido y la música eran elementos importantes en esta obra, pero la mayoría de las reseñas publicadas o no dicen nada (Machado, 2017:183), o lo mencionan de manera anecdótica (Fullerton, 2017; Velasco, 2017; Zedda, 2017). ¿Cómo colaboraba el sonido con la expresión conceptual de la obra? ¿Cuál era su rol a nivel

3 Véase un fragmento de la documentación audiovisual de la acción en: <https://www.li-ma.nl/lima/catalogue/doc/marina-abramovic/balkan-baroque-registratie-biennale-di-venezia/6849> (Consultado el 10/02/22).

4 Para un comentario de los sonoro en esta pieza y en las obras de juventud de Abramović, véase (San Cristóbal, 2021).

performativo? ¿Qué inquietudes artísticas se manifestaban a través del trabajo sonoro? Son preguntas que nadie parece plantear, ni siquiera la propia comisaria del pabellón alemán Susanne Pfeffer, quien solo se limita a mencionar la presencia del sonido en la obra de Imhof (Smolik, 2017).

Los dos casos citados muestran la persistencia en el tiempo de un mismo problema: la escasa consideración de lo sonoro como parte integral de una pieza de arte contemporáneo, en un evento tradicionalmente reservado a las artes plásticas. No obstante, en los 20 años que separan ambas obras han proliferado las publicaciones en los ámbitos específicos de la historia del arte y de la museología, que problematizan la escucha y la presencia del sonido en las obras y en el espacio expositivo (Bubaris, 2014; Daniels & Naumann, 2015a, 2015b; Draxler, 2009; Rainer et al., 2009; Wiens & Visscher, 2019). Algunas autoras incluso han propuesto considerar el museo como un espacio audiovisual (Voegelin, 2014:120) o bien como un espacio históricamente multisensorial (Classen, 2017; Howes, 2014; Pascual-Leone & Levent, 2014), perspectivas que ciertamente contribuirían a enriquecer la interpretación de casos como los arriba citados. Sin embargo, parece que la aparición de estos discursos no ha bastado para revertir la tendencia a pensar la performance como una experiencia puramente visual, cuando en realidad se trata de una experiencia multisensorial. Como consecuencia, se puede decir que la capacidad de escuchar las obras de la creación contemporánea, que no son consideradas arte sonoro, sigue siendo una asignatura pendiente.

¿A qué puede deberse esta aparente falta de interés? Hay al menos dos argumentos recurrentes al respecto: a) la supuesta preeminencia de la vista por sobre el oído en la cultura occidental y en las Humanidades (Kahn y Whitehead, 1992:4; Drobnick 2004; Kelly 2011), y b) la aparente dificultad para describir el sonido (Kelly 2011). Sin embargo, ambos planteamientos han sido cuestionados. En el primer caso, Marta Quiñones ha argumentado que la presunta hegemonía de la visión ya no puede ser considerada un marco de referencia ni siquiera para abordar la historia de los sentidos. Johnatan Sterne también se encarga de relativizar esta idea: “Even if sight is in some ways the privileged sense in European philosophical discourse since the Enlightenment, it is fallacious to think that sight alone or in its supposed difference from hearing explains modernity” (Sterne, 2003:2). Como demuestra el autor, una parte importante de las tecnologías desarrolladas durante el siglo XX estaban destinadas al sonido y la oralidad (gramófono, radio, etc.).

En cuanto a la supuesta dificultad para describir lo sonoro, autores como Kelly han expresado:

“one cannot look at sound in a book; the sound of a particular installation cannot be photographed and retained as a document. Critics from a visual art background often have trouble describing sound; their lexicon does not include an ongoing dialogue with audio concepts” (Kelly, 2011:13).

La verdad es que tanto la fotografía como la grabación no son más que testimonios parciales de las obras que reproducen, por lo que resulta cuestionable considerar que la fotografía tiene un rango documental más fiable. Además, el planteamiento de Kelly sugiere que se trata de un problema para describir con palabras. Pero ¿sólo podemos representar la realidad sonora a través del lenguaje verbal? ¿Acaso las prácticas artísticas no nos están mostrando otras alternativas posibles?

Muchas veces se tiende a abordar lo sonoro como si se tratara de una realidad invisible e intangible, destinada exclusivamente al oído y que solo puede ser documentada y representada a través de la grabación. El sonido como experiencia vibracional y la importancia del tacto en la construcción de la subjetividad musical han sido abordados por autoras como Laura Marks (Marks, 2002), Brian Massumi (Massumi, 2002) y Sally Trower (Trower, 2012). Se pueden añadir los casos de artistas que han trabajado a partir de la presencia física del sonido: la percussionista sorda Evelyn Glennie suele relatar cómo aprendió a relacionarse con el sonido a través de su vibración; los artistas Yoshimasa Kato y Yuichi Ito han experimentado con la capacidad de las vibraciones sonoras para modelar materiales orgánicos⁵; y la artista sonora sordomuda Christine Sun Kim ha desarrollado distintas estrategias para apropiarse del sonido a través de imágenes, instalaciones y acciones⁶. Estos ejemplos nos demuestran que algunas de las ideas que concebimos en torno al sonido y la escucha tienen que ver con un tipo de percepción normativizada y excluyente, que en ocasiones no nos permite considerar otras maneras de experimentar, describir y representar lo sonoro.

Considerando estas críticas, quizá la falta de interés por lo sonoro mencionada más arriba no se deba tanto a la hegemonía de lo visual ni a la ausencia de competencias específicas para describirlo, sino a una cuestión de atención. Cuando nos enfrentamos a una pieza de arte contemporáneo que presenta algún componente sonoro, solemos aplicar un tipo de escucha diferente de la que se aplicaría en ámbito musicológico, y que se parece mucho más a la escucha que ejercitamos en la vida cotidiana. Se trata de una escucha desatenta e inconsciente que, sin embargo, produce un efecto en la audiencia. Para comprender cómo contribuye este tipo de escucha a nuestra relación con ciertas piezas de arte contemporáneo es necesario considerar algunas herramientas teóricas. Aquí es cuando se tornan relevantes los conceptos de *ubiquitous music* y *ubiquitous listening* definidos por Anahid Kassabian. En los párrafos que siguen aportaré una revisión de este concepto para luego aplicarlo a un caso de estudio: la performance *Golpes* de Regina José Galindo.

Ubiquitous listening

En el libro *Ubiquitous Listening : Affect, Attention, and Distributed Subjectivity* (2013), Kassabian señala que nuestra cotidianidad está marcada por la ubicuidad de la música:

5 Véase la pieza *White Lives on Speakers* (2007) en <https://www.youtube.com/watch?v=Dw9fpEaQkKU> Consultado el 19/04/22.

6 Véase una muestra del trabajo de la artista en <http://ghebaly.com/work/christine-sun-kim/> Consultado el 19/04/22.

se emite desde todas partes, desde altavoces camuflados en el espacio público hasta dispositivos situados en nuestra propia ropa, como bolsillos para auriculares, IPod, etc. Además, coexiste con otros fenómenos acústicos del ambiente, disolviendo jerarquías entre música y sonido. Esta ubicuidad implica un tipo de escucha caracterizada por una falta de atención que, sin embargo, activa en nosotros una respuesta afectiva:

“That *listening*, and more generally input of the *senses*, however, still produces *affective* responses, bodily events that ultimately lead in part to what we call emotion. And it is through this listening and these responses that a nonindividual, not simply human, *distributed subjectivity* takes place across a network of music media” (Kassabian, 2013: xi)

Kassabian ilustra el funcionamiento de este tipo de escucha a través de un ejemplo con el que fácilmente podemos identificarnos: al oír la música de un anuncio de telefonía que aludía al poder de las comunicaciones para unir a familiares dispersos por el mundo, a la autora se le llenaban los ojos de lágrimas. Ella fue rápidamente consciente del nivel de manipulación y de clichés presentes en el anuncio, pero la respuesta afectiva inicial fue incluso más rápida. En otras palabras, la *ubiquitous music* actúa sobre nosotros a través del afecto (*affect*), entendiendo por tal: “the circuit of bodily responses to stimuli that take place before conscious apprehension.” (Kassabian, 2013:XIII).

Este tipo de escucha que nos afecta de manera inconsciente ha sido abordada por la musicología en relación al cine clásico de Hollywood (Flinn, 2001; Gorbman, 1987; Kassabian, 2001) y más recientemente en el estudio de las músicas ambientales y de su correspondiente escucha ambiental (Fabbri et al., 2008; García Quiñones et al., 2008; Martí, 2002) donde algunos autores plantean que la escucha desatenta sería una convención bien establecida socialmente, al menos desde la década de 1930 gracias a la presencia creciente de la radio en el ámbito doméstico (Goodman, 2010). En este contexto, una de las aportaciones de Kassabian es su énfasis en la dimensión afectiva de esta escucha y su influencia en la subjetividad. Según la autora, los sonidos ubicuos posibilitan un tipo de conexión entre sujetos. Esta sería una de las condiciones de la denominada *distributed subjectivity*.

Kassabian define este concepto como su propia versión de un fenómeno que ha sido descrito como “cyborg” por Donna Haraway, “network” por Manuel Castells o “rizoma” por Deleuze y Guattari. La autora señala que la *distributed subjectivity* se construye en y a través de nuestras respuestas ante determinados actos de cultura, como pueden ser la música o la televisión. Se trataría de una subjetividad no individual, que se articula como un campo donde la información fluye y conduce a una respuesta afectiva:

“Distributed subjectivity is, then, a nonindividual subjectivity, a field, but a field over which power is distributed unevenly and unpredictably, over which differences are not only possible but required, and across which information flows, leading to affective responses. The channels of distribution are held open by ubiquitous musics. Humans, institutions, ma-

chines, and molecules are all nodes in the network, nodes of different densities” (Kassabian, 2013: xxiv).

Las *ubiquitous musics* cumplirían un rol preponderante en este entramado, comportándose como los “canales de distribución” (Kassabian, 2013: xxiv). Para la autora “Distributed subjectivity suggests a vast field, rather than a group of subjects or an individual subject, on which various connections agglomerate temporarily and then dissolve again. This field is significantly constructed through and with music” (Kassabian, 2013: xxvi). Esta concepción de una subjetividad no individual nos invita a repensar la relación entre quien investiga y su objeto de estudio. Kassabian propone pensarlos a ambos como parte del vasto campo de la *distributed subjectivity*, un campo que no es ni exclusivamente individual, ni social en términos reduccionistas. Una de las consecuencias de esta subjetividad sería cerrar algunas de las brechas que caracterizan el ámbito académico: “distributed subjectivity is a way of closing the gaps that plague us—gaps between ourselves and our objects, between ourselves and our students, between ourselves and a whole range of others” (Kassabian, 2013: xviii).

Volviendo a la escucha, es necesario recordar que la *ubiquitous listening* no solo se da en presencia del *muzak* y en espacios públicos, sino que caracteriza nuestra relación con productos audiovisuales y artísticos de todo tipo (series, cine, videojuegos, instalaciones, etc). Esta escucha suele ser criticada negativamente en parte por influencia de ciertos cánones musicológicos más tradicionales, donde la escucha tiende a ser concebida en términos polarizados: escucha atenta *versus* escucha distraída. Adorno fue uno de los principales promotores de la escucha consciente, vinculada al análisis musical y al conocimiento estructural de la música, una escucha que se oponía a la desatención propia del buen burgués (Adorno, 1976). Si bien este modelo ha sido cuestionado desde dentro de la musicología (véase Subotnik, 1996), aún se advierte su persistencia. Estudios sobre tipologías y nociones de escucha en música demuestran cuán arraigada se encuentra la dicotomía entre escucha atenta y desatenta⁷. Autoras como Marta Quiñones ponen en evidencia cómo la noción de escucha atenta ha estado vinculada a una idea de racionalidad que excluye las emociones (Quiñones, 2015:50). Autores como Nicholas Cook han optado por distinguir entre escucha musical y escucha musicológica. La primera buscaría la gratificación estética y la segunda el establecimiento de hechos y la formulación de teorías, tal como lo plantea Nicholas Cook

“If by ‘musical listening’ we mean listening to music for purposes of direct aesthetic gratification, then we can use the term ‘musicological listening’ to refer to any type of listening

7 En un estudio de corte sociológico, el musicólogo noruego Lars Lilliestam revisa una serie de tipologías de la escucha en textos sobre música, desde Adorno hasta estudios recientes. Uno de los elementos que más llama su atención, es lo arraigada que se encuentra la tendencia a plantear la escucha en términos polarizados: “It is interesting to note that the type of classification that Rösing advocates, “attentive” and “inattentive” listening, commonly expressed in terms like “active” versus “passive” listening or “concentrated” listening versus “background listening”, has become a kind of cultural public property that is not associated with any particular scholar or scholarly line” (Lilliestam, 2013: 12).

to music whose purpose is the establishment of facts or the formulation of theories” (Cook, 1990:152).

Por una parte, cabe preguntarse hasta qué punto la gratificación estética se encuentra separada de la formulación de teorías. Por otra, el autor parece cambiar el nombre de los términos manteniendo parte importante del contenido, ya que la escucha musicológica tal como Cook la presenta, se aproxima bastante a la idea de escucha racional, que en este caso se impone como instrumento de estudio.

La escucha atenta y racional ha sido considerada durante años como un modelo a aplicar en toda investigación musicológica. Pero cabe interrogarse: ¿Este ideal se adapta a las características de todos los objetos de estudio actuales? La *ubiquitous listening* nos confronta con el problema de la atención en relación a la escucha en el contexto actual. Kassabian señala que la atención se ha vuelto un bien escaso. Las cuotas de información y de productos culturales disponibles superan nuestra capacidad de consumo. Ante esta abundancia apabullante, la atención se vuelve fragmentaria y se aleja del ideal de las Humanidades de una atención focalizada y prolongada. Muchos productos culturales han sido creados expresamente para este tipo de atención, lo que para Kassabian supone un complejo desafío para la investigación: “How can one study something to which one does not pay attention? How can one understand how people engage music inattentively through scholarly attention?” (Kassabian, 2013: XXI). La *ubiquitous listening* nos permite abordar ciertos hábitos de escucha actuales, pero por sobre todo nos invita a cuestionar la concepción dicotómica de la escucha y la atención.

El concepto de *ubiquitous listening* puede ser una herramienta útil para analizar lo sonoro en el arte contemporáneo por tres razones principales:

1. Es un tipo de escucha que considera toda la información acústica presente en el entorno (música y sonido) y que funciona como fondo sonoro, cuyo protagonismo es esencial a pesar de no ser evidente para la audiencia. Esto se aprecia en la conformación de ciertas video instalaciones y performances, donde los estímulos sonoros desempeñan un rol importante, aun cuando la audiencia no siempre sea consciente de ello. A menudo este rol es dejado de lado porque los elementos sonoros no constituyen el medio principal de la obra expuesta.
2. Permite ir más allá de la condena a priori de la escucha distraída y se centra en los efectos que lo sonoro ejerce sobre el público. Como se verá más adelante, algunas obras de performance art recurren al sonido para generar un impacto emotivo en la audiencia, algo que termina influenciando incluso la interpretación que se hace de la obra.
3. Por último, la propia Kassabian ha aplicado el concepto al estudio de piezas de vídeo arte experimental armenio. A través del estudio de obras de Diana Hakobyan, Sonia Balassanian y Tina Bastajian, ilustra cómo los elementos sonoros y musicales pueden generar ciertos afectos compartidos entre los miembros de la

audiencia, aun cuando no compartan los mismos códigos culturales ni interpreten la obra de la misma manera (Kassabian, 2013:20-32).

En este texto, no pretendo proponer un tipo de escucha específica para el arte, lo que me interesa es centrarme en el impacto afectivo que los elementos sonoros pueden ejercer sobre el público. Estos afectos se manifiestan a través de sensaciones como el horror, el rechazo o la incomodidad, entre otras, y son experimentadas por la audiencia en un primer momento. Si logramos ser conscientes de cómo el sonido y la música nos afectan, seremos capaces de interpretar no solo el rol de lo sonoro en el entramado de la obra, sino también de los procesos de intersubjetividad que se activan en la audiencia y que en ocasiones influyen en los discursos sobre la obra. Intentaré profundizar en estos mecanismos a través del comentario de una performance.

(279) golpes

La poeta y artista guatemalteca Regina José Galindo es una figura bien conocida por su trabajo con la performance. Su obra ha sido expuesta en Europa y América, y ha dado lugar a una serie de escritos donde se destaca el empleo de su cuerpo como herramienta de denuncia de la violencia de género y de la violencia política (Amich, 2017; Blanco, 2018; Goldman, 2006; Shtromberg, 2015).

La performance (279) *golpes* fue realizada para la 51 Bienal de Venecia en 2005, donde fue galardonada con el León de oro. La artista ha descrito la pieza en los siguientes términos: “Encerrada en un cubículo, sin que nadie pueda verme, me doy un golpe por cada mujer asesinada en Guatemala del 1 de enero al 9 de junio del 2005. Amplifico el sonido, para que sea escuchado desde afuera del cubículo” (Galindo, s.f.). Si bien esta performance ha sido ampliamente citada, escasos escritos aportan detalles sobre cómo se desarrolló la acción en vivo. Emilia Barbosa es una de las pocas autoras que refiere información específica sobre el contexto de presentación, aún cuando no declara explícitamente si se basa en algún testimonio o si ella misma fue testigo del evento. De acuerdo a su relato, la artista se azotaba con un látigo y la audiencia podía escuchar los sonidos de los golpes y de sus lamentos, pero no podía ver más que una pared iluminada del cubículo, mientras el resto del lugar se encontraba a oscuras (Barbosa, 2014, p. 60). Para la autora, Galindo renuncia a la exposición visual de la agresión sobre el cuerpo femenino en un intento de criticar la espectacularización de la violencia ejercida por los medios. Esta idea abre ciertas interrogantes: ¿Acaso la amplificación del sonido no contribuye también a una espectacularización de la violencia a través de lo audible? ¿Hasta qué punto reemplazar la dimensión visual por la sonora implica una apreciación crítica?

La acción de Galindo logra implicar emocionalmente al público gracias al sonido, haciendo que la respuesta emocional pase al primer plano. Escuchar los golpes ejercía un afecto inmediato en la audiencia: experimentaban horror y rechazo ante unos soni-

dos que reenviaban a una violencia de la que la artista ha sido testigo y de la que podría ser una víctima potencial, dadas las alarmantes estadísticas de violencia de género en Guatemala⁸. Se trataba además de un sonido realizado en directo, donde lo efímero del golpe parecía evocar a su vez lo efímero de la existencia de las mujeres asesinadas en la memoria colectiva. Basándose en una distinción de Diana Taylor (Taylor, 2003), Barbosa señala que los sonidos de la voz en la performance de José Galindo pueden ser considerados como archivo y como repertorio:

“As archival material, it functions as a testimonial element, a personal non verbal narrative of pain and abuse that immediately provokes a response in the spectators. Similar to a visual projection, it illustrates and represents the victims’ pain with a significant level of shock, and it may contribute to a permanent record of an acknowledged reality. As part of a repertoire, because of its ephemeral character as a live performance event, it is an act of transfer between the performer and the audience. Metonymically, Galindo’s voice stands for the body of evidence of feminicide in Guatemala and acts out of disarticulation. Her moans and cries are instrumental in tormenting the spectators and eliciting sympathy and attention. No one in the room can remain indifferent to the constant ‘presence’ and ‘suffering’”. (Barbosa, 2014:66).

Siguiendo a Barbosa, los gritos de Galindo actúan en parte como testimonio, al mismo tiempo que buscan una reacción en la audiencia a través del *shock*: evocan el sufrimiento de las víctimas para que no sean olvidadas, a través de un impacto emocional efímero que permitiría una suerte de transferencia entre la performer y su audiencia. El sonido ejerce un afecto inmediato sobre el público (horror y rechazo), antes de que pueda realizar cualquier otro tipo de reflexión consciente, tal como lo describía Kassabian. En esta obra se aplica la idea de *ubiquitous listening* porque para el público el sonido en sí no es tan importante como el reenvío que este hace a la violencia. Por ejemplo, la descripción de Barbosa no se refiere en profundidad a la voz de Galindo ni al tipo de amplificación (¿Cómo eran sus gritos? ¿Graves, agudos, desgarrados? ¿Había algún tipo de ecualización o efectos en el micrófono?), pero sí al impacto emotivo que este producía y que la autora es capaz de interpretar desde la teoría de la performance. Además, la audiencia experimenta el horror ante la violencia aún sin conocer detalles específicos sobre la gravedad de la violencia de género en Guatemala. El impacto del sonido genera momentáneamente una subjetividad compartida, que prescinde de competencias específicas por parte de la audiencia. Esto no significa que el público comparta el mismo punto de vista ni que vaya a salir transformado de la performance. El impacto emocional producido por la inmediatez de la acción, no necesariamente se traduce en el desarrollo de una conciencia crítica a largo plazo. A veces el *shock* emocional impide abordar la pieza críticamente y evidenciar sus contradicciones⁹.

8 Ese año 2005 el número de víctimas se habría elevado hasta 518. En la actualidad las estadísticas se mantienen. Alrededor de 500 mujeres son asesinadas anualmente en Guatemala. Véase (Grupo de Apoyo Mutuo, 2008).

9 El *shock* puede provocar un fuerte impacto en la audiencia, pero no necesariamente la invitará a reflexionar. Por otra parte, hacer sentir al público culpable o bien partícipe de una realidad aberrante, no siempre contribuyen a un

Las ideas propuestas por Kassabian se pueden complementar con el concepto de *subject position* propuesto por Eric Clarke (Clarke, 1999, 2005). El autor hace un uso bastante libre de un término de la teoría cinematográfica, para destacar su relevancia tanto en los estudios culturales como en musicología. Clarke lo describe como la manera en que la construcción de un film provoca una respuesta particular en la audiencia. Aplicado a la música, se definiría como: “The way in which characteristics of the musical material shape the general character of a listener’s response or engagement (involved, repelled, indifferent)” (Clarke, 2005:91)¹⁰.

Clarke señala que la *subject position* establece un punto intermedio entre dos polos: la idea de que cada perceptor construye su propio significado completamente individual e impredecible (relativismo de la teoría de la respuesta del lector), y la idea de que el significado está enteramente contenido dentro de las estructuras objetivas de la obra misma (determinismo del estructuralismo rígido) (Clarke 2005, 93). El autor cita como ejemplo una secuencia de la película *The Piano* de Jane Campion. La escena transcurre en la playa, donde se encuentra el piano que la protagonista Ada ha tenido que abandonar. Vemos a Ada tocando mientras su pequeña hija juega alrededor. Escuchamos la música de Michael Nyman y la cámara da vueltas alrededor de Ada, mostrándonos su expresión de placer y felicidad al tocar. Todo el dispositivo audiovisual nos conduce a interpretar la música como una expresión de libertad para la protagonista. Esto no significa que toda la audiencia comparta este punto de vista. De hecho, si una persona se siente molesta ante una visión tan idealizada de la música, su opinión no hace más que confirmar la presencia del dispositivo audiovisual que intenta inducir una respuesta.

Aplicado al ámbito del arte contemporáneo, *subject position* se podría definir como la manera en que los elementos que componen una obra (sean sonoros, visuales, táctiles, olfativos o gustativos) inducen una particular respuesta por parte de la audiencia. Estos elementos nos afectan (en el sentido mencionado por Kassabian) incluso cuando no seamos conscientes de ello, y en algunos casos influyen en la interpretación que hacemos de una obra. En el ejemplo de Galindo, todos los elementos de la obra (el espacio a oscuras, la pared blanca iluminada, el sonido de los golpes y los gritos) nos conducen a experimentar horror y rechazo ante la violencia de género. Sin embargo, nuestra lectura puede ir más allá y evidenciar las contradicciones presentes en la obra, como por ejemplo el hecho de que para denunciar la violencia se recurra a su espectacularización a través de la amplificación del sonido. Un aspecto que puede conducirnos a una reflexión mayor sobre las tensiones de lo político en la performance de principios del siglo XXI.

Aquí emerge un aspecto que me parece fundamental para el análisis de piezas de arte contemporáneo: en lugar de caer en las interpretaciones dicotómicas que aclaman

cambio real de actitud. Jacques Rancière se ha referido a estas y otras paradojas del arte político. Véase (Rancière, 2008).

10 El desarrollo del concepto de *subject position* en la teoría cinematográfica es más complejo de lo definido por Clarke, y está relacionado con la revisión de teorías psicoanalíticas y post estructuralistas en relación a la experiencia del espectador. Véase (Bordwell, 1999).

o rechazan una pieza de acuerdo al *shock* emocional que produce en la audiencia, una labor más fructífera desde la teoría y la crítica sería reflexionar sobre el mecanismo que la hace funcionar. Es decir, tener en cuenta cómo los elementos que la conforman y el contexto en que se presentan, favorecen ciertas interpretaciones y nos hacen descartar otras. Considerar las características del sonido durante una performance es tan relevante como evaluar la significación política del espacio en que se desarrolla, y proceder de este modo nos puede llevar a discutir problemáticas más amplias presentes en las prácticas artísticas actuales.

Conclusiones

Tendemos a escuchar el arte contemporáneo de manera similar a como escucharíamos el hilo musical de una tienda o el diseño sonoro de un film. Esto supone replantear nuestras ideas en torno a la escucha y la atención, yendo más allá de una discusión dicotómica entre escucha atenta y desatenta. En este sentido, el concepto de *ubiquitous listening* se muestra como una herramienta útil para comprender cómo nos afecta emocionalmente aquella música que escuchamos de manera distraída, evitando una valoración peyorativa *a priori* de este tipo de escucha inconsciente.

Al abordar el rol del sonido en el caso de la performance (279) *golpes* de Galindo, se puede apreciar que el *shock* emocional que éste produce da lugar a una serie de contradicciones relacionadas con la espectacularización de la violencia. Para abordar estas problemáticas es necesario ir más allá del primer impacto emocional y apreciar cómo los elementos presentes en la obra y en el contexto de exhibición conducen a una cierta interpretación.

Esta indagación abre diversas inquietudes a nivel metodológico y que permiten marcar líneas de trabajo a seguir. En primer lugar, el problema no es cómo debemos escuchar el arte contemporáneo sino cómo vamos a estudiar los efectos que produce en la audiencia. Se puede analizar en detalle la banda sonora y las características acústicas de una pieza de vídeo arte o el ambiente sonoro de una performance, pero ello no necesariamente nos ayudará a comprender cómo esos sonidos afectan a quien escucha. Por lo tanto, se hace necesaria una metodología interdisciplinaria que tenga en cuenta aspectos vinculados a la percepción y la recepción de estas obras.

En segundo lugar, es necesario tener en cuenta la multisensorialidad. En este texto me he centrado en los aspectos audibles, sin embargo, las piezas que he citado generaban experiencias multisensoriales y no solo audiovisuales, lo que supone un desafío para la investigación. Para abordar esta cuestión, tal vez el debate no debiera estar centrado solo en criticar la primacía de la vista por sobre el oído en occidente, sino en comprender que tanto el arte del siglo XX como el arte actual apelan a los sentidos en su conjunto. De esta manera, sería interesante plantear cómo desde la investigación musicológica se pueden desarrollar estrategias que permitan abordar la multisenso-

rialidad, explorando incluso otros formatos de comunicación que no residan exclusivamente en el texto escrito.

Bibliografía

- Adorno, T. W. (1976). *Introduction to the Sociology of Music*. The Seabury Press.
- Amich, C. (2017). The Limits of Witness: Regina José Galindo and Neoliberalism's Gendered Economies of Violence. En *Performance, Feminism and Affect in Neoliberal Times* (pp. 91–104). Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1057/978-1-137-59810-3_8
- Ariza, J. (2003). *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Barbosa, E. (2014). Regina José Galindo's Body Talk: Performing feminicide and violence against women in 279 golpes. *Latin American Perspectives*, 41(1), 59–71. <https://doi.org/10.1177/0094582X13492131>
- Blanco, J. R. (2018). Regina José Galindo o el cuerpo como nación. *Boletín de Arte*, 0(30–31), 519–532. <http://www.revistas.uma.es/index.php/boletin-de-arte/article/view/4390/4101>
- Bordwell, D. (1999). Contemporary Film Studies and Vicissitudes of Grand Theory. En D. Bordwell & N. Carroll (Eds.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (pp. 3–36). University of Wisconsin Press.
- Bubaris, N. (2014). Sound in museums – museums in sound. *Museum Management and Curatorship* 29(4), 391–402. <https://doi.org/10.1080/09647775.2014.934049>
- Clarke, E. (1999). Subject-Position and the Specification of Invariants in Music by Frank Zappa and P. J. Harvey. *Music Analysis*, 18(3), 347–374.
- Clarke, E. (2005). *Ways of Listening: an Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford University Press.
- Classen, C. (2017). *The Museum of the Senses : Experiencing Art and Collections*. Bloomsbury Academic.
- Cook, N. (1990). *Music, Imagination, and Culture*. Oxford University Press.
- Daniels, D., & Naumann, S. (Eds.). (2015a). *Audiovisuology, A Reader, Vol. 1: Compendium*. Verlag Walther König.
- Daniels, D., & Naumann, S. (Eds.). (2015b). *Audiovisuology, A reader, Vol. 2: Essays*. Verlag Walther König.
- Draxler, H. (2009). How Can We Perceive Sound as Art? The Medium and Code of the Audible in Museum Environments. En C. Rainer, S. Rollig, D. Daniels, & M. Ammer (Eds.), *SEE THIS SOUND. Promises in Sound and Vision* (pp. 26–31). Lentos Kunstmuseum Linz; Walther König.

- Fabbri, F., Sterne, J., Martí, J., Kassabian, A., Quiñones, M. G., Stockfelt, O., de Marta, E., & Quiñones, G. (2008). *La música que no se escucha. Aproximaciones a la escucha ambiental*. Orquesta del Caos.
- Flinn, C. (2001). *Strains of Utopia : Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton University Press.
- Fullerton, E. (2017). In London, Anne Imhof Talks About Her Kicking, Screaming Venice Biennale Hit 'Faust' | ARTnews. Artnews. <http://www.artnews.com/2017/05/30/in-london-anne-imhof-talks-about-her-kicking-screaming-venice-biennale-hit-faust/> [Consultado el 22/05/2022]
- Galindo, R. J. (s.f.). *Regina José Galindo*. <http://www.reginajosegalindo.com/279-golpes/> [Consultado el 22/05/2022]
- García Quiñones, M., Fabbri, F., Boschi, E., Lasén, A., & Cruces, F. (2008). Modelos y Contextos de la Escucha. In R. Gómez Muns & R. López Cano (Eds.), *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social. Actas del X Congreso de la SIBE. Sociedad de Etnomusicología; V Congreso IASPM-España; II Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono*. SIBE-Obra Social Caja Duero.
- Goldman, F. (2006). *Regina José Galindo Interview*. BOMB Magazine. <https://bombmagazine.org/articulos/regina-jos%C3%A9-galindo/> [Consultado el 22/05/2022]
- Goodman, D. (2010). Distracted Listening: On not Making Sound Choices in the 1930s. In D. Suisman & S. Strasser (Eds.), *Sound in the Era of Mechanical Reproduction* (pp. 15–46). University of Pennsylvania Press.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies : Narrative Film Music*. BFI Pub.
- Grupo de Apoyo Mutuo. (2008). *Informe Mujer Guatemala 2008-2016*. <http://www.albedrio.org/htm/otrosdocs/comunicados/GAM-Mujer2008-2016.pdf> [Consultado el 22/05/2022]
- Hegarty, P. (2015). *Rumour and Radiation: Sound in Video Art*. Bloomsbury Publishing.
- Howes, D. (2014). Introduction to sensory museology. *Senses and Society*, 9(3), 259–267. <https://doi.org/10.2752/174589314X14023847039917>
- Kahn, D. (1999). *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. MIT Press.
- Kahn, D., & Whitehead, G. (1992). *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-garde*. MIT Press.
- Kassabian, A. (2001). *Hearing Film : Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. Routledge.
- Kassabian, A. (2013). *Ubiquitous Listening : Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*. University of California Press.
- Kelly, C. (2011). *Sound*. Whitechapel Gallery.

- Licht, Alan. (2007). *Sound Art : beyond Music, between Categories*. Rizzoli International Publications.
- Lilliestam, L. (2013). Research on music listening: From Typologies to Interviews with Real People. *Volume I*, 10(1), 109–110. <https://doi.org/10.4000/volume.3733>
- Machado, C. (2017). 57a Bienal de Arte de Venza: Otimismo como instrumento de silenciamento. *Concinnitas*, 2(30), 175–187.
- Marks, L. (2002). *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. University of Minnesota Press.
- Martí, J. (2002). Músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión. *Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review*, 6. https://digital.csic.es/bitstream/10261/38548/1/JMarti-2002-TRANS%20-%20M%C3%BAsicas%20invisibles_%20la%20m%C3%BAsica%20ambiental%20como%20objeto%20de%20reflexi%C3%B3n.pdf [Consultado el 22/05/2022]
- Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual: Movement Affect and Sensation*. Duke University Press.
- Pascual-Leone, A., & Levent, N. (Eds.). (2014). *The Multisensory Museum Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*. Rowman & Littlefield.
- Pejić, B. (2002). Balkan for Beginners. In L. Hoptman & T. Pospiszyl (Eds.), *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art Since 1950*. (pp. 325–339). The Museum of Modern Art.
- Quiñones, M. G. (2015). *Historical Models of Music Listening and Theories of Audition Towards an Understanding of Music Listening Outside the Aesthetic Framework* [Tesis de Doctorado, Universitat de Barcelona].
- Rainer, C., Rollig, S., Daniels, D., & Ammer, M. (Eds.). (2009). *See This Sound: Promises in Sound and Vision*. Lentos Kunstmuseum Linz; Walther König.
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. La fabrique éditions.
- San Cristóbal, Ú. (2021). Cuerpo, límites y autobiografía: Una aproximación a lo sonoro en la obra de Marina Abramović. *II Congreso Internacional Estéticas Híbridas de La Imagen En Movimiento: Identidad y Patrimonio 20 -22 Octubre 2021*. Universitat Politècnica de València, 69–83. <http://ocs.editorial.upv.es/index.php/ESHID/ESHID2021/paper/viewFile/12845/6536>
- Shtromberg, E. (2015). *Amnesty and Justice for All: The Art of Regina José Galindo*. Los Angeles Reviw of Books. <https://lareviewofbooks.org/article/amnesty-justice-art-regina-jose-galindo/#!> [Consultado el 22/05/2022]
- Smolik, N. (2017). *Anne Imhof “Faust” at German Pavilion, Venice Biennale Interview to Susanne Pfeffer*. Mousse Magazine. <http://moussemagazine.it/anne-imhof-faust-german-pavilion-venice-biennale-2017/> [Consultado el 22/05/2022]

- Stiles, K. (2016). *Cloud with its shadow: Marina Abramovic*. In *Concerning Consequences: Studies in Art, Destruction, and Trauma*. University of Chicago Press.
- Subotnik, R. R. (1996). *Deconstructive Variations : Music and Reason in Western Society*. University of Minnesota Press.
- Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press.
- Trower, S. (2012). *Senses of Vibration. A History of the Pleasure and Pain of Sound*. Continuum.
- Velasco, D. (2017). Personal Touch. David Velasco on Anne Imhof's Faust at the German Pavilion, Venice. *Artforum International*, 56(1). <https://www.artforum.com/print/201707/david-velasco-on-anne-imhof-s-faust-at-the-german-pavilion-venice-70466> [Consultado el 22/05/2022]
- Voegelin, S. (2014). Soundwalking the Museum: A Sonic Journey through the Visual Display. En N. Levent & A. Pascual-Leone (Eds.), *The Multisensory Museum Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space* (pp. 119–130). Rowman & Littlefield.
- Wiens, K., & Visscher, E. de. (2019). How Do We Listen to Museums? *Curator: The Museum Journal*, 62(3), 277–281.
- Zedda, M. P. (2017). Biennale di Venezia. Il Padiglione tedesco. *Artribune*. <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/05/biennale-venezia-padiglione-tedesco-anne-imhof/>[Consultado el 22/05/2022]