Lo sonoro permanece:
Reverberaciones: arte y sonido en las colecciones del MUAC

Verónica Bujeiro

Reverberaciones: arte y sonido en las colecciones del MUAC. Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC/UNAM. Fotografías: Oliver Santana

El sonido tiene una presencia continua en nuestra vida: "Antes del nacimiento y hasta el último instante de la muerte, hombres y mujeres oyen sin un instante de pausa", nos dice Pascal Quignard, y cuenta la leyenda que las enfermeras están entrenadas para anunciar al cuerpo que acaba de morir que ya es momento de dejar de escuchar. Pese a esta inseparable presencia, la humanidad ha puesto en una jerarquía de mayor importancia a la vista, acaso por ser el sentido que se basa más en la evidencia y no escapa como el éter fantasmal de lo sonoro.

La experiencia de este sentido y su abstracción en el campo del arte ha estado representada por siglos en la domesticación que lleva a cabo la música, con sus diversas evoluciones, polémicas y cercos delimitados en la sala de conciertos o la grabación. Es hasta el siglo xx que la práctica de poner al sonido en un aparte que pudiera aspirar a una disciplina estética propia aparece en el panorama de lo artístico. Desde entonces se ha mantenido como una práctica que pertenece a una comunidad un tanto aislada e incomprendida por su disidencia y separación con la música, constantemente señalada como "ruidistas", que abocan su ejercicio tanto a la captura, clasificación y organización estética de sonidos cotidianos, así como a la experimentación aural con miras a potenciar la experiencia en el acto de la audición. Una actividad controvertida, resguardada para el entendimiento y disfrute de unos cuantos, que, sin embargo, ha logrado penetrar paulatinamente los espacios de contacto con un público más amplio, como en el caso obvio de la fonoteca o el museo contemporáneo. Este último representa tanto una zona de legitimación como de confrontación para la disciplina, dada su histórica tradición centrada puramente en el arte dedicado a la vista, y un reto para los curadores, el público asiduo e incluso hasta para los custodios.

Desde su inauguración en 2008, el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la unam ha contemplado el arte sonoro dentro de sus intereses, dedicando incluso una de sus salas a él —el Espacio de Experimentación Sonora—. A casi una década de haber sido erigido, el espacio ofrece una muestra que comprende la apertura e indagación en sus propios archivos con *Reverberaciones: arte y sonido en las colecciones del* muac

(2017), en donde más que una revisión histórica, la curadora Pilar García indica que se trata de una colección de micronarraciones dentro del panorama artístico mexicano y donde "lo audible es el elemento que la articula". Una licencia que juega con la ausencia y presencia del sonido y que alude al título en su sentido de permanencia, incluso en el silencio.

Desde el ingreso a la sala que alberga la exhibición, entre los diversos sonidos que se escuchan, resalta el conocido sonsonete de música popular que invade prácticamente todos los sistemas de transporte de la Ciudad de México, acaso ya una señal identitaria del territorio, cuya fuente será revelada casi al final del recorrido.

Dividida en ejes que bien pueden ser delimitados por la audiencia dada su claridad, la exhibición recibe al público con la parte dedicada a la escultura sonora, que invita a la interacción directa del público, como uno de los preceptos de los hermanos François y Bernard Baschet (1917–2015), cuyo *Monumento de percusión. Escultura musical (*1964) curiosamente ostenta la prohibición consabida del "No tocar". El móvil de Carlos Amorales, inspirado en Alexander Calder, *Veremos como todo reverbera*, de 2012, compuesto por treinta y cinco platillos, ofrece al visitante baquetas intervenidas con el fin de amortiguar el sonido. *Instrumento,* de Miguel Rodríguez Sepúlveda, de 2012 —conformada por machetes que cuelgan del techo y se activan por un ventilador contiguo—, emite una sonoridad entre viento y metáfora de revuelta revolucionaria. La pieza de Manuel Rocha, *Ping Roll*, de 1997, está conformada por una plancha metálica propulsada por un motor en cuya superficie yacen pelotas de *ping*

pong que vibran y producen sonidos simultáneos que se perciben en la sala, así el visitante experimenta brevemente la anarquía sonora y se encuentra expuesto temporalmente a una materia que causa un estrés no contemplado, dada la prudencia y sosiego acostumbrados del arte visual.

Las piezas presentadas en video tienen un aislamiento bien delimitado por el uso de audífonos y permiten una experiencia más cercana al cometido de la muestra. La tendencia de utilizar el sonido como herramienta de denuncia se constata en la pieza de Krzysztof Wodiczko, *Tijuana Projection*, de 2001, en donde un dispositivo audiovisual presenta los testimonios de empleados de maquiladoras fronterizas proyectados sobre la arquitectura circular del CECUT, con el propósito de amplificar la evidencia de prácticas colonizadoras de economía y maltrato humano. Dentro de este rubro, el trabajo de Israel Martínez, *Gente comportándose como verdaderos animales II*, de 2011, propone un juego estético con la práctica del secuestro y la violencia en nuestro país; coyuntura a la que se une el relevante trabajo de Rogelio Sosa con las piezas *Vaivén* y *Un-balance*, ambas de 2010 y cercanas a la escultura sónica, que ofrecen una interacción con el escucha fuera del aislamiento del audífono y cuyo contenido construye paisajes sonoros yuxtapuestos con discursos de políticos, escenarios de violencia y composiciones electroacústicas. Por desgracia, la segunda pieza es completamente inaudible por la proximidad que comparte con

Autorretrato con Av. de los Insurgentes, de 2001, de Abraham Cruzvillegas. Esta última estampa sonora del trayecto es la fuente de donde proviene la música popular antes mencionada, que invade prácticamente toda la sala.

Este es uno de los azares a los que se enfrenta el arte sonoro, pues esta convivencia no afectaría al arte visual, aunque quizá aluda a una de las pautas indicadas por la curadora Pilar García, en donde se "propone al visitante una experiencia de confusión y caos".

El resto de la exhibición es silencio. La siempre imponente presencia del *Mural de hierro*, de 1961, de Manuel Felguérez —pieza clave para la historia del arte interdisciplinario en México—, guarda en su estructura el eco de los "efímeros pánicos" que Alexandro Jodorowsky realizó alrededor de la pieza, anotando un capítulo importante en las vanguardias artísticas de nuestro país, con el que sin duda se abrió paso a manifestaciones como el arte sonoro.

La presencia de artistas visuales como Carla Rippey con *Bondage*, de 1998, que utiliza como soporte de su gráfica el rollo de una pianola o como Kazuya Sakai, con *Aus den sieben Tagen (K. Stockhausen)*, de 1976, o la colaboración del compositor Mario Lavista con el artista visual Arnaldo Coen en *Jaula: Homenaje a John Cage*, de 1976, elevan la potencia de la partitura a un nivel interdisciplinario, urdiendo un secreto homenaje a las manifestaciones sonoras que refieren.

Tania Candiani —una artista cuyo interés por la arqueología sonora se ve reflejado en la silente *Máquina Telar*, un armatoste que encierra una memoria sonora que apela a la nostalgia por códigos preexistentes al mundo virtual— padece de la misma suerte que la pieza de Sosa, pues está presente con *Language as Sound I* , de 2016, pero no se ubica fácilmente el medio por el quepueda escucharse.

[Dusk] de la trilogía *[Hidden Words]*, de Erik Meyenberg, pieza final de la muestra, es digna de mención por su entramado entre una frase tomada de la correspondencia de Rosa Luxemburg y la disposición del escucha dentro de un recorrido que puede ser apreciado tanto visual como sonoramente, gracias al complejo nivel de obsesión que ostenta y que refiere diestramente al acto de trasvase entre medios.

La indiscutible hegemonía de lo visual sobre casi todo tipo de representación artística provoca que *Reverberaciones: arte y sonido en las colecciones del* MUAC pueda leerse como una revisión libre sobre un arte relativamente joven, o bien como un archivo que funcione como un mapa para visualizar un modo de acción más eficaz para el arte sonoro dentro de un museo, planteando que, *más allá de su legitimación o práctica inclusiva*, se requiere potenciar la experiencia del espectador ante el siempre presente y regularmente desdeñado sentido.