

Arte sonoro y esfera pública en Alemania: el caso de Bonn Hoeren

SOUND ART AND THE PUBLIC SPHERE IN GERMANY: THE CASE OF BONN HOEREN

ABSTRACT

In this text, some of the fundamental problems of the notion of the public sphere are outlined in relation to how sound art has been conceived in Germany; that is, primarily as an art to be “seen and heard”. Bonn Hoeren festival is taken as an element of analysis, a groundbreaking project that, among other actions, consist in the annual invitation since 2010 of a sound artist to carry out a residency in the city and present an installation project that dialogues with architectural and urban planning aspects. The aim is to present alternative ways of relating to the city, its history and aesthetic perception, based on the assumption that all forms of perception regulate and articulate ways of understanding one’s own experience. Bonn Hoeren is thus included in a series of proposals linked to the intervention in urban space based on sound, in order to reconfigure the experience of its inhabitants, which is generally marked in a significant way by the visual. To conclude, the ways in which it is possible to generate an archive of ephemeral materials are examined, as well as a follow-up of the impact of the proposals developed in Bonn.

Keywords

Sound art; Klangkunst; Bonn Hoeren; Germany; urban politics

RESUMEN

En este texto, se esbozan algunos de los problemas fundamentales de la noción de esfera pública en relación a cómo se ha concebido el arte sonoro en Alemania; esto es, fundamentalmente como un arte para ser “visto y oído”. Se toma como elemento de análisis el festival bonn hoeren, pionero en la invitación anual desde 2010 de un/a artista sonoro/a a llevar a cabo una residencia en la ciudad y presentar un proyecto instalativo que dialogue con aspectos arquitectónicos y de planificación urbana. Se aspira a presentar modos alternativos de relación con la ciudad, con su historia y con su percepción estética, desde la asunción de que toda forma de percepción regula y articula formas de comprensión de la propia vivencia. Bonn Hoeren se incluye así dentro de una serie de propuestas vinculadas con la intervención en el espacio urbano a partir del sonido, para reconfigurar la experiencia de sus habitantes –la cual viene, generalmente, marcada de manera significativa por lo visual–. Para concluir, se cuestionan las formas en las que es posible generar un archivo de materiales efímeros, así como un seguimiento de la incidencia que las propuestas desarrolladas en Bonn.

Palabras clave

Arte sonoro; Klangkunst; Bonn Hoeren; Alemania; políticas urbanas

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Algunas cuestiones sobre la esfera pública

La construcción –y crítica– de la noción de esfera pública es central en el pensamiento filosófico político, al menos, desde el comienzo del siglo XX (Dewey, 1954), aunque los debates más relevantes tomaron fuerza a partir de mitad de siglo (Habermas, 1962; Arendt, 2009, Negt y Kluge, 1972); así como los enfoques críticos posteriores (Fraser, 1990; Mahoney, 2001; Boggs, 2000). Es imposible aquí –y quizá en general– hacer un escrutinio completo del término esfera pública por lo que solo esbozaremos algunas de sus líneas de fuga, por así decir, que nos permitan situar el proyecto que analizaremos en la segunda mitad del texto

Según Hannah Arendt (2009), la esfera pública es un fenómeno moderno, ‘conquistada’ a lo largo del tiempo. Su configuración tiene que ver con cómo se ha entendido, en cada época, la división entre lo público y lo privado y las características que, en cada caso, se ha dado a cada uno de los polos. Habría, a su juicio, tres estadios principales de este recorrido: en el mundo griego, la convivencia entre humanos era considerada como un elemento animal y, por tanto, era desdeñada. La necesidad de los otros era considerada una “limitación” (p. 38). Habría, entonces, una división entre la vida doméstica, basada en la necesidad y la propiedad como garante del derecho a la participación social (como membresía de una comunidad), y la vida pública, articulada por la división aristotélica entre “la acción (*praxis*) y el discurso (*lexis*)” (p. 39), que representaba la libertad. Es decir, ésta suponía la liberación de la relación basada en la necesidad y, por tanto, capaz de articularse de modos diversos. La vida privada en el sentido griego y romano, equivalía, en gran medida, a la “privación”: la ausencia, por más que sea puntual, de vida pública (p. 49). Poco a poco, la vida doméstica se fue traduciendo en “familia”. Primero, en la Edad Media, esta categoría se configuró como traducción de la carga negativa del mundo griego, que implicaba el contraste “entre la oscuridad de la vida cotidiana y el grandioso esplendor que esperaba a todo lo sagrado” (p. 46). Posteriormente, se convertirá en metáfora para la articulación de los estados modernos: “vemos el conjunto de pueblos y comunidades políticas a imagen de una familia cuyos asuntos cotidianos han de ser cuidados por una administración doméstica gigantesca y de alcance nacional” (p. 42).

La esfera pública es tomada, muchas veces, como un espacio neutral que, en principio, puede ser ocupado por todo tipo de personas. Se diferencia, en este sentido, de otros espacios adjetivados por su limitación de acceso (“espacio restringido por obras”, espacios de trabajo que exigen una tarjeta...) o por su retirada de lo público, como la esfera privada. No obstante, algunos espacios clasificados como públicos, como las bibliotecas, tienen limitado su acceso a usuarios, lo cual no solamente implica seguir ciertas normas previas (como el registro, con lo que conlleva con respecto a la cesión de datos) sino también cierto capital escolar (Bourdieu, 1998, pp. 11-17). Parece fundamental tomar en consideración la aclaración de Georg Kohler (2011): la palabra “Öffentlichkeit”, a menudo traducida por “esfera pública”, deriva de “offen”, es decir, lo abierto. Esta palabra, además, se encuentra en la raíz de “lo evidente” [*das Offensichtliche*] y de “lo manifiesto” [*das Offenbar*] (Ibidem, 1993). No se trata, por tanto, como indica, solo de lo “público”, sino también de lo que se deja ver como público.

2 EL ARTE SÓNICO Y LA ESFERA PÚBLICA. EL CASO DE ALEMANIA

Toda palabra, en el proceso de su traducción, arrastra consigo todo un entramado de significados, debates y referencias más o menos implícitos que generan, a su vez, nuevos posicionamientos en los discursos dentro de los que se traduce. Es el caso, en el marco que nos ocupa, de la disputa alemana por la *Klangkunst*, que rápidamente traduciríamos al alemán como “arte sonoro” y al inglés por “sound art”. La resistencia a igualar términos, sobre todo entre el alemán y el inglés, ha sido objeto de intenso debate desde finales de los 80 y muy especialmente en la década de los 90 (Enstrom y Stjerna, 2009). En pocas palabras, la *Klangkunst* buscaba distanciarse de la línea anglosajona de trabajos que vinculaban el sonido con artes visuales y/o con la música experimental. Desde Alemania, se trataba de reforzar el interés por lo arquitectónico y lo espacial.

El arte sonoro en Alemania se ha pensado desde el origen de su entramado teórico en relación al espacio y es justamente desde ahí como se reivindica su diferencia frente a otras expresiones. De la Motte defiende que la *Klangkunst* implica “la percepción holística y una nueva comprensión espacio-temporal” (De la Motte, 1999, p. 9). Es decir: “está destinada a ser oída y vista” (Ibidem: 13). De hecho, en gran medida, el arte sonoro en otras latitudes se reivindica desde la escultura –no tanto por las esculturas sonoras, sino porque se piensa el sonido como *material* constructivo– y también desde la salida de los espacios canónicos para el sonido, a saber, los auditorios y las salas de concierto, a favor de otros lugares. Entre ellos, las galerías, lo que genera un diálogo entre las artes visuales y las sonoras. Parece que Alemania, al menos en los textos inaugurales de los 90, sugerían sacar al sonido de cualquier limitación espacial y, fundamentalmente, poner la arquitectura y lo urbano como problema teórico y práctico.

En “El museo sin paredes” (1935), Malraux desarrolla el proceso por el que el arte se ha ido volviendo un objeto público en occidente –frente a Asia, por ejemplo: “En China, el disfrute pleno de las obras de arte necesariamente implica propiedad” (Malraux, 1951, p. 14)- y sus consecuencias. Una de ellas, fundamental, es la tendencia a convertir al objeto artístico en uno de la reflexión intelectual. De este modo, como promete por excelencia la novela, la relación con el arte se convierte en imposible de compartir –en sentido enfático–, como un “diálogo privado entre la obra y su observador” (Pallasmaa, 2020, p. 6). La ausencia de museos desregula el prediscurso desde el que se asume la pieza. En el contexto urbano surge más bien como choque, como intervención, como apropiación.

Cabría rescatar la división aristotélica de los dos elementos de la vida pública apuntada más arriba (esto es, la acción y el discurso) para pensar contemporáneamente el interés de la acción artística en el ámbito urbano. Muchas veces, se agota su alcance en el polo de la acción, pero resulta casi más relevante en el cambio de discurso que puede generar. La interacción artística en el espacio público es una forma de articular lo cotidiano como espacios “válidos para la atención estética” (Flügge, 2016). Esta dignidad estética, por así decir, puede no venir de un acto consciente de percepción del espacio, sino más bien, como defiende Pallasmaa, como fruto de una atención ambigua, “vaga y polifónica, desconcentrada” (Pallasmaa, 2020, p. 8).

Desde “El arte de los ruidos” (1913), de Luigi Russolo, se ha celebrado el ruido como un gesto de modernidad.: “La vida antigua fue toda silencio. En el siglo diecinueve, con la invención de las máquinas, nació el Ruido” (1996, p. 8). De hecho, como rastrea Bijsterveld (2008), se fija en el siglo XX la creencia de que el sonido implica “fuerza, poder, progreso” (p. 236). Por eso,

por ejemplo, se escuchan rugidos de motores *tuneados* como violencia contra la escucha de los demás. A su juicio, las defensas iniciales del silencio implicaban el posicionamiento moral de que los que hacían ruido eran bárbaros o irracionales (p. 92). Posteriormente, se condenó a la propia tecnología. Para Bijsterveld, tanto los defensores del sonido como los del silencio buscaban “el control elitista del sonido” (p. 140). Habría que pensar, por tanto, si se puede regular algo así como el derecho a la escucha, en palabras de Johnatan Sterne, y registrar las estrategias de dominio del sonido en el espacio público. En este sentido, las propuestas sonoras no buscan meramente, como en la vanguardia, la unión del arte con la vida -o la redención de la cotidianidad por el arte (Föllmer, 1999)- sino desmentir la supuesta neutralidad de la esfera pública y convertir la relación con ella en significativa: por asombro, irritación, interrupción o, incluso, incompreensión de lo dado por normal y cotidiano.

3 EL CASO BONN HOEREN

La justificación del interés por el proyecto *bonn hoeren* (la organización lo escribe, a propósito, en minúscula) se sustenta en cuatro elementos: por un lado, porque resulta del intento de actualizar la relación entre *Klangkunst* y esfera pública esbozado más arriba, con el foco en lo urbano. Por otro, porque es un festival que surge en la antigua capital alemana, lo cual podría llevarnos a reflexionar sobre el intento de recuperación de protagonismo cultural frente a la actual ciudad principal alemana, Berlín –aunque es un tema que solo podré dejar apuntado aquí–. En tercer lugar, porque parecería que Bonn trata de desvincularse de su reducción a ser la ciudad natal de Beethoven actualizando su relación con la música y, más específicamente, con las derivas de la música en tanto arte-con-sonidos. De hecho, la presentación de la documentación del festival, la presidenta del consejo de administración de la Fundación Beethoven, Monika Wulf-Mathies señala explícitamente el distanciamiento con respecto a la mitología beethoveniana de la siguiente manera: “¿Cómo puede hoy fomentarse en sentido contemporáneo a Beethoven sin limitarse a la reproducción de sus obras y a su exploración [...]?” (Wulf-Mathies 2020, p. 1). Es decir: Wulf-Mathies se pregunta cómo se trae ese gesto renovador a nuestra contemporaneidad sin que sea una mera reproducción de lo ya presente en Beethoven. La apuesta por el arte sonoro ya indica un significativo cambio en la propia noción de música –y su rol cultural–, como hemos apuntado brevemente al inicio de este texto y que Beethoven abandera de manera muy acusada. Este aspecto, además, nos sirve para pensar la autorreflexión de una ciudad –entendida Bonn como instancia de cualquier otra ciudad europea– a través del sonido y, por tanto, reflexionar sobre los rendimientos de este proyecto como modelo para otros contextos. Por último, porque surge como cooperación entre la ciudad federal de Bonn, la Fundación Beethoven (que también es de la ciudad federal de Bonn y cuenta con fondos de compensación de la República Federal de Alemania por el traslado de la capital en la Reunificación), el Museo de arte contemporáneo de Bonn (Kunstmuseum Bonn), también de subvención pública (como explicaremos más adelante con más detalle) e *Initiative Hören*, un conglomerado de instituciones como el Ministerio de Sanidad o el Centro federal de educación sanitaria para la investigación y el trabajo sobre el sonido. Es decir, surge fundamentalmente como un proyecto público pensado específicamente para la ciudad de Bonn.

El festival se sitúa en una línea de trabajo vinculada al arte sonoro urbano, que tiene una importante recepción, difusión y exploración en los últimos años. Un ejemplo similar a *bonn hoeren* es *Tuned City* (Gesine Pagels y Carsten Stabenow), pues adquiere la forma de festival, aunque se celebra en diversas ciudades (Berlín, 2008; Tallín, 2011; Bruselas, 2013 y Mesene,

2018). Otros, como *Recomposing the city* (Gascia Ouzounian y Sarah Lappin) opera, tal y como se definen sus fundadoras, como un “grupo de investigación colaborativo”, que lleva trabajando desde 2013 y organiza diversas actividades en torno al sonido y al espacio urbano. Cabría destacar distintos proyectos de paisajes sonoros urbanos articulados en torno a mapas, como el Andalucía Soundscape (Weekend Proms, desde 2008), Sons de Barcelona (UPF y Phonos) o La Fonoteca de Canarias (Fundación canaria Tamaimos, desde 2010); o de recorridos de escucha, como “Music for forgotten places” (Oliver Bank en La Coruña, 2012); así como de repositorios colaborativos, como UrbanRemix (Jason Freeman, Michael Nitsche y Carl Disalvo) que busca, según describen sus creadores, “diseñar una plataforma y una serie de talleres públicos que permitan a los participantes desarrollar y expresar la identidad acústica de sus comunidades” .

bonn hoeren se inicia en 2010. Es un proyecto que sigue hasta hoy. Analizaremos en este artículo la primera década quebrada por la Covid, es decir, entre 2010 y 2019, pues en 2020 fue suspendido y la edición de 2021 aún no ha sucedido, centrándonos en los/las artistas sonoros invitados. La web y documentación (Seiffarth, 2020) en alemán y en inglés, así como los invitados propuestos, hace al proyecto sospechoso de un interés en la internacionalización. La invitación de artistas que no son de Bonn, o ni siquiera alemanes -a partir de 2015-, puede entenderse como una manera de poner a Bonn frente a oídos desconocidos, una cancelación de la posibilidad de la ‘interferencia’ de la memoria -especialmente la afectiva-. La invitación de artistas que no hablaban alemán fue también una decisión curatorial pues, al comienzo del festival, como indica Carsten Seiffarth (curador y director de bonn hoeren), se esperaba que los/as artistas pudiesen comunicarse con fluidez con el mayor número de personas de Bonn durante su estancia (Seiffarth, 2020a: 4). En cualquier caso, en este proyecto se pone el énfasis en la relación de la Klangkunst con la ciudad. Según explica Max Alt, el objetivo de la propuesta busca “interrumpir el ajetreo y bullicio de la gran ciudad” así como “ser una invitación y demanda de construir Bonn como una ciudad sónica” (2019, p. 209).

Hay cuatro pilares fundamentales en el festival: el principal es la invitación a un/a artista invitado/a (*stadtklangkünstler/in*, o “artista del sonido urbano”), que desarrolla una estancia de seis meses en Bonn, de tal modo que su propuesta sea plenamente *site-specific* y centrada en la noción de “instalación sonora” que, entre otras cosas, invita a la “traslocación” (Föllmer, 1999): la recontextualización de material sonoro, fundamentalmente dirigido a generar extrañeza con respecto a lo cotidiano. Además, se les invita a que dejen registro, a modo de bitácora, de sus impresiones y procesos de desarrollo de creación. No obstante, los blogs -poco usados, realmente- dejaron de estar operativos a partir de 2014 -pues el proyecto de generar una documentación en el formato actual surge, justamente, en 2015-. El segundo es el trabajo formativo, pues normalmente se cuenta con estudiantes y jóvenes creadores que participan, a distintos niveles, en las actividades del festival. El principal proyecto derivado de este apoyo a artistas emergentes es Sonotopia, cuyo subtítulo es “the sonic explorers” [los exploradores sónicos]. También se lanzó en 2015 y consiste, básicamente, en la invitación a artistas jóvenes seleccionados a trabajar con el/la artista sonoro/a invitado y a llevar a cabo residencias en distintos países como Chile o Irán. Otro de sus elementos clave es el simposio, que profundiza sobre el tema sugerido al/a la artista del sonido urbano. Por último, la propuesta invitada se articula en torno a una serie de acciones o conciertos que completan -a modo de diálogo o discusión- la propuesta de el/la artista invitado/a.

bonn hoeren comenzó con *grundklang bonn*, de Sam Auinger. Su propuesta se dividió en dos: por un lado, siguiendo muy de cerca el tema central de la primera edición de bonn hoeren, se

centró en la compleja relación entre sonido y arquitectura. Para ello, eligió un espacio que no ha estado exento de polémica: la plaza enfrente de la estación central de Bonn. Pensada por su diseño como un punto de encuentro, pues consiste en una serie de gradas que permiten sentarse a charlar, es a la vez un núcleo de ruidos urbanos. La contradicción que supone desarrollar un espacio que, en potencia, solo puede usarse si no existiera la ciudad en su configuración actual fue el centro de su instalación. Situó dos altavoces con forma de cubo, uno en la parte más baja de la plaza (Figura 1) y otro a la altura de la calle. En el de más abajo, se oían sonidos de su *Arpa del Rin* [*Rhine Arp*] -cuyo nombre evoca cierto irónico romanticismo-. Esta consiste en un simple palo con dos cuerdas -afinadas en un intervalo de octava en re- que filtraba armónicamente el espacio de agua (del Rin) donde se situaba para las grabaciones de campo que llevó a cabo. En el otro, se reproducían sonidos en tiempo real de la plaza, pero pasados por un tubo de resonancia. El tubo, colocado en la fachada del Hotel Continental, al lado de la plaza, amplificaba en su interior de manera natural los sonidos que se colaban por él, que eran captados por un micrófono y devueltos al cubo al nivel de la calle. Por su constitución, se reforzaban los armónicos de re, así que los sonidos ‘reales’ volvían al cubo con una inusual organización tonal. Se fuerza, por así decir, la “afinación” del sonido urbano, algo que ya deseó Murray Schafer en su *La afinación del mundo* (1977). Los dos cubos inciden en la detención reflexiva sobre cómo el espacio arquitectónico configura y posibilita ciertas formas de escucha frente a otras. “La escucha”, señala Auinger, “se convierte en una forma específica de estar en un sitio” (Auinger 2020, p. 24) y también al revés: el espacio se configura y se percibe por los recovecos en los que el sonido puede (o no) expandirse y ser más o menos significativo.



Figura 1. Carsten Seiffart. *bonn hoeren: grundklang bonn* by Sam Auinger. 26 de julio de 2013. Recuperado de <https://vimeo.com/71085099>

Por otro, Auinger creó un mapa sónico de Bonn que el visitante podía seguir para construir una visita alternativa a la ciudad, pensada desde sus “lugares de escucha” [hör-orte, según la terminología usada por Auinger]. Esos lugares de escucha eran seleccionados por tener cierta peculiaridad, lo cual remarcaba su unicidad, pero también permitía establecer relaciones de afinidad con espacios que, aparentemente, no tienen relación -pues solemos pensar la relación de espacios desde un parámetro visual-. Por ejemplo, Auinger puso el acento en el

enmascaramiento que unos sonidos o unos objetos hacen sobre otros como, por ejemplo, una fuente sobre el resto de sonidos a su alrededor. La constatación de que, efectivamente, suceda un enmascaramiento a nivel frecuencial es lo de menos, lo que le interesa destacar, como decíamos, es esa nueva relación que surge entre entidades. Es algo teorizado recientemente por Brandon LaBelle, cuando plantea el “acto de escucha como una forma potencial de interrupción (2018, p. 160). La libertad de expresión (*free speech*) se ampliaría por la libertad de escucha (*freedom of listening*). Los “lugares de escucha”, constituidos a partir de sus cualidades sónicas, renombraban los lugares originales. La estación central de trenes se convertía en “pulso”, la Münsterplatz en “oscilación” o la fuente Martin en “color”. De este modo, se invitaba a la audiencia a experimentar desde el extrañamiento con respecto a los lugares tantas veces transitados. Algunas de las preguntas centrales que guiaron su acercamiento a Bonn, recogidas en su bitácora, son: “¿cómo se expresa, cómo habla esta ciudad en sus espacios públicos, ahí donde la gente está o tiene que estar por razones funcionales? [...] ¿Cuánto y en qué lugares se hace audible la hora, el día de la semana y las estaciones? ¿Tiene sonido las relaciones sociales, el problema de la migración?” (Auringer, 2010). El sonido, en definitiva, construye también el entramado sociopolítico de un lugar.

En 2011, el invitado fue Erwin Stache. Su proyecto también tuvo varias partes: por un lado, la instalación de islas sonoras [*Klanginseln*], que fue su arranque. Consisten en pequeños escenarios con varios tubos de acero inoxidable que se situaron durante todo el verano en diversos puntos de la ciudad de Bonn. Al tocar al menos dos de los tubos a la vez, se crea un circuito que activa la emisión de diferentes sonidos que van desde *loops* de voces intervenidas electrónicamente a objetos sonoros interactivos complejos -según la terminología de Pierre Schaffer-, pasando por piezas completas para piano que el habitante temporal (también pueden ser varios, mientras el tacto entre dos de los tubos se mantenga) de la isla sonora puede interrumpir en cualquier momento. Las islas sonoras siguen de cerca proyectos previos de Stache, centrados en la creación de nuevos instrumentos musicales y plataformas específicas para la interpretación. Es el caso de las islas sonoras: el objetivo principal es la de crear combinaciones sonoras en el espacio público. El diseño a modo de escenarios, en este sentido, no es baladí.

Su intervención, *5,3 kilo meter pro stunde* [5,3 kilómetros/hora] se alineaba con el tema principal de la edición de 2011, la planificación urbana. Consistió en una serie de señalizaciones situadas en lo alto de la Friedrichstrasse de Bonn que indicaban la velocidad a la que andan los transeúntes que pasan por debajo de ellas (Figura 2). Se proponía imitar la marca de velocidad de los vehículos como recordatorio de la normativa. De algún modo, los paseantes se convertían en los cuerpos-máquina teorizados desde, al menos, el racionalismo. Según la velocidad, es decir, su tempo, se reconstruían los pasos de la persona que pasaba por debajo de la señal y se reproducía, a lo largo de ocho altavoces seguidos, un “eco” manipulado del propio andar. Es una suerte de rastreo, casi biopolítico, del ritmo: “no hay nada inerte en el mundo, no hay cosas: solo muchos ritmos diversos, lentos o vivos (en relación a *nosotros*)” (Lefebvre 2004, p. 17).



Figura 2. Fotograma de *bonn hoeren: 5,3 kilo meter pro stunde* by Erwin Stache. Carsten Seiffart, 26 de julio de 2013. Recuperado de <https://vimeo.com/71087539>

La propuesta del artista invitado en 2012, Andreas Oldörp, se dividió en tres partes. Por un lado, *1_continuum*, que estuvo temporalmente -entre el 23 y el 27 de mayo- en el Kunstverein de Bonn. Se trataba de tres cilindros de vidrio situados dentro de un largo quemador de gas. El sonido resulta de las fluctuaciones del aire (Andueza, 2010, p. 288). Principalmente, se escuchaban armónicos que hacían difícil detectar la fuente de emisión y crean, así, un *continuo* sonoro (de ahí el nombre de la pieza). Son objetos, además, mínimos, casi ornamentales o funcionales, que no se identifican inmediatamente con la reverberación del espacio. Esta instalación, en realidad, deriva de trabajos similares en lo que se ha centrado, al menos, desde 1988, cuando expuso sus primeras “llamas cantando” en Hamburgo. La segunda pieza, *2_pendulum*, consistía en 5 tubos de órgano situados en distintos espacios del Museo de arte de Bonn, que recibían aire desde la peana que los sujetaba. De este modo, se convertía a las paredes del museo en zonas vibrantes, con oscilaciones sonoras que invadían el patio por completo: se creaba así una especie de *drone* que dialoga con el tráfico, es decir, una pieza urbana de dos grandes bloques sonoros. Por último, *3_fluidum* se situó en la parte baja del edificio que alberga, desde 1970, el manantial de agua local, en Bad Godesberg. A modo de tuberías, Oldörp creó un recorrido que rodeaba los cimientos vistos del edificio con tubos de cristal que partían del sótano: seis “carriles” de aire eran alimentados por un fuelle de órgano. Cada uno de los recorridos distribuía por distintas zonas del edificio el aire. Su punto final estaba, en cada una de las paredes del edificio, en un tubo de órgano que emitía un sonido aflautado. De este modo, se conseguía que según donde acabase cada tubo de cristal sonaría de una manera diferente. Se crea así una especie de burbuja sonora en la que se sumerge el edificio, algo similar a lo que soñó Debussy con *La Cathédrale engloutie* (1913) –y quizá logró años más tarde Manuel Rodríguez Valenzuela en *Le piano englouti* (2015)–.

En 2013, Christina Kubisch se centró en la idea de paisaje. Su pregunta inicial, nada baladí aplicada al contexto específico de Bonn o a cualquier otra latitud, es la de “cómo es el paisaje,

en realidad, *de y alrededor de Bonn*” (Kubisch, 2013). Su instalación, *rheinklänge*, se concentró en la “discrepancia entre la percepción visual y la acústica del Rin: por un lado, la visión idílica del paisaje del rin, por otro, los ruidosos cruces y vías de navegación del río” (bonn hoeren, 2013). Kubisch, en este sentido, incide una vez más en cómo el sonido desvela el entramado sociopolítico que la visión puede ocultar. Es algo patente en sus *Electrical walks* (2003-), su obra sin duda más comentada, que consisten en paseos por diversas ciudades en los que las personas participantes llevan unos auriculares que transforman los campos electromagnéticos en señal sonora. De este modo, múltiples objetos de nuestra vida cotidiana -desde los móviles hasta los cajeros automáticos o los carteles publicitarios- pierden su existencia, solo silenciosa para nuestro espectro audible. En la propuesta para *bonn hoeren*, el río ocuparía -no sin cierta ironía- el polo de la naturaleza frente al componente disruptivo del tránsito de vehículos en los puentes. El puente Konrad Adenauer, signo y símbolo del dominio de la razón instrumental sobre la naturaleza, porta, en *rheinklänge*, tres altavoces dorados, dirigidos hacia el río, que emiten los sonidos que se escuchan en la propia estructura del puente y que, normalmente, quedan ocultos, auditivamente, a los transeúntes, así como grabaciones del Rin realizadas con hidrófonos -que captan, antes de que sean visibles, a los barcos en la distancia-, además de “superficies sonoras”, en el decir de Kubisch (algo que no es, en absoluto, baladí; pues daría cuenta de cómo está construida la pieza), de largas melodías de cuerda, que llevan al imaginario romántico.

El quinto año de vida del festival, en 2014, hubo por primera y única vez, de momento, dos invitados. Stefan Rummel, por su parte, siguió tomando el Rin como referencia principal. En este caso, optó en su pieza *nah-fern* por la construcción de un cubo que sirviera como refugio de escucha, por así decir. El cubo solo tiene un punto de acceso (una entrada que mira hacia el Rin), enmarcado por una especie de marquesina, que ‘enreja’, obstaculiza la vista a la ciudad. El cubo, cuyo interior está construido a tres aguas, a modo de pirámide, oculta en sus paredes inclinadas cuatro altavoces que emiten sonidos de la ciudad y del río. El título de la pieza es expresivo: *nah-fern, cerca-lejos*, toma en cuenta la experiencia habitual en las ciudades en la que el transitar por los mismos lugares los convierte en lo cercano, pero justamente esa cercanía atenta contra la especificidad de los lugares: termina siendo un mero lugar de paso, una lejanía. El cubo, convertido en ‘gruta’, exige *entrar* en él para escuchar *lo de siempre*: detenerse ahí, en ese espacio que refleja el sonido del exterior y emite su propia elaboración de los estímulos cotidianos. De este modo, se activa la extrañeza frente a lo habitual.

Max Eastley, el co-artista sonoro invitado, fue el primero en situar sus instalaciones sonoras en el jardín botánico, pues se encuentra entre sus intereses la consideración de la naturaleza como generadora, a través de elementos de mediación, de material sonoro que materializan fenómenos invisibles, como el viento: tan literal es el nombre como *windklänge* [Sonidos del viento]. La primera de ellas, *Aeolian sounds 3*, consiste en una especie de tela de araña con hilos de látex, sujeta en varios extremos a los árboles, que se activa por la interacción de cierta cantidad de viento. El otro proyecto era *Aeolian bamboos*, que consistía en pequeñas bolas metálicas sujetas a bandas de látex que, a su vez, pendían de largos palos de bambú. Esto implicaba que el metal, de cuando en cuando, chocaba con el bambú y generaba una azarosa combinación de ritmos y resonancias. Por último, colocó dos arpas de viento, llamadas en esta ocasión *Aeolian islands*, en el estanque Melb. Se trata de cuatro arcos sujetos a un tubo de metal que vibran con el viento. La relación con Eolo, ya en el propio nombre, no es baladí. Es una forma de revertir, al menos momentáneamente, el tendente desencantamiento del mundo.

Edwin van der Heide fue el artista invitado en 2015. Su pieza *schwingungen - schwebungen* se situó entre el 12 de diciembre de 2015 y el 30 de octubre de 2016 frente a la biblioteca universitaria (Figura 3). Consistía en dos estructuras con forma de cuerno de madera de grandes dimensiones, que hacían las veces de altavoces y estaban situados uno frente al otro; y unas bocinas ocultas tras una doble forma cóncava de disco (como un yo-yo aplastado) que distribuía su sonido por el espacio. Van der Heide prescindió para su propuesta de la electrónica o de tecnología contemporánea: dentro de los cuernos, insertó un sistema de válvulas neumáticas que movían el aire comprimido del interior de la cavidad. En los distribuidores, se generaba una suerte de *drone*, casi motórico, frente a los sonidos definidos (en torno a un Mi y un La bemol del “cuerno” de madera). Habría, por tanto, tres elementos en juego: por un lado, la mecanización por válvulas, nada baladí en un contexto hipertecnologizado; el diseño de los objetos generadores y distribuidores de sonido, ajenos a la funcionalidad evidente y extraños dentro de la lógica decorativa; y, por último, la oposición entre espacio universitario -y más concretamente, la biblioteca-, que exigen silencio y concentración, y la propuesta sonora. El uso de válvulas, además, hace patente algo que, normalmente, solo se percibe por exceso: el aire. En este sentido, como señala Raoul Mörchen, “los altavoces no reproducen ni transmiten nada, sino que ‘liberan’” (2020, p. 16).



Figura 3. Fotograma de *bonn hoeren*: *bonn hoeren* 2015: edwin van der heide *schwingungen - schwebungen*. Carsten Seiffart, 4 de marzo de 2017. Recuperado de <https://vimeo.com/206750430>

Gordon Monahan fue el artista sonoro invitado en 2016, en el que *bonn hoeren* proponía una cooperación con el Kammerspiele–Bad Godesberg, principal teatro de Bonn. De ahí que justamente ese fuese el lugar elegido para la instalación sonora, *Klang-Spiel*, que juega con la palabra “spiel”, juego, representación teatral, interpretar (musical o dramáticamente), equivalente al “play” inglés. De hecho, la pieza es definida por el propio autor como “pequeño teatro acústico”. Consiste en la sonorización de la fachada del edificio mediante cuatro tubos metálicos, colocados a cada lado de la entrada a izquierda y derecha, terminados en un platillo y un transductor al final de cada uno (que reproducía sonidos de platillos previamente grabados que los platillos de la instalación amplificaban), así como tres palos de agua movidos mediante pequeños motores. Ambas fuentes de sonido tienen una resonancia desigual y, a la vez,

cadencial. En la casi fantasmal fachada del teatro cerrada, Monahan pretendía invitar a “una pausa de meditación” (Steffens, 2020, p. 9).



Figura 4. Fotograma de Bonn Hoeren: Bonn Hoeren 2016: Gordon Monahan *Klang-Spiel*. Carsten Seiffart, 19 de marzo de 2017. Recuperado de <https://vimeo.com/209121855>

En 2017 fue invitada Maia Urstad una edición que entraba en cooperación con el servicio público de radiodifusión y televisión Deutsche Welle (DW), cuya sede principal está, justamente, en Bonn. La relación con la radio está, por tanto, muy presente en la propuesta de Urstad, zeit-ton-passagen. Seleccionó grabaciones del archivo de la DW en más de treinta idiomas, con los que trabajó para su instalación. Éstas se reproducen en cuatro hileras de 31 altavoces situados al lado del Centro mundial de congresos de Bonn (en el pasaje entre la calle Karl Carstens y la plaza de las Naciones Unidas), que se oponen a otros altavoces de menor tamaño que emiten sonidos de las cuestiones técnicas de la propia emisión, así como una capa de *drones* reproducidos por altavoces situados en una rejilla metálica en el techo que, por su disposición, distribuyen de manera reflectante las bajas frecuencias de los drones. En la línea de este trabajo, cabría recordar la defensa de Caleb Kelly de los *cracked media* (2009). Kelly se centra en lo que, supuestamente, se debe evitar: el sonido de la máquina y, más concretamente, de sus errores o deficiencias. La fisura, que en apariencia estorba a la deseada pureza sonora, se convierte para Kelly justamente en un foco de atención: para él, las últimas décadas han experimentado una “ruidización” de los medios, motivado por justamente lo contrario: la capacidad de controlar la así llamada “fidelidad”. Las voces, en la propuesta de Urstad, son convertidas casi en ritmo y timbre, una suerte de mamas susurrantes. Los altavoces desde donde surgen las voces (hechos a medida, con un aire anacrónico, casi al estilo de la época del origen de la DW, en 1953) postulan una radio expandida, convertida en megafonía urbana: la megafonía, que sirve, como sabemos, para organizar acciones y pautas (como cuando se lanzan las ofertas en el supermercado para orientar nuestra compra), ha tenido desde su origen un lado emancipador (comunicación de largo alcance) y uno restrictivo (la imposición de una voz sobre otra). Algunos desdeñaban la radio, justamente, por eso: la jerarquía de la voz hablante frente al escuchante

limitaba la posibilidad de la democracia. Por otro lado, los altavoces que reproducen las señales están, en sí mismos, “desnudos”, pues no tienen ninguna carcasa. Se agotan en los mínimos elementos técnicos. De alguna forma, operan como metáfora de la pieza. Se desvela la radio como máquina creadora de discurso.

Akio Suzuki presentó, durante su residencia como artista sonoro invitado en 2018, presentó una triple propuesta: *Observatory of spirits*, que estuvo expuesta desde el 6 de septiembre hasta el 30 de noviembre de 2018 en la plaza ante el Museo de arte de Bonn; *Ko da ma*, que estuvo desde el 6 de septiembre hasta el 31 de diciembre, se encontraba directamente en relación con la arquitectura del Museo de Arte de Bonn, pues ocupaba un buen espacio de una de sus paredes exteriores. Por último, *Space in the sun (Hinatabokko no kukan)*, que es un documental sobre su instalación homónima (1988) de land art -que había sido demolida apenas un año antes, en 2017-, pudo verse en la entrada al museo del 6 de septiembre al 3 de noviembre. La propuesta de Suzuki se aproxima más, y por primera vez en el festival, a un encargo al uso, típico, por ejemplo, de un museo de arte contemporáneo. Se difumina, así, el objetivo de la interacción con el espacio público tan defendido en las ediciones anteriores. Ciertamente, el museo es de ámbito público, pues pertenece a la Ciudad Federal de Bonn, pero no parece que los museos -y, más en concreto, los de arte contemporáneo- sean *populus*: aquellas personas que visitan un museo parece que ya tienen algún interés en alguno de sus contenidos. Se pierde, por tanto, el punto de partida de intereses heterogéneos -muchos de ellos ni siquiera evidentes para las personas que lo ocupan- que confluyen en el espacio público. *Observatory of spirits* intenta, de algún modo, sacar el museo a la calle, tanto por su situación (en la plaza del museo) como por su exigencia de interacción. Simulando una suerte de telescopio, el objetivo parece que es mirarse -o, más bien, escucharse- a uno mismo. El eco que genera el tubo a partir del sonido que recibe -presumiblemente, nuestra voz-, dilatado en el tiempo, permite podernos escuchar de manera distanciada. La extrañeza de los cuerpos resonantes, algo que nos sucede cuando oímos nuestra voz en una grabación, por ejemplo, opera aquí como elemento central: Ya no se trata de escuchar el entorno o la ciudad, sino de escuchar nuestra voz como si viniese de lejos, como un “espíritu” -se asume además, así, toda la carga de la noción de “espíritu” en Europa y en Alemania en particular-. La altura de la rejilla de emisión del tubo, no obstante, quedaba a una altura poco apta para niños y niñas o personas en silla de ruedas, lo que separa virtualmente a los destinatarios de la pieza: los que sí pueden interactuar con ella y los que no, los que tienen el mundo a su medida y los que no lo tienen. *Ko da ma*, por su parte, ya implicaba, de alguna forma, *entrar* al espacio del museo, pues no se encuentra a la altura de la calle.

El último artista a considerar es Bill Fontana, invitado en 2019. Su trabajo se enmarcaba en cooperación con la Casa Beethoven de Bonn que estaba preparándose para el truncado 250 aniversario del compositor. Fontana, cuya obra consiste “en seguir y capturar sombras sónicas que residen en nuestro entorno” (Busechian, 2020, p. 4). La sombra que había que capturar no podía ser otra que la de Beethoven. Para su pieza *Harmonic Time Travel*, Fontana profanó, dicho casi irónicamente, dos fortepianos conservados en la Casa. En uno de los pianos (John Broadwood and sons), Dmitry Gladkov tocó las *Nueve variaciones sobre una marcha de Ernst Christoph Dressler* WoO 63. En el otro (Conrad Graf, 1826) -con el fetichismo añadido de ser el propio de Beethoven y que lleva un tiempo en mal estado; es decir, silenciado-, Fontana situó acelerómetros en las cuerdas de los instrumentos, que captaban la vibración que, gracias a la resonancia del primer piano, se generaba en el segundo. De este modo, Fontana convirtió “un instrumento propiedad de Beethoven en un aparato de escucha de su música” (Siegert, 2020, p. 9). El “viaje en el tiempo” que sugiere el título de la pieza se da por dos motivos: por un

lado, porque Fontana hizo convivir esas grabaciones espectrales con sonidos del barullo de la ciudad (con los que, de una forma u otra, dialoga la Casa hoy) y, por otro, porque el resultado de la mezcla se situó, en ocho canales, distribuidos por distintos puntos: seis altavoces en la Bonngasse, donde se encuentra la Casa -tres en la fachada principal y tres en la fachada del edificio de enfrente- y dos en la casa natal de Beethoven. Uno de los objetivos principales de la pieza era, en términos del artista, la “memoria acústica”. En el caso de Beethoven habría un triple solapamiento, que tiene en Bonn un lugar de privilegio: el mito, las creaciones y el icono. La memoria acústica opera en su figura más bien como un desvelo del olvido por mor del personaje. ¿Es posible escuchar Beethoven, todavía, hoy? ¿Puede Beethoven sobrevivir a su caricatura, forjada tanto por el himno de Europa –que incumple sin cesar las promesas que esboza– como por la tienda de souvenirs ?

4 CONCLUSIONES

El primer reto para la investigación que ofrece este tipo de proyectos es, sin duda, la noción de archivo. Cabría, en este sentido, recordar el texto sobre el asunto de Derrida (1997), que ya en sus primeras líneas plantea la triple encrucijada con la que, a menudo, se ha confundido el término: el “origen”, lo “arcaico” (o el tiempo perdido) y el “lugar de autoridad”. De hecho, el nivel de documentación disminuye en la web, que servía como repositorio principal de las propuestas, a favor de la reciente publicación (2020) que recogen minuciosamente, en formato textual y visual, parte del proyecto. Nada se puede escuchar en él: solo unos códigos QR nos llevan a los apartados de la web referidos al vídeo y al audio. Los vídeos son, a su vez, parciales y meramente demostrativos. El impacto en la ciudad y la experiencia no son quizá susceptibles de entrar en la lógica de archivo.

Carsten Seiffarth celebra cierta resistencia de lo efímero. Para él, su disolución implica que no caiga en “estrategias comerciales de marketing” (Seiffarth, 2020a, p. 3). Una de las soluciones ante lo efímero de las piezas es su reexposición en ediciones siguientes, al menos durante unos días, junto a otras piezas.

El problema de lo efímero no es solo una cuestión de documentación. Ninguna de las propuestas que hemos visto incide realmente en las condiciones de vida de los habitantes de Bonn: no alteran, en esencia, sus costumbres, hábitos y rutinas en la esfera pública. Se trata, más bien, de intervenciones puntuales y centradas, de algún modo, en ciertos discursos, poco conocidos para los no iniciados. Es relevante que las propuestas de los/as artistas sonoros invitados/as haya redundado siempre en una instalación y no en una propuesta más bien performativa, del estilo de las que se proponen en las “sinfonías de ciudad” [*Stadtsinfonie*] anualmente, en la que distintas propuestas musicales se pueden escuchar en distintos puntos de la ciudad.

Debe reseñarse el trabajo de mediación llevado a cabo dentro del festival bajo el epígrafe “sound city bonn”. Desde el primer año de vida del festival, se desarrollaron diversas actividades centradas en las personas más jóvenes, como paseos de escucha, la creación de esculturas sonoras o una versión de *Memory space* (1970) de Alvin Lucier centrada en la ciudad de Bonn. ¿Se puede rastrear la continuidad de estas actividades en el acercamiento crítico a lo sónico -con todo lo que conlleva- en ellos/as? Probablemente no: pero es, desde luego, una apuesta hacia delante. En este sentido, la gran cuestión que emerge de las prácticas de intervención artística del espacio público es si cabe -o no- cierto acompañamiento que permita articularlas discursivamente a aquellas personas que, en principio, por el motivo que sea, no están

familiarizadas con tales propuestas. Asimismo, un tema que está siendo debatido intensamente a partir del desarrollo del urbanismo táctico (que tiene, en España, dos buenos ejemplos: la Laguna y Barcelona) y, desde hace décadas, a colación de la arquitectura performativa, es la conversión de los espacios públicos, en cierto modo, en lugares de reivindicación de cierta acción y reacción. El sonido es, aún, una tarea pendiente para construir imaginarios urbanos alternativos.

6 REFERENCIAS

Alt, M. (2019). Beyond Beethoven? Constructing the image of the German city Bonn through the sound art project Bonn Hoeren. *Sound Studies*, 5(2), 209-212.

Andueza, M. (2010). *Creación, sonido y ciudad: un contexto para la instalación sonora en el espacio público*. Tesis Doctoral. UCM.

Arendt, H. (2009). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.

Auinger, S. (25 de marzo de 2010). Urban Sound Art. *Bonn hoeren blog*. Recuperado de <https://www.bonno hoeren.de/54/>.

Auinger, S. (2020). Stadtklang-auditiver lebensraum. Zum verständnis und zur gestaltung auditiver qualitäten in urbanen räumen. En C. Seiffarth. *Bonn hoeren 2010-2019 IV. Sam Auinger. Stadtklangkünstler* (pp. 14-17). Mainz: Schott.

Bajohr, H. (2011). *Dimensionen der Öffentlichkeit. Politik und Erkenntnis bei Hannah Arendt*. Berlin: Lukas Verlag.

Bijsterveld, K. (2008). *Mechanical Sound. Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*. Massachusetts: MIT.

Bonn Hoeren (2013). Rheinklänge (fluid landscapes). *Bonn Hoeren – Klanginstallation in Bonn*. Recuperado de https://www.bonno hoeren.de/_2013/bonner-stadtklangkünstler/klanginstallation-in-bonn/

Boogs, C. (2000). *The End of Politics: Corporate Power and the Decline of the Public Sphere*. Nueva York: Guildford Press.

Bourdieu, P. (1988 [1979]). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

Busechian, R. (2020). Erweiterte realität. bill fontana als audiopionier, komponist und künstler. En C. Seiffarth. *Bonn hoeren 2010-2019 XV. Bill Fontana. Stadtklangkünstler* (pp. 2-5). Mainz: Schott.

- De la Motte, H. (Ed). (1999). *Klangkunst-Tönende Objekte, Klingende Räume*. Laaber: Laaber.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo*. Madrid: Trotta.
- Dewey, J. (1954). *The public and its problems*, Chicago: SAGE.
- Engström, A. y Stjerna, A. (2009). Sound Art or Klangkunst? A reading of the German and English literature on sound art. *Organised sound*, 14(1), 11-18.
- Flügge, E. (2016). Art that Arranges You. An ambiental consideration of sound art works and their potential to support urban listening practices. En *Actas del 3er Congreso Internacional Ambiances, Tomorrow* (pp. 171-176). Volos, Greece. Recuperado de <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01414222>.
- Föllmer, G. (1999). Klangorganisation im öffentlichen Raum. En H. de la Motte-Haber (Ed.). *Klangkunst-Tönende Objekte, Klingende Räume* (pp. 191-227). Laaber: Laaber.
- Fraser, N. (1990). Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. *Social Text* 25/26, 56-80.
- Kelly, C. (2009). *Cracked media: the sound of malfunction*. Massachusetts: MIT.
- Kohler, G. (2011). Öffentlichkeit. En P. Komer y A. Wildfeuer. *Neues Handbuch Philosophischer Grundbegriffe* (pp. 1663-1673). Freiburg: Karl Albert Verlag.
- Kubisch, Ch. (2013). Anfang Mai 2013. *Bonn hören blog*. Recuperado de <https://www.bonnhoeren.de/anfang-mai-2013/>
- LaBelle, B. (2018). *Sonic agency. Sound and emergent Forms of Resistance*. London: Goldsmiths.
- Lefebvre, H. (2004). *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*. Nueva York: Continuum.
- Mahoney, B. (2001). *Jürgen Habermas and the Public Sphere. Critical Engagements*. Tesis doctoral. University of Adelaide.
- Malraux, A. (1951). *The Voices of silence*. Colorado: Paladin.
- Mörchen, R. (2020). Zu Edwin van der Heides Schwingungen-schwebungen. En C. Seiffarth *Bonn hören 2010-2019 XI. Edwin*

van der Heide. *stadtklangkünstler*. Mainz: Schott.

Murray Schafer, R. (1977). *The tuning of the world*. Random House.

Pallasmaa, J. (2020). Die welt berühren. Sehen, hören, tasten und atmosphärische wahrnehmung. En C. Seiffarth. *Bonn hoeren 2010-2019* I. *lesebuch/stadtklangforum*. Mainz: Schott.

Russolo, L. (1996). *El arte de los ruidos*. Revista sin título, 3, 8-15.

Seiffarth, C. (2020). *Bonn hoeren 2010-2019*. Dokumentation. Mainz: Schott.

Seiffarth, C. (2020a). Bonn hoeren-zehn jahrestadtklangkunst. En C. Seiffarth *Bonn hoeren 2010-2019* I. *einleitung/introduction. Diskurs und werkstatt/discourse and workshop*. Mainz: Schott.

Siegert, Ch. (2020). Bill Fontanas Klangskulptur *Harmonic Time travel*. C. Seiffarth. *Bonn hoeren 2010-2019* XV. *Bill Fontana. Stadtklangkünstler* (pp. 14-17). Mainz: Schott.

Steffens, M. (2020). Klang-spiel. En C. Seiffarth. *Bonn hoeren 2010-2019* XII. *Gordon Monahan. stadtklangkünstler*. Mainz: Schott.

Wulf-Mathies, M. (2020). Grusswort. En C. Seiffarth. *Bonn hoeren 2010-2019* I. *einleitung/introduction. Diskurs und werkstatt/discourse and workshop*. Mainz: Schott.

NOTAS

1. <http://urbanremix.gatech.edu>
2. Quiero agradecer enfáticamente a los trabajadores y las trabajadoras de la biblioteca de mi universidad, que me consiguieron con mucha premura los 17 volúmenes de documentación (véase Seiffarth 2020) y, además, me facilitaron con el difícil trámite que suponía su consulta fuera de la biblioteca.
3. Sam Auinger (2010), Erwin Stache (2011), Andreas Oldörp (2012), Christina Kubisch (2013), Stefan Rummel (2014), Max Eastley (2014), Edwin van der Heide (2015), Gordon Monahan (2016), Maia Urstad (2017), Akio Suzuki (2018) y Bill Fontana (2019).
4. <https://vimeo.com/71085099>
5. <https://www.google.com/maps/d/u/0/viewer?ie=UTF8&t=h&hl=en&msa=0&z=13&mid=1oGCv5sm-E14hr0XIH02S5z9g3wc>

6. <https://www.bonnh hoeren.de/54/> (traducción de la autora).
7. <https://vimeo.com/205124918>
8. <https://vimeo.com/163236958>
9. <https://vimeo.com/164887320>
10. <https://vimeo.com/206750430>
11. <https://vimeo.com/209121855#>
12. <https://vimeo.com/331319073>
13. <https://vimeo.com/332939776>
14. La pieza, instalada en Tango (Kyoto), consistía en un espacio adoquinado con dos paredes a cada lado. Operaba como un punto de escucha de enormes dimensiones: un espacio exclusivo para detenerse y escuchar.
15. <https://www.bonnh hoeren.de/sound/>
16. https://www.beethoven.de/en/shop/souvenirs?orderby=band_number&orderdir=1