

Revista de Arte Sonoro y Cultura

Aural

ISSN 0719-4625

Nº2 | JULIO | 2015

BRANDON LABELLE	GUSTAVO CELEDÓN	VIVIAN CACCURI
MARÍA ANDUEZA	ALYCE SANTORO	PIA MICHELLE
DAVID VELEZ	JACEK SMOLICKI	IGNACIO NIETO
MANUEL ROCHA	FRANCISCO LOPEZ	MENE SAVASTA
EDU COMELLES	JOHN GRZINICH	

GEOGRAFÍAS AUDIBLES



Editor: Samuel Toro C.

Co-editores: Fernando Godoy,
Rodrigo Ríos Zunino

Edición de textos:

Rodrigo Ríos Zunino, Fernando Godoy,
Samuel Toro C, Carlos Henrickson

Traductores:

Rodrigo Ríos Zunino, Jose Manuel
Berenguer, Manuel Rocha

Diseño Gráfico: Javier Bustos Collao

Fotografía Portada: Rodrigo Acevedo

Fotografías Contraportada:

Pablo Saavedra

Distribución:

Chancacazo Publicaciones Ltda.
contacto@chancacazo.cl

Impresión: Oikos Impresos

Impreso en Valparaíso, Chile,
julio 2015

ISSN 0719-4625



Esta obra está sujeta a la licencia
Reconocimiento-NoComercial 4.0
Internacional de Creative Commons.



Revista Aural es un
proyecto de Tsonami Arte
Sonoro

www.tsonami.cl



Fotografía: Nelson Campos para Festival de Arte Sonoro Tsonami 2014

ÍNDICE

04 EDITORIAL

05 ENSAYOS

06 LECTURA, APROPIACIÓN, PROTESTA Y CONVERSACIÓN

EXPRESIONES SONORAS EN EL
ESPACIO PÚBLICO
María Andueza

12 PROBLEMAS DE FRONTERA: SONIDOS –NO– PRESENTES

REFLEXIONES EN TORNO AL PAISAJE
SONORO
Gustavo Celedón Bórquez

18 ENSAYO SOBRE EL PAISAJE SONORO

David Vélez

22 LA INVESTIGACIÓN ETNOGRÁFICA COMO UNA EXPLORACIÓN SENSORIAL DE LUGAR

EL PROYECTO SLUSSEN
Jacek Smolicki

28 LA RADIO DESNUDA

Brandon LaBelle

33 SAFAREIG, O CÓMO PONER EN CRISIS LA FONOGRAFÍA CON MÁS FONOGRAFÍA

Edu Comelles Allué

36 RITMOANÁLISIS, PSICOGEOGRAFÍA Y LA FENOMENOLOGÍA DE LA ATMÓSFERA ACÚSTICA

Alyce Santoro

39 LA ESCUCHA COMO FORMA DE ARTE

Manuel Rocha Iturbide

48 ENTREVISTAS

49 ENTREVISTA A FRANCISCO LÓPEZ

por Nicolás Carrasco

52 ENTREVISTA A JOHN GRZINICH

por Fernando Godoy

54 CRÓNICAS

54 UN DÍA DE SILENCIO COLECTIVO

Vivian Caccuri

56 LUGAR, ESCUCHA Y REGISTRO

RESIDENCIAS DEL FESTIVAL
TSONAMI 2013
Pia Michell

58 RESEÑAS

58 SPEAKER PERFORMING KIOSK

DE NICOLÁS VARCHAUSKY
Mene Savasta Alsina

60 PROCESOS CIENTÍFICOS PARA LA PRODUCCIÓN SONORA

SOBRE LA OBRA *THE LIFE OF
CRYSTALS*
DE MÓNICA BATE Y *BIOSONOR*
DE GILBERTO ESPARZA
Ignacio Nieto

EDITORIAL

**Samuel
Toro**

**Fernando
Godoy**

Presentamos el segundo número de la Revista de Arte Sonoro y Cultura AURAL con un título homónimo al VIII Festival de Arte Sonoro Tsonami 2014, *Geografías Audibles*. En el proceso reflexivo que se generó al interior del equipo editorial consideramos importante proyectar el tema del último Festival Tsonami hacia el desarrollo crítico de procesos escriturales. Esto debido a que entendemos esta temática no solamente como un modo de amplificar las investigaciones generadas durante el festival, considerando el curso que ha tomado la investigación sonora a nivel mundial -en especial la investigación de los territorios geográficos y sociales presente en las prácticas de registro de campo y los estudios del paisaje sonoro-, sino que también debido a la coyuntura de la ciudad de Valparaíso de Chile durante el 2014, en especial sus desarrollos históricos de poblamiento “improvisado” en los cerros, sumado a contingencias de catástrofes constantes, a partir de la cual nos vimos emplazados a tematizar en torno a las posibles relaciones del territorio con el aspecto auditivo.

A partir de este contexto, y una vez definido el tema de la edición, decidimos abrir un proceso para la selección de propuestas que pudieran dar cuenta de esta problemática. Así, los textos que componen esta revista no sólo provienen de autores que fueron invitados directamente para la producción de ensayos, sino que también de una convocatoria que se mantuvo abierta entre los meses de mayo y julio del 2014, mediante la cual invitamos a producir textos críticos que profundizaran en la temática de *Geografías Audibles*. Es así que cuatro de los ensayos que se presentan en esta edición provienen de la convocatoria.

En el primer número de la revista, bajo el tema *Sonoridad y Poder*, planteamos preguntas en torno al por qué de la realización de una revista sobre el sonido y la auralidad. El espíritu de este segundo número con respecto a esas interrogantes y planteamientos continúa, y a través de este, esperamos contribuir a la reflexión y aportar a una cultura auralizada.

Esta edición está articulada en ensayos, entrevistas, crónicas y reseñas. En este orden **María Andueza**, en su ensayo *Lectura, apropiación, protesta y conversación. Expresiones sonoras en el espacio público* escribe sobre una de las temáticas que continúa trabajando desde su tesis doctoral: los análisis de la ciudad desde los conceptos de espacio social y espacio público a partir de las relaciones con el arte sonoro. **Gustavo Celedón** titula su artículo *Problemas de frontera: sonidos –no– presentes. Reflexiones en torno al paisaje sonoro*, invitándonos a pensar sobre el paisaje a partir de comparaciones entre el paisaje “tradicional”, aprendido culturalmente y con una tradición arraigada en el paisaje pictórico que deriva en la capitalización de la postal. En un ejercicio dialéctico extiende el paisaje tradicional al pensarlo desde el sonido, y desde aquí cuestiona la concepción misma de paisaje sonoro a partir de las concepciones de territorio y superficie. *Ensayo sobre el paisaje sonoro* de **David Vélez** nos plantea un tema aná-

logo al de Celedón, pero enfocado desde una perspectiva espacio temporal de la “diferencia” entre lo visual y lo sonoro. **Jacek Smolicki** en *La investigación etnográfica como una exploración sensorial de lugar. El proyecto Slussen* parte desde el proyecto *Slussen* en 2012, el cual es un intento de “captar ampliamente las cualidades aurales de la infraestructura arquitectónica de Slussen, un área central de Estocolmo, que debido a su condición material de deterioro será derribada por completo y reemplazada por un nuevo escenario en el año 2020”. Desde la revisión de este proyecto reflexiona sobre los ejercicios de etnografía sensorial, en donde los estudios etnográficos son permeados por la transmisión y comunicación a partir de los sentidos.

Brandon LaBelle en *La Radio Desnuda* escribe sobre el legado del radio arte, teorizando sobre sus dinámicas y las posibles transmisiones “hacia una articulación aumentada”. En su texto extiende las concepciones del radio arte no solo como documentación cotidiana o periodística, “sino que ejemplifica una geografía errante que se encuentra en algún lugar entre el aquí y el allá; un punto de contacto entre la realidad física y la imaginación de la escucha, para dar formación a una multitud que está relacionada sin estar próxima -una especie de afiliación de redes”. **Edu Comelles**, en su ensayo *Safareig, o cómo poner en crisis la fonografía con más fonografía*, realiza un estudio de espacios sociales en vías de desaparición, como son los Safareig (o lavaderos públicos) en Cataluña. El interés del autor por estos lugares “incluye el valorar el paisaje sonoro de los lavaderos ya no como un elemento de denuncia de una realidad que desaparece, sino en relación a la capacidad de adaptación y mutabilidad del paisaje sonoro y la normalidad de dicho proceso”. **Alyce Santoro** en *Ritmoanálisis, Psicogeografía y la Fenomenología de la Atmósfera Acústica* ensaya la hipótesis sobre las influencias de las condiciones atmosféricas en el estado humano, su integración y las determinaciones que dan a través de las constantes señales en los cuerpos, en este caso a través de la incidencia acústica. Desde aquí plantea ideas sobre las alteraciones de conciencia a través de los cambios en la conjunción tradicional de la escucha. *La escucha como forma de arte* de **Manuel Rocha** hace una descripción sobre los distintos tipos de escucha, involucrando los potenciales de la tecnología en los cambios de la misma. Aquí nos plantea un pensamiento crítico de ventajas y desventajas de la utilización o sobre utilización de los “nuevos medios” para la captación de los cambiantes entornos de escucha. En su ensayo resume que su intento es “sentar las bases de una nueva forma de arte a partir de un análisis histórico de la percepción estética del mundo en que vivimos: estar siempre a la escucha”.

Les dejamos en sus manos este nuevo número de la Revista de Arte Sonoro y Cultura AURAL, para los interesados o investigadores en el tema, y también para quienes tengan curiosidad de abordar nuevas reflexiones a partir de un sentido que en general no se trata con sistematización en las academias, o en las lecturas “cotidianas”: pensar desde nuestro oído.



Fotografía: David Vélez

ENSAYOS



Fotografía de Archivo del Autor

LECTURA, APROPIACIÓN, PROTESTA Y CONVERSACIÓN

EXPRESIONES SONORAS EN EL ESPACIO PÚBLICO

María Andueza

Como sabemos, hay muchas vertientes desde las que podríamos aproximarnos al ámbito de la creación sonora en el territorio urbano. Estas varían en función del objetivo que se persigue, de la estructura que adoptan para alcanzarlo como también de las estrategias y métodos que ponen en juego. Es imposible y probablemente poco realista trazar divisiones exactas entre tales vertientes o crear compartimentos estancos para cada una de ellas. Hay, no obstante, ciertos rasgos que las diferencian y que las empujan hacia determinados ámbitos. Por un lado podríamos señalar prácticas que trabajan el diseño sonoro de espacios urbanos y arquitectónicos, tratando de crear una relación fluida entre el conjunto de construcciones estáticas y los perfiles dinámicos de las personas que los habitan, usan o transitan. Por otro lado hay en curso un amplio número de investigaciones y trayectorias artísticas que toman como punto de partida la fonografía para desarrollar aproximaciones al entorno urbano social trabajando la identidad de los espacios, la memoria aural de los mismos o la crítica relacionada con los sistemas de poder. Asimismo podríamos señalar instalaciones sonoras que surgen en el espacio público con la intención de mejorarlo o de crear una situación

acústica más agradable y por tanto quizá más estética, como también con la intención de dinamizarlo y crear una situación casi lúdica en relación con los usuarios con los que interacciona. En todas estas vertientes se aprecia un interés común por tratar el sonido de una forma artísticamente depurada y cuidada, siendo de este modo el sonido el medio y el fin mismo de la obra en la mayoría de los casos. Todas ellas trabajan además el reconocimiento de la escucha en el entorno público como una posibilidad para trascender los límites físicos y situarnos como audiencia en un espacio más flexible de interpretación del contexto urbano.

Quisiera, en este artículo, examinar otras maneras de pensar la creación sonora que parten de la temporalidad y del análisis crítico con relación al concepto de espacio en los territorios urbanos. Un espacio que – como afirma Doreen Massey – se puede conceptualizar como producto de las prácticas, las relaciones y las desconexiones, pero también como la dimensión de multiplicidad y por último como una producción que está siempre en curso¹. En esta aproximación aparecen además otros aspectos que son centrales. El primero es el alcance de estas propuestas que va más allá

del medio sonoro y por lo tanto de la propia disciplina del arte sonoro en algunos casos. Este hecho hace que por distanciamiento con otras prácticas como las anteriormente señaladas, las obras que trabajan en esta línea puedan quedar marginadas de los estudios sonoros. El segundo tema gira en torno a la formalización de estas obras que habitualmente se concretan como acciones o performances en el espacio público. Estos dos temas encuentran cobijo en la expresión “art in the public interest” (arte en el interés público) que Arlene Raven dio a un conjunto de prácticas socialmente comprometidas que tuvieron lugar en los años 80.² La actualidad de este concepto se hace vigente todavía hoy en prácticas que ponen de manifiesto una de las vertientes sobre las que la revista *Aural* fija su atención en este número: las prácticas vinculadas al territorio que llevan implícitas una reflexión crítica de la relación de los ciudadanos con el paisaje urbano.

¿INTERESA REALMENTE AL PÚBLICO EL ARTE EN EL INTERÉS PÚBLICO?

Empezaré con algunas observaciones acerca del interés público del arte en los entornos urbanos que se desprenden de la pregunta que pone epígrafe a este apartado. Esta interrogante fue lanzada por Arlene Raven en la introducción que abre el volumen *Art in the Public Interest*,³ en el que se analizan las distintas vertientes de un arte público que reaccionó ante lo que había sido una tendencia en los EEUU desde los años 60 hasta mediados de los años 70. Durante ese periodo, la mayoría de las obras que aparecieron en los espacios públicos correspondían a encargos a artistas consagrados, los que producían una pieza escultórica de grandes dimensiones en alguna plaza o calle de una ciudad. Artistas que adicionalmente eran hombres en su mayoría y cuyas obras, salvo por su juego de escalas, poco o nada participaban del espacio público. Todo ello hacía de estas esculturas objetos indescifrables, algo poco interesante y sin sentido para la audiencia general que respondía mostrando su indiferencia ante ellas.⁴

La pregunta de Raven afronta pues un aspecto de especial relevancia. El interés de la audiencia por las piezas instaladas

en los entornos urbanos podrá convertir las obras en públicas en tanto en cuanto comparten aspectos comunes con los individuos con los que se relaciona. En este sentido merezca quizá la pena reseñar cuál es la idea de espacio público a la que se podrían estar refiriendo quienes esgrimían esta visión del arte público como arte en el interés público. Como parte de los análisis de la ciudad, en esas mismas fechas el concepto de espacio social y de espacio público estaba siendo problematizado por sociólogos, filósofos y analistas urbanos como Henri Lefebvre, Jane Jacobs y algunos años antes Hannah Arendt, atendiendo a conceptos como lo común o lo compartido, a la simultaneidad de perspectivas, o a la aglomeración urbana como impulso para el desarrollo de la ciudad. Desde el ámbito artístico, Patricia Phillips, en la línea de algunos de los argumentos que ellos estaban planteando teorizó sobre el arte público y su carácter público en *Out of order: The Public Art Machine* de 1988. En este texto la autora propuso una idea de lo público y del espacio público vinculada a la relación del individuo con lo colectivo:

Un supuesto básico que han subestimado muchas de las manifestaciones contemporáneas del arte público es la noción de que este deriva su ‘carácter público’ del lugar en el que está ubicado. Pero ¿es esta verdaderamente una concepción válida? La idea de lo público es difícil, mutable y quizá una idea atrofiada, pero el hecho reside en que la dimensión pública es un constructo psicológico más que uno físico y ambiental. El concepto de espíritu público es parte de la composición física diaria de cada individuo: es un lugar metafísico donde las necesidades personales y las expresiones personales se encuentran con aspiraciones y actividades colectivas. Lo público es la esfera que compartimos en común, sea donde sea que ocurre, comienza en ‘algún lugar’ de percepción y consciencia individual.

*Entonces, lo público no es sólo un constructo espacial. Y por lo tanto un arte público verdadero derivará su ‘carácter público’ no de su localización, sino de la naturaleza de su compromiso con las congestionadas y cacofónicas intersecciones de intereses públicos, valores colectivos, cuestiones sociales, eventos políticos y patrones culturales más amplios que determinan nuestra vida cívica.*⁵

De este modo, comprendiendo lo público como la relación del individuo con la vida cívica —esto es de la ciudad y el ciudadano— aparecen progresivamente vinculadas a determinados aspectos del contexto social y político prácticas que tal y como afirma Suzanne Lacy “no se construyen sobre una tipología de los materiales, espacios o medios artísticos sino más bien sobre conceptos de audiencia, relación, comunicación e intención política.”⁶ Es precisamente a este punto donde queríamos llegar, y desde el que partimos esta aproximación a la creación sonora en entornos urbanos en este artículo. El material sonoro queda subordinado a otros aspectos y por lo tanto su tratamiento y uso son dependientes y están íntimamente vinculados a los procesos que los originan.

USAR LOS MEDIOS PARA TRASCENDER LOS ESPACIOS. LA LECTURA Y LA PROTESTA COMO HERRAMIENTAS DE DISRUPCIÓN SOCIAL

Para ilustrar algunos de los puntos que se han señalado hasta ahora y conectar directamente con el tema de la creación sonora que nos ocupa, merece la pena traer aquí el proyecto *Three weeks of May* que Suzanne Lacy llevó a cabo en 1977 en la ciudad de Los Ángeles. Este ejemplo —que directamente podemos vincular al “art in the public interest”— consistió en un conjunto de acciones y performances que denunciaron el elevado número de violaciones y agresiones contra mujeres en esta ciudad. Lacy llevó a la práctica este discurso usando diferentes estrategias y herramientas y colaborando con distintas mujeres (artistas o vinculadas de algún modo al tema) a lo largo de las tres semanas de duración del proyecto. El conjunto de acciones que componen *Three Weeks of May*, en las que reiteradamente empleó la voz como fenómeno público, inauguraron además su concepto “new genre public art” que nació de este modo vinculado al compromiso social y a la voluntad de alcanzar a diferentes públicos que iban desde la comunidad artística hasta la gran audiencia, pasando por los sujetos directamente implicados en cada una de las acciones desarrolladas.

En el proyecto se llevaron a cabo diferentes acciones en el espacio público, entre las que destacamos la re-significación de

un mapa de la ciudad al que se sumaron marcas en los lugares de las distintas violaciones acontecidas, o performances como la que varias mujeres protagonizaron portando carteles para desmontar los mitos sobre la violación. Asimismo en el proyecto se sucedieron eventos en espacios cerrados que tenían sin embargo un marcado carácter público: performances que agrupaban a trabajadoras de diferentes asociaciones de apoyo a las mujeres afectadas, o acciones colectivas en las que se compartían situaciones y experiencias traumáticas. Por último, el proyecto incorporó además otra dimensión en la que se involucraron a los medios locales a través de entrevistas, emisiones radiofónicas o incursiones en programas televisivos.⁷

De aquellas acciones que pusieron en juego diferentes estrategias para abordar el tema y acceder a diferentes públicos quiero destacar aquí el uso que se hizo en algunas de ellas de la lectura pública y la acción verbal como gesto de protesta. A modo de ejemplo señalamos la retransmisión, que tuvo lugar en directo en la emisora de radio local KPFK, de una lectura continuada de los informes policiales relacionados con violaciones a mujeres que habían sido denunciadas los días anteriores al 16 de mayo de 1977, fecha en que tuvo lugar esta acción.⁸ En la grabación se escucha la voz inalterable de Lacy leyendo uno tras otro los diferentes informes. En este caso la lectura continuada, con una sonoridad muy neutra, va creando una esfera cargada de significado a la que se van sumando uno tras otro los casos anónimos de mujeres violadas. Otro caso de empleo de la voz lo encontramos en la performance que Leslie Labowitz realizó dentro del proyecto *Myths of Rape* (mitos sobre la violación), en el que diferentes mujeres portaban por las calles carteles con mensajes que rompían los falsos mitos con datos y hechos concretos. Esos mensajes se leían en la calle con una voz impulsiva y pasional, que claramente se proyectaba hacia el espacio público con un dramatismo que de algún modo demostraba la urgencia y necesidad de hacer presentes los cuerpos y las identidades de las mujeres. La voz –conscientemente tratada en cada caso– sobre la que se sumaban

unos significados concretos, confería en el espacio urbano una presencia que se corporeizaba en la escucha y en la dimensión pública, como ese comienzo individual y psicológico al que se refería Phillips.

Brandon LaBelle explica del siguiente modo la relación entre la voz y el lenguaje, como también la relación entre el cuerpo y la afirmación del mismo que se produce a través de ella:

La voz llega a nosotros como una señal que anuncia la presencia de un cuerpo y de un persona, se proyecta más allá del cuerpo mientras da al cuerpo la sensación de identificación, confiéndole a la voz una paradoja medible. La voz es la esencia misma de una ontología que equilibra la presencia y la ausencia, la vida y la muerte sobre un eje inestable y transformador. La voz viene a significar a través de una semántica resbaladiza y memorable los movimientos de la consciencia, el deseo y la presencia mientras afianza el lenguaje con una materialidad corporal. La voz es el sentido y la substancia, la mente y el cuerpo que cohesionan en un flujo de palabras que cuentan más que una impresión o significado único. La voz lleva las palabras a través de una cavidad que a su vez resuena con muchas incertidumbres, excesos e impulsos haciendo de la comunicación y lo vocal categorías diferentes aunque interconectadas.⁹

LA HISTORIA Y LOS ESPACIOS COMO ESCRITURA DEL PRESENTE. LA APROPIACIÓN COMO REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA.

En 2009 el grupo mexicano Teatro Ojo organizó el proyecto que analizaremos a continuación: *México mi amor, nunca mires atrás* (*Proyecto Estado Fallido 2. Multifamiliar Juárez*). La acción se desarrolló en un campo de fútbol vecinal, donde un slogan de Nike en un cartel publicitario transmitía el mensaje “Nunca mires atrás”. Esta frase y la historia del espacio donde se ubicaba el campo de fútbol en la actualidad fueron los pretextos para una acción artística que, mirando hacia atrás, propuso un espacio de tensión entre la historia y la memoria a partir de la organización de un partido de fútbol con jugadores de la liga vecinal. El terreno de juego, un campo de tierra en cuyo territorio se situó con anterioridad un panteón

civil, un estado nacional y finalmente –hasta sucumbir en un terremoto– residencias diseñadas como parte de un programa modernizador del estado mexicano, se convirtió en un escenario cargado de historia y contradicción gracias a la incorporación de diferentes estratos sonoros.

Mientras discurría el juego, por la megafonía del estadio se retransmitió la narración radiofónica del encuentro entre las selecciones de Inglaterra y México en los mundiales de 1966. Separada de este modo –la acción en el campo de la narración en la megafonía– se producía una situación de extrañamiento en la que se insertaban, como pequeñas cápsulas de tiempo, suspensiones del partido que dejaban paso a fragmentos de grabaciones de mítines, discursos y otros archivos históricos, que se emitían esta vez desde pequeños altavoces que llevaban consigo los jugadores que habían quedado inmovilizados en el terreno de juego. La acción se muestra de este modo como un ejercicio de ruptura que falsea el juego y recupera de forma poco habitual un tiempo pasado, dejando al descubierto la brecha resultante de la tensión ejercida por la historia oficial y la memoria individual o colectiva de cada sujeto.

A través de la apropiación de diferentes sonidos de archivo –cuya aparición estaba sujeta a la acción presente del partido de fútbol– se hacía una relectura de los momentos pasados contextualizándolos en un espacio y un tiempo presentes. En ese tiempo presente, el entusiasmo exagerado de la narración futbolística no se correspondía con la actividad mucho más comedida y tranquila de los jugadores en el campo. La mirada y la escucha, ofreciendo información contradictoria debían, de este modo, reinterpretar el juego según las coordenadas del sonido, o a la inversa, reinterpretar el sonido según las coordenadas reales del partido. En cualquier caso, la situación ponía de manifiesto la separación que existe entre narración mediática y las situaciones concretas. Algo parecido sucedía con la falsa alegría y determinación de la voz de un anuncio publicitario, o el ímpetu y la lealtad de un mitin político, que proyectados en esta acción desde el cuerpo sudoroso de los jugadores inmóviles en el

campo, se escuchaban como una realidad ficticia o como un ejercicio de simulación, que ponía de manifiesto la magnitud y relevancia ilusoria que pueden tomar los archivos descontextualizados. Fue así, haciendo una lectura crítica sobre la historia a través de sus archivos sonoros, como se mostraron en la performance las fisuras del tejido de códigos urbanos y políticos sobre los que se construye el presente.

TRABAJAR SOBRE LA CONVIVENCIA Y LO COLECTIVO. LA CONVERSACIÓN Y LA PERFORMANCE COMO ESTRATEGIA. HONG-KAI WANG

Voy a hablar ahora de una de las performances que tuvieron lugar como parte del proyecto de arte público y creación sonora *Augmented Spatiality*¹⁰ del que fui comisaria el año 2013 en un barrio de Estocolmo (Suecia). Comenzaré por comentar brevemente que en este proyecto expositivo me propuse abordar un proyecto de arte público sonoro que naciera desde el propio análisis del barrio y la conversación con los diferentes agentes públicos y privados que operaban en él. De este planteamiento surgieron, por un lado, ocho instalaciones y performances ubicadas en el espacio público o en espacios de acceso público del barrio, como comercios o salas de arte y, por otro, una sección de piezas de escucha en torno al tema de la exposición. Todos los artistas participantes trabajaron además a partir del concepto de “espacialidad” tal y como lo planteó el geógrafo radical Edward Soja que después ellos interpretaron de diferentes formas:

El predominio de una visión fiscalista del espacio ha penetrado tanto en el análisis de la espacialidad humana que tiende a distorsionar nuestro vocabulario. Así, mientras que adjetivos como ‘social’, ‘político’, ‘económico’ e incluso ‘histórico’ generalmente sugieren, a menos que se especifique otra cosa, un vínculo entre la acción y la motivación humana, el término ‘espacial’ por regla general evoca una imagen física o geométrica, algo externo al contexto social y a la acción social, una parte del ‘entorno’, una parte del marco para la sociedad –el contenedor no cuestionado– más que una estructura formativa creada por la sociedad. En inglés no tenemos, de hecho, una expresión

*utilizada y aceptada normalmente para expresar la cualidad inherentemente social del espacio organizado, especialmente desde que los términos ‘espacio social’ y ‘geografía humana’ se han corrompido con significados múltiples, y a menudo compatibles. Por estas y otras razones, he preferido utilizar el término ‘espacialidad’ para aludir a este espacio producido socialmente.*¹¹

Una de las obras más significativas en cuanto a su forma de confrontar la espacialidad, entendida como ese espacio que se produce socialmente, cuya organización y significado son resultantes de las transformaciones y experiencias sociales, fue la performance de la artista taiwanesa Hong-Kai Wang titulada *Oath of Love* (Juramento de amor). Para su pieza, esta artista propuso un encuentro entre dos grupos que estaban conectados de uno u otro modo con la música: por un lado un coro aficionado cuyos integrantes vivían en una casa comunitaria del barrio donde se realizó el proyecto, y por el otro un conjunto de músicos profesionales con sede en Estocolmo. El proyecto investigó a través de la colaboración de estos dos grupos la noción de “ser local”, para lo que contó con la composición, escrita para esta performance, del compositor australiano Chris Mann titulada *The definition of good manners is to ask three questions to every one answer* (La definición de las buenas formas consiste en hacer tres preguntas por cada respuesta).

Los dos grupos se encontraron por primera vez en la performance, de modo que la idea –como en otras piezas de la artista– era forzarles a colaborar y llegar a un consenso en tiempo real y frente a la audiencia. Habiendo eliminado el ensayo y el encuentro previo de los dos grupos, esta situación amplificaba las tensiones, las relaciones sociales y la identidad de ambos grupos. Durante la performance, que se realizó en un centro social vecinal del barrio, el conjunto de músicos profesionales, que por su trayectoria se sentía más cómodo con la situación, decidió como estrategia realizar diferentes ejercicios de escucha que hicieron que tanto el coro, como la audiencia congregada, se sintieran más cómodos con las conversaciones que fundamentalmente configuraron el evento. La performance, que duró unos 40 minutos evolucionó sin

ninguna estructura y sin alcanzar tampoco un consenso para la interpretación final del texto de Mann, siendo el propio proceso en esa situación tan particular el resultado de la obra. Durante este proceso las políticas de la escucha, los criterios de atención como también los métodos de componer y actuar ante una audiencia, se desafiaron al crear una situación líquida y fluctuante a través de las conversaciones donde se dieron momentos de acuerdo, tensión y reconocimiento entre el coro, el grupo de músicos y el público de la performance. Esta situación puso además de manifiesto cuestiones como la territorialidad y la sensación de ser parte de un grupo o sentirse como un observador ajeno a él.

En el caso concreto de esta pieza la conversación de los dos grupos, entendida como un fenómeno público ante la audiencia, visibilizaba o hacía público –en ese acto de escucha colectiva– parte de los procesos, aspiraciones o anhelos de cada implicado no sólo de forma individual, sino también como parte de un proceso común. En esta ocasión el espacio físico era trascendido para abordar un espacio de coexistencia cultural y social, a través de la comunicación creada en una conversación forzada por el propio formato de la performance.

ANALIZAR LOS ENTORNOS SOCIALES. LA DESCRIPCIÓN COMO FORMA DE DIÁLOGO CON EL ESPACIO PÚBLICO.

Para concluir analizaremos la pieza de la artista española Dora García titulada *Rezos/Prayers*, que entre 2007 y 2013 realizó en diferentes ciudades como Madrid, Cartagena de Indias, Katowice, Jerusalén, Bristol y Bergen. Cada uno de los eventos consistió en un grupo de *performers* (entre 5 y 10) que distribuidos por la ciudad realizaron individualmente grabaciones de aproximadamente una hora, en la que de forma continuada y sin realizar ninguna interrupción en su discurso iban describiendo todo aquello que les rodeaba. Todas esas grabaciones quedaron después archivadas en una web en la que pueden ser escuchadas, descargadas y combinadas entre sí,¹² constituyendo una narración que muestra la complejidad de la experiencia urbana.

En las grabaciones quedaron recogidas de forma selectiva y dependiendo de cada uno de los *performers* descripciones de personas, de contextos, de itinerarios, de impresiones visuales y sonoras desprendidas de su conjunto, o de situaciones encontradas en el tránsito por la ciudad. En definitiva, quedaba registrada una porción de los múltiples estímulos que recibimos en las ciudades y que en este caso aparecían filtrados por la experiencia de un individuo en particular. Además en cada una de esas grabaciones quedó inevitablemente registrado el fondo sonoro de los espacios que atravesaba cada uno de los *performers*, añadiendo este dato información tanto en términos de acústica como de paisaje sonoro. También sucedía que aspectos del cuerpo quedaban registrados como fluctuaciones de la voz del *performer* durante la descripción, mostrando diferentes vibraciones agitadas por el movimiento o el reposo, o un volumen variable según si la voz fuera proyectada en un lugar grande, pequeño, interior o exterior, por ejemplo.

Además de todos estos detalles que se perciben en el archivo sonoro resultante de cada grabación, merece especial atención el momento mismo en que tenía lugar la grabación —o la performance en términos más generales— en el que la actitud y el gesto del *performer*, con la grabadora en la mano y continuamente describiendo su contexto, provocaba en otros transeúntes o ciudadanos el reconocimiento de la situación narrativa de la que ellos mismos se sabían partícipes, y probablemente también el desconcierto y la desconfianza en algunos casos provocados por este mismo reconocimiento. El gesto de describir en voz alta y de forma monótona sin insertar ninguna entonación ni modulación expresiva en la voz, como tampoco ninguna interacción con el contexto, de algún modo venía a amplificar la actitud y la percepción un tanto anestesiadas con las que muchas veces se transitan los entornos urbanos, algo que en esta performance se hizo emulando la individualidad, la sonoridad y el ritmo constante de un rezo en el que muchas veces las palabras se enuncian sin reparar en su significado. Todos esos “rezos” registrados individualmente en diferentes partes de la ciudad, adquirirían después un significado más globalizador en la escucha superpuesta que permite la web-archivo del proyecto.

•••

Cuando comenzaba este texto me proponía abordar un ámbito de la creación donde el material sonoro estuviera espontáneamente integrado en las obras sin que se convirtiera en el centro o en el elemento vertebrador de las mismas. Obras en las que sin embargo el material sonoro se constituyera como un valor fundamental para la lectura, la interferencia o la participación en el espacio público. Unos cuantos ejemplos han intentado ilustrar esta postura en la que las obras se insertan en los espacios urbanos y desde ellos abordan el espacio público en sus múltiples dimensiones.

El antropólogo español Manuel Delgado describe el espacio público como un espacio cuya construcción social está organizada en torno al anonimato y la desatención mutua, un espacio de relaciones efímeras que se basan en la apariencia, la percepción inmediata y las relaciones altamente codificadas,¹³ “un espacio” al que describe como “esponjoso” y en el que comenta “apenas nada merece el privilegio de quedarse.”¹⁴

Es en ese espacio público que está en continuo proceso de transformación y estructuración en el que se inscriben eventos y performances, de temporalidades cortas como los que se han analizado en este texto, donde el fenómeno sonoro perfila, extracta o condensa algunas de las facetas que comenta Delgado. En ese mismo espacio público que, además es difuso en sus límites, lo sonoro —como hemos visto a través de la voz y el lenguaje en los ejemplos comentados— puede remitir a cuestiones relativas a la presencia, o a la apropiación en el espacio público, o a ámbitos más amplios como podrían ser lo cultural, lo político o lo ideológico entre otros tantos.

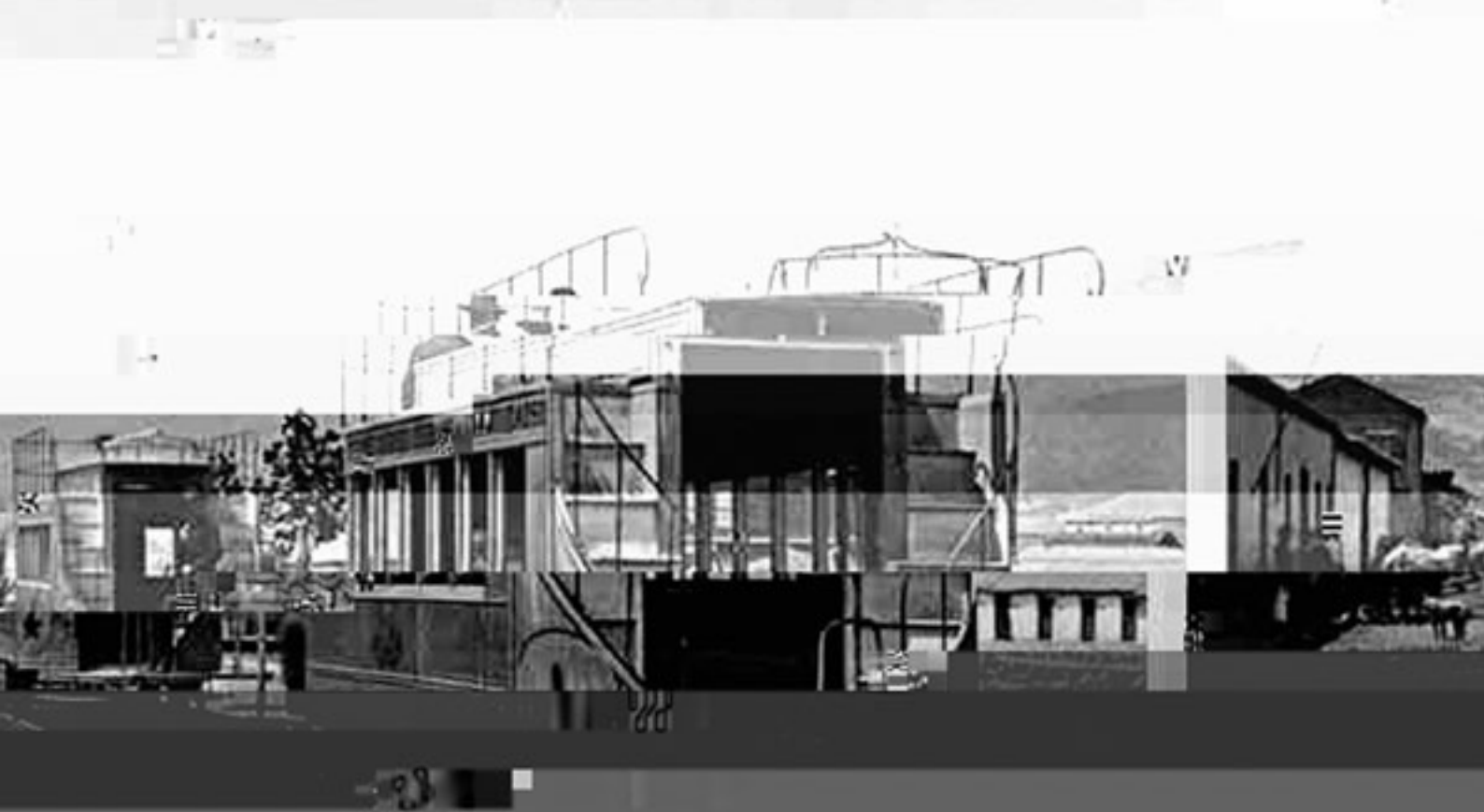
MARÍA ANDUEZA OLMEDO

Artista e investigadora española que trabaja en la intersección del arte público y la creación sonora, tema sobre el que realizó su tesis doctoral (2010). Es profesora en la Universidad Internacional de la Rioja y trabaja asimismo en la Radio del Museo Reina Sofía (Madrid). Su trabajo ha sido presentado en diferentes exposiciones, festivales y congresos internacionales y en el año 2013 fue comisaria del proyecto *Augmented Spatiality* en Estocolmo (Suecia).

www.mariaandueza.wordpress.com

NOTAS

- 1 Cf. Albet, A., y Nuria B., eds.. (2012). Doreen Massey. Un Sentido Global Del Lugar. Art.: "Espacio, tiempo y responsabilidad política en una era de desigualdad social". Barcelona: Icaria, Espacios Críticos, pp. 197-214.
- 2 Raven, A.. (1993). Art in the Public Interest. New York: Da Capo Press Inc., 1993.
- 3 Ibidem, p. 4.
- 4 Cf. Kwon, M.. (2004). One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity. Art: "Sittings of Public Art: Integration versus intervention" Cambridge, Massachusetts: MIT Press: pp. 56-99.
- 5 Phillips, P.. (1988 December). Out of Order: The Public Art Machine. *Artforum*, 27, pp. 92-96 (traducción de la autora).
- 6 Lacy, S.. (1994). Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Seattle, Wash: Bay Press, pp. 28-29 (traducción de la autora).
- 7 Un estudio detallado sobre este proyecto de Suzanne Lacy se puede leer en: Green Fryd, V.. (207 Spring). Suzanne Lacy's Three Weeks in May: Feminist Activist Performance Art as 'Expanded Public Pedagogy'. *NWSA Journal*, 19, no. 1, pp. 23-28.
- 8 *Close Radio* fue un programa de radio experimental activo entre 1976 y 1979 que semanalmente emitió proyectos de diferentes artistas. Un fragmento de la acción de Suzanne Lacy se puede escuchar *online* a través de la web que se creó como parte de la exposición *Evidence of Movement* organizada en el Getty Museum de Los Ángeles el año 2007. Durante los meses de exposición la audiencia podía escuchar estas obras desde sus teléfonos marcando un número proporcionado por el museo. Las obras están accesibles para su escucha en la siguiente web: http://www.getty.edu/art/exhibitions/evidence_movement/audio/index.html (accedida en 20 de julio de 2014).
- 9 LaBelle, B.. (2010). Voice: Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media. Art.: "Raw Orality: Sound Poetry and Live Bodies". Cambridge, MA: The MIT Press, pp. 147-73 (traducción de la autora).
- 10 Más información sobre *Augmented Spatiality* se puede encontrar en la página web <http://augmented-spatiality.org> (accedida en 6 de agosto de 2014) y en: Andueza, M.. (2014). Cochlear Poetics. Writings on Music and Sound Arts. Mono #2. Art.: "A matter of displacement. The listening section of Augmented Spatiality. Beyond sound recordings and urban spaces". Oporto, Portugal: Faculdade de Belas Artes; y Andueza, M. (2014). Tacet. De l'espace sonore. Vol.3.Art.: "Spatiality and Public Art. Thoughts on Sound and Urban Space", Paris: Les Presses du Réel, pp.186-227.
- 11 Soja, E.. "La dialéctica socio-espacial", en Albet, A., y N. Benach, eds. (2010).. Edward W. Soja. La Perspectiva Postmoderna de Un Geógrafo Radical. Barcelona: Icaria, Espacios Críticos 181-109 Espacios Críticos 1. Barcelona: Icaria.
- 12 Las grabaciones del proyecto se pueden escuchar en la web de la artista: <http://doragarcia.org/> (accedida en 7 de agosto de 2014).
- 13 Delgado, M.. (1999). El Animal Público: Hacia Una Antropología de Los Espacios Urbanos. Barcelona: Anagrama, 4ª ed., p. 12.
- 14 Ibidem, p. 46.



PROBLEMAS DE FRONTERA: SONIDOS –NO– PRESENTES

REFLEXIONES EN TORNO AL PAISAJE SONORO

**Gustavo
Celedón
Bórquez** ¿QUÉ ES UN PAISAJE?

Pregunta fundamental a la hora no sólo de reflexionar, sino también a la hora de emprender la construcción o la realización —o el recorrido, la experiencia— de un paisaje sonoro. Para el sentido común como para la representación habitual ocurre que un paisaje es algo que se tiene siempre en frente. Nos paramos ante un paisaje. Y, herencia pictórica, el paisaje se nos encuadra. Tal encuadramiento puede pasar por todas las formas, desde un paisaje impresionista —Monet— hasta una postal de Valparaíso. ¿Hay en el paisaje sonoro una tendencia a producir postales?

Se dirá que una postal puede ser muy bella y de un profundo contenido sensible, histórico, social, artístico. No obstante, su “reducción oficial” hace alusión a la identificación entre una visualidad y el lugar que ella encarna.¹ Sería la toma perfecta que capta la figura y la disposición de un lugar. Es la imagen que representa, a través de envíos ávidos de destino, el sitio que esa imagen enmarca —“aquí estoy, disfrutando de este paisaje, de este lugar que es este paisaje que aquí te envío”.² El paisaje es así concebido como síntesis de lugar —de su tiempo, de su estado emocional, de su semblante, de sus colores, etc.

A esto se suma la condicionalidad misma de la actualidad de este envío: el turismo, la construcción de la totalidad de la Tierra a través de la pura insistencia en su atractivo, en su infinita capacidad de producir, precisamente, postales —una buena parte de la publicidad ecológica se manifiesta justamente como la progresiva destrucción de las postales, como el deterioro del semblante terrestre.

Y a propósito de lo que aquí nos convoca, podríamos decir que un paisaje sonoro de Valparaíso puede ser, ya desde su concepción, el peligro inminente de un deseo de envío-destino, de representación e identificación, un marco transportable, distribuible, atrayente. Un objeto-postal.

Se refutará nuevamente que la postal puede ser extremadamente bella. De acuerdo, pero la verdad es que no discutimos, en este texto, la “calidad” de la obra, la belleza del paisaje, el resultado efectivamente sonoro que se pondrá en ejercicio de escucha. Lo que buscamos es reflexionar sobre las bases que impondrían una comparación de este tipo (postal-paisaje sonoro) y que, imponiéndose, reproduce en el espíritu de un paisajista sonoro los niveles, formas, parámetros que circulan

en la mente de un paisajista a secas, de un paisajista que trabaja en efecto con paisajes, en la más habitual de sus definiciones, en el más habitual de sus sentidos comunes: aquel lugar en el que me encuentro, aquel lugar que me rodea y puedo capturar en una buena toma, en un buen fresco, es decir, que puedo enmarcar, poner en frente y pretender haber cogido así la esencia del lugar que habito, que me rodea, que veo, percibo —pretender también haber aprehendido la singularidad de una relación que un paisaje acoge y concebir por ello el paisaje como un benefactor de acontecimientos singulares, como un telón de fondo o una superficie que acoge, recoge e integra, singularidades, acontecimientos diversos o únicos.

Comenzamos preguntando qué es un paisaje. Con ello anunciamos nuestro propósito: discutir las coordenadas mismas que vienen a explicar un trabajo de sonidos y escuchas y que se hace llamar, justamente, paisaje sonoro. Y lo discutimos no porque pensemos que está mal, que es un error, sino porque consideramos fundamental que aquello que demarca un territorio, aquí un territorio artístico, un territorio de creación —el paisaje sonoro—, marca para siempre el destino y las formas que “gobernarán” sobre todo la disposición anímica del primer impulso que emprende la creación de una obra.

Lo que hacemos entonces es ponernos en la frontera misma que marca la noción de paisaje sonoro.

¿Se puede marcar con sonidos la frontera de un paisaje, a la manera del trazo, a la manera de quien traza una frontera? ¿O es por el contrario el trazo de estas fronteras lo que demarca un conjunto de sonidos? ¿Y habrá entonces que imaginar los sonidos enmarcados, reemplazar los trazos, los colores de un cuadro por sonidos? Y en ese caso ¿no invita un paisaje sonoro más bien a escuchar que a imaginar? ¿y no procederá, él, por el contrario, concibiendo primeramente un paisaje cualquiera en tanto superficie, tierra —tela o bastidor—, para luego acoger todo tipo de eventos sonoros, sonidos varios y diversos que terminan por definir la dimensión audio de ese paisaje?

El plano a discutir es el siguiente: un paisaje sonoro tiende a ser concebido como la sonoridad de una superficie demarcada. De un territorio. De ahí que todas las disciplinas que se ordenan de acuerdo a la fijación aural de territorios —de la geografía a la religión, del turismo a la guerra, de la cartografía al chovinismo— pueden acechar la construcción y la conceptualización de un paisaje sonoro.

Pero lo primero que habría que preguntar, en este artículo, es si acaso el sonido deja comprenderse bajo la noción de territorio, de superficie y, finalmente, de paisaje.

Es sabido que la territorialización de nuestra geografía reparte idiomas y, con ello, un timbre especial en ellos. Castellano-argentino, castellano-chileno, castellano-colombiano tienen una pronunciación diferente, un tono de voz que difiere y caracteriza a la gente que ocupa esos territorios. Pero no sólo la voz no es la totalidad del sonido, sino también el fenómeno de la inmigración, por ejemplo, hace que el paisaje sonoro de un determinado lugar, Santiago de Chile por nombrar alguno, cambie. Ya no es el puro acento chileno el que circula, sino también el acento colombiano, el peruano, el europeo, etc. Y lo que importará, al escuchante, no es la cantidad o la aparición de nuevos sonidos, sino más bien la relación naciente entre ellos, cómo se dan cita, cómo se encuentran, cómo se reparten. En otras palabras, importa cómo, en efecto, se da su relación sonora.

He aquí que la palabra “paisaje sonoro” nos hace bastante sentido: la sonoridad de Santiago ha cambiado, su paisaje, su paisaje sonoro ya no es el mismo, tiene un timbre diferente, su temporalidad es distinta, la producción de su ruido, diferente. El paisaje sonoro ha cambiado. Pero —y aquí adelantamos ya nuestras reflexiones finales— es necesario caer en cuenta que es precisamente un cambio en la disposición sonora lo que permite establecer una situación sonora. En otras palabras, requerimos al menos dos paisajes sonoros, diferentes, para tener uno. ¿Cómo podemos decir que el paisaje sonoro de Santiago ha cambiado sin de alguna manera tener cierta idea de un pasado sonoro? Punto peligroso, pues podemos pensar que un

paisaje sonoro tiene relación a lo Ideal, al así-debe-ser de la sonoridad, aquí la sonoridad santiaguina. Suena esto un poco a Platón, un poco a Heidegger: el *ser-sonoro* de Santiago o el paisaje glorioso de un sonido que ahora sólo podemos suponer, pero que está siempre ahí, presente.

Los paisajes sonoros pueden perfectamente caer en esta trampa de la sonoridad presente, en la actividad que intenta descubrir el sonido de un lugar que está cubierto por la falta de escucha de la modernidad (el exceso de bocinas, por ejemplo, no sería un efecto de sobre-sonoridad, sino más bien un efecto de no-escucha).

Pero los paisajes sonoros también buscan abrir la dinámica sonora de un determinado lugar intentando, simple y complejamente, despertar la escucha. Esto, perfectamente lejos de cualquier apelación a la presencia escondida. Sin embargo, lo hacen a través de un convencimiento en el darse efectivo de sonidos presentes: las bocinas, el ladrido de perros, las sirenas policiales, el andar de las masas, etc. La concepción del sonido como presente también acecha y se convierte en un puro cerrar-de-ojos: dejo de ver para escuchar sonidos que están ahí, siempre, pero yo no los escucho.

¿Y si aun así, con mis ojos cerrados, los sonidos fuesen más que sonidos-presentes, como si oyésemos sonidos que no están pero que a la vez están?

Esta pregunta no se deja responder según la idea de un ideal sonoro perdido, presente, en espera. Es simplemente la afirmación que denuncia la existencia de sonidos que no se escuchan, que de alguna manera no existen, pero que a la vez conforman el paisaje sonoro mismo, desfigurando la imagen que esta sonoridad, en su forma de paisaje, puede producir en nosotros. Volveremos sobre esto.

Advertíamos hace un momento sobre una necesaria crítica a la consideración de la sonoridad como sonoridad de un lugar y, sin embargo, hemos afirmado, a modo de ejemplo, un cambio en el paisaje sonoro de un territorio, Santiago. La respuesta a esta contradicción podemos formularla de la siguiente manera: una vida en Santiago podrá tener y reconocer una experiencia

sonora y, sin embargo, no se podrá jamás afirmar que esa sonoridad le pertenece, que calza con los límites que establecen las fronteras geográficas de Santiago (si bien lo geográfico es muchas veces esencial para las características de un sonido y su experiencia, este último puede apenas llegar a ser geográfico o geológico). Marcamos el punto ambiguo del genitivo: es la sonoridad de Santiago, como si la superficie de su valle, entre cordilleras, albergara una sonoridad que le pertenece (tesis que hasta aquí hemos manejado con insistencia) o, de manera inversa, como si Santiago mismo perteneciese a su sonoridad —como si la eterna verdad de un paisaje visual haya sido siempre el paisaje sonoro, como si los sonidos definiesen el lugar y sobre todo la representación de ese lugar (tesis que, veremos, puede ser atribuida a Deleuze y Guattari). En este último sentido, el paisaje visual sería siempre más “pequeño” que el paisaje sonoro de un mismo lugar (las coordenadas visuales y, con ellas, las coordenadas geográficas, serían una producción sonora, esto es, creadas por los sonidos mismos, permitiéndonos afirmar lo que buscamos afirmar: que existe una dimensión no-geográfica plena de sonidos).

Si bien esta última modalidad permite justificar nuestras reflexiones, no es a través de ella que lo haremos. Hay motivos para pensar que entre la superficie demarcada de la tierra y el despliegue sonoro, hay una diferencia irreductible. Diferencia que tampoco se puede zanjar o medir en términos de “más grande” o “más pequeño”. Dicho de otro modo, punto importante, tierra y sonido son cosas diferentes —como sonido y aire o sonido y agua también lo son. Habría que encontrar un modo quizás inédito para demarcar el paisaje sonoro, demarcar sin trazo, demarcar con sonidos —siendo el sonido algo diferente al trazo, por lo tanto, algo que precisamente no demarca. Esto porque los espacios sonoros demandan un tipo de elaboración que no es compatible con las coordenadas de los espacios terrestres, con las coordenadas cartográficas habituales. Dicho de otra manera: un

paisaje sonoro plantea un desafío a las coordenadas tradicionales con las que son tratados los paisajes terrestres, marinos o aéreos. En definitiva: si pudiésemos cartografiar el paisaje sonoro de Valparaíso, este no ocuparía las mismas dimensiones ni las mismas fronteras que traza el mapa de Valparaíso. Y por último: quizás habría que considerar, con fuerza, que la sonoridad no tiene nada que ver con ningún tipo de cartografía.³

Y quizás lo que plantea la noción de paisaje sonoro, es la inflación y la posterior explosión de la noción de paisaje. Los sonidos mejor no colgarlos en la pared.

Paisajes de Australia, de Chile, de la Tierra. Hay una complicidad habitual entre paisaje y territorio. Gilles Deleuze y Félix Guattari sostienen una explicación contundente que vincula tierra y sonido. Creemos que esto resultará caro a la noción de paisaje sonoro pues, de alguna manera, esta ha querido frecuentemente desprenderse de la música. Ahora bien, ambos pensadores consideran que la música es algo así como un fruto de la tierra que, no obstante, termina por invertir las posiciones: la tierra —ahora territorio— es un fruto de la música. La música territorializa la tierra. Es el canto de los pájaros —metáfora y realidad— lo que crea el territorio. Esto es: la circulación y la relación sonora que acaece en un lugar (que todavía no es propiamente “lugar”), circulación-relación que llaman *ritornelo*, lo que marcará la territorialidad misma, los límites y los hábitos que hacen territorio. Luego, esa música, esa música que se identifica con el lugar que ella misma ha demarcado territorializando, convirtiendo en territorio, puede entonces salir a explorar el cosmos, desterritorializarse desde el territorio que ella misma ha conformado, que en cierto modo ella misma es.⁴ Pero esta concepción nos puede llevar a pensar en el paisaje sonoro como si este fuese una música en bruto, incluso una música pura, la de-velación de lo real en música, la indagación sobre el *ritornelo territorializador* —la identidad al fin y al cabo— que, con los sonidos mismos de la tierra, del paisaje

conformado, nos muestra el núcleo organizador de la tierra y de su música. Pues el *ritornelo* no es el estribillo tal como es: es el condensado lógico que constituye una música particular, un territorio.

De ahí que, a partir de esto, se puede pensar que el conjunto de relaciones entre los sonidos de un lugar define precisamente la relación de ese lugar y al lugar mismo como relación. Definen —describen— el lugar. Por ejemplo, Valparaíso. No se trataría de sus sonidos, de los que le serían propios, sino más bien de la relación espacio-temporal que estos sonidos crean a través de la creación de una cotidianidad que nace del bucle resultante de su interacción (el *ritornelo* nuevamente): la interacción entre la lejanía de los sonidos de las sirenas de los barcos con las bocinas de la ciudad; las campanas de las iglesias con el motor de los buses. Entiéndase: no cada uno de esos sonidos, sino la interacción, el darse de sus relaciones, el modo en que alternan y se modulan los sonidos de perros ladrando en el centro con el murmullo de la gente hablando a mediodía en los cafés de la plaza Aníbal Pinto.

Pero una vez más, no se trata de eso. No habría de tratarse de eso. La reducción a estado de cosa, esto es, al reflejo lógico de una situación, no hace sino llevar el examen y, aquí, el gusto estético, al puro despliegue de un paisaje cuya única realidad se convierte en el esquema lógico del conjunto de sus relaciones. Cierta ideal musical, por cierto.

Si *Soundscape*, artículo publicado por Susan J. Smith del Departamento de Geografía de la Universidad de Edimburgo, comienza estableciendo el deterioro del paisaje en los últimos años,⁵ ¿qué evidencia ese deterioro? Diríamos, por ejemplo: un gris en el cielo a causa de las emisiones de gas; la gente que ahora circula con un rostro más amargado. No se trata aquí precisamente de un paisaje determinado, pues, a decir verdad, parece nunca haberlo sido. Paisaje es aquí el territorio, el hábitat, el entorno o medio ambiente que manifiesta, a través de su apariencia, a través de la rela-

ción sensible que establece con nosotros, el estado de su vitalidad y, con ello, la vitalidad del cosmos en general —incluyendo a los sujetos que la perciben, intuyen, que entran en contacto sensible con ella.⁶

Cosmos, microcosmos. Se dirá que esto no tiene mucho que ver con lo dicho al principio, a saber, que el paisaje es algo que tiende a ponerse en frente. Pues el cosmos tiene más bien la forma de la esfera o esa forma de las relaciones. Esa forma en donde el perceptor, esto es, quien mira-oye-huele-toca-gusta el paisaje se encuentra más bien dentro, en 3d. De hecho, paisaje es definido por la ecología como un campo de interacciones.⁷ Aquello que ahora se pone en frente dejaría de estar al frente; se trataría más bien de la introducción en un plano que ha logrado superar la bidimensionalidad.

Sin embargo, sigue aquí tratándose de pegar los sonidos en la pared. Pues si bien el sujeto-en-medio-del-paisaje es invitado a participar del microcosmos, a percibirlo en la circunferencia de su actuar, aun así hay un efecto de frente. No sólo porque los progresos de la realidad virtual consisten en ficcionar una multidimensionalidad a través del esquema clásico de mirar-al-frente, sino que, de manera más profunda, de manera más histórica, la definición de paisaje en juego se mueve todavía en el esquema que nos habla de la existencia de un receptor que se sustrae a la presencia de una realidad interactiva independiente. Lo que hace el sujeto-en-medio-del-paisaje es padecer la vida de las coordenadas, la encarnación de la lógica.

De ahí que la experiencia de un *soundscape*, ahí donde el auditor es pretendido a desarmar la condición frontal del paisaje, puede dejarse siempre confundir por este esquema engañoso. Los sonidos que parecen dispararse en el espacio —y hacer disparar “el” espacio— se transforman en una actividad mental que dibuja las coordenadas que cree escuchar: no son los sonidos, son los vectores, como si los sonidos dibujaran, como si los sonidos trazaran o colorearan las carreteras que constituyen un cosmos o un microcosmos.

Y una vez más, si esto es así, condenamos nuevamente a los sonidos a la predilección sensible de la vista.

Deberíamos quizás pensar, o al menos proponer pensar que los sonidos no pertenecen ni se definen en torno a un cosmos o microcosmos. Que la dimensión sonora no es, insistimos, compatible con la dimensión que traza un paisaje, un microcosmos o un conjunto de interacciones.

Deberíamos pensar incluso, como lo hizo John Cage, que los sonidos no interactúan.

Y sin interacción, nos es difícil asumir la definición actual-habitual de un paisaje si queremos comprender el trabajo que puede poner en marcha un paisaje sonoro. Si, como dijimos hace un momento, el reconocimiento de un “presente” sonoro es posibilitado por cierta presencia de un “pasado” sonoro —cuando el examen del paisaje es al modo de esas tomas tipo *National Geographic*, que comparan un paisaje de invierno con uno de verano, uno de día con uno de noche, apurando la reproducción de la imagen—, no hacemos sino situarnos y resituarnos en una metodología incrustada no sólo en nuestra mente, sino también en nuestra percepción, en nuestra sensibilidad: que el paso del tiempo, evidenciado por un paisaje, no es sino el fruto de infinitas relaciones produciéndose, como si todas ellas, por muy alejadas y distantes que estén, provocaran un encauzamiento, una línea continua y en movimiento que va, por ejemplo, del paisaje de día al paisaje de noche, del paisaje de invierno al paisaje de verano, de la sonoridad de un Santiago pasado a la sonoridad de un Santiago presente. El paisaje es aquí evidencia histórica, síntesis, momento que evidencia el devenir histórico, el paso del tiempo, la evolución o la involución.

Puede en todo caso, efectivamente, tratarse todo esto de la historia. Pero podría serlo en un modo bastante singular. Ciertamente, como piensa Peter Szendy, hay una historia de la escucha, una historia —como titula su ya célebre libro— de nuestras orejas.⁸ Esta historia puede pesquisar-

se a través de los arreglos musicales —es la tesis de Szendy. Afirmación que sin lugar a dudas molestaría a los paisajistas sonoros que en su gran mayoría quisieran desprenderse de la música y, por lo tanto, de la noción de arreglo. Pero una investigación abierta puede llevarnos a considerar el paisaje sonoro como un momento histórico del arreglo, ahí donde la música sería un arreglo más. Por lo tanto, los arreglos —y quizás nos salimos de Szendy— son elaboraciones de la escucha, no exclusividades de la música que, hemos recién dicho, viene a formar parte también, toda ella, de esta historia de arreglos.

Ahora bien, el arreglo no es considerado aquí como un acto de voluntad. Es más bien esa mezcla impredecible e indiscernible entre lo activo y lo pasivo. Es un ajuste que acontece a la escucha. Es un momento en donde, por circunstancias diversas que ahora no analizaremos, la escucha ajusta y es ajustada, desviada, movida. Se puede pensar en millones de ajustes, audibles e inaudibles, grandes y pequeños. Así existe la arqueoacústica, ciencia activa, creciente, que se preocupa precisamente de rastrear una historia y una prehistoria de la escucha. Reconstitución en cavernas prehistóricas, exploración de pirámides mayas, rocas, explanadas.⁹ Una historia de la escucha. Una historia que de alguna manera intenta reconstituir paisajes sonoros antiguos. Labor importante, abierta, pero que puede de alguna manera caer siempre en la insistencia de la presencia, como si en cierto modo se buscara traer a presencia esos sonidos, lograr la escucha de una determinada época.

Al respecto habría que considerar, en un sentido genealógico, hechos históricos más bastardos. Aquellos acontecimientos que más bien son irrupciones en la continuidad. Podríamos considerar, por ejemplo, el bombardeo hispano a Valparaíso en 1866. ¿Podemos decir que nuestra escucha, actual, tiene registrado ese *des-arreglo*? ¿Cómo registrar ese paisaje sonoro?

Iannis Xenakis siempre contaba la anécdota de su iniciación en música: armonía de las balas en un tiroteo en Grecia. Su escucha fue despertada, ajustada, *des-arreglada*. Él lo supo. ¿Cuántos acontecimientos sonoros habrán podido despertarnos en nuestra vida sin que nos hayamos dado cuenta y que, sin embargo, son parte de nuestra escucha, arreglada y desarreglada?

Todo paisaje sonoro de un lugar, de un espacio dado, Valparaíso por ejemplo, alerta sonidos que están y no están, como fantasmas,¹⁰ que empujan y movilizan los sonidos presentes, los que efectivamente escuchamos (barcos, gaviotas, loros, etc.). La escucha, la escucha atenta y de alguna manera consciente a la que invita un paisaje sonoro, convoca toda una historia de escuchas. Retorna el bombardeo hispano, el terremoto de 1906, la voz de Alain Delon recorriendo los cerros, el crujido del tranvía. Sería quizás un desafío dar cuenta, a través de la elaboración de un paisaje sonoro, de esos sonidos y de esas escuchas. No a través de su reconstitución, esto es, bajo el signo de la presencia, sino a través de una astucia del conjuro,¹¹ es decir, a través de una exigencia a la escucha por salir de la demarcación territorial que generan los sonidos presentes.

Un paisaje sonoro es una suerte de historia de sonidos que vienen de todos lados y que generan una supuesta estancia. Pero la sonoridad misma es viajera, su estancia nunca calza con las fronteras que marcan un territorio. Todavía más cuando posee otro tiempo, cuando el vivir y el morir de los sonidos es totalmente diferente y lejano al morir y vivir de los seres humanos.

Dr. Gustavo Celedón

Investigador del Convenio de Desempeño para las Humanidades, las Artes y las Ciencias Sociales de la Universidad de Valparaíso. Profesor de la Escuela de Cine de la Universidad de Valparaíso. Miembro del Comité Científico del Laboratoire des Logiques Contemporaines de la Philosophie (LLCP) de la Université Paris VIII, Francia. Sus trabajos se avocan a la investigación filosófico-política sobre el sonido y la imagen.

NOTAS

1 Dice Rubén Darío: “Cuando vais en viaje, por un lejano país, muchas veces no os es fácil el escribir una carta a tales o cuales personas de nuestra afección; y una o dos palabras puestas en una tarjeta postal ilustrada que echáis en el próximo buzón, llevan vuestro recuerdo con la imagen del paisaje o del lugar en que escribís. Por eso en todos los puntos de la tierra a que la Agencia Cook conduce sus caravanas encontraréis en abundancia los puestos y tiendas de tarjetas con las variadas fotografías de los monumentos, curiosidades, personajes célebres y demás particularidades de la ciudad o pueblo, desde la recóndita China hasta la clara Italia, desde las pirámides hasta el país del Sol de medianoche”. Y agrega: “La tarjeta postal puede llevar, como he dicho, el paisaje, la reproducción del lugar en que se encuentra la persona amada; y ahora que la fotografía también está adoptada como uso elegante, y que uno mismo se puede hacer a su gusto sus tarjetas postales (...)” (en 260 años del correo en Chile, en http://www.correos.cl/SitePages/nuestra_empresa/acerca_de_correos/historia/260_anos.aspx (accedida en 21 de septiembre de 2014), p. 93; son extractos de un texto que Rubén Darío escribió para el Diario *La Nación* de Buenos Aires, en marzo de 1903).

2 Una suerte de amor-odio a las postales posee a Jacques Derrida en su célebre *La tarjeta postal* (2001), México: Siglo XXI. “Todo es postal”, llega a decir. Pero ese todo no está exento de alcanzar el nivel de espanto. A muy grandes rasgos, este espanto es el que produce el sello, el sello postal que garantiza –que sella– el destino del envío, como si este último estuviese desde siempre destinado a su destino. Como si un paisaje sonoro estuviese ahí, tranquilo, calmo, esperando su destino, ser escuchado.

3 En el artículo *Sound and the geographer*, Douglas Pocock establece la necesidad de fortalecer la consideración y el estudio del sonido en la geografía, dominada, leemos, por “el ojo y el sentido visual” (cf. Pocock, D.. (1989). *Sound and the Geographer. Geography*, 74, No. 3. Sheffield: The Geographical Association, pp. 193-200). Es importante remarcarlo, pues no es nuestro texto un intento por devolverle a la geografía un puro y exclusivo sentido visual, sino, muy por el contrario, un intento por subrayar que un giro en la preocupación sensible –del sentido visual a la consideración del sentido acústico– debe implicar un remezón fuerte para toda ciencia, para todo hábito perceptivo, filosófico, estético. En cuanto a la geografía, se trataría de considerar inflaciones y mutaciones –que podrían ser hasta irreversibles– en las nociones de espacio, distancia, tiempo, mapa, cartografía, trazo, esfera, plano, etc. Por eso mismo es que

el traslado de la noción de paisaje desde lo visual a lo acústico, no puede ser tan simple, no puede ser tan incuestionablemente geográfico.

4 Cf. Deleuze, G. y Guattari, F.. (1980). *Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Éditions de Minuit, cap. “De la Ritournelle”, pp. 381-43.

5 Cf. Smith, S. J.. (1994). “Soundscape”. *Area*, 26, No. 3. London: The Royal Geographical Society, pp. 232-240.

6 Sea probablemente esto una de las causas de la visión ecologista que envuelve hoy y siempre la cuestión del *landscape* y del *soundscape*. R. Murray Schafer inaugura el *soundscape* en una vinculación inmediata al mundo y la ecología: *World Soundscape Project* es un proyecto que efectivamente alerta sobre la ruina sonora de las vidas. En *The New Soundscape*, a través, claramente, de la división natural-artificial, Schaefer nos evidencia el enorme incremento de sonidos producidos por la tecnología y la industria, en comparación con estados primitivos: “Desde la invención de equipos electrónicos para la transmisión y el almacenamiento del sonido, cualquier sonido natural, sin importar cuán pequeño sea, puede ser explotado y disparado en todo el mundo, o envasado en cinta o registrado para las generaciones del futuro. Hemos separado el sonido de los productores del sonido. A esta disociación yo la llamo *schizophonia*, y si uso una palabra que suena cercana a la esquizofrenia, es porque quiero sugerir a ustedes el mismo sentido de aberración y drama que esta palabra evoca, ya que los desarrollos de los que hablamos han tenido profundos efectos en nuestra vida” (Schaffer, R. M.. (1969). *The New Soundscape*. New York, Ontario: Berandol Music Ltd./Associated Music Publishers, p. 43). En esta narrativa, el progreso se ha apoderado de la mediación. Y la escucha, para decirlo en términos deleuzianos, se ha desterritorializado. Es tarea del *soundscape* –es el *soundscape* mismo– quien debe ejercer un proceso de territorialización. Queda así amarrada, en sus “orígenes”, la cuestión del *soundscape*, el territorio y la ecología. Y la naturaleza.

7 “En concreto, a finales de la década de 1930, el geógrafo Carl Troll utilizó por primera vez la expresión *landscape ecology*, que definió como el estudio de toda la complejidad de relaciones causa-efecto que existen entre las comunidades de seres vivos y sus condiciones ambientales en una sección específica de paisaje (...) Carl Troll toma como referente al filósofo y político sudafricano Jan Cristiaan Smuts, que, en su obra *Holism and Evolution* (1926), interpreta el cosmos como una realidad formada por conjuntos dispuestos de manera jerárquica. Cada uno de estos conjuntos es un sistema en sí mismo

que está conectado de forma interdependiente con los otros, empezando por los átomos y acabando en el mismo cosmos. Esta visión de la organización de la realidad es la que Smuts acaba definiendo como una visión holística, una perspectiva según la cual el universo tiene tendencia a construir unidades que acaban formando un todo de creciente complejidad” (Subirós, J. V. et al.. (2006). “Conceptos y métodos fundamentales en ecología del paisaje (landscape ecology). Una interpretación desde la geografía” en *Documents d’Anàlisi Geogràfica*, Barcelona: Departament de Geografia UAB, pp. 151-166). Y en su célebre *Landscape Ecology*, Richard T. T. Forman y Michel Godron conciben *landscape* como un área terrestre, heterogénea, compuesta por un grupo de ecosistemas que interactúan y cuya interacción se repite una y otra vez –de manera similar, diremos, a los también célebres sistemas complejos (cf. Forman, R.T.T. and Godron, M.. (1986). *Landscape ecology*. Minneapolis: Ed. Wiley, University of Minnesota).

8 Cf. Szendy, P.. (2001). *Écoute, une histoire des oreilles*. Paris: Éditions de Minuit.

9 Trabajos en cavernas europeas, en pirámides mayas o indagaciones de la sonoridad prehistórica en el sudeste de la India: hay en la arqueoacústica un deseo de reconstrucción, pero también la inquietud de encontrar no sólo el lugar y la certeza de una escucha que en otros tiempos pudo haber sido más independiente que hoy –por lo tanto, “otra” escucha–, sino también los “rastros materiales” de esa escucha. Con ello, realizar una historia del registro, una astucia del *enregistrement*, más –mucho más– antigua que el fonógrafo (y sobre todo, ligada a la naturaleza).

10 Es en otro texto, en vías de publicación, que hemos intentado reflexionar sobre la sonoridad en tanto espectralidad (a propósito de John Cage y Jacques Derrida). Esto difiere considerablemente de la idea de resonancia siniestra de David Toop, ahí donde el sonido es muy pronto figurado como lo ominoso freudiano (cf. Toop, D.. (2013). *Resonancia Siniestra*. El oyente como médium. Buenos Aires: Caja Negra Editora). Por el contrario, es precisamente la idea de espectro la que, amplificada por la obra músico-sonora de John Cage, nos expulsa más allá del inconsciente, atravesando el inconsciente del otro, más allá del sujeto y todos sus alrededores, sus medios, sus entornos, sus paisajes. Próximamente pensamos realizar una reflexión y discusión más detallada de la noción de resonancia siniestra.

11 El conjuro positivo del que habla Jacques Derrida en los *Espectros de Marx*. A grandes rasgos, aprender a vivir con los fantasmas, con aquello que precisamente está y no está, es y no es.



Fotografía de Archivo del Autor

ENSAYO SOBRE EL PAISAJE SONORO

David Vélez I. PAISAJES OCULTOS

1

El paisaje de una imagen-sonora que hemos definido entonces como la fuente imaginada de los sonidos percibidos.

Trevor Wishart¹

Dentro de lo sonoro, lo visual aparece siempre en relación a la causa del sonido. Detrás de todo sonido pareciera haber siempre un objeto visible -real o imaginario- que lo causa.

Cuando se habla de paisaje, se habla del paisaje sonoro como si se pudiera o debiera desligar lo visual de lo sonoro. Finalmente cuando oímos, imaginamos ver y cuando vemos estamos también oyendo.

Dividir lo visual de lo sonoro puede resultar relevante cuando hablamos de la manera cómo percibimos el espacio. Cuando hablamos del espacio acústico hablamos de un radio perceptual de 360° donde el escucha se encuentra literalmente inmerso en sonido. El campo visual se limita a 140° de nuestro entorno, lo que limita al observador a perderse más de la mitad de las cosas que ocurren a su alrededor. Y no es únicamente eso: de

un objeto sólo podemos ver simultáneamente una cara, como pasa con la luna, siempre hay algo que el ojo no ve. Teniendo en cuenta esto, podemos decir que la reverberación y la resonancia brindan información muy diferente sobre un espacio al que ofrecen la perspectiva y el enfoque ocular.

2

Para ayudarme a escribir este artículo decidí acceder a mi archivo y revisar una serie de fotos y grabaciones realizadas el 28 de mayo de 2009 en el barrio portuario de Red Hook en Brooklyn, NY.

En retrospectiva veo en los paisajes que me interesan cierta soledad y abandono, no hay gente, y si la hay, se oye muy a lo lejos, sutilmente como fantasmas. También noto cierto envejecimiento que busco capturar

con mis imágenes fotográficas y fonográficas donde, por ejemplo, la naturaleza se empieza a comer todo aquello construido por el hombre.

En los puertos, y en Red Hook en especial, se entrelazan muchos elementos sonoros y visuales que me interesan, como el sonido del viento y las olas del mar, o la presencia del óxido, del musgo y de la lama en los objetos.

Ese día llovió en la mañana y hubo niebla gran parte del día. Me gustan la lluvia y la niebla. La lluvia lo lava todo, la niebla genera un manto misterioso de incertidumbre que esconde y enrarece las cosas. La neblina húmeda posiblemente también afecta la manera cómo oímos debido a la densidad. El ruido de la lluvia me lleva a contemplar, a quedarme quieto y esperar a que deje de llover. Las superficies húmedas resuenan diferente también.

3

La luz y el sonido revelan la forma de la materia, aunque las formas visuales y sonoras sean tan disímiles.

En la escucha acusmática el observador no ve la fuente del sonido. La materia se revela desde su sonoridad y resonancia.

Acusmática, o la ruptura de la conexión causa-efecto entre las fuentes sonoras y los sonidos en sí mismos(...) La Selva, como la mayoría de los bosques tropicales, constituye un fuerte paradigma sobre algo que podríamos llamar 'acusmática medioambiental'(...) Hay muchos sonidos en el bosque pero rara vez tiene uno la oportunidad de ver las fuentes de la mayoría de ellos. No es solamente que la multitud de animales esté escondida en el follaje. El follaje también se esconde a sí mismo...

Francisco López²

Si nuestro radio de visión es de 140° y el de escucha es de 360°, un gran porcentaje de las cosas las percibimos de manera acusmática. Todo lo que pasa detrás de nosotros, esos 220° que no vemos, los imaginamos con la ayuda de la escucha.

Aquello a lo que no le llega la luz o aquello que se encuentra traslapado por un objeto más grande o más cercano, nos lo imaginamos cuando lo podemos oír.

Una gran parte de la construcción que hacemos de la realidad, segundo tras segundo, es producto de nuestra imaginación visual activada por la sensibilidad acústica.

4

El artista y arquitecto Bernard Lassus en su libro *The Landscape Approach* dio una definición de paisaje que recurrentemente ha sido citada:

El paisaje es siempre lo que está más lejos, lo que queda fuera de nuestra exploración, el horizonte siempre relegado, renovado... lo inalcanzable. Y si alguna vez podemos acercarnos, en el mismo momento en que llegamos a él, el paisaje se convierte en lugar... el lugar en el que me encuentro...³

La composición de objetos dentro del modelo que plantea Lassus ocurre en esa distancia que separa al sujeto del objeto.

Cuando oigo grabaciones de campo inmediatamente hago una lectura espacial en términos de profundidad, y siento que más que una distancia lo que construye el paisaje sonoro es una inmersión. Es la lectura que hacemos del espacio la que diferencia el paisaje de la fotografía y el paisaje de las grabaciones de campo.

II. EL TIEMPO DEL PAISAJE

La controversia filosófica clásica sobre el tiempo y el espacio se refiere a si estas estructuras del mundo son realidades independientes o meramente redes de relaciones entre entidades. De manera más simple, la pregunta es si el tiempo y el espacio podrían aún existir incluso si todos los objetos fueran aniquilados repentinamente.

Harman Graham⁴

La física nos habla de un tiempo ligado al espacio, como por ejemplo en la *relatividad de la simultaneidad* donde, considerando la subjetividad del observador, dos eventos no pueden ocurrir de manera simultánea ya que siempre existirá una distancia entre el observador y el sujeto. Con esto en consideración, el presente se convierte en una ilusión imposible. El piquete de la abeja y el dolor no ocurren simultáneamente. Mi presente es el futuro de otro y mi futuro ya está ocurriendo en otro lugar.

La distancia de la que habla Bernard Lassus adquiere sentido cuando hablamos de lo sonoro en relación al tiempo. La distancia es un asunto de tiempo.

La velocidad del sonido en el aire a una temperatura de 20°C es de 343 m/s o 1234,8 km/h. En el agua el sonido viaja a 1493 m/s. En la madera su velocidad es de 3900 m/s, mientras que en el concreto es de 4000 m/s. Para el acero la velocidad del sonido es de 6100 m/s. A mayor densidad mayor la ilusión de simultaneidad.

Después de siglos de preguntas, debates y hechos, es muy posible que el tiempo sea una ilusión. Lo dijo Parménides hace casi 3000 años, hoy día sigue siendo una posibilidad que algunos físicos, neurólogos y filósofos defienden con fuertes argumentos.

Pero si no hay tiempo, entonces ¿qué hay? ¿Qué sentido tendrían entonces el Big Bang, el óxido y la muerte? La noción de origen y fin no tendrían lugar sin tiempo.

Cuando veo las fotografías que tomé en Red Hook veo simultáneamente quietud y movimiento. Una quietud obvia y un movimiento implícito.

Cuando oigo las grabaciones el movimiento se manifiesta de manera más explícita: una grabación arranca en A y termina en B, es un muestreo aleatorio de un lugar en un momento. Entre A y B no paran de suceder cosas, es como un río dentro del cual me encuentro.

No necesitamos de 90 minutos para recordar una película de 90 minutos, recordamos una historia y los momentos que la componen en un instante. ¿Cuánto dura un segundo de un sueño en términos de segundos cronográficos?

Todo lo que se relaciona con el tiempo se presta para especulaciones, preguntas y reflexiones, y esto pasa también con el paisaje.

Cuando yo grabo hay dos acciones determinantes, primero cuando oprimo el botón de grabar y segundo cuando oprimo el botón de stop. Cuando tomo una foto sólo oprimo un botón: el obturador, cuya exposición ya está determinada.

Me pregunto si la duración de una fotografía es equivalente a la de su exposición cuando fue tomada. Aunque en términos literales sí lo es, para mí una foto cuenta subhistorias, aquella que habla sobre cómo los elementos que la componen llegaron y aquella sobre por qué las cosas se ven como se ven en ese momento.

La eventual no existencia del tiempo se puede entender más fácil desde la fotografía. Cada momento es un universo congelado.

Pero ¿qué pasa con el tiempo cuando escuchamos grabaciones de campo?

El sonido me recuerda que el tiempo está transcurriendo. La exposición constante al sonido funciona como un segundero que, independiente de cuál sea la hora, nos indica que el tiempo corre.

El uso que hacemos del reloj funciona bastante bien para entender esta discrepancia entre el paisaje visual y el sonoro. Las manecillas del horario y el minuterero son como un paisaje visual donde las cosas en apariencia no cambian, porque cambian de manera muy lenta. Asimismo la combinación entre estas manecillas tiene gran significado para nosotros, sobre todo cuando tenemos una cita a una hora exacta.

Por otro lado, el segundero es para mí un referente más sonoro que visual.

En la vida cotidiana poco nos importa saber en qué segundo estamos, sin embargo, que suene el segundero es fundamental para saber si el reloj está corriendo o no.

Para mí un paisaje es un pedazo de tiempo, espacio y materia sampleado, una experiencia efímera capturada para hacerse eterna.

Finalmente el escuchar durante su vida es como una grabadora a la cual se le oprime un botón de grabar muy temprano en el vientre y a la cual se le oprime el botón de stop cuando muere. Y mientras vivimos vamos grabando a la vez que reproducimos lo grabado.

Cuando pienso en fotos y pienso en la vida, me imagino una pila vertical de fotografías una encima de otra, donde podemos viajar gracias a la memoria entre una y otra capa.

La materia nos precede y sobrevive, el tiempo nace y muere con nosotros.

III. OYENDO EL PAISAJE

El asunto con el sonido es fenomenológico, lo que suena es lo que se escucha.

Con el sonido se trata de entender al objeto más allá de su forma y de su volumen. El sonido y la vibración afectan la materia, cuando hay sonido algo está ocurriendo físicamente con los objetos.

¿Qué información obtenemos de la materia a través de la escucha?

El agua es un elemento recurrente en mi trabajo, no sólo cuando hago grabaciones de campo, sino también cuando trabajo en el estudio. Hay algo en la manera cómo resuena que me gusta. Me interesa el agua desde la gota que cae del grifo mal cerrado hasta las olas sobre la superficie del mar.

Con el tiempo he llegado a pensar que hay alguna relación entre mi interés acústico por el agua y ese 65% de agua que me compone.

Cuando presenté mi obra *La orilla* por primera vez dentro de la Maestría en Artes Plásticas (ver documentación de la obra en www.vimeo.com/80653161), la presenté usando agua en las copas. Como el sonido que hace vibrar el objeto es el de las olas del mar, y como encima del objeto hay copas que por la vibración caen, el escritor y profesor Santiago Mutis dijo: "Esto es el agua llamando al agua".

Tal vez eso pasa con mi escucha y con el agua. Mi interés sonoro por el agua habla de una materialidad que me compone, habla de una historia genética antiquísima. Alguna vez por un instante, después de haber oído durante varios minutos el mismo sonido que era producido por agua, perdí

la conciencia del espacio, no estaba en ningún lado. Inmediatamente y en un ejercicio racional volvió esa conciencia espacial. Estamos en el espacio, pero también estamos en otro lado, en el tiempo.

Hay mucho más en la escucha de lo que nos damos cuenta, y es en esa escucha estética, formal y placentera donde se abre un universo de conjeturas, emociones y estados que nos ponen en contacto con ese complejo universo que creamos con nuestra percepción y que a la vez nos contiene, siendo de él parte estructural e insignificante.

IV. LAS GRABACIONES DE CAMPO

¹ Hacer grabaciones de campo en paisajes salvajes, bucólicos o deshabitados se convierte para mí en un ejercicio misántropo donde descanso de los sonidos producidos por quienes habitamos las ciudades y por nuestras máquinas. Cuando estoy grabando en un lugar abierto escojo no hablar como parte de una metodología y de unos propósitos formales. Finalmente el silencio es imposible, principalmente porque nos oímos pensar y pensamos siempre.

² Existe el paisaje bucólico y el paisaje urbano, donde la presencia o ausencia de arquitectura establece un límite entre uno y otro. Dentro de mi trabajo con grabaciones de paisajes naturales se han dado siempre dos instancias: la primera es la expectativa frente al lugar al que voy a grabar y la otra es el confrontar el lugar. En un sentido documental y estético me gusta la decepción, el error y lo inesperado.

Cuando me intereso por un sitio lo hago por diferentes factores que casi siempre están relacionados con aspectos estéticos y formales. Una vez se establece una relación emocional con un lugar, aparecen una serie de reflexiones que son importantes para mí y cuya naturaleza varía de proyecto en proyecto.

V. EL TEMA SOCIAL Y POLÍTICO

La contaminación acústica es un tema de salud pública serio y grave que afecta la salud mental, emocional y fisiológica de las personas que nos vemos expuestas a ella. Como artista es obvio que siento una responsabilidad ética con lo que hago. El director de cine Harmony Korine hablaba de hacer cine como una reacción de desencanto frente a un mundo en el cual algo no está bien. En mi trabajo con composición, el ruido como concepto y como elemento formal ha adquirido un rol muy importante. Me interesan aquellos sonidos que no deberían estar ahí, que existen porque algo está mal. Sonidos que en un principio perturban pero que después de un rato arrullan.

Dentro de un sentido de formación y de comunidad siento que es muy valioso sensibilizar a mi entorno social. La sensibilidad, el aprendizaje empírico y la recursividad que se cultivan dentro del quehacer artístico pueden llevar a quien lo ejerce, o se acerque a él, a tener una mejor y más saludable relación con su entorno. Creo que más allá de eso no tiene sentido ponerle tareas políticas al arte sonoro.

Este texto va acompañado del siguiente archivo sonoro:

www.soundcloud.com/davidvelezzr/ensayo-sobre-paisaje-sonoro

David Vélez

Artista sonoro y compositor colombiano cuyo trabajo se relaciona con el constante ciclo de construcción y destrucción que generan las fuerzas de la naturaleza. La relación con la naturaleza misteriosa, invisible e intangible del tiempo y el sonido. Es fundador y editor de la publicación *The Field Reporter*, y fundador y co-director del sello *Impulsive Habitat*.

www.davidvelezzr.tumblr.com

NOTAS

1 Emmerson, S., ed.. (1986). *The Language of Electroacoustic Music*. Art.: "Sound symbols and landscapes", de T. Wishart. London: Macmillan, 1986, pp. 41-60.

2 López, F.. (1988). www.franciscolopez.net/env.html (accedida en 20 de abril de 1988).

3 Lassus, B.. (1998). *The Landscape Approach*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.

4 Graham, H.. (2005). *Guerrilla Metaphysics. Phenomenology and the Carpentry of Things*. Chicago and La Salle: Open Court.



Fotografía de Archivo del Autor

LA INVESTIGACIÓN ETNOGRÁFICA COMO UNA EXPLORACIÓN SENSORIAL DE LUGAR

EL PROYECTO SLUSSEN

Jacek Smolicki INTRODUCCIÓN

Tradicionalmente la etnografía ha sido percibida como un método para estudiar culturas dentro de un campo más amplio de la antropología. Con origen en el siglo XIX ha sido empleada por mucho tiempo, y aún continúa activamente aplicada como una forma relativamente precisa y descriptiva de caracterizar a una comunidad o cultura a menudo situada fuera del contexto Occidental.¹ Mientras que inicialmente las investigaciones etnográficas se basaron en apuntes, observaciones y testimonios orales de misioneros o viajeros que retornaban de expediciones distantes, un cambio en el siglo XX puso énfasis en el rol de interacción directa del investigador con la cultura analizada. El nuevo enfoque fue crucial para la escuela de pensamiento etnográfico conocida como Naturalismo. Los estudiosos abogaban por un enfoque “naturalista” para el estudio de las culturas y propusieron que deberían ser estudiadas en su estado “natural” y “no perturbado”.² El contexto del lugar y su rol en la afectación de comportamientos e interacción social es uno de los principales elementos del Naturalismo y constituye una de las principales características que lo pone en contraste al Positivismo. Los defensores de este último sugieren

que los datos empíricos derivados de un caso dado pueden ser estudiados autónomamente y en consecuencia formar modelos más generales que pueden ser posteriormente reconocidos o refutados cuando sean aplicados a otros contextos.³ El trabajo de campo es otro término empleado a menudo como un equivalente al Naturalismo. Bronislaw Malinowski, tradicionalmente considerado como su creador, argumentó que para entender una cultura, ni el análisis “distanciado” convencional ni el trabajo de estudio in-situ podría ofrecer una imagen “real” de una comunidad. Lo que hacen en cambio estas formas de estudio es crear una descripción sintetizada y estadística de una cultura; un esqueleto privado de carne y hueso, con el cual Malinowski se refería a los aspectos íntimos de la vida solamente comprensibles al permanecer cerca de los sujetos estudiados. Malinowski puede ser visto como un pionero en desafiar las tradiciones de investigación académica, debido a que reconocía la necesidad de recurrir a los aspectos más amplios, en lugar de los aspectos meramente cuantificables de la organización cultural: “hay una serie de fenómenos de gran importancia que son imposibles de registrar al cuestionar o computar documentos, sino que deben ser observados en su realidad

plena".⁴ Las dimensiones suaves, cinéticas y dinámicas de la vida humana, o en términos empleados por Malinowski, la "carne y hueso" cultural manifestada en creencias, transacciones, ceremonias y costumbres, deben ser observadas mientras son "vidas" por los mismos investigadores. El enfoque de estudio cultural de Malinowski a lo largo del siglo XX no ha estado ajeno a las críticas. De hecho, si adoptamos una perspectiva postmoderna sobre los estudios antropológicos de cultura, uno podría fácilmente atacar las bases de su trabajo de campo inmersivo, argumentando que el verdadero entendimiento o "lo actual" de la cultura estudiada, del que a menudo hablaba Malinowski, nunca puede ser totalmente obtenido. Tanto la presencia del investigador como sus modelos conceptuales se originan afuera del contexto estudiado, por lo tanto estos factores informan la manera en que los datos son recolectados, analizados y luego comunicados. Como Gupta y Ferguson argumentan, el sitio estudiado siempre está construido en parte por los propios etnógrafos (1997). En otras palabras, los etnógrafos no nos presentan una cultura como "real" y "actualmente" es, sino más bien como se actualiza a sí misma en algo que yo llamaría un tercer lugar. Este tercer lugar es resultado de la convergencia de fenómenos culturales-específicos procesados cognitivamente y sensorialmente y registrados por el investigador, quien a su vez los comunica y eventualmente son comprendidos por el lector equipado con otro conjunto de capacidades cognitivas y sensoriales. El tercer lugar es, por consiguiente, una negociación entre el observado, el observador y el destinatario, o como yo lo denominaría a él o ella -el meta-observador. Así, podríamos ver cada estudio etnográfico en gran parte como una construcción de un mundo virtual específico -un tercer lugar desigualmente reproducido, donde ciertos aspectos reciben más atención a costa de otros que están siendo silenciados, empujados a un segundo plano o simplemente pasando desapercibidos.

Como resultado de las críticas a los métodos de etnografía tradicional, podríamos observar un creciente número de usos contemporáneos que desmitifican la etnografía,

pero revelan su potencial vitalidad y dinamismo. En los últimos años ramas como la auto-etnografía o la etnografía sensorial han empezado a recibir más atención. Mientras amplían el horizonte de la propia disciplina, permiten que la etnografía permanezca más sintonizada y nutra otros campos académicos que han estado sometidos a la progresión, por ejemplo la geografía cultural, estudios de medios y comunicación, diseño, estudios migratorios y la planificación urbana. La inclusión abierta de la subjetividad, la serendipia y la creatividad como modos iguales de producción de conocimiento permiten que estas etnografías marginales aumenten su potencial para abordar críticamente las tendencias objetivantes y la infalibilidad académica con la que ha estado identificada la etnografía tradicional. Como argumentaba anteriormente, cada estudio etnográfico está altamente informado por la subjetividad de su autor. En consecuencia, hasta cierto punto cada estudio etnográfico es implícitamente una auto-etnografía, y así en cada intento de este tipo uno puede deducir la presencia informante y determinante del autor y su narrativa. En otras palabras, cada estudio etnográfico es tanto sobre el observado como sobre el observador. Sin embargo, a diferencia de la etnografía, en la auto-etnografía o etnografía sensorial no hay una intención de oscurecer este hecho, sino más bien hacer uso de él.

AUTOETNOGRAFÍA

La auto-etnografía es una forma de escribir que abiertamente "permite a los lectores sentir los dilemas, pensar con la historia narrada más que sobre ella, unirse activamente con los puntos de decisión del autor".⁵ Los auto-etnógrafos no protegen a sus lectores de un compromiso emocional con el caso estudiado,⁶ sino más bien los exponen a un "mosaico de sentimientos, experiencias, emociones y comportamientos que retratan una visión más completa de la vida".⁷ La auto-etnografía está informada por las dinámicas de la vida contemporánea constituidas por vivir en tempor(e)alidades y a través de interacciones sensoriales y fragmentarias, con una multitud de contextos que uno enfrenta en la vida cotidiana. La metodología analítica de la antropología

tradicional orientada a construir una imagen sólida, algo estática, y supuestamente correcta de una cultura dada (a menudo en contraste a aquella de la cual proviene el investigador), por un largo tiempo ha contemplado y cultivado la distinción entre el yo y el otro. El estudio auto-etnográfico deconstruye este enfoque y aborda esta dicotomía simplemente fundiendo estas dos categorías. Mientras que el investigador se convierte en el sujeto, el yo deviene en el Otro y viceversa. Ciertamente, si se aplica al mismo caso, la auto-etnografía no entregará los mismos resultados que la etnografía tradicional. Por lo tanto, estas dos perspectivas no deben ser vistas como mutuamente excluyentes, sino más bien como complementarias.

ETNOGRAFÍA SENSORIAL

La idea de lugar como un elemento constitutivo de la investigación académica así como un carácter auto-reflexivo de la propia investigación, son los componentes clave de la etnografía sensorial. Últimamente hemos sido testigos del creciente debate sobre la inclusión de los sentidos en la transmisión y comunicación de los estudios etnográficos. En su libro *Doing Sensory Ethnography* Sarah Pink propone una etnografía que asiste a estos sentidos, con el argumento de que se puedan abrir estas rutas al conocimiento que permanecen inaccesibles a los métodos tradicionales de observación y entrevista.⁸ La etnografía sensorial es sobre entender el caso estudiado como un lugar o situación multisensorialmente emplazada, en la cual el investigador es un co-participante activo y constructor. Refiriéndose a Massey, Pink enfatiza la necesidad de reconocer el lugar como una forma no-fija de eventos espacio-temporales constantemente cambiantes, y una reunión de algunos no relacionados previamente; una constelación de procesos más que una cosa.⁹ Prestar atención a los sentidos y emplearlos como instrumentos importantes al explorar el espacio, hasta cierto punto hace eco en los principios de *la psicogeografía* y *la deriva* -métodos utilizados por los Situacionistas para impugnar las formas tradicionales de representar espacios urbanos como sim-

ples resultados de los acontecimientos económicos y geográficos. En su discurso la representación cartográfica -basada principalmente en la interacción de estos factores- oscurece la dimensión social, la cual para ellos aparecía como factor crucial en la formación del espacio urbano y su comprensión teórica. Por lo tanto, la cartografía Situacionista es puesta en movimiento no por fuerzas geo-políticas, sino por el reconocimiento del espacio como algo ampliamente determinado por “las representaciones que sus habitantes y los de otros barrios tienen de este”.¹⁰

De manera similar, de Certeau escribe sobre el caminar como una práctica estética y crítica que permite la producción de trayectorias temporales y personales.¹¹ De Certeau percibe el mapa como una grilla sintética que opresivamente reprime el cuerpo y reemplaza el sentido de experiencia dinámica con puntos estáticos y figuras geométricas. “Estas curvas gruesas o delgadas”, argumenta, “solo se refieren, como las palabras, a la ausencia de lo que ha transcurrido. Los estudios de rutas se pierden lo que fue: el acto mismo de pasar por. La operación de caminar, deambular, o “vitriñar”, esto es, la actividad de los transeúntes, es transformada en puntos que dibujan una línea totalizante y reversible en el mapa”.¹² Sherry Turkle en su discusión sobre inteligencia artificial y sistemas de simulación computarizada determinados por el objetivo -y no la orientación procesual- ilustrativamente recuerda un rastro dejado por una hormiga atravesando una loma arenosa. Mirado desde arriba, cuando la travesía ha terminado, el rastro lineal sugiere una cierta lógica inmanente y un sentido de dirección pre-programado. Sin embargo, si uno fuese a analizar la caminata no desde una perspectiva “global” sino desde una perspectiva “local”, de repente, la trayectoria es el resultado de una serie de intentos, una confrontación con obstáculos materiales e inmateriales que gatilla numerosos descubrimientos fortuitos.¹³ En otras palabras, el rastro no representa la ejecución de una operación planeada de antemano, sino un proceso de pensamiento, un evento determinado por una interacción vivida y una respuesta a (f)actores materiales e invisibles. Samoe Voegelin, teórica

medial con sede en Londres, se refiere a de Certeau en sus estudios sobre el sonido y la escucha.¹⁴ Ella compara la elaboración no-receptiva de una trayectoria al proceso de la escucha. Escuchar una obra sonora desde este punto de vista puede ser percibido como una forma de exploración, un acto metafórico de “caminar” a través del paisaje sonoro/obra sonora. Escuchar, igual que caminar, es un proceso generativo que crea un espacio que se ensambla desde componentes sensoriales discernidos. Escuchar, como argumenta Voegelin, “no es simplemente saber donde estoy ni el mapa que está pegado afuera de las rejas del parque. Es experimentar donde estoy en el parque con mi propia escucha”.¹⁵

PROYECTO SLUSSEN, ARCHIVANDO LO AURAL

Después de haber introducido algunas ideas sobre la auto-etnografía y la etnografía sensorial y sus puntos en común, tales como el reconocimiento de la subjetividad, un rol activo en la generación del espacio investigado, así como la importancia del lugar en tales estudios, me gustaría pasar a la discusión de un caso que lleva las observaciones antes mencionadas a la práctica. Algunas de estas perspectivas teóricas recurrirán o serán desarrolladas posteriormente en el texto.

Inicié el *Proyecto Slussen* en 2012 como un intento de captar ampliamente las cualidades aurales de la infraestructura arquitectónica de Slussen, un área central de Estocolmo, que debido a su condición material de deterioro será derribada por completo y reemplazada por un nuevo escenario en el año 2020. Por cualidades aurales, entiendo los sonidos de sitio específico, voces y relatos verbales. Estos eventualmente formarían una serie de paisajes sonoros que construirían un archivo de sitio específico que sería accesible para el público, por medio de medios ambientes virtuales (aurales) y/o caminatas sonoras (sound-walks), sobre las cuales desarrollaré más a lo largo del texto. El término “paisaje sonoro” fue acuñado por R. Murray Schafer, quien lo definió como un entorno sonoro compuesto por cuatro categorías distintivas de sonidos, es decir, *tonalidades*, *señales*, *marcas sonoras* y *sonidos*

arquetípicos.¹⁶ *Tonalidad* se refiere al tono fundamental creado por una geografía o clima. Mientras que las tonalidades no tienen que ser escuchadas de forma consciente, el segundo grupo, *señales*, son sonidos equipados con una cualidad social informativa que requiere de atención. Las *marcas sonoras* son sonidos únicos, característicos de una comunidad y, debido a que no son replicables a través del espacio, tienen un valor particular. Los *sonidos arquetípicos* son aquellos caracterizados por un algún significado simbólico y heredados de la remota antigüedad y prehistoria. A pesar de que todas estas cualidades pueden ser mapeadas en mi investigación del paisaje sonoro de Slussen, la recolección de datos de audio y su evaluación no ha sido encausada por la categorización propuesta por Schafer. Mi objetivo principal era enfocarme en el paisaje sonoro entendido como un ensamble complejo y polifónico resultante de la interacción de eventos que sucedían en una locación específica y eran activamente presenciados por un escucha. Así, la locación era un pre-requisito para mi comprensión y experiencia del paisaje sonoro. El paisaje sonoro depende completamente del acto de escuchar ya que, como argumenté previamente, la escucha es un proceso generativo y el paisaje sonoro no es una característica natural del entorno, sino más bien una composición siempre generada subjetivamente a partir de una multitud de componentes audibles interconectados. Con el fin de ser generado, el paisaje sonoro requiere de la presencia activa del escucha. Mientras oír es reconocer una situación, escuchar, después de Jean-Luc Nancy, es estar en tensión hacia su significado.¹⁷ Es un acto creativo de creación de significado. Por otra parte, no existe un paisaje sonoro aislado y fijo que caracterice el lugar, sino más bien un número de paisajes sonoros, que se genera individualmente a través de varias acciones subjetivas de la escucha. Del mismo modo, la grabación de las cualidades aurales de Slussen no debe ser vista como una definición del lugar singularmente precisa, sino como la escucha emplazada del investigador hacia “las relaciones entre materialidad y sensorialidad” del lugar.¹⁸

Slussen fue construido en la década de 1930 y por muchos años fue percibido como un logro ejemplar del pensamiento modernista. Principalmente, Slussen ha funcionado como un bloqueo que controla el nivel de las aguas entre el lago Malaren y el Mar Báltico. Además de esta función principal, es un importante centro de comunicaciones que aloja en su interior una estación de metro y un terminal de buses. También, a lo largo de muchos años, Slussen se ha transformado en el hogar de muchos negocios locales, tiendas y servicios que contribuyen a su vibrante identidad. Junto con el deterioro arquitectónico, muchas de estas funcionalidades desaparecerán.

Mi interés en la exploración de Slussen surgió cuando empecé a trabajar en una oficina que estaba situada en sus proximidades. Por casi tres años he pasado por el área al menos dos veces al día. Ocasionalmente, atraído por alguna situación particular, grababa una muestra sonora o hablaba con algunos de los vendedores que tienen sus tiendas ahí. Entre diciembre de 2012 y mayo de 2013 estuve visitando el área casi a diario. Inicialmente, el mapeo de los paisajes sonoros de Slussen fue impulsado por un deambular espontáneo motivado por una atención sensorial y una intuición que recuerda a la práctica de un *flâneur*,¹⁹ caminando sin objetivo, al azar, abandonándose a las impresiones y vistas del momento, además de la aguda conciencia, como el fotógrafo de Sontag, una versión armada de un caminante solitario²⁰ -equipado con otro dispositivo para aumentar la percepción, una grabadora de sonido. Como argumentan Rivoal y Salazar "La investigación fortuita requiere 'tiempo' -hacerse el tiempo para observar, entender y reflexionar, y estirar el tiempo, si fuese necesario, para ir y venir entre los tradicionalmente separados períodos de recolección de datos y su análisis".²¹ Con tiempo, cuando el espacio y sus paisajes sonoros se tornan más familiares y algo controlables, el proceso gradualmente se convirtió en algo más refinado y por tanto a partir de algo bastante estructurado, intuitivo y fortuito se volvió algo más riguroso y organizado.

Después de detectar los lugares que me parecían más intrigantes por su calidad aural, los volvía a visitar, esta vez equipa-

do con herramientas de grabación seleccionadas de acuerdo al tipo de sonido, su frecuencia o intensidad. Por ejemplo, los paisajes sonoros de la zona del puerto en el lado oriental del complejo fueron grabados utilizando hidrófonos, que me permitieron capturar la acústica submarina de la compuerta y los movimientos de los barcos estacionados en las cercanías. Para grabar vibraciones de, por ejemplo, los pilares que sostienen los rieles del tren, utilicé un micrófono de contacto de construcción propia. La grabación de campo me permitió no solamente capturar los sonidos para una posterior reflexión en el estudio, también me permitió estar inmerso más atentamente en la actualidad de la locación en la cual me encontraba. La grabación de campo generalmente se define como la práctica de recolección de sonidos naturales para un uso posterior en audio, video o la producción de un archivo; siguiendo el pensamiento anterior puede considerarse como no simplemente conectar el pasado con el futuro, sino también como un método de intensificar el sentido de estar presente en un espacio y tiempo dados. El principio fundamental para emplear la grabación de campo en el *Proyecto Slussen* fue ciertamente el archivar la dimensión aural. Aunque, el pasar largos períodos de tiempo grabando continuamente, por ejemplo, los ritmos de las horas punta en el terminal de buses donde colocaba mis micrófonos y permanecía quieto en el suelo por más de una hora con mis audífonos puestos, sin duda me permitió desarrollar una conciencia sobre las micro-cualidades sonoras y una habilidad para darme cuenta de las idiosincrasias efímeras, de otra forma imperceptibles. Además de caminar y grabar, el tercer componente importante de mi etnografía sensorial que contribuyó a la construcción de la base de datos fue interactuar y entrevistar personas que han estado trabajando en el área o que estaban preocupadas por su historia y su futuro. Al principio no tenía un conjunto fijo de preguntas a seguir, aunque hubieron algunas que se cristalizaron durante el proceso y a las cuales me he estado refiriendo en las siguientes entrevistas. Tal era la pregunta sobre un aspecto singular de Slussen que debiese ser preservado si fuese posible. La primera entrevista que realicé fue con un

hombre mayor, Chrichan, quien por más de 20 años ha estado administrando una pequeña peluquería situada en uno de los pasajes. Cuando lo visité por primera vez para solicitarle una entrevista no se mostró muy complacido, explicando que no tenía tiempo libre ya que sólo iba a su pequeña peluquería si un cliente solicitaba una hora con anticipación. Decidí reservar una hora y volví unos días después tanto como cliente como entrevistador. Después de ponernos de acuerdo en una entrevista simultánea, me senté en una silla con mis micrófonos binaurales sobre las orejas capturando la conversación mientras me cortaba el pelo. Le pregunté a Chrichan sobre su opinión acerca de Slussen y al igual que muchos entrevistados posteriores, concordó con que el lugar necesitaba algo de renovación, pero que no debía ser derribado por completo. Señaló la falta de un enfoque constructivo que revitalizara la vieja arquitectura como sucede en Berlín, por ejemplo. Esta primera entrevista causó un efecto de bola de nieve y me ayudó a aprender más sobre la, a veces invisible, presencia de otros actores activos dentro del marco arquitectónico de Slussen. Mis entrevistados también me llamaron la atención sobre lugares que ellos consideraban interesantes en términos sonoros y de otras cualidades sensoriales. Por lo tanto, mi etnografía sensorial puede verse extendida más allá de mis propias observaciones y reforzada por las sensibilidades sonoras de la gente local. Mi caminar acompañado por el sujeto de la entrevista me permitió en parte "sentir" y "estar" en el lugar tal como es generado y experimentado por él o ella. Todos mis entrevistados estaban siguiendo el desarrollo de los planes que tenía la ciudad respecto del área, pero la mayoría de aquellos que tenía algún tipo de negocio independiente afirmaron que se sentían bastante confundidos y mal informados sobre su futuro. Como expresó Bosse, el dueño de una tienda de discos, desde que había abierto su pequeño negocio sentía que estaba operando en condiciones altamente transitorias. Pasé cerca de dos horas en su tienda hojeando discos de vinilo y escuchando a escondidas las conversaciones que él tenía con algunos hombres mayores quienes, como después me enteré, eran sus clientes más regulares. La música que él reproduce

en su pequeña y ecléctica tienda domina el pasaje cercano, coloreándolo con canciones mayormente de rock y funk de los años 50 y 60. Estas a veces competían con el tango que provenía de la vecina tienda de artículos de cuero, y era adicionalmente amplificada por la arquitectura del Blå Bodarna -un pasaje famoso, y una estructura circular pintada de azul parecida a un domo. Debido a sus características acústicas únicas, este fenómeno aural, no intencional, a menudo inspira la improvisación y espontaneidad de los artistas callejeros, estudiantes de conservatorio o jóvenes borrachos en los fines de semana.

CONCLUSIONES Y SEGUIMIENTO

Cada lugar está constituido por una convergencia de actores materiales e inmateriales. “Los lugares acumulan cosas en medio de ellos -donde ‘cosas’ connota varias entidades animadas e inanimadas. Los lugares también acumulan experiencias e historias, incluso lenguajes y pensamientos”.²² Experimentar el lugar es generarlo por medio de una navegación atenta y una interacción sensorial con sus componentes animados e inanimados. En consecuencia, cada intento de retratar un lugar determinado tendrá resultados diferentes, siempre informados por la actitud e intenciones traídas por quien construye esta imagen. Para utilizar la noción de Umberto Eco, aplicada en su estudio de la obra de arte, un lugar también puede ser visto como una “obra abierta”, un campo que ofrece un número ilimitado de potenciales interpretaciones y apreciaciones en lugar de una sola trayectoria según la cual se supone debemos comprender y decodificar la lógica inmanente de la obra.²³ La infraestructura arquitectural modernista de Slussen fue ciertamente diseñada con una clara intención en términos de cómo debiese ser utilizada. Sin embargo, con el tiempo el pensamiento modernista subyacente a la organizada estructura de Slussen se ha disuelto parcialmente. Esta disolución dio espacio a una variedad de otras funciones y eventualmente convirtió el espacio en un organismo ecléctico, en el cual los elementos a primera vista se ven altamente asincrónicos en-

tre sí. Sin embargo, dentro del tiempo, han empezado a formar nuevas constelaciones y nuevas ontologías. Como sugirió Jane Bennett, los objetos inanimados, mientras entran en constelaciones materiales inesperadas, son capaces de formar nuevos significados y producir efectos que los tornan vitales.²⁴ En su libro *Vibrant Matter* aboga por un enfoque más antropomórfico al entorno y propone una consideración similar con los actores humanos y no-humanos que construyen el mundo. El reconocimiento de esto, argumenta, podría “mejorar la receptividad de la vida impersonal, y de una conciencia sutil de la complicada red de conexiones disonantes entre los cuerpos” y también permitir “intervenciones más acertadas en esa ecología”.²⁵ La ecléctica identidad actual de Slussen difícilmente puede ser evaluada de acuerdo a los indicadores establecidos en el plan original. A lo largo de varios años, el lugar se ha enriquecido con muchas otras capas. La utilización de la etnografía sensorial se presentó como un potencial método que permitió penetrar su tejido, un medio de estudiar la interacción de humanos y no-humanos y sus rastros acumulados a lo largo del tiempo. Karin Schmidt, una bailarina y activista que ha estado promoviendo un plan alternativo de renovación de la arquitectura existente de Slussen, señaló diferentes cualidades de movimiento engendrados por el lugar. Al igual que con varios otros entrevistados di un paseo con ella durante el cual explicó su manera personal de experimentar el lugar. Ella habló sobre los principios orgánicos del movimiento que estaban presentes en la arquitectura actual y que estarán ausentes en la nueva. Expresó sus preocupaciones sobre el hecho de que las experiencias sensoriales más interesantes que la arquitectura actual tiene para ofrecer, tales como calzadas descendentes y ascendentes y caminos que unen orgánicamente el movimiento del tráfico y los peatones, así como la parte superior de fácil acceso de uno de los techos circulares que presenta una vista panorámica de 360 grados de Estocolmo, desaparecerán por completo. Durante nuestra conversación Karin dijo que muchos aspectos únicos de Slussen,

tales como las coreografías que éste sugiere, no están siendo tomados en cuenta por las partes interesadas a cargo de decidir la nueva arquitectura, simplemente debido a una falta de competencia de su parte que no permite esta comprensión. Su voz fue una más dentro de muchas otras que piden la inclusión de competencias artísticas en la evaluación del lugar.

El *Proyecto Slussen* está continuamente bajo construcción. Cada composición que refleja a cada lugar dentro de Slussen está compuesta de varias grabaciones llevadas a cabo allí. Las operaciones básicas tales como equilibrio de frecuencias, volumen y espacialización están siendo aplicadas, pero no se imponen efectos intrusivos. Muchas de las composiciones tienen una duración de 8 minutos. Cada entrevista es editada y mi voz como entrevistador es omitida. Todas las grabaciones recolectadas están destinadas a ser utilizadas como material que constituye un entorno virtual que permite experimentar dinámicamente la dimensión aural de Slussen una vez que la locación “real” ya no exista. Tal mediación del contenido a través de la espacialización en un entorno virtual, o más bien un entorno aural, permitirá a los oyentes estar más íntimamente familiarizados con el espacio y facilitar la creación de sus propios itinerarios exploratorios. Toby Butler, quien estudia el concepto de los *soundwalks*, ha argumentado que “los experimentos que combinan caminar, sonido, memoria y práctica artística podrían ser herramientas útiles para un geógrafo al investigar, aplicar y presentar geografías culturales de sitio específico”.²⁶ Estas pueden constituir una forma más directa y sensorial de comunicar una investigación. Tal aproximación de técnicas de investigación y presentación, como sugiere Witmore, “constituye una manera más gratificante de interponer la experiencia vivida del arqueólogo con la del participante”.²⁷ Los *soundwalks* generalmente son narrativas pre-grabadas que guían a los usuarios a través de una locación específica. Se desenvuelven linealmente, guiando al oyente de acuerdo a las intenciones del autor. En el caso del *Proyecto Slussen* la intención es que una base de datos de audio

distribuida espacialmente, consistente de un número de conclusiones del investigador, inviten a cada oyente a tomar un rol activo en la construcción de su propia narrativa. Por medio de caminar a través de un espacio físico con un teléfono móvil u otro dispositivo con la aplicación descargable, los oyentes tendrán la oportunidad de generar sus propios paisajes sonoros al dirigir físicamente sus cuerpos hacia la fuente escogida.

más información sobre el proyecto en www.slussenproject.net y www.smolicki.com

Jacek Smolicki

Sobre la base de las metodologías del arte crítico y conceptual, Jacek Smolicki está interesado en estudiar las modalidades de la comunicación contemporánea y la interacción social.

Sus intereses recientes se enfocan en la conceptualización e implementación de métodos de trabajo con prácticas de archivo y memoria en el contexto del espacio público y el uso de los medios locativos. Desde el año 2008 ha estado realizando activamente sus propias actividades de archivo con el objetivo de documentar su presencia en relación a la esfera pública.

Desde el otoño de 2013, Smolicki ha sido nombrado miembro del proyecto Living Archives en Medea, y estudiante de doctorado en la School of Arts and Communications de la Universidad de Malmö.

NOTAS

- 1 Atkinson, P., Hammersley, M.. (2007). *Ethnography, Principles in practice*. London and New York: Routledge.
- 2 Ibidem, p. 9.
- 3 Ibidem, p. 6.
- 4 Malinowski, B.. (1922). *Argonauts of the Western Pacific, An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagos of Melanesian New Guinea*. London: Routledge and Kegan Paul Ltd., p.18.
- 5 Ellis, C., and Bochner, A. P.. (2000). "Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity", en Denzin, N. K. y Lincoln, Y. S., eds.. *Handbook of qualitative research*. Thousand Oaks, CA: Sage (2nd ed., pp. 733-768), p.44.
- 6 Muncey, T.. (2005). "Doing Autoethnography", en *International Journal of Qualitative Methods*, 4(1), Article 5. en www.ualberta.ca/~iiqm/backissues/4_1/html/muncey.html (accedida en 16 de junio de 2014).
- 7 Wall, S.. (2008) "Easier Said than Done: Writing an Autoethnography", en *International Journal of Qualitative studies*, 7(1), p. 10.
- 8 Mc Donough, T., ed.. (2009). *The Situationists and the City*, London, New York: Verso.
- 9 Massey, D.. (2005). *For Space*. London: Sage.
- 10 Mc Donough, T. ed.. Op. cit., p. 74.
- 11 De Certeau, M.. (1986). *The Practice of Everyday Life*. Los Angeles and Berkeley: University of California Press.
- 12 Ibidem, p.107.
- 13 Casey, E.. (1996) "How to Get From Space to Place in a Fairly Short Space of Time", en Feld, S. and Basso, K., eds.. *Senses of Place*. Santa Fe, NM: School of American Research Press (School of American Research Advanced Seminar Series), pp. 13–52).
- 14 Bennett, J.. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, NC: Duke University Press.
- 15 Bennet, J.. Op. cit., p. 14.
- 16 Schafer Murray, R.. (1977). *The Soundscape, Our Sonic Environment and The Tuning of the World*. Rochester, Vermont: Destiny Books, p.9.
- 17 Nancy, J.-L.. (2007). *Listening*. New York: Fordham University Press, p.6.
- 18 Pink, S.. (2009). *Doing Sensory Ethnography*, New York: SAGE Publications Ltd., p.25.
- 19 NdT.: El término flâneur procede del francés, y significa paseante.
- 20 Sontag, S.. (1977). *On Photography*. New York: Picador.
- 21 Rivoal, I. y Salazar, N.. (2013). "Contemporary ethnographic practice and the value of serendipity", en *Social Anthropology/ Anthropologie Sociale*, 21, 2, pp. 178–185.
- 22 Casey, E.. Op. cit., p.24.
- 23 Eco, U.. (1989). *The Open Work*, Massachusetts: Cambridge.
- 24 Bennet, J.. Op. cit.
- 25 Ídem, p.5.
- 26 Butler, T.. (2006). "A Walk of Art: the Potential of the Sound Walk as Practice in Cultural Geography", en *Social & Cultural Geography*, 7, No. 6, p.890.
- 27 Witmore, C. (2004). "Four archaeological engagements with place: mediating bodily experience through peripatetic video", en *Visual Anthropology Review*, 20 (2), pp. 57-71.



Fotografía: Rens Veninga

LA RADIO DESNUDA

**Brandon
LaBelle**

Pensando sobre la transmisión radial, de pronto viene un recuerdo de mi infancia: de una tormenta, de un sótano, de estar en la oscuridad buscando la radio - *para encontrar la señal*. Y esa sensación de pánico cuando la señal se interrumpe, abrumada por la estática. El recuerdo parece traer consigo todas las dinámicas incrustadas en la radiodifusión: para hacer conexiones que son inmediatamente sensibles. Puede decirse que la señal contiene la promesa de su propia crisis, interrupción, estática; pone en contacto una gran variedad de locaciones y oyentes para así cargar el ambiente con una energía dramática, siempre ya propensa a la agitación.

Esta cruel ontología de la señal se expresa en el hecho de que está simultáneamente en todos lados y en ninguna parte; que canaliza múltiples voces -de urgencia, de chisme, de música e información- para inculcar un estado de colectividad que es también inasible e invisible. El sintonizar es participar de pronto en una comunidad consistente solamente de desconocidos. ¿Quién está allá afuera? ¿Hay alguien escuchando? ¿Soy el único? La señal es comunidad y distanciamiento, conexión y desplazamiento; localiza muchos cuerpos en el

aire al mismo tiempo que dejan atrás su presencia encarnada, en otro lugar: la señal es materia medial pura, llena de una vida emocional ambigua.

Recordando los hilos sueltos de mi memoria, me dejo llevar para escuchar que tan radical es la influencia de la radio en las condiciones del sonido y la escucha: cómo la radio amplifica las inherentes dinámicas del sonido, como una fuerza temporal e inmaterial, mientras las localiza dentro de estructuras mediales - cómo la escucha es fundamentalmente anticipatoria: la escucha en cierto sentido es una *escucha en espera*, en anticipación a algo que vendrá. La vida de la señal podría apreciarse como si cautivara la onda sonora natural con una urgencia adicional, excitación y animación mediante la profundización de su flujo y su alcance, así como también la sensación de que sintonizarse es buscar puntos de contacto.

La señal en este sentido es un sonido especial cuyo moldeamiento y condicionamiento han alimentado adicionalmente un legado de radio arte. El radio arte destaca el comportamiento conectivo y efímero del sonido, poniendo al sonido en las ondas aéreas y entregando su presencia energética con presión adicional: el radio

arte puede ser escuchado para capturar la señal por un instante momentáneo, como una ocupación del dial que busca doblar, remodelar, usurpar, o reclamar ese espacio particular de transmisión. En este sentido, el radio arte contiene un gesto inherentemente político, transmitiendo sonidos que ponen en duda o reflexionan sobre la naturaleza misma de la radio y su ubicación específica dentro de una red medial mayor. El radio arte puede ser escuchado como una forma particular de trabajo que apunta hacia pasajes secretos e itinerarios ocultos para forjar redes de audición creativas y críticas. Al hacerlo, el radio arte puede contornear la escucha, resaltando cómo el sonido es situado y localizado, mientras que fluye de modos particulares, dentro y alrededor de los cuerpos. Es este punto de vista el que me hace escuchar el radio arte como una transmisión precaria: éste tensa la red con un sentido de ruptura e interferencia; presenta una voz temblorosa; haciendo conexiones también escenifica cuan volátiles son; nos hace conscientes de que lo que escuchamos siempre está previamente condicionado por numerosas fuerzas y agendas.

-

Quiero continuar con estas ideas sobre el radio arte, elaborando la propuesta de Christof Migone: “la radio desnuda, despojada de su hardware, se convierte en radiofonía, se convierte en metáfora”.¹ Lo que escucho en el radio arte es una suerte de detalle de la radio desnuda de Migone: cartografiando los límites particulares de esta propagación efervescente y electrónica intrínseca a la radiofonía, y llenándola con la posibilidad de una nueva vida social. El radio arte puede proveer un viaje a este territorio radiofónico, un territorio ya superpuesto con los espacios cotidianos y que sin embargo genera un espacio adicional: un extra-territorio performativo que completa, a través de la vida de la señal, las dinámicas de la representación social, esferas de poder y conocimientos, y la relación del sujeto y el estado. En otras palabras, un radio arte desnudándose para construir lo que Hildegard Westerkamp concibe como una radio que escucha: “La radio que escucha trata entonces sobre la posición y

perspectiva del grabador, las posturas físicas, psicológicas, políticas y culturales que moldean las decisiones tomadas mientras grabamos.”² La radio que escucha es un momento de exposición, *loopeando* el punto de grabación con el vuelo proyectado de la transmisión; ésta inicia la radiofonía de Migone, actuando como una figura sonora dentro de la imaginación de la escucha para entregar narrativas alternativas: sobre el yo y el otro, el lugar y el desplazamiento, la fantasía y lo político. Desestabiliza los códigos establecidos al poner una señal inestable en el aire.

Para desarrollar esta radio desnuda, quiero considerar algunas obras producidas por la Kunstradio en Viena, en particular de su serie *Curated by...* Desde 2001, esta serie ha actuado como plataforma para que artistas y profesionales invitados curen obras para su transmisión. De esta manera, la serie abre el proyecto Kunstradio para estimular y explorar aún más lo que la radio puede ser en ciertos momentos y en ciertos lugares. Así, esta serie ha producido una colección de obras extremadamente atractivas y provocadoras, formando un catálogo dinámico de las intensidades de la radiofonía.

NARRATIVAS URBANAS

Contribuyendo a la serie *Curated by...* desarrollada por Kunstradio, la propuesta *urban sound stories* de Gruenrekorder propone explorar una ciudad determinada utilizando tanto fotografía como fonografía. Al invitar a cada artista a investigar las particularidades de un lugar, la grabación de campo y la documentación fotográfica son puestas en contacto. Además de capturar el audio de la ciudad, también se utilizaron fotografías in situ para producir audio suplementario: las fotografías son procesadas digitalmente para generar material sonoro, para después ser tejidas en las composiciones. Los detalles particulares de las fotografías vienen a añadir una referencia abstracta del lugar concreto, rompiendo con la experiencia directa y la representación audible de los lugares: mientras que las fotografías documentan las locaciones seleccionadas desde un cierto punto de vista, cuando se traducen

en sonido se convierten en sonoridades texturadas y abstractas -en esta instancia las fotografías, se podría decir, son animadas sonicamente.

La obra contribuida por Lasse Marc Riek nos presenta una narrativa urbana de la ciudad de Rotterdam que se mueve dentro y fuera de los sonidos reconocibles. Dicho enfoque ejemplifica aún más el proyecto de composición con paisajes sonoros y los procesos de grabación de campo que prevalecen hoy en día: dándonos un retrato de un lugar lleno de detalles idiosincráticos y personales; en otras palabras, un lugar acariciado por el encuentro subjetivo. El trabajo de Riek es un movimiento de lugar a lugar y de ocurrencias lejanas a primeros planos, cambiando de un espacio de escucha a un espacio de interacción. En cierto momento, por ejemplo, los sonidos de una construcción haciendo eco contra el ambiente urbano fluyen hacia un *drone*³ de fondo que cambia de manera incrementada hacia una corriente abstracta de ruido: este quiebre, esta brecha, suspende la escucha desde una relación indicial -para identificar acciones en la ciudad- y la vuelve hacia una meditación sobre el todo el cuerpo sonoro.

Estos puntos de quiebre continúan llevando la ciudad hacia adelante, a pesar de estar capturados a través de la fotografía y procesados en materialidad sonora. Estos sonidos vienen a complementar los otros, poniendo entre paréntesis un espacio que puede ser un eco de un punto de contacto con el escucha: este espacio puede ser el momento de la radiofonía, igual que esa apertura de la estática siempre lista y flotando dentro de la señal.

Adicionalmente, la contribución de Simon Whetham da cuenta de varios itinerarios llevados a cabo alrededor de la ciudad de Londres. La historia urbana de Whetham circula por varios puntos de movimiento denso y la búsqueda de una naturaleza “virgen” -zonas que rompen con el tejido de la ciudad con silencios repentinos, cantos de pájaros, aperturas... La obra se desenvuelve como una narrativa en construcción, mientras el artista persigue la fugaz y temporal ciudad. Las fotografías que acompañan nos abren también un camino

hacia la dicotomía en el corazón del trabajo: escenas de calles en el centro de la ciudad junto con espacios aparentemente verdes. Cada combinación puede sugerir las condiciones extremas encontradas en Londres y en otras ciudades contemporáneas -en un cierto sentido, la naturaleza urbana (si pudiéramos decirlo...) junta estos extremos para formar un nudo de intensidad, de divergencia y de sorpresa. El viaje de Whetham en búsqueda de la condición urbana, cambia de escenas de calles abiertas y ambientales, en donde el tráfico y los cuerpos parecen converger para formar una vaga red de zumbidos, hacia composiciones sonoras más claras: ruidos que (como en el trabajo de Riek) derivan de procesos abstractos de sonificación del material fotográfico, y que forman un interludio dentro del encuentro documental. El paisaje sonoro se vivifica no solamente como un medio ambiente audible existente, sino también como un territorio de investigación, como un viaje que escoge eventos y los sigue hacia un imaginario sónico.

RECEPCIÓN ES INTERCEPCIÓN

El proyecto *Curated by...* iniciado por la radio artista Anna Friz nos da una elaboración audaz en el tema de la radiofonía al introducir al ladrón en la escena de la señal. El proyecto titulado *Reception is Interception*, abre el camino a una serie de trabajos radiales que vinculan y consideran la señal como una acústica histórica y ontológica: "Reception is Interception le pide a artistas reconsiderar la radio histórica y ontológicamente, y escuchar el mundo eléctrico y acústico alrededor de ellos como intrépidos espías -husmear, samplear, excavar para encontrar el sonido, y luego diseñar su propia señal para una transmisión radiofónica".⁴

Como ejemplo, la obra de Annabelle Chvostek nos entrega una cautivadora pluralidad de material sónico. Su serie *Attention Span*, una colección de piezas cortas consistentes en una gama de instrumentación y de fuentes sonoras, musicalidades y ruidos, cambios de entornos cotidianos a proposiciones conceptuales, historias idiosincráticas y canciones raras, para así causar estragos en las ondas radiales al eludir continuamente el arresto: todo parece en-

contrar su lugar dentro del despliegue de yuxtaposiciones y melodías, tempos y montajes puntuados. Su intercepción en la vida de la señal convierte a la transmisión en un bosque de signos que resuenan con oscuridad y placer. Su trabajo ocupa completamente la condición radiofónica, dándole cuerpo a las energías inmateriales enjabradas en el tiempo y el espacio.

La radio desnuda de Chvostek se abre a lo expansivo de una posible recepción, dando lugar a la multiplicidad que siempre está al acecho en la radio, como un verbo diferenciado y sin fin. La amplitud del proyecto de Chvostek toma un cambio de escala con la obra de radio de Tobías C. van Veen, *city-sound-a-sleep* creada también para *Reception is Interception*. Aquí, las dinámicas de la narrativa radiofónica son apuntadas hacia la ciudad de noche. Como van Veen propone:

*...y que ocurriría si, de noche, en la oscuridad, cuando nadie sospecha, el calmo aire de la costa oeste del Pacífico Noroeste echa un vistazo a los amantes, brazos tocándose gentilmente, cuerpos sudorosos con sal del mar abierto y las montañas Nórdicas, rocío de los verdes bosques y mugre del asfalto de Broadway, y que pasaría si, podríamos preguntar, en la noche, en la oscuridad, cuando nadie lo sospecha, dos sospechosos merodean las calles, con los ojos cerrados y oídos despiertos, buscando los sonidos de la ciudad durmiendo, ¿y quién sospecharía, en la noche, en la oscuridad, que esta ciudad es Vancouver?**⁵

El trabajo de Veen nos proporciona un retrato nocturno de la vida urbana, capturando un medio ambiente sonoro incierto o más bien indefinido que se traslada entre momentos de audio concreto, y momentos de sonido roto y dislocado. Mesetas de patrones rítmicos que fluyen en toda la pieza, como un cuerpo caminando que choca contra el pavimento y manda reverberaciones a través de la ciudad silenciosa; o latidos de corazón que revelan aquellos suaves toques promulgados contra el día que viene. Como una especie de documental roto, *city-sound-a-sleep* explora la oscuridad de la ciudad, dando una narrativa a las distorsiones de la vida terrestre que la noche parece promover. La radio parece funcionar como una metáfora para tal peligro e hibridación, en el cual la transmisión

se desenvuelve como materia oscura girando a través de la ciudad. La radio podría articular una promesa de transformación, de transfiguración y de una subsecuente belleza monstruosa.

La específica y enfocada examinación que captura Veen toma un paso más adentro con la obra *My Body Among the Stars* de Richard Williams. Este apunta a un punto de contacto más profundo con la representación ontológica y personificada de la radiofonía y sus ambiguas articulaciones. La obra está compuesta principalmente por sonidos corporales hechos por Williams, traídos a lo audible y extendidos a través de varios efectos digitales. Los ecos y reverberaciones de su energía empujan al cuerpo del individuo a un espacio radiofónico profundo que parece prometer un instante de ruptura trascendental. *My Body Among the Stars* escucha no solamente al mundo a nuestro alrededor, o a los detalles texturados de un espacio urbano, sino al aliento mismo del cuerpo. Sin embargo, este cuerpo es reconfigurado de acuerdo a la radiofonía metafórica de la ruptura, incorporeidad y *jouissance*:⁶ para encontrarse a uno mismo en medio de las estrellas. El proyecto de Williams es la narrativa de un cuerpo remezclado, liberado de sus contornos físicos y dejado a la deriva.

Las obras de *Reception is Interception* extienden estos momentos de deriva para apoyar formas de descomposición, para poder abrir un espacio para el escape, así como para lograr una integración radical para que lo estático encontrado en el éter pueda conducirnos también hacia un nuevo conocimiento.

RADIO SILENCIO

La radio, como la he estado trazando, nos da entrada a puntos permisivos de contacto en vivo, tal como el proceso de encontrarse a uno mismo, que también entrega una suerte de medio ambiente social expandido -en donde el cuerpo en sí mismo se agranda como un material dinámico, y cada punto de contacto se vuelve una narrativa dramática, creando comunidades de extrañeza y de extraños: un estar al desnudo, que también moldea la radio como un medio de excesos.

Estas dinámicas pueden encontrarse también en una edición posterior de la serie *Curated by...* de Kunstradio. *Soundscape Forever* de Silence Radio fue desarrollada en respuesta al legado de trabajo y composición con paisaje sonoro originado en Canadá a comienzos de los años 70. *Soundscape Forever* interroga al paisaje sonoro intentando abrir caminos de compromiso, navegación y composición de sonidos encontrados en el medio ambiente: podría decirse que para proponer una forma profunda de integración e inclusividad, inspirando intervenciones artísticas y sondeos fonográficos que no le dan la espalda al ruido inesperado, irritante y molesto, o a la interrupción espiritosa.

Un ejemplo de este tipo puede encontrarse en el trabajo de Els Viaene y su obra *Summer Rain* (2008). Basada en grabaciones tomadas en su visita a Venecia, la obra es un tejido sutil y evocativo de grabaciones de campo e instancias musicales, como un tapiz que localiza al escucha dentro de un flujo meditativo de sonido. La obra considera cuidadosamente eventos como interferencias que podrían también producir interludios musicales, rupturas suaves, nuevas vistas: desde trenes yendo por ese filtro hacia acentos resonantes, a llamados de pájaros en la distancia que conducen a patrones de sonido murmurantes. Viaene trae una gran atención al mundo que la rodea. Este sentido del cuidado puede escucharse como un reacondicionar la vida de la señal radial: la composición envuelve al escucha dentro de este tejido que al ser transmitido, entrega una expresión audaz del deseo de Westerkamp por una radio que escuche. En la escucha, la radiofonía de Viaene es muy cuidadosa: habitando en los sucesos que nos envuelven, y de esta manera, presenciando, dando y recordando.

Esta operación, que para Viaene puede ser oída como el diario de un escucha, puede también proporcionarnos un cierto margen -en eso, el diario puede funcionar como una declaración crítica acerca de la escena de la ciudad. La obra *Vacant City Radio* de Anna Friz (2005) considera la transformación reciente de viejas áreas industriales de Montreal en zonas residenciales gentrificadas. Compuesta de grabaciones de campo

alrededor de estas áreas, junto a interacciones activas donde Friz entra en edificios abandonados y en sitios de construcción para buscar en los escombros, la obra logra amplificar el punto de contacto entre el yo y el mundo. La exploración se vuelve una directa confrontación con la ciudad, como con el trabajo de Viaene, Friz compone a través de un sentido del cuidado: pausando, escuchando, y por último cuestionando qué está ocurriendo en los alrededores. Haciendo esto, *Vacant City Radio* nos da cuenta de un proceso urbano y económico mayor que también dice algo sobre la cultura radiofónica. Tal y como la artista resume:

Estoy interesada en estos momentos de transición entre el pasado monumental y el presente genérico, particularmente en el contexto de las ciudades relativamente jóvenes de Norte América. Vacant City Radio considera decaimientos en el lugar y en la memoria, a partir de representaciones sonoras y radiofónicas efímeras de la ciudad, a través de transmisiones de bajo wataje de los sonidos perdidos que se manifiestan en las oscuras esquinas del dial.⁷

La desaparición de espacios personalizadas o texturados en la escena urbana resuena con la emergencia de estructuras dominantes de la radio fundadas en intereses corporativos. Friz intenta esculpir un espacio dentro de esta estructura, transgredir para ocupar una frontera de bajo wataje en donde materiales más críticos y creativos puedan encontrar recepción. Lo radiofónico se convierte en un folleto sonoro que hace un llamado para la existencia de nuevas formas de ocupación y de disputa: Friz nos lleva a sitios particulares de transformación urbana para poder sugerir que los principales procesos en uso en las políticas ciudadanas son también material abierto para la apropiación, o al menos un uso o abuso creativo de estas.

DESNUDO

En el seguimiento de la serie *Curated by...* se puede destacar una sensación de lo específico en el radio arte, una en que se localiza el campo mayor del arte sonoro en contra de políticas mediales y sociales más apremiantes. Como sugiere la obra de Anna Friz, las investigaciones de lugar toman resonancias territoriales particulares

al conectarse con las infraestructuras de la transmisión radial. La radio funciona como un medio ambiente altamente codificado, y completamente dependiente del poder de las instituciones estatales, de los intereses comerciales, los flujos de capital y las tensiones en el corazón de la vida comunitaria. Detrás de las obras que he estado explorando aquí, podríamos detectar formas encubiertas de intervención e interrupción, tomando todas las preocupaciones personales y privadas de lo que significa tomar un micrófono y grabar un entorno incluso en contra de lo que significa transmitirlo.

Habiendo también participado en la serie *Curated by...* con el proyecto *Social Music*, me interesaba reflexionar sobre la idea del sonido como una propiedad compartida, como un material cuya circulación a través de la vida social sugiere una práctica artística involucrada con conectar y estar conectados; un arte colaborativo tendiente a la contaminación y abierto a la influencia afectiva de los otros. A partir de este proyecto he aprendido no solamente de los aspectos distributivos y disolutos de la radiofonía, sino también que la radio funciona como un ámbito cultural específico, donde cada transmisión sigue la fabricación de una ciudad invisible cuya vida sónica produce formas únicas de compartir, así como un potencial para la discusión.

La transmisión como el desplazamiento del sonido de un lugar a otro carga el ya propagante verbo del sonido con energía electrónica, esculpiendo y contornando un sonido de acuerdo a la ontología de la señal (comunicación alienígena, colectividad utópica, magia y ruido, etc); suministrando a la imaginación con un verdadero potencial de vuelo, incorporeidad, o disolución aérea. La transmisión es una transgresión invisible y una reconfiguración metafórica del cuerpo; ésta construye una nueva versión del espacio al conectar puntos múltiples, dando potencial a los actos de agitación y propaganda, creando comunidad a partir del aire.

La transmisión entonces no es tan solo la información, sino también una fuerza emocional, alineando cuerpos con espectros fantasmales, el aliento con la señal, la piel con los flujos del capital, el sonido con los territorios que marcan el cielo. La transmi-

sión es una amplificación de todas las terminaciones nerviosas del cuerpo, exponiéndolas, conectándolas, flotando al borde de la histeria, del pánico, de la desesperación, así como del potencial comunal y del exceso erótico.

El legado del radio arte, en todas sus múltiples hebras e hilos, trae estas dinámicas incrustadas de transmisión hacia una articulación aumentada. Captura la señal para investigar y amplificar las condiciones de ser un cuerpo entre otros: una radio que escucha, al dar una sugerencia sobre la locación del grabador o su perspectiva, también puede poner al descubierto las coordenadas de una comunidad migrante. Al mapear, señalar y texturizar lugares y sus sonidos, el radio arte no solo documenta de manera cotidiana y periodística, sino que ejemplifica una geografía errante que se encuentra en algún lugar entre el aquí y el allá; un punto de contacto entre la realidad física y la imaginación de la escucha, para dar formación a una multitud que está relacionada sin estar próxima -una especie de afiliación de redes. El radio arte, de este modo, toma lo específico de una situación mientras está siempre listo para localizarlo en un territorio común. Lo desnudo de esta radio nos habla de un compartir que carga a costas de manera importante la singularidad y subjetividad, la bitácora y el grabador, como parte de su circulación migrante.

Brandon LaBelle

Artista, escritor y teórico. Su trabajo artístico explora temas vinculados a la vida social y cultural, utilizando el sonido, la performance, el texto y construcciones situadas. Esto resulta en proyectos situacionales y contextuales que crean formas de intervención en espacios públicos, acciones de traducción y archivación, así como también micro-acciones dirigidas a la esfera de lo (no)común. También es un docente activo que trabaja con diversas instituciones alrededor del mundo abordando temas de la cultura auditiva, artes sonoras y espaciales, prácticas de medios experimentales y la voz. Sus proyectos actuales de investigación se enfocan en la expresión vocal y las coreografías de la boca, la materialidad sonora y el conocimiento auditivo, y la estética y política de la invisibilidad.

www.brandonlabelle.net

NOTAS

1 Augaitis, D. y Lander, D.. (1994). *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission*. Banff: Walter Philips Gallery, p.119.

2 Ibidem, p. 89.

3 *Drone* es una palabra en inglés difícil de traducir al español, se trata de un sonido monótono continuo y generalmente bajo, en la música antigua podría ser un bordón, o un pedal en la moderna, se trata de un motivo musical

fijo y estático que puede servir de base para que otros sonidos se desarrollen (NdT.: Manuel Rocha Iturbide).

4 En www.kunstradio.at/PROJECTS/CURATED_BY/RECEPTION (accedida en 21 de septiembre de 2014).

5 En www.kunstradio.at/2002B/06_10_02e.html (accedida en 21 de septiembre de 2014).

6 Del francés: *disgrute* o *goce* (NdT.: Rodrigo Ríos Zunino).

7 En www.kunstradio.at/2005A/29_05_05en.html (accedido en 21 de septiembre de 2014).



Fotografía de Archivo del Autor

SAFAREIG, O CÓMO PONER EN CRISIS LA FONOGRAFÍA CON MÁS FONOGRAFÍA

**Edu
Comelles
Allué**

Este artículo busca glosar toda una serie de reflexiones, planteamientos, dudas y problemáticas surgidas a partir de un proceso creativo basado en grabaciones de campo, y cómo el propio proceso interpela, pone en cuestión y des-estabiliza los asideros formales que sustentan la práctica de la fonografía como forma de arte.

EL PROYECTO

Safareig es un archivo sonoro y visual de lavaderos públicos en entornos rurales del Levante ibérico. Las entradas en el archivo consisten en la toma de una fotografía de la edificación, su entorno y una toma de sonido de una duración media de dos minutos. Las grabaciones de sonido se realizan desde distintas posiciones y a posteriori, en post-producción, se mezclan las pistas hasta ajustar la duración de estas.

A partir de esta premisa *Safareig* quiere poner en crisis los procesos de producción, muestra y exhibición asociados a la creación a partir de grabaciones de campo. Finalmente este proceso de disección busca ante todo exhibir una metodología de trabajo y cómo

ésta cuestiona, interpela y pone en duda preceptos aprendidos y planteamientos de base que, una vez inmersos en el proceso, son desmantelados.

ORIGEN DEL NOMBRE

“Safareig” es la palabra en catalán utilizada para definir un lavadero. Ya sea en un entorno doméstico o público, el lugar designado para lavar ropa a mano es denominado así.

A su vez, existe una expresión en catalán “fer Safareig” que nos indica cuando dos o más personas están rumoreando acerca de terceros. El origen de la expresión quizás se encuentra en el hecho de que las mujeres bajaban a los lavaderos públicos del pueblo a lavar la ropa y aprovechaban allí para “fer Safareig”, es decir, para socializar. Lo cual nos indica que los lavaderos públicos eran espacios sociales, puntos de encuentro y reunión de las mujeres del pueblo. Hasta el día de hoy la expresión “fer Safareig” ha perdurado e indica cuando varias personas rumorean alrededor de uno o varios asuntos de su entorno o el entorno ajeno.

Este proyecto toma ese nombre -*Safareig*- de forma deliberada, puesto que lo que nace como un proceso surgido a partir de una intuición, enseguida da pie para incidir en varios temas, asuntos y problemáticas que afectan al propio entorno de las grabaciones de campo, y en territorios aledaños como la etnografía o la propia fotografía.

LOCALIZACIÓN, GRABACIÓN Y ARCHIVO

Dentro de la rutina de quien se dedica a la recogida de paisajes sonoros, tarde o temprano se llega a un lavadero rural y se realizan diversas tomas de sonido o paisaje sonoro. Este proceso convive sin problema con otros proyectos de diversa índole y rápidamente se convierte en una constante en mi trabajo y en mi ocio.

Al cabo de un tiempo de iniciar esta exploración, uno desarrolla un sexto sentido para localizar estas construcciones y empieza a establecer un patrón más o menos lógico para determinar la ubicación de estas edificaciones en pueblos del Levante peninsular ibérico. Estos siempre se encuentran en las partes bajas de los pueblos, preferiblemente cerca de cauces de ríos, arroyos o fuentes, en leves hondonadas. En algunos casos en la zona de Valencia, al tratarse de construcciones ideadas a remolque de los sistemas de regadío tradicional, los lavaderos están contruidos siguiendo el cauce de acequias o pequeños canales de riego. Aun así siempre resulta relativamente sencillo ubicar estas construcciones en el entramado de cualquier población.

A su vez, y de forma remota, dedico tiempo a rastrear la presencia de lavaderos en el territorio y a localizar en un mapa de Google Maps poblaciones que cuenten con dichas construcciones, armando así un mapa que me permite saber en todo momento dónde encontrar un nuevo lavadero para el archivo. Este proceso se realiza en línea a partir de búsquedas de palabras clave.

Una vez localizado el lavadero, en el lugar se realiza una serie de tomas del ambiente sonoro o paisaje sonoro. Estas se acompañan de un pequeño catálogo de fotografías de las cuales utilizaré tan sólo una. En la web, como ya hemos comentado, se actualizará una entrada por lavadero registrado,

añadiendo una fotografía y una grabación de una duración media de 2 minutos.

Finalmente todas las entradas están etiquetadas y catalogadas por comarcas, es decir, a partir de la ordenación territorial típica en esta zona del Levante. De una forma sistemática, todas las entradas en el proyecto son archivadas siguiendo una numeración de catálogo encabezada por la abreviatura "saf". Este es el formato web que incluso podría evolucionar para conformar un mapa sonoro interactivo en base a Google Maps, como tantos otros proyectos de cartografía sonora.

Una vez analizado el funcionamiento, mecánica y estructuración de este proceso archivístico podemos centrarnos en analizar cuáles son las reflexiones, problemáticas y temáticas subyacentes que un proceso de estas características conlleva.

ARENAS MOVEDIZAS

El paisaje sonoro, al tratarse de una forma de representación de la realidad tiene cierto carácter poliédrico, es decir, que podemos enfrentar el análisis de sus contenidos desde prácticamente todas las disciplinas del conocimiento. Dependiendo de cuál sea el objeto de la grabación sonora, podremos analizar aspectos sociales, culturales, políticos, ecológicos, biológicos, y un larguísimo etcétera de puntos de vista o escucha sobre un paisaje sonoro. Esto evidentemente no es novedad, sin embargo corresponde apuntarlo, ya que en el caso del proyecto *Safareig* sucede lo mismo: tanto el proceso de trabajo como sus resultados son terrenos propicios para la puesta en duda y en crisis de toda una plétora de cuestiones.

Una de las cuestiones que surgen al escuchar, ver o ser conscientes de algo como *Safareig*, es la puesta en duda de la pertinencia y/o necesidad de realizar este proceso de trabajo. En ocasiones *Safareig* provoca en el oyente cierta sensación de absurdo, sobre todo ante la constatación de que prácticamente todos los lavaderos suenan parecido. Sí que es cierto que existen variaciones tímbricas en función de los chorros del agua en contraste con los ecos producidos por las diversas arquitecturas o localizaciones de estos lugares, pero a

fin de cuentas y en conjunto, todos los lavaderos suenan igual. Por lo tanto, lo que primero pone en entredicho el oyente es la necesidad de (quizás) querer preservar el sonido en vías de extinción de un elemento característico de la vida rural. Esa sería la justificación moralista de quien, cual Mesías, trata de realizar una labor en pro del patrimonio rural. Este no es el caso, ya que el paisaje sonoro de los lavaderos es uno muy específico, y la forma en que está siendo "preservado" en este proyecto pretende poner en crisis esos procesos hartamente extendidos en el mundo de las grabaciones de campo y el paisaje sonoro.

En el caso de *Safareig* uno rápidamente podrá observar que no existe un especial empeño en grabar el sonido de las lavanderas (que pocas quedan ya) ni preocuparse por las propiedades acústicas de cada lugar, *Safareig* tan sólo puntualiza que efectivamente casi todos los lavaderos suenan a lo mismo: a nada, a ningún lugar.

Antes de la irrupción de las lavadoras domésticas los lavaderos eran espacios de encuentro y reunión, actualmente ya no lo son. Hoy en día a través de su restauración han pasado de ser un lugar de trabajo a ser un espacio dedicado al ocio y la contemplación, algo diametralmente opuesto al motivo por el que se crearon en su momento. Así pues, *Safareig* entiende que no hay nada que preservar, que ello ya ha desaparecido; que el rumor del agua en los lavaderos sí es característico de ciertos entornos rurales, pero también lo es una plaza con fuente de una gran ciudad. El lavadero y su paisaje sonoro, hoy por hoy, son una falsedad y un espejismo de cierta ruralidad idealizada y que (por ahora) no volverá.

Las grabaciones de *Safareig* pueden ser entendidas como testimonios de un paisaje sonoro que ya ha cambiado, de una nueva realidad que no necesariamente tiene que ser mejor o peor, sino que se trata de un nuevo escenario acústico que nada tiene que ver con su pasado y más con su futuro. El sonido contemporáneo de los lavaderos rurales es el de un espacio social que, en vez de estar asociado al trabajo y a la rutina de la vida rural, se asocia al ocio, a la contemplación. Muchos de los lavaderos registrados en el proyecto se han converti-

do en fuentes, en rincones de recogimiento y descanso; a menudo, los espacios colindantes se han ajardinado y la gente se acerca a dichas edificaciones con propósitos diametralmente opuestos al objeto inicial de uso de los lavaderos.

En este sentido la reflexión de *Safareig* incluye el valorar el paisaje sonoro de los lavaderos ya no como un elemento de denuncia de una realidad que desaparece, sino en relación a la capacidad de adaptación y mutabilidad del paisaje sonoro y la normalidad de dicho proceso.

Observar *Safareig* desde esta óptica patrimonial y desvelar la trampa que esconde es uno de los puntos que despierta mayor curiosidad de este proyecto, ya que utiliza los mismos mecanismos de aquellos proyectos que precisamente quiere poner en crisis. *Safareig* es una perversión en sí mismo, un archivo de lo que no necesita ser archivado, un proceso entrópico de preservación de algo que no necesita preservarse, un proyecto fonográfico que pone en crisis la propia fonografía.

DE AQUÍ, A NO SE SABE DÓNDE

Llegados a este punto, queda deparar cuáles son las vías para continuar con esta exploración. Es evidente que este proceso repetitivo, sistemático y estructurado es el que provoca el cuestionamiento de los asideros que comentábamos al principio.

A través de la puesta en práctica a largo plazo, uno encuentra grietas y agujeros en una práctica que desde mi punto de vista tiene más que ver con las técnicas que con los conceptos, con la estética y el aspecto de las cosas más que con la reflexión alrededor del entorno sonoro. Todo ello lo plantea al atisbar ciertas similitudes con procesos de cuestionamiento del medio que ya se debatieron y se siguen debatiendo en el mundo de la fotografía, lo cual no deja de ser interesante y una invitación a cotejar esas relaciones evidentemente claras y ponerlas en funcionamiento.

Los asideros metodológicos que unen fotografía y fonografía, que hemos apuntado, pueden ser el punto de partida de toda una línea de trabajo en la que olvidemos aquello de eliminar toda referencia visual para sumirnos en la escucha. Esos planteamientos

muy a la defensiva, conciliados con la idea de separar y de dotar de entidad y sustancia el hecho sonoro o la escucha, han estado en boca y oído de muchos durante años. Es más, esos planteamientos han sido piedra angular de gran parte de la discusión acerca de modos de exhibición de paisajes sonoros. Sin embargo, a nadie se le escapa que prácticamente todos los archivos de grabaciones de campo son a su vez archivos fotográficos, de la misma manera que la propia imagen juega un papel determinante en la formalización estética de la grabación de campo a la que acompaña.

Por ello esta reflexión debería conducirnos, y al menos en mi caso lo hace, hacia un estudio, análisis y cuestionamiento crítico del conjunto de (digamos) una obra de paisaje sonoro, analizando de ella tanto los aspectos que atañen aquello que suena como aquello que visualmente representa lo que suena, siendo esto último parte importantísima del conjunto. Simplificando: en el caso de *Safareig* a menudo se le presta mayor atención a la foto que a la grabación de campo, sin embargo, dentro de mi proceso de trabajo ambas cosas son de igual importancia.

Finalmente, y esto tampoco es novedad, uno se cuestiona a sí mismo y a su trabajo a través de la práctica, en este caso un proceso que empezó en lo sonoro y que ha derivado hacia lo visual hasta encontrar un punto intermedio en el que -dato curioso- el vídeo no ha hecho acto de presencia y, aun así, todos los caminos llevan a la dialéctica medial entre fotografía y paisaje sonoro o fonografía, por jugar con la coincidencia fonética. Quizás esa sea la hoja de ruta, establecer esos vínculos formales y estéticos y darle la vuelta a la reticencia perceptiva hacia lo visual desde lo sonoro, desmantelar la venda en los ojos y dejar que convivan escucha y fotografía y ver que sucede allí, sin necesidad alguna de poner en movimiento la imagen; no hace falta que nos adentremos en esa jungla, por ahora. En la zona del Levante de la península ibérica encontramos gran profusión de lavaderos públicos en zonas rurales. En el caso de la comunidad Valenciana (región donde más entradas hay en el proyecto) es notoria la presencia de estas construcciones de arquitectura hidráulica.

El Lavadero del Pou d'Avall (saf070) en Benissa, Alicante, es un ejemplo de localización característica de un lavadero.

En las entradas de los lavaderos de Sot de Ferrer (saf077, saf078, saf079 o saf054) se puede observar el recorrido por acequia. En este caso, todos los lavaderos están conectados por la misma acequia, empezando por el Lavadero del Inchidor (saf054) hasta el Lavadero de la Luz (saf079) que desagua la acequia en el Río Palancia.

El artículo de Scott Sherk en Field Notes #3 de GruenRekorder explora esa línea de investigación y algunas más. Enlace accesible en: www.gruenrekorder.de/fieldnotes


Link al sitio de *Safareig*:

www.safareigsoundarchive.blogspot.com

Edu Comelles Allué

Doctor en Bellas Artes, MSc en Diseño de Sonido (Edinburgh University) MA en Artes Visuales y Multimedia por la Universidad Politécnica de Valencia. Actualmente se encuentra involucrado en varios proyectos artísticos individuales y colectivos que entran en relación directa con el paisaje sonoro y la composición.

www.educomelles.com



RITMOANÁLISIS, PSICOGEOGRAFÍA Y LA FENOMENOLOGÍA DE LA ATMÓSFERA ACÚSTICA

**Alyce
Santoro**

Ya sea bajo condicionamiento o sentido innato, nuestra percepción del espacio (dentro del hogar o en el mercado, en una ciudad o en un bosque) y del tiempo (al caminar, andar en tren, trabajar o ver una película) -y por consiguiente toda nuestra percepción de la realidad- varía de acuerdo a la “atmósfera” dentro de la cual ocurren las experiencias. Las condiciones atmosféricas influyen en los estados emocionales -estamos constantemente recibiendo señales de nuestro entorno en cuanto a si es apropiado sentir prisa, seguridad, abrigo, pesimismo, ánimo o alienación. Manteniendo conciencia de este aparentemente obvio pero a menudo ignorado fenómeno, podemos comenzar a notar los tipos de formas en que estamos siendo afectados (sea por accidente o intención) y ajustar nuestro pensamiento y acciones de acuerdo a ello.

Siendo la atmósfera una experiencia estética, determinada intuitivamente por medio de la combinación de una entrada sensorial, la memoria y otros factores intangibles, puede ser difícil analizar o definir este hecho en términos concretos. Es este tipo de entendimiento visceral y espontáneo que hace de la atmósfera algo tan cautivador y complejo. Los potenciales efectos de

alteración de conciencia de lo que podría ser mejor descrito como poético -lo subliminal, lo sutil, lo sublime- pueden ser utilizados por aquellos con maestría en algún medio (es decir: palabras, música, pintura o arquitectura) para transmitir un sentimiento, inspirar temor, incertidumbre o influenciar.

El sonido y la música, si bien efímeros, son únicos en las formas en que ellos ocupan el espacio y el tiempo. La atmósfera de un momento y lugar particulares puede ser instantáneamente transformada -dramática o sutilmente- dependiendo de los sonidos que la llenan. Tales efectos han sido por mucho tiempo bien comprendidos y utilizados por grupos religiosos, especialistas en marketing, déspotas, chamanes, restauradores, ejércitos, realizadores cinematográficos y activistas sociales y políticos... así como por músicos y compositores. El impacto potencial de lo poético ha sido bien comprendido por aquellos con motivos -malvados, altruistas, benignos, especulativos u otros- a través de la historia (irónicamente, es común que aquellos que públicamente desacreditan el valor del arte y la educación artística sean los primeros en defender el control y la supresión de los actos de expresión creativa).

A través del prisma capitalista, incluso los elementos más básicos de la vida cotidiana pueden ser vistos como potenciales mercancías. Cuando los mercados detectan un amplio interés público en una forma particular de expresión creativa, el artefacto atractivo es aislado inmediatamente, evaluado de acuerdo a su rentabilidad y sometido a un proceso de destilación de sus componentes básicos para la facilidad de empaque, publicidad y distribución. En el caso del sonido y de la música, inadvertidamente (o no) nuestros oídos (y nuestra psique) pueden entrar en sintonía con los ritmos estandarizados, tonos y estructuras. Lo familiar puede asumir un aire reconfortante o nostálgico, mientras que lo no familiar puede inferirse como invasor y ser comúnmente evitado si los vagos (o evidentes) desafíos que plantea a las expectativas, valores o sensibilidades estéticas se interpretan como demasiado desconcertantes, provocativos o como una pérdida de tiempo (en oposición a lo interesante, emocionante o estimulante).

Examinar las posibles influencias y mecanismos tras nuestras reacciones viscerales puede conducir a nuevas apreciaciones, o permitir el acceso a los reinos más profundos de la creatividad personal. El poeta Allen Ginsberg aconsejaba en una célebre frase: *"Notice what you notice"*.¹ A la luz de esta sugerencia, obvia casi hasta el absurdo, nuestra propia curiosidad se convierte de repente en un fenómeno único e intrigante. A través de la observación deliberada y desapagada, aquello que reside en el inconsciente se filtra en la conciencia. Una fina habilidad para interactuar entre estos dos mundos es la fortaleza del artista, chamán, inventor o cualquier individuo vinculado con la materialización de impulsos intuitivos. En medio de un torrente de estímulos, determinar qué se está observando libremente en contraste con lo que se nos está obligando a observar (o pasar por alto) es a menudo el primer paso en este proceso.

En las áreas más pobladas de los Estados Unidos, un paisaje sonoro de factura humana, compuesto por aviones, tráfico y el zumbido de aparatos eléctricos y maquinarias, es casi omnipresente (incidentalmente, la

red eléctrica de los Estados Unidos está afinada en 60 Hz, los cuales son traducidos en un susurro que se ubica entre un Si y un Si bemol en la afinación occidental, con La = 440 Hz... En la mayoría del resto del mundo, incluyendo Europa, África, el sur de Sud América, Australia, Rusia e India, la red está afinada en 50 Hz, o cerca de un Sol). Muchas tiendas de abarrotes, malls, restaurantes y grandes estaciones de radio proveen a los oyentes una programación predecible e inocua, diseñada para relajar y tranquilizar al consumidor (o, en algunos casos, el entorno sonoro es cuidadosamente calculado para apurar el comer, el beber o el comprar);² la música más popular es deliberadamente escrita en armaduras (mayores) y métricas (4/4 o tiempo común) que son ampliamente consideradas agradables.

Aquellos que desarrollan una aguda conciencia de los efectos psico-sociales de la atmósfera, devienen en lo que Henri Lefebvre (y Gaston Bachelard y Pinheiro dos Santos antes que él) denominó *ritmoanalistas*. "Donde quiera que haya una interacción entre un lugar, un tiempo y un gasto de energía, hay ritmo".³ "[El ritmoanalista] es capaz de escuchar una casa, una calle, un pueblo como cuando uno escucha una sinfonía..."⁴

Una vez que el "ritmo" de una circunstancia particular es reconocido, y las formas en que nuestro estado de ánimo y puntos de vista están siendo moldeados por su reconocimiento, ¿qué se puede hacer si se considera necesario un ajuste?

Enfatiza Lefebvre:

*Objetivamente, para que haya cambio, un grupo social, una clase o una casta debe intervenir imprimiendo un ritmo en una era, ya sea a través de la fuerza o a través de una manera insinuante. En el curso de una crisis, en una situación crítica, un grupo debe designarse a sí mismo como un innovador o productor de significado. Y sus actos deben inscribirse por sí mismos en la realidad. La intervención no se impone ni militar, ni política y ni siquiera ideológicamente.*⁵

Sin pretender cambiar la vida, pero restableciendo plenamente lo sensible en la conciencia

*y en el pensamiento, [el ritmoanalista] lograría una pequeña parte de la transformación revolucionaria de este mundo y esta sociedad en decadencia. Sin ninguna posición política declarada.*⁶

Un particular y notable ejemplo de una intervención ritmoanalítica es 4'33" del compositor norteamericano John Cage (duración promedio de una unidad comercialmente producida de música "enlatada"). Cuando la pieza debutó en 1952 en Woodstock, Nueva York (y aún en ocasiones durante representaciones contemporáneas), la involuntaria audiencia fue sorprendida por cuatro minutos y treinta tres segundos de un pianista sentado en un piano sin golpear una sola tecla. Confrontados a algo que no se asemejaba a sus expectativas establecidas, algunos oyentes se sintieron molestos o engañados, mientras otros, al escuchar los sonidos ambientales que acaecieron durante la ejecución de la pieza (lluvia, viento, pasos, etc), lograron entender y apreciar el punto de Cage: cualquier sonido puede ser escuchado como si fuera música. A lo largo de 4 minutos y 33 segundos (una eternidad para algunos oyentes), simplemente invitando a la gente a escuchar desde un ángulo diferente, Cage convirtió al público asistente en ritmoanalistas.

La complejidad rítmica (asimétrica y polirrítmica) y armónica (microtonal y polifónica), que es típicamente insuficiente en la música de Europa Occidental y América del Norte, es completamente esencial para tradiciones con raíces en otras partes del mundo. Para orejas desacostumbradas estas músicas pueden parecer inusuales -aunque extrañas o refrescantes.

Uno de los primeros en desarrollar un sistema microtonal de música en Occidente fue el compositor mexicano del siglo XX Julián Carrillo, quien pensó que la habitual escala cromática de 12 notas podía tener efectos restrictivos en la psique. Desarrolló *Sonido 13*, una teoría, un sistema de notación y una instrumentación asociada (incluyendo pianos con afinación especial e instrumentos de cuerda con trastes) que podía lograr un rango infinito de tonos y relaciones tonales. De acuerdo a Carrillo,

“Esto es lo que la revolución del *Sonido 13* significa: nuevos tonos, nuevos intervalos, nuevas escalas, nuevos ritmos, nuevos timbres y nuevos instrumentos para producir sensaciones. La época del Nuevo Mundo está a la vista. La teoría del *Sonido 13* producirá la nueva música”.⁷

Cuando se intercambian influencias entre regiones, las revoluciones sonoras pueden ocurrir espontáneamente. Tal fue el caso, a principios del siglo XIX, cuando el jazz nació de las tradiciones traídas a Estados Unidos por Africanos que habían llegado al sur profundo por medio del comercio de esclavos. Irradiando desde New Orleans, esta forma musical en desarrollo se extendió por todo el país, siendo adoptada y complementada por personas de diversos orígenes étnicos, asumiendo sabores regionales únicos. Los ritmos, elementos de improvisación y armonías únicas del jazz reflejan los principios, las costumbres, las penurias y anhelos de la gente en el proceso de elaboración de una nueva identidad cultural. El jazz imprimió un ritmo en una época que aún resuena.

Entre muchos ejemplos notables de polinización cultural cruzada y de resonancia continuada, está *Time Out* (1959) del Dave Brubeck Quartet, uno de los álbumes de jazz más vendidos de todos los tiempos, a pesar de un lanzamiento a regañadientes por parte del sello discográfico -su vacilación se justificaba por el hecho de que todos los cortes del álbum empleaban compases poco comunes, inspirados por ritmos que el cuarteto había encontrado durante un viaje a Turquía. Más de medio siglo después estas composiciones todavía suenan frescas (¿fuera del tiempo?), y continúan intrigando y deleitando a oyentes e intérpretes en el mundo entero.

Aproximadamente 70 años antes del lanzamiento de *Time Out* de Brubeck, el compositor francés Erik Satie estuvo particularmente preocupado por las propiedades de alteración temporal y espacial de la música. Él acuñó el término *musique d'ameublement*⁸ en 1917 para describir una forma de presentación en vivo que no estaba concebida para concentrarse en ella -un proyecto sumamente raro para su tiempo, considerando que la música de salón o de cámara era entonces comúnmente privilegio de una audiencia atenta. Las piezas de mobiliario de Satie eran generalmente cortas, repetidas cuanto fuese necesario para acompañar acontecimientos comunes, como la llegada de los invitados a una fiesta, una cafetería, un almuerzo o un matrimonio civil.

Vexations, una de las obras de Satie más alteradoras-del-espacio-tiempo -y una de las más conocidas, a pesar de que no fue publicada durante su vida- fue puesta en escena por primera vez por John Cage y sus colaboradores en 1963. Esta obra, al igual que las piezas de mobiliario de Satie, consiste en un tema corto que se repite, con la excepción de que, producto de una estructura rítmica y armónica carente de patrón predecible, es excepcionalmente difícil para los intérpretes y los oyentes. Satie dejó instrucciones vagas para interpretar la pieza muy lentamente, y ofreció un consejo preliminar para aquellos que planeaban repetir la pieza 840 veces. Cuando esto último ocurrió, la performance requirió de dieciocho horas y cuarenta minutos, con once músicos trabajando en turnos de 20 minutos.

Aquellos que permanecen sentados durante las 840 repeticiones completas tienden a estar de acuerdo en una secuencia común de etapas reactivas: la fascinación se transforma

*en agitación, la cual se transforma poco a poco en una agonía omniabarcante. Pero los oyentes que soportan esta fase entran en un estado de profunda tranquilidad. Los veteranos de Vexations suelen decir que el reingreso en el mundo natural es emocionante, ya que son capaces de escuchar el sonido como si fuera por primera vez.*⁹

Con las puertas de la percepción limpiadas,¹⁰ podemos comenzar a ritmoanalizar nuestro lugar y tiempo actuales. Podemos preguntarnos si los ritmos dominantes de hoy refuerzan nuestros sentidos de alienación, o nuestra conexión, entre nosotros y nuestros entornos. Al escuchar con oídos nuevos, podemos comenzar a identificar los modos con los que los patrones y tempos fortifican actitudes y comportamientos establecidos, y componen respuestas rítmicas apropiadas en nuestras vidas así como en nuestro arte. Lo poético es un instrumento universalmente accesible con un sutil pero poderoso potencial revolucionario.

Alyce Santoro

Inderdisciplinaria, surrealista social, empiricista delicada, ritmoanalista, fenomenologista atmosférica y filosofoprovocadora. Formalmente bióloga marina e ilustradora científica, Santoro empezó su carrera con la intención de hacer arte basado en las maravillas de la ciencia, pero en lugar de esto se ha encontrado enfocada en las maravillas de la naturaleza, la conciencia y sus fenómenos asociados. Se refiere a varios de sus trabajos multimedia como filosofoprops -dispositivos utilizados para demostrar un concepto, desafiar la percepción, o instigar un diálogo. Sus trabajos a menudo ofrecen críticas sutiles y engañosamente lúdicas sobre las debilidades del pensamiento altamente literal, lógico, objetivo y compartimentado.

www.alicesantoro.com

NOTAS

- 1 NdT.: Percátate de lo que te percatas
- 2 Buckley, C.. (2012, July 19). Working or Playing Indoors, New Yorkers Face an Unabated Roar. *New York Times*. En www.nytimes.com/2012/07/20/nyregion/in-new-york-city-indoor-noise-goes-unabated.html?_r=0 (consultado en 22 de noviembre de 2014).
- 3 Lefebvre, H.. (2004). *Rhythmanalysis*. Londres: Continuum, p. 15.
- 4 Ibidem, p. 87.

- 5 Ibidem, pp. 14-15.
- 6 Ibidem, p. 26.
- 7 Carrillo, J.. (1926, November 4). Is the Epoch of the New World in Sight? *Musical Advance*, XII.
- 8 NdT.: Música de mobiliario.
- 9 Sweet, S.. (2013, September 9). A Dangerous and Evil Piano Piece. *New Yorker Magazine*. En <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/a-dangerous-and-evil>

piano-piece (consultado en 10 de octubre de 2014).

- 10 “Si las puertas de la percepción fuesen limpiadas, todo aparecería al hombre como es, Infinito. Pues el hombre se ha recluido hasta no ver las cosas sino a través de las aberturas de su caverna”, William Blake, *El Matrimonio del Cielo y el Infierno* (1969, mayo. Revista de la Universidad de México, XIII, p. 9; trad. de Salvador Elizondo).



Fotografía de Archivo del Autor

LA ESCUCHA COMO FORMA DE ARTE

**Manuel
Rocha
Iturbide**

1.- MODOS DE PERCEPCIÓN. EL ESPACIO VISUAL Y EL ESPACIO ACÚSTICO.

No existen límites para el sonido. Escuchamos desde todas las direcciones en un mismo instante, pero el balance entre nuestra experiencia interna y externa puede ser preciso...

El sonido viene desde arriba, abajo, de los lados... pasa a través de nosotros y raramente está limitado por la densidad de los objetos físicos.¹

El comportamiento del sonido y su percepción son fenómenos aparentemente más complejos que nuestra relación con el mundo visible. El oído es así mismo un órgano más complejo que el de la vista, pero mucho menos desarrollado y con un potencial prometedor. Antiguamente en occidente existía la conciencia de un equilibrio entre nuestros distintos modos de percepción, el término *sensus communis* significaba que todos los sentidos, ver, oír, oler y tocar se traducían de manera igual los unos con los otros.² Nuestra cultura occidental, heredera de la Grecia antigua, fue poco a poco privilegiando la vista sobre el oído, es decir, desarrolló una lógica lineal ocular debido a la importancia que tuvo la literatura fonética en el desarrollo de la cultura Griega. A esta manera de percibir el mundo Mar-

shall McLuhan le llama *Estructura del espacio visual*, mientras que su contraparte sería la *Estructura del espacio acústico*. Para este autor, solamente las culturas iletradas fueron capaces de desarrollar una percepción auditiva, gracias a la ausencia del razonamiento propiciado por el lenguaje escrito en occidente.³ Según McLuhan, el espacio visual es secuencial y tiene límites, mientras que el espacio acústico está lleno de eventos simultáneos y es ilimitado.⁴

Nuestra percepción visual es fragmentada, mientras que la acústica está integrada. Nuestro espacio acústico no tiene centro, es multi-céntrico, es un espacio anti euclidiano y tan complejo que es difícil imaginar que tipo de ecuaciones matemáticas podrían describirlo.⁵

2.- LA EVOLUCIÓN DE LA ESCUCHA.

Estamos en los albores del entendimiento de cómo funciona nuestra percepción aurial. A pesar de la crítica que hace McLuhan a la cultura de occidente, ha existido un desarrollo de la escucha emparentado con la evolución de las formas de representación visuales (particularmente la pintura), de la música, y más aún

con el desarrollo de la tecnología a partir de mediados del siglo XIX, particularmente con el invento de la cámara fotográfica y luego del fonógrafo.

Desde la época de las cavernas, la forma de representar en la pintura involucró primero a los objetos de una manera directa, en un primer plano. No fue probablemente hasta la época renacentista cuando surgió la pintura en perspectiva y la pintura del paisaje, en donde se mezclaron primer plano y fondo y existieron tal cantidad de elementos que nos hubiera sido imposible visualizarlos y explorarlos todos a la vez.⁶ Con el tiempo, la pintura entró a los museos y la música a las salas de concierto, dos espacios que la gente comenzó a frecuentar para llevar a cabo de manera atenta y concentrada las actividades estéticas de ver y de escuchar.⁷

Más tarde la cámara fotográfica permitió a los artistas imaginar y realizar nuevas maneras de ver y de representar la realidad, y los aparatos de grabación y reproducción de sonido nos proporcionaron la posibilidad de escuchar algo repetidamente. Primero nuestra voz, dando la oportunidad de que un ser humano se escuchara por vez primera - como Narciso viendo su reflejo en el agua -, íde la misma manera en que los demás nos oyen! Y luego de escuchar la música de manera repetida para aprender a entenderla, a analizarla, lo que conllevó a aguzar el oído hacia otros sonidos “no musicales”, hacia los paisajes sonoros que nos rodean.⁸

La grabadora hizo a la música algo similar a lo que la cámara fotográfica a la pintura, liberó al creador sónico del uso de los instrumentos musicales, lo volvió independiente, le enseñó a escuchar de manera atenta todos los sonidos, y le permitió realizar obras sonoras con distintos tipos de ruidos para poder así liberarse de los sonidos melódicos y armónicos “musicales”.⁹ La tecnología como extensión de nuestro cuerpo y de nuestros sentidos ha sido capaz de otorgarnos nuevos paradigmas de percepción, pero al mismo tiempo de alienarnos, podemos sin embargo aprovechar su existencia para aprender a escuchar mejor,¹⁰ ¡aunque también debemos saber prescindir de ella! Es aquí en donde el artis-

ta tiene la obligación de actuar como guía, como educador y como chamán para proporcionar la inmunidad y el control de estos nuevos medios.¹¹

3.- ESTAR A LA ESCUCHA.

Oír es distinto de escuchar. El oído fue diseñando en el proceso evolutivo como una herramienta perceptiva que le ayudó al hombre primitivo a sobrevivir, y más tarde a comunicarse de manera compleja y sofisticada. El oído nunca se cierra, permanece despierto incluso mientras dormimos.¹² “Los oídos no tienen párpados”,¹³ pero escuchar es distinto de oír y requiere de una voluntad y de toda nuestra atención. La escucha en sí, de acuerdo a Pierre Schaeffer, es la acción de comprender, de descifrar significativamente lo que ya hemos oído. Esto se debe en una primera instancia a una necesidad específica, para prevenir algún suceso que nos pudiera afectar, para descifrar una señal, o para poder responderle a alguien que intenta comunicarse con nosotros. Pocos filósofos han reflexionado acerca de la escucha. En su texto *À l'écoute*, Jean-Luc Nancy habla del oído humano y lo equipara a la cuerda de un instrumento que está tensa. Una cuerda floja no vibra, pero una tensa sí. Sólo la tensión puede hacerla resonar! “La escucha debe ser examinada -incluso auscultada- en lo más vivo o en lo más cerrado de su tensión y de su penetración”.¹⁴ Pero para Nancy la escucha puede ir incluso más lejos en su tensión. Para él, la música sería la manifestación artística indispensable para desarrollar esa tensión y abrimos más a una percepción aural profunda: “...La escucha musical aparece entonces como el pre levantamiento, la elaboración y la intensificación de la disposición más tensa del sentido auditivo”.¹⁵

Murray Schafer nos habla del oído erótico. Para escuchar necesitamos desear, y éste es el único modo en el que podemos conectarnos auralmente con el mundo que nos rodea. Esta es la manera de interactuar y pertenecer.¹⁶ Para su alumna y colaboradora¹⁷ Hildegard Westerkamp, el deseo de escuchar los paisajes sonoros que nos circundan sólo puede surgir en una situación de alta definición, es decir, cuando la cantidad y calidad auditiva de los sonidos nos

lo permiten, y de aquí es en donde puede surgir un “deseo de conectarnos con el lugar en el que nos encontramos, lo que nos motiva a escuchar. Queremos estar ‘en ese lugar’, interactuar con él”.¹⁸

Podemos ver aquí la diferencia entre los enfoques de Nancy y los de Schafer y Westerkamp. Para los segundos la cuestión antropológico social y ecológica es fundamental, mientras que para el primero, el deseo y el acto de escuchar es puramente una cuestión de voluntad. En mi caso, pienso que el deseo de escuchar se ha desarrollado por una necesidad artística, para alimentar mi espíritu, por eso escucho lo que me rodea de una manera “musical”. Sin embargo, no puedo negar que esto a su vez me ha llevado a interactuar más con el medio ambiente, ya sea en el que vivo cotidianamente o en el que me encuentro cuando estoy viajando. Consecutivamente, esta actitud me ha llevado a reflexionar y a entender mejor el mundo en el que vivo de una manera crítica, incluso realizando obras de arte sonoro¹⁹ en las que he tratado distintos paradigmas de nuestra época actual.

4.- EL SILENCIO Y LA RESONANCIA.

*Debemos abrirnos a la resonancia del ser o al ser como resonancia. El silencio aquí debe de entenderse no como una privación, sino como una disposición a la resonancia: como en una situación de silencio perfecto, en donde podemos escuchar resonar nuestro propio cuerpo, nuestro aliento, nuestro corazón y toda su caverna estrepitosa.*²⁰

El silencio es importante e imprescindible para la escucha, el silencio es la espera, el espacio vacío que aguarda ser llenado por el sonido.

*La esencia del sonido se siente tanto en el movimiento como en el silencio, pasa de lo existente a lo inexistente. Cuando no hay sonido, se dice que no hay escucha, pero eso no significa que la escucha haya perdido su alistamiento. En verdad, cuando no hay sonido nuestra escucha está más alerta que nunca, y cuando hay sonido, nuestra naturaleza aural está menos desarrollada.*²¹

El parámetro del silencio se ha desarrollado paradójicamente muy poco en la música, tal vez por culpa de la naturaleza lineal

de la escucha de obras que tienen un principio y un fin, ya que tan solo el silencio nos parece indicar su conclusión. En el paisaje sonoro circundante en cambio, aunque no exista un silencio total, sí existen momentos de calma en donde casi no hay sonidos, y es gracias a ellos donde surge la posibilidad de anhelar y desear escuchar los sonidos que se aprestan a venir.

5.- LOS DISTINTOS TIPOS DE ESCUCHA.

A) LA ESCUCHA FENOMENOLÓGICA.

La revolución en la escucha se dio con el desarrollo de las grabadoras de cinta. Con el surgimiento de la música concreta en 1948 el músico e ingeniero francés Pierre Schaeffer desarrolló una nueva teoría fenomenológica de la escucha,²² *la escucha reducida*, que consistía en grabar un objeto sonoro para luego volver a escucharlo sin la acción visible que generó dicho sonido. En la antigua Grecia Pitágoras adiestró a sus alumnos a escucharlo a través de una cortina que impedía que aquellos lo vieran, concentrándose entonces solamente en los sonidos de su voz. Se trata de una escucha *acusmática* que marca la realidad perceptiva del sonido tal cual, completamente distinguida y distanciada de los modos de producción y transmisión del sonido.²³

Pierre Schaeffer descubre, por así decirlo, la escucha analítica y científica del sonido. Una escucha diseccionada y apartada de la difusa y compleja realidad. La selección de los micrófonos es ya el primer artefacto electroacústico que modifica la percepción del objeto sonoro original, y luego, su amplificación, así como las características del altavoz que reproduce ese sonido ahora ya modificado. Schaeffer nos habla de una escucha “pura” en una primera instancia, y luego de una posible escucha “musical”. ¡Pero la realidad es completamente distinta! Los sonidos que escuchamos a diario son más difusos, menos nítidos, además que el mundo de las imágenes nos distrae. ¿Tal vez para éste autor no sea posible escucharlos de manera pura y musical? De acuerdo a el, ¿una escucha reducida de la realidad sería imposible?

El artista sonoro español Francisco López ha desarrollado su trabajo creativo desde la

óptica fenomenológica Schaefferiana, pero con la diferencia de que éste no niega al paisaje sonoro sino que al revés, trabaja a partir de su audición y luego de su grabación,²⁴ con el interés de desarrollar una escucha profunda sin negar la posibilidad de una periférica, pero en donde también seamos capaces de penetrar en la naturaleza interna de los sonidos.²⁵

No obstante, López desarrolla su trabajo en el campo de la fonografía (el arte de la grabación), un ámbito en el que aquello que es fonografiado ya no es la realidad, sino una sublimación de ella, y en donde además, el aspecto electroacústico de su obra enfatiza y amplifica los detalles de los sonidos registrados.²⁶ La obra de López está basada en una escucha del paisaje sonoro electroacústico²⁷ más que en la de la realidad puramente acústica.

B) LA ESCUCHA PROFUNDA.

Pauline Oliveros (n. 1932), compositora e improvisadora, nos habla también de una escucha profunda que debemos practicar día a día y en todo momento. Oliveros está completamente desligada del filtro tecnológico, y es quizá la primera artista sonora, junto con Max Neuhaus (1939-2009) y Murray Schafer (n. 1933) en haber desarrollado un arte de la escucha.

*Escuchar profundamente es escuchar de todas las maneras posibles a todo lo que sea posible escuchar, sin importar lo que estés haciendo. Esta escucha intensa incluye los sonidos de la vida cotidiana, de la naturaleza, de nuestros pensamientos, así como de los sonidos musicales.*²⁸

Oliveros nos habla de dos tipos de escucha, la focal y la global, y cuando ambos modos están balanceados surge una conexión con todo lo que existe.²⁹ Para Murray Schafer, la escucha global es equivalente a lo que él define como *escucha periférica*, y ésta se ha desarrollado más en el oriente mientras que la atención focal se ha beneficiado más de la cultura occidental. Barry Truax se refiere a la escucha global como a una *escucha distraída*, y la define como escuchar una música de fondo a la que no ponemos atención. Esta idea coincide con el concepto de *música ambiental* surgido a finales de los años setenta e inventado

por el artista sonoro Bryan Eno, una música creada para escucharse de manera distraída, y destinada a fundirse de manera natural con los sonidos del medio ambiente aural.³⁰ Pienso que entre estos autores Oliveros es quien encuentra más certeramente el paradigma de unir dos maneras completamente opuestas de escuchar, la focal (occidente) y la global (oriente).³¹ Esto me hace pensar en la naturaleza paradójica cuántica de la partícula subatómica, que es a la vez onda y partícula, y que a veces se manifiesta de una manera y a veces de la otra.³²

C) LA ESCUCHA CUÁNTICA.

En mi tesis doctoral *Las técnicas granulares en la síntesis sonora*³³ hablo del origen de la idea de la percepción del cuanto sonoro, estudiada y analizada en la primera mitad del siglo XX por los científicos Dennis Gabor, Norbert Wiener y Abraham Moles. En el último capítulo me aventuro a proponer el surgimiento de una estética cuántica en la música contemporánea de los años cincuenta, en un momento en el que distintos compositores -tal vez de una manera inconsciente- realizaron obras con características cuánticas. Se trata de una música indeterminista que mediaba de manera orgánica entre el mundo temporal (duraciones y ritmo) y el mundo de la frecuencia (sonidos periódicos); de una música en la que ya no era necesario desarrollar y modular, sino simplemente saltar de manera azarosa entre un estado sónico y el próximo.

A pesar del riesgo que conlleva relacionar las distintas características de la física subatómica al arte, pienso que nos es muy útil ya que puede ayudarnos a entender la complejidad del mundo en que vivimos. Luego de haber concebido la *escucha profunda*, Pauline Oliveros se aventura a imaginar una *escucha cuántica* que define como la escucha de más de una realidad de manera simultánea.³⁴ En su serie de piezas *Deep listening pieces* (publicadas en 1990), Oliveros utiliza su teoría de la escucha que incorpora los dos estados de atención, la escucha focal y la escucha global, así como su interdependencia. Pauline se distingue de M. Schafer en que su escucha es más artística y está basada en una visión holística (casi religiosa), aunque sin negar la po-

sibilidad de la focalización.³⁵ De este modo, Oliveros viaja de manera continua entre oriente y occidente,³⁶ intentando darnos algunas claves para incorporar de manera estética el mundo sónico en el que vivimos a nuestra experiencia auditiva activa.

Para mí la *escucha cuántica* es la *escucha no lineal*,³⁷ una escucha de espacios sónicos con mucha información y que no encuentra caminos lógicos para conducir su atención. La *escucha cuántica* está ligada a la casualidad, mientras que una escucha lineal³⁸ sería más causal. Cuando escuchamos de manera “no lineal” nos es imposible concentrarnos al mismo tiempo en todos los sonidos presentes, y tenemos que cambiar el enfoque de nuestra atención de manera intermitente entre los distintos sonidos. Esta escucha requiere de mucha concentración y es muy cansadora; un largo periodo de una estructura sónica “no lineal” requiere forzosamente de un cambio drástico “lineal” para que podamos refrescar la atención. Mucha de la música de John Cage (ya sea indeterminada o con operaciones de azar) conllevó a la necesidad de desarrollar una escucha “no lineal”. La audición de un paisaje sonoro con alta densidad de elementos también estaría relacionada con esta escucha, lo mismo que muchas de las estructuras sónicas de obras abiertas, ya sean composiciones musicales o instalaciones sonoras de las cuales hablaremos más tarde.

Con esto concluimos que la escucha de la música estuvo casi siempre desligada de la escucha de paisajes sonoros complejos hasta que sobrevino éste cambio paradigmático en la estética musical del siglo XX. A partir de ése momento al auditor cultivado le fue mucho más fácil re-dirigir su escucha hacia el mundo aural en que vivimos, ya que las similitudes entre la complejidad sónica de ambos universos es grande. Sin embargo, hay que tener presente que la “música” (por más vanguardista que sea) está construida, mientras que al paisaje sonoro hay que construirlo para poder escucharlo de una manera musical. La escucha de los sonidos que nos rodean siempre nos demandará más esfuerzo y creatividad, así como un papel mucho más activo y responsable.

6.- LA ESCUCHA Y EL ESPACIO. LA CONEXIÓN ENTRE LO INTERIOR Y LO EXTERIOR.

Intentaré ahora ahondar un poco más en la experiencia de la escucha, en el adentro de nuestro ser y el afuera en donde se encuentra la experiencia a ser aprehendida. El concepto del espacio en este sentido es fundamental. Podemos hablar de dos tipos de espacios: nuestro espacio de escucha interior y exterior, y los espacios acústicos interiores y exteriores en los que podemos estar. En ambos casos, siempre hay un ir y venir entre el adentro y el afuera, ya sea escuchando y dejando de escuchar, pero regresando siempre a nuestro centro focal, o escuchando desde un espacio interior, silencioso, hacia afuera. Según Nancy, la espacialidad nos penetra, se abre en nosotros así como alrededor de nosotros, desde nosotros así como hacia nosotros, ella nos abre hacia adentro como hacia afuera. Para él, “estar a la escucha es estar ‘al mismo tiempo’ en el afuera y en el adentro, estar abierto en el afuera y en el adentro, de el uno al otro y por lo tanto del uno en el otro”.³⁹ Entonces, ¿qué es el afuera y qué es el adentro? Parecieran ser la misma cosa, un núcleo orgánico abierto en donde no hay diferencia entre la existencia del ser y del universo que lo contiene.

La escucha como forma de arte comienza con esta relación entre el interior y el exterior, pero luego se extiende a distintas realidades espaciales, escuchar adentro: en una casa o departamento; o adentro-afuera: en un patio, en un jardín; o afuera, en una plaza, en una avenida, en la selva, en un cañón, en el desierto. Escuchamos en distintos tipos de espacios que nos producen diversas experiencias que a su vez establecen distintas clases de conexiones entre nuestro interior y nuestro exterior.

7.- LA REALIDAD COTIDIANA COMO ESTÉTICA.

He hablado del fenómeno de escuchar pero todavía muy poco acerca de la escucha como forma de arte. ¿Cómo comenzó la idea de que lo que nos rodea puede formar parte de una experiencia estética, tanto de manera visual como aural?

En su novela utópica *The New Atlantis* (1626), el filósofo Francis Bacon describe una ciudad mítica y perdida al oeste del Perú (Bensalem) en la que sus sabios han construido distintas casas para comprender y conquistar a la naturaleza, y coleccionar el conocimiento adquirido para mejorar a la sociedad. Varias de ellas, como la de los olores, intentan abrir nuestra percepción. Este es también el caso de las casas de los sonidos:

...En estas casas nosotros representamos e imitamos todos los sonidos articulados y las letras, y las voces y notas de bestias y pájaros. Tenemos distintas ayudas que le dan al oído el potencial de escuchar mejor. Tenemos también diversos ecos extraños y artificiales, reflejando la voz muchas veces, como si la lanzáramos: y algunas que devuelven la voz más fuerte de como vino, y otras que la vuelven estridente, o más profunda; si, otras que convierten a las sílabas de la voz en otras palabras o sonidos articulados muy distintos...⁴⁰

El siglo XVII fue sin duda un momento importante de la cultura occidental en el cual distintos filósofos e investigadores escribieron tratados de música y de acústica, recuperando ideas de Platón y Aristóteles y ampliándolas gracias a los avances tecnológicos de la época. Uno de ellos, el jesuita Athanasius Kircher, escribió un tratado de música y uno de acústica (*Musurgia Universalis* en 1650 y *Phonurgia Nova* en 1673) en los que estudió distintos fenómenos acústicos. Uno de ellos nos podría inducir a una escucha incidental del paisaje sonoro, se trata de una música campestre dirigida a una villa en donde dependiendo del clima y de la topografía, “se podría escuchar desde una distancia de 3 millas y percibirse como una unidad sinfónica”.⁴¹

Sin embargo, estas nuevas ideas de escuchar música en un campo abierto seguirían estando enfocadas en el fenómeno musical per se. De acuerdo a Sabine Breitsemeter, no será hasta mediados del siglo XVIII cuando el alemán Alexander Gottlieb Baumgarten escriba su *Aesthetica*, siendo el primer filósofo en haber propuesto este término, así como el primero en haber tratado por separado la apreciación del arte y de la belleza en general. De acuerdo a

Breitsameter, “lo que Baumgarten comenzó pudo haber dado pie a una apertura general de los sentidos al mundo”.⁴² Por otro lado, en esa misma época la música rococó (de los hijos de Bach y de Joseph Haydn) se comenzó a distanciar de lo banal y de lo cotidiano. Nacen las formas musicales, pero el interés por la escucha de lo que nos rodea desaparece. Poco después surgirá el espíritu romántico que reivindicará a la escucha per se.

En 1786 Johann Wolfgang von Goethe se impresiona tanto con el paisaje sonoro en un viaje a la ciudad de Venecia -los llamados de los marineros, los cantos de los pescadores y los sonidos del mar- que le escribe a su novia Frau von Stein en Weimar: “¿Por qué tampoco puedo enviarte un sonido, que puedas escuchar en el momento y responder?” Esta es la nueva postura romántica, que establece a la sensación individual como la primera medida para la cognición. Esta sensación se dirige -en contra de todas las costumbres contemporáneas- hacia el paisaje sonoro.⁴³

La secuela de esta historia es bien conocida, en 1913 el artista futurista Luigi Russolo publica su manifiesto *El arte del ruido* en donde propone la escucha de una ciudad de manera musical, y casi cuarenta años después (1952), el compositor norteamericano John Cage se aventura a proponer una obra silenciosa: *4'33*, dividida en tres movimientos (33", 2'40" y 1'20"). Esta obra emblemática se desdobló conceptualmente de distintos modos.⁴⁴ *4'33* intentó demostrar que el silencio no existe, pero también que el único parámetro válido para organizar sonidos en el tiempo es la duración, ya que ésta puede incluir tanto al ruido como a la frecuencia. *4'33* fue también de manera indirecta la primera obra destinada a escuchar el paisaje sonoro circundante, dependiendo del lugar en el que se interprete, ya que Cage abrió esta posibilidad tanto a una sala de conciertos como a cualquier tipo de lugar abierto, como el campo. En este sentido, Cage es probablemente el primer músico académico que valida la escucha como forma de arte, es decir, todo lo que escuchamos puede ser música.

8.- LA APREHENSIÓN DE LA ESCUCHA Y LAS NUEVAS FORMAS DE ARTE RELACIONADAS CON ELLA.

A mediados de los años sesenta, Philips sacó al mercado el casete como una alternativa pequeña y portátil para almacenar y reproducir el sonido. A finales de esa década, las primeras grabadoras portátiles de casetes salieron al mercado, lo que proporcionó al público en general la posibilidad de grabar. Estas se usaron sobre todo en las oficinas, para dictados, memos, etc., y tenían muy mala calidad, pero fomentaron también la curiosidad de quienes las adquirirían. Algunas personas comenzaron a grabar escenas cotidianas como especies de apuntes sonoros. El ingeniero electrónico y doctor en física y filosofía Abraham Moles (1920-1992) escribió un libro en 1981 (*L'image, communication fonctionnelle*) en donde uno de sus capítulos lleva como título: “La imagen sonora del mundo circundante, fonografías y paisajes sonoros”. Allí, Moles nos habla de cómo estos nuevos medios tecnológicos nos permitieron poder aprehender nuestro entorno para entenderlo mejor y comprender así cómo funcionan las imágenes sonoras que nos rodean.⁴⁵

Las grabadoras portátiles tendieron a desaparecer, prevaleciendo sólo las reproductoras (las Walkman en los ochentas y los CD players portátiles en los 90's). Las primeras grabadoras digitales portátiles (DATS), por su costo, sólo circularon en ámbitos profesionales especializados.⁴⁶ Más recientemente han proliferado los teléfonos celulares inteligentes con cámara fotográfica y de video, que incluso nos permiten grabar audio. Empero, lo visual ha vuelto a prevalecer en el usuario común, casi nadie realiza grabaciones de audio, seguimos siendo preponderantemente oculares.

Las grabadoras portátiles son como cámaras fotográficas, tenerlas mientras deambulamos en la calle o cuando viajamos nos alienta a estar atentos y a la escucha. Somos cazadores al igual que los fotógrafos que están en la búsqueda del instante decisivo. Pero como ya dije antes, una fotografía o una grabación de la realidad no son muestras objetivas sino tan sólo inter-

pretaciones subjetivas. Incluso, cuando escuchamos un paisaje sonoro durante alguna práctica (en mis talleres de arte sonoro por ejemplo), la manera de escuchar de los participantes difiere su manera de enfocar lo global o lo particular por ejemplo, así como su perspectiva proxémica⁴⁷ en el paisaje. Según López, “la propia temporalidad de nuestra presencia en un lugar es una forma de edición”, y “las transfiguraciones, espaciales, materiales y temporales existen independientemente de la fonografía”. ¡La aprehensión objetiva de una realidad sónica no existe! “Nuestra idea de esta realidad sónica, incluso nuestra fantasía acerca de ella, es la realidad sónica que cada uno de nosotros poseemos.”⁴⁸

A pesar del factor subjetivo, muchas de las investigaciones que se han realizado acerca de la escucha del paisaje sonoro coinciden en ciertos puntos formales referentes a las distintas tipologías para analizarlos.⁴⁹ En este sentido, debo decir que la fonografía como herramienta ha sido y sigue siendo indispensable, gracias a la facultad de la repetición, así como al filtro producido por los micrófonos que nos permite escuchar de manera nítida y amplificada las distintas estructuras de estos paisajes.

En mi ensayo *Estructura y percepción psicoacústica del paisaje sonoro electroacústico* (2009) abordo la idea de la escucha como forma de arte, basándome en las ideas desarrolladas por Barry Truax. Este distingue dos fases en la aprehensión del paisaje sonoro mediante la grabación y la manipulación, y nos explica cómo podemos hacer música con él. La primera fase sería la grabación del paisaje sonoro encontrado, una escena específica, y la segunda la composición del paisaje sonoro abstracta, en donde nos apropiamos aún más de nuestra experiencia auditiva original, editando y manipulando sus sonidos. Yo propongo una fase intermedia en donde podemos componer con el paisaje sonoro en movimiento, grabando mientras hacemos un recorrido con la opción de pararnos en varios puntos.

Este tipo de prácticas (las tres fases del continuo de Truax y Rocha Iturbide), paisaje sonoro encontrado, paisaje sonoro

recorrido, y paisaje sonoro manipulado, me han permitido regresar a una escucha pura sin medios tecnológicos que distraen, y a darme cuenta de que básicamente los elementos en la escucha son los mismos, sólo que cuando no estamos grabando, nuestro interés se encuentra per se en la creación y el encuentro de situaciones estéticas de escucha.

A) CAMINATAS SONORAS.

El primer artista sonoro que propuso la escucha como forma de arte fue Max Neuhaus con sus serie de obras a las que intituló *Listen* (1966). Neuhaus se dio cuenta de que escuchar caminando nos podía permitir pasar de un estado pasivo a uno activo, de lo estático a lo móvil, y así poder adquirir nuevas posibles formas de vida nomádicas.⁵⁰

Las caminatas sonoras son ideales, pues en ellas mezclamos la escucha de escenas en donde estamos estáticos, y escenas en donde estamos en movimiento y en las cuales se producen transiciones (“cross fades”) entre una situación y otra.⁵¹ Para Truax, “las caminatas sonoras se realizan mejor con la sola intención de escuchar... Es sin duda la relación aural más directa con el paisaje sonoro, y una en donde la repetición no desluce su efectividad, ya que cada caminata sonora es única e irrepetible.”⁵²

En una caminata sonora uno comienza a aprender a componer con el paisaje sonoro en tiempo real, a saber cuando moverse, cuando pararse, e incluso a entender cuales son los límites de atención ideales. En mis talleres, las caminatas que realizamos duran alrededor de 15 minutos, los alumnos deben seguirme en un radio de 20 metros máximo. Cada quien tiene una relación proxémica distinta con el paisaje. Al final, entre todos podemos reconstruir nuestra experiencia para así poder entender mejor la “composición” que acabamos de escuchar. En este sentido hay una experiencia compartida, pero como con la música, la experiencia estética y la percepción individual de cada uno de los participantes siempre será distinta.

B) HIPERREALIDAD.

*...No creo que la “realidad” se esté reproduciendo con éstas técnicas, en cambio, una hiperrealidad se está construyendo... No quiero sugerir que una versión grabada sea mejor. Más bien, quiero sugerir que no es una versión sino una entidad diferente con su propio valor inherente.*⁵³

La escucha de paisajes sonoros en una situación *hi-fi* (ya descrita en este ensayo por Hildegard Westerkamp) nos permite escuchar de manera definida los distintos elementos de un paisaje sonoro. Una escucha realizada en medio de un parque corresponde a esta situación, pero también a la idea del *presque rien* de Luc Ferrari, el primer compositor que hizo de la grabación de un paisaje sonoro en una playa en Yugoslavia, una obra electroacústica (¿o de arte sonoro?).⁵⁴ A partir de esta idea del “casi nada”, realicé en 2012 una obra electroacústica multicanal para el espacio experimental del museo de arte contemporáneo MUAC de la UNAM. Mi idea original fue la de crear un paisaje sonoro virtual inventado a partir de distintos sonidos de la realidad (inclusive de grabaciones de instrumentos musicales). El resultado, más que un “casi nada”, fue más bien un paisaje sonoro hiperreal debido a la nitidez con la que se podían escuchar los distintos sonidos en un sistema de 18 canales. Lo interesante de la experiencia de escuchar la obra en este espacio acústico cerrado, es que luego al salir al exterior (sobre todo en la tarde), nuestros oídos se habían aguzado a tal grado que podíamos escuchar los sonidos del parque ecológico del pedregal (en donde se encuentra el museo) como si súbitamente se hubieran amplificado. Hago este relato para probar una vez más cómo los medios electroacústicos pueden ser de gran ayuda para desarrollar una escucha profunda, así como para poder equiparar los sonidos del paisaje sonoro natural a una obra “musical” construida.

C) EL ARTE SONORO COMO ESPEJO

Truax dice que “las esculturas sonoras y otras instalaciones pueden ser activadas o manejadas por fuerzas o datos del mundo real, lo que puede re-dirigir la atención del escucha al entendimiento de alguna faceta

de ese mundo.”⁵⁵ Varias de mis esculturas e instalaciones sonoras han sido ideadas consciente o inconscientemente con ese propósito. En *Interferencias* (2001) someto al espectador a recluirse en una casa de campaña construida con tela de mosquito para escuchar una especie de polifonía de *glissandi* a partir de sonidos de mosquitos, al mismo tiempo que a una interferencia eléctrica que se encuentra afuera. En *Dentro, afuera, adentro* (2007) los sonidos del paisaje externo a un espacio con ventanas de una fábrica de textiles abandonada, tratan de penetrar al interior a través de sus vidrios, produciendo una metamorfosis que da como resultado sónico la interacción del espacio exterior con el espacio interior. En *Nakshatra Ahoratram Raags* (2013) tres pares de tablas dispuestas en un círculo traducen el paisaje sonoro de un día entero de Nueva Delhi (mañana, tarde y noche), mediante pequeños dispositivos que las van percutiendo de manera discontinua, creando ritmos que no son más que la transposición en frecuencia de esos distintos paisajes sonoros varias octavas abajo. Aquí, la frecuencia se convierte en ritmo.

Los artistas sonoro⁵⁶ actuales interesados en la escucha del medio ambiente, en la ecología acústica, y en una conectividad orgánica con el mundo que nos circunda, estamos obligados a tomar un papel activo tanto como creadores como educadores, para despertar la conciencia de miles de oídos adormilados que tan sólo esperan signos y claves para aprender a abrirse, para convertirse en canales profundos capaces de resonar con cualquier sonido de la cotidianidad.⁵⁷

Desde los años cincuenta, distintos artistas y compositores se han interesado en el fenómeno de la escucha, John Cage, Karlheinz Stockhausen, Bruce Nauman, Max Neuhaus, Alvin Lucier, etc. Algunos a partir de sus obras sonoras o de sus instalaciones, otros a partir de textos teóricos, como el famoso artículo *How time passes by* (1956), en donde Stockhausen se interesa en el fenómeno de la percepción musical desde un punto de vista psicoacústico. De hecho, esas mismas ideas podrían servir perfectamente para aplicarlas a la escucha del paisaje sonoro.

Manuel Rocha Iturbide

Compositor, artista sonoro e investigador en el área de arte y tecnología. Estudia la licenciatura en composición en la ENM de la UNAM, una maestría en la Universidad de *Mills College*, y un doctorado en el área de *Estética, Ciencia y Tecnología de la Música*, en la *Universidad de París VIII*. Su música ha sido ejecutada en México, EUA, Canadá, América Latina, Europa y Asia. Actualmente pertenece al sistema nacional de creadores de México y es maestro en la UNAM y en la UAM.

www.artesonoro.net

Actualmente hay cada vez más creadores que de una manera u otra han incorporado su obra a una escucha directa o indirecta del paisaje sonoro, como el compositor norteamericano Michael Pisaro por ejemplo, quien en su obra *Ascending series 3* (2008) indica que se debe ejecutar en espacios abiertos. Su composición debe tener una duración de entre 310 y 510 minutos. Los ejecutantes producen dos tipos de situaciones sónicas distintas: armonías medioambientales e interludios. En el primer caso, deben realizar armonías a partir de uno o varios sonidos del medio ambiente escuchados. En el segundo caso, se tocan una serie de interludios con material musical pre-establecido y estos se distribuyen de manera equidistante en el tiempo total de la ejecución.

En esta creación sonora medioambiental, las instrucciones proporcionadas a los músicos producen un intercambio entre acción e inacción, tal como sucede de manera azarosa con los sonidos del paisaje circundante. De este modo, los sonidos de los intérpretes y los sonidos del paisaje interactúan, parece como si estuvieran tocando juntos en una obra concertada. La obra de Pisaro no es la primera ni la única que funciona de manera integrada a un paisaje sonoro, pero es una composición reciente que ha alentado a otros creadores a producir este tipo de músicas construidas a partir de nuevos paradigmas de escucha.

9.- CONCLUSIONES

En este ensayo he intentado sentar las bases de una nueva forma de arte a partir de un análisis histórico de la percepción estética del mundo en que vivimos: estar siempre a la escucha. No obstante, ¿todo lo que escuchamos es arte? ¿Todos los ruidos son musicales?⁵⁸ Esto dependerá siempre única y exclusivamente de cada individuo, y obviamente de su formación cultural así como del desarrollo de su sensibilidad y gusto estético.

He planteado la importancia del desarrollo de nuevas herramientas tecnológicas (como la grabadora), que nos han enseñado a asir y percibir mejor nuestro medio ambiente, y he alertado en contra de su uso abusivo, ya que para escuchar necesitamos

tan solo de nuestros oídos. Sin embargo, como dice Truax: “los elementos del paisaje sonoro cotidiano se están volviendo cada día más electroacústicos, y la composición electroacústica, particularmente con su formato multi-canal, se está volviendo cada vez más medioambiental.”⁵⁹ Por otro lado, esta tecnología podría quizá evolucionar en un futuro y permitirnos algún día escuchar el micro mundo.⁶⁰ Yo creo que debemos aceptar todos los sonidos existentes así como a las situaciones de escucha que vivimos día a día como posibles campos de percepción activa.

Hay quienes abogan por la abolición de los múltiples sonidos electroacústicos que plagan nuestras vidas cotidianas. Estoy de acuerdo en que deben existir regulaciones para que en lo más posible podamos tener medios ambientes de escucha *hi-fi*. Sin embargo, nuestra actitud ante todo lo que nos rodea debe ser positiva, y debemos intentar conectarnos lo más posible con nuestro entorno. Finalmente, he planteado la importancia del creador sónico como educador y chamán de la sociedad. Evidentemente, pedagogos, musicólogos, comunicólogos, filósofos, etc., deben también tener ésta como una de sus metas. No obstante, debido al desarrollo de su sensibilidad, el artista sonoro tiene la capacidad de proponer nuevos paradigmas de escucha y en este sentido estará siempre a la vanguardia. Recordemos sin embargo que todos somos artistas en potencia, y que lo único que necesitamos para aceptar esta condición es concientizarlo y desarrollarlo.

NOTAS

- 1 McLuhan, M. (2004). "Visual and Acoustic Space", en Cox C. y Warner D., ed.. Audio Culture. Readings in modern music. NYC, London: Continuum, p. 63.
- 2 Ibidem, p. 69 (traducción del autor de este ensayo).
- 3 Ibidem, p. 51.
- 4 "El hemisferio izquierdo del cerebro sitúa la información en forma estructural en el espacio visual, todas las cosas están conectadas en forma secuencial, con centros separados pero límites fijos. Por otro lado, la estructura del espacio acústico, correspondiente a la función del hemisferio derecho donde los procesos se relacionan en forma simultánea, posee centros en todas partes pero ningún límite". McLuhan, M. y Powers B.R. (2002). La Aldea Global. Barcelona, España: Editorial Gedisa, p. 26.
- 5 "El espacio acústico posee la característica básica de una esfera cuyo foco o centro" está simultáneamente en todas partes y cuyo margen no está en ninguna. Un lugar adecuado para el nacimiento de la metamorfosis" (Ibidem, p. 136).
- 6 Como en un cuadro del Bosco o de Ucello.
- 7 "... La Música como un arte siempre intentó evadir el tabú que la sociedad impuso sobre cada forma de pereza, para transformar la indolencia, ensueño y aburrimiento del oído en una cuestión de concentración, de esfuerzo, de trabajo serio". Adorno, T. y Eisler, H.. (2004). "The politics of Hearing" en Cox C. y Warner D., ed.. Op. cit., p. 75 (traducción del autor de este ensayo).
- 8 ¡Es curioso que el primer artista que realizó una obra representando al paisaje sonoro -en 1929- no fue un músico sino un cineasta! ¡La obra *Weekend* de Walter Ruttmann, fue grabada con una cámara cinematográfica durante un fin de semana en una ciudad de Alemania, y luego editada y reproducida en una sala de cine!
- 9 Más adelante describiremos el surgimiento de la escucha fenomenológica, gracias a la aparición y el desarrollo de estos artefactos.
- 10 "... todos los medios son metáforas activas por su poder de traducir la experiencia en nuevas formas. El habla fue la primera tecnología con la que el hombre pudo soltar su entorno para volver a asirlo de una manera nueva". McLuhan M. (1996). Understanding Media. Barcelona, España: Paidós Comunicación, p. 78.
- 11 Ibidem, p. 78.
- 12 Alitalo, S.. (2009). "Estratografía de la escucha", en Foro Mundial de Ecología Acústica. Megalópolis Sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción. México DF: Conaculta, p. 220.
- 13 Frase atribuida a Murray Schafer, pero esta idea la he encontrado en otros autores como en el escritor Javier Marias.
- 14 Nancy J.-L.. (2002). À l'écoute. Paris: Éditions Galilée, p. 51 (traducción del autor de este ensayo).
- 15 Ibidem, p. 51.
- 16 Miller, W.. (1986). Silence in the contemporary soundscape. University of British Columbia, B.A., p. 85 (traducción del autor de este ensayo).
- 17 Fue su alumna y colaboradora en el famoso *World Soundscape Project* llevado a cabo en Canadá a principios de los años setenta.
- 18 Westerkamp, H.. (1988). "Listening and Soundmaking: A Study of Music-as-Environment." M.A. Thesis, Simon Fraser University. p. 15 (traducción del autor de este ensayo).
- 19 Utilizo el término arte sonoro en el más amplio sentido de su definición, enmarcando tanto esculturas, instalaciones, como obras sonoras electroacústicas lineales que tienen un principio y un fin.
- 20 Nancy, J.-L.. Op. cit., p. 44.
- 21 Singh K.. (1970). Naam or Word. Delhi, India: Ruhani Sastang, p. 50. Citado por Schafer M. en el artículo: "The Music of the Environment", en Cox C. y Warner D., eds. (2004). Op. cit., p. 38 (traducción del autor de este ensayo).
- 22 De acuerdo a Francisco Rivas, aunque la fenomenología surgió en Alemania con el filósofo Edmund Husserl (1859-1938), tuvo sin embargo su mayor trascendencia y eco en Francia, a través de los trabajos de Merleau Ponty, Sartre, Levinas y Derrida, por lo que no es de extrañar que a finales de los años cincuenta Schaeffer haya utilizado algunos de estos conceptos para reflexionar acerca de nuevos paradigmas de percepción del sonido, y explicar así el surgimiento de una nueva música: la música concreta (Rivas, E.. (2009). "Territorio sonoro". En *Foro Mundial de Ecología Acústica. Megalópolis Sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*. Conaculta. México DF., p. 75).
- 23 Schaeffer, P.. (2004). "Acousmatics". En Cox, C. y Warner D., eds. Op. cit., p. 77.
- 24 López ha trabajado sobre todo con paisajes sonoros de la selva en donde existen una multiplicidad de fuentes sonoras complejas, y en donde además generalmente no podemos ver a los generadores de los sonidos (particularmente los insectos). En este sentido, López cree que escuchar la selva es similar a la escucha acusmática Schaefferiana.
- 25 "... Yo creo en la posibilidad de una *escucha a ciegas*, una escucha profunda liberada lo más posible de esas restricciones. Esta forma de escucha no niega lo que está afuera de los sonidos sino que explora y afirma todo lo que está dentro de ellos. Esta concepción purista es un intento de pelear contra la disipación de este mundo interno del sonido". López, F.. (2004). "Profound listening and environmental sound matter", en Cox, C. y Warner D., eds.. Op. cit., p. 83 (traducción del autor de este ensayo).
- 26 En este sentido, López es completamente acusmático pero se distancia un poco de Schaeffer, llamándole a la escucha reducida *escucha profunda*, y al objeto sonoro *materia sonora*. Ligándolo así a una escucha más orgánica, aquella del paisaje sonoro selvático.
- 27 Este término lo utilicé en mi ensayo *Estructura y percepción psicoacústica del paisaje sonoro electroacústico* para definir a los paisajes sonoros grabados que en ese instante dejan de serlo, es decir, que se convierten en otra cosa. Algunos la llaman "Fonografía", que sería una especie de fotografía sonora que se desarrolla en el tiempo.
- 28 Oliveros, P.. (1999). "Quantum listening. From practice to theory (to practice practice)", en http://soundartarchive.net/articles/Oliveros-1999-Quantum_listening.pdf, p. 1 (traducción del autor de este ensayo).
- 29 Ibidem, p.1.
- 30 Es interesante ver cómo estas dos ideas surgen de distintos investigadores y creadores, con distintas formaciones, enfoques e intereses.
- 31 Esto me hace pensar en la naturaleza taoísta del Ying y el Yang, lo femenino es el receptáculo, la oscuridad del universo, lo global, mientras que lo masculino es lo que llena el receptáculo, la forma, la luz, lo focal.
- 32 ¿Cuándo debemos escuchar al paisaje sonoro de manera focal o de manera global? En realidad cambiamos nuestro modo de escucha de manera azarosa, intermitente, y sin darnos cuenta, se trata de uno de los tipos de *escucha cuántica* que definiremos más adelante.
- 33 Rocha Iturbide M.. (1999). "Les techniques granulaires dans la synthèse sonore". Thèse de doctorat. Université de Paris 8 à Saint Denis.
- 34 Esta idea me recuerda a la definición per se del espacio acústico hecha por Marshall McLuhan: una especie de esfera multi-céntrica que no tiene límites y cuya descripción

- matemática casi no podemos imaginar (cf. Oliveros P. Op. cit., p. 1).
- 35 Ligada a la escucha fenomenológica occidental Schaefferiana antes descrita.
- 36 En el campo de la composición acústica del siglo XX, no podemos dejar de pensar en la actitud Zen Budista del compositor italiano Giacinto Scelsi, quien desde los años sesenta abogó sin saberlo por una escucha profunda: "Aquel que no penetre en el interior, en el corazón del sonido, puede que sea un perfecto artesano, un gran técnico, pero jamás será un verdadero artista, un verdadero músico".
- 37 En mi ensayo *Estructura y percepción psicoacústica del paisaje sonoro electroacústico* utilicé por primera vez el concepto de *escucha no lineal* para intentar explicar algunas estructuras de los paisajes sonoros que nos rodean.
- 38 Aquella que llevamos a cabo cuando escuchamos una obra musical en donde podemos seguir y descifrar la secuencia de los sonidos y las partes.
- 39 Nancy J.-L.. Op. cit., p. 33.
- 40 Bacon F.. The New Atlantis. En <http://www.2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/bacon/atlantis.pdf>, pp. 36-37 (traducción del autor de este ensayo).
- 41 Kircher A.. Phonurgia Nova. En http://monoskop.org/File:Kircher_Athanasius_Phonurgia_nova.pdf, p. 150 (traducción del autor de este ensayo).
- 42 Breitsameter, S.. (2009). "Sonido y música: una relación con una historia cuestionable". En *Foro Mundial de Ecología Acústica. Megalópolis Sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*, p. 244.
- 43 *Ibidem*, pp. 247-250.
- 44 Hay que recordar que Cage era amigo cercano del artista post-dadá Robert Rauschenberg, quien lo influyó con respecto a proponer la nada como el elemento principal en una obra de arte. Por otro lado, el compositor era participante activo del pensamiento Zen, el que también estaba involucrado con el concepto de la nada.
- 45 Rocha Iturbide M.. (2009). "Estructura y percepción psicoacústica del paisaje sonoro electroacústico". En *Foro Mundial de Ecología Acústica. Megalópolis Sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*, p. 182.
- 46 La fonografía y su reciente desarrollo, gracias al bajo costo de las nuevas grabadoras digitales portátiles, está teniendo ahora un nuevo auge, mientras que en los ámbitos artísticos de la música electroacústica y del arte sonoro, la incorporación de paisajes sonoros electroacústicos cotidianos en las creaciones sónicas se ha incrementado gracias también al bajo costo de las computadoras y de los programas libres para editar y mezclar audio.
- 47 Moles nos habla de la ley proxémica o perspectivista en la escucha: "el individuo que capta está en un lugar bien definido del mundo, en un punto de vista de escucha, y el conjunto de este mundo se organiza en su totalidad alrededor de él, en etapas sucesivas, de lo más cercano a lo más lejano".
- Moles, A.. (1999). "La imagen sonora del mundo circulante, fonografías y paisajes sonoros", en: *La Imagen: comunicación funcional*. México, DF: Editorial Trillas, pp. 229-243.
- 48 López, F.. Op. cit., p. 85.
- 49 Aquí son particularmente notorios los trabajos de Murray Schafer y Barry Truax, que yo abordo y analizo en mi texto acerca de la estructura del paisaje sonoro electroacústico ya citado en la nota 28.
- 50 Marangoni M. y Kekou, E. "A new sense of city through hearing and sound", en <http://www.humbug.me/ANewSenseofCity.pdf>, p. 2 (traducción del autor de este ensayo).
- 51 Mis primeras caminatas sonoras fueron realizadas durante un taller de escucha profunda con Pauline Oliveros en 1994 en Banff Canadá. Después comencé a realizarlas yo mismo con un DAT portátil (a partir de 1998), grabando distintos tipos de paisajes sonoros de donde surgió mi obra *Boom Box Project*. Más tarde incorporé estas caminatas a mis talleres de arte sonoro, sin grabadoras, con el solo propósito de comenzar a escuchar con los alumnos al paisaje sonoro de manera musical.
- 52 Truax, B.. (2012 December). "Sound, listening and place: the aesthetic dilemma". *Organised Sound*, 17, Special Issue 03, p. 196 (traducción del autor de este ensayo).
- 53 López, F.. Op. cit., p. 84.
- 54 Las fronteras actuales entre música y arte sonoro son vagas. El *Presque Rien No.1* fue creado en 1970. Se cuenta que el compositor de música concreta Pierre Schaeffer no entendió la obra de Ferrari. No pudo concebir que una obra electroacústica pudiera simplemente comprender una grabación editada de manera mínima.
- 55 Truax, B.. Op. cit., p. 195.
- 56 Incluyo aquí a los compositores.
- 57 Pauline Oliveros tuvo una experiencia en un cañón natural con un amigo músico, mirando las estrellas por la noche interpretaron una obra de John Cage durante horas, los sonidos resonantes del cañón agudizaron poco a poco sus oídos. Luego de terminar, guardaron silencio y no hablaron hasta el día siguiente.
- 58 "Barry Truax propone "situar la responsabilidad de lo que es o no ruido en quien escucha, calificándolo como 'sonido no deseado', como fuente de tensiones y como 'enemigo de la información', pero al mismo tiempo, como el símbolo que ofrece la esperanza para la creación de un nuevo significado". López Rodríguez J.-G.. (2009). "La escucha múltiple". *Quintana. Revista de Estudios del Departamento de Historia del Arte*, 8. Universidad de Santiago de Compostela, España, p. 310.
- 59 Truax, B.. Op. cit.. "Sound, listening and place. The aesthetic dilemma", p. 195.
- 60 Pauline Oliveros dice: "si pudiéramos escuchar el micro mundo, probablemente escucharíamos el funcionamiento del cerebro". Oliveros P.. (2004). "Some sound observations", en Cox, C. y Warner D., eds.. Op. cit., p. 106. Originalmente publicado en Oliveros, P. (1984). *Software for people: collected writings 1963-1980*. Baltimore: Smith Publications, pp. 17-28..
- El futurista Tomasso Marinetti ya había imaginado muchos años antes este tipo de situaciones. En el postulado número cinco de su manifiesto "La Radia" (1933), dice: "La Radia debe ser: La recepción, la amplificación y la transfiguración de vibraciones emitidas por la materia. Del mismo modo que hoy escuchamos la canción del bosque y del océano, mañana estaremos seducidos por las vibraciones de un diamante y de una flor".

Fotografía: Nelson Campos

**ENTREVISTAS
CRÓNICAS
RESEÑAS**

ENTREVISTA A FRANCISCO LÓPEZ

por Nicolás Carrasco

El contexto de estas preguntas está dado a partir de los textos y entrevistas a Francisco López. Dado que sus publicaciones mantienen una estricta política de mínima presentación y que las referencias a una "técnica compositiva" son transparentes, las preguntas no interrogan por particularidades de tal o cual obra.

NC: *Si tus obras pueden ser inscritas en una Música Concreta Absoluta, una música concretamente musical y absolutamente musical, sin dependencias técnicas, compositivas, imaginarias, lingüísticas, mediales, narrativas, visuales, etc, ¿en qué consiste su operación? ¿Qué es lo que hacen tus obras?*

FL: Lo que intento y espero que "hagan" es crear un territorio fenomenológico "en blanco", es decir, una situación donde la escucha es creativa más que analítica o simplemente dionisiaca. La componente "concreta" hace referencia a la ontología de los sonidos "en sí mismos", en contraste con la situación habitual de referentes simbólicos o simulativos. En cuanto a la parte "absoluta", a los poetas románticos del siglo XIX me remito...

NC: *"Como cualquier otra categoría de material perceptivo, la materia sonora per se tiene su propio campo fenomenológico. (...) No definiendo la materia sonora como una categoría estética o conceptual, sino como un umbral a mundos diferentes de percepción, experiencia y creación. El sonido es un medio fieramente poderoso, en el sentido original. Esta cualidad primordial pura se pierde fácilmente en el lodo de la contemplación".¹ ¿Qué es una experiencia musical en este tipo de obras? ¿Debería quedar la música y el sonido "atrás", luego de "dar paso" a una experiencia? ¿Es el sonido un medio privilegiado respecto de otros materiales perceptivos, o la sola aislación en un régimen sensorial cualquiera podría ser una compuerta a mundos diferentes (como en el caso de la luz-color en R. Irwin, o la luz-superficie en R. Ryman)?*

FL: Estoy convencido de que en la música en general, cuando se trata de una experiencia intensa y profunda (es decir, verdaderamente musical), el sonido —y los instrumentos, y la tecnología y muchos otros elementos esenciales— siempre "queda atrás", en el sentido de rendirse al poder de la experiencia emocional, imaginativa, fantástica, personal. Creo que el sonido es un medio privilegiado sólo para aquellos que somos intuitivamente sensibles a él. Pero si es cierto que su potencia es abrumadoramente inmaterial, lo cual no deja de ser una cualidad bastante excepcional. En cuanto a la privación sensorial temporal y voluntaria, no hay duda de que siempre revela —con frecuencia de manera sorprendente— las dimensiones ocultas y la potencia adormecida de nuestros sentidos en su balance habitual. Robert Irwin y Robert Ryman son ejemplos excepcionales de la comprensión de estos balances en el terreno de la creación visual. Creo que mi trabajo tiene más en común con el de artistas como ellos que con el de la mayoría de la música experimental.

NC: *A pesar de que "saber es destruir, especialmente en música y en el amor",² ¿qué es la sustancia fenomenológica blanca? ¿Qué relación tiene este concepto con tu uso de la idea de mundo ("mundos diferentes de percepción, experiencia y creación")?*

FL: En esencia, la auto-suficiencia de los objetos, entendidos estos como entes perceptivos, estéticos, emocionales, immanentes, sin dependencia necesaria de semánticas o representaciones ajenas a ellos. En otras palabras, un horizonte de ontología plana no antropocéntrico o de *democracia de los objetos* (en el sentido de Levi R. Bryant).

NC: Si lo que se juega en tus obras es la creación o la proposición de “un territorio fenomenológico en blanco, un territorio narrativo en blanco”,³ “un terreno fenomenológico blanco donde todos son compelidos a crear y a moverse”,⁴ la creación de umbrales (o diferentes formas de un mismo umbral), por esto “desapareces de la escena” (ya sea por vendas en los ojos o la total oscuridad de la sala) y, por otro lado, has declarado que “Deseo tocar capas del espíritu que normalmente están adormecidas. Me gusta extraviarme en un mundo confuso con horizontes borrosos. Deseo estar fluyendo dentro del sonido en vez de estar escuchándolo. Deseo ser constantemente devorado por una bestia sonora multiforme que me entrega vida y muerte”,⁵ ¿qué relación piensas que hay entre tus deseos o inclinaciones y aquellas de los auditores de tus obras? ¿Hay un encuentro? ¿Hay un influjo? ¿Qué relación hay entre tu creación de un umbral y “la ejecución de creación”⁶ que llevan a cabo los auditores? ¿Una es soporte de la otra? ¿Una es pura e indeterminada, de “contenido abierto”,⁷ absoluta y libre, y la otra heterogénea y determinada? ¿Guardan una relación similar a la de una geografía y su exploración?

FL: Mi conocimiento y participación en la experiencia de público/oyentes es necesariamente mucho más reducida que el que puedo tener sobre los míos propios (aunque debo admitir que incluso estos son bastantes deficientes en mi caso). Se trata más bien de la intención, el deseo, el empeño, el convencimiento y la dedicación de los esfuerzos en la generación de experiencias sonoras colectivas. Ese terreno es tan abierto como me lo permiten mis restricciones de conocimiento y preferencias personales. Pero es definitivamente abierto en el sentido de no definición de las connotaciones musicales, tanto formales como representacionales. En mi experiencia en multitud de conciertos e instalaciones sonoras, el “encuentro” más habitual es, de hecho, el que se produce entre el oyente “superficial” y sus propias capas interiores menos cotidianas o raramente accesibles.

NC: ¿Qué es, según tu práctica, la escucha? ¿Una práctica, una palabra que reúne un dispositivo muy complejo que ensambla distintas labores, un umbral?

FL: Creo que depende de a qué “escucha” nos referimos en cada caso. Según yo lo entiendo, no existe una única escucha, sino niveles de dedicación. Como en cualquier otro aspecto de posible dedicación humana. Me da la sensación de que sería más adecuado reconocer categorías de dedicación que tipologías sensoriales de esta (como, por ejemplo, la escucha o la visión), que tal vez

dicen bastante poco sobre aspectos esenciales de nuestras profundidades estéticas, emocionales o espirituales. En ese sentido, y con este contexto, la escucha substancial se da para mí cuando el nivel de dedicación (compromiso, implicación) es máximo dentro de nuestras capacidades individuales. Una escucha así –natural, intuitiva, no forzada– es tremendamente poderosa. Hasta el punto de ser la verdadera generadora de “música”. Al menos, así lo siento yo.

NC: ¿Por qué la predilección por la metáfora de la inmersión? ¿En qué sentido es distinta a otras metáforas que se aplican a la escucha, como la contemplación, el teatro (la distancia, la perspectiva), el desciframiento (la auscultación), o la obediencia (el oír, el ob audire latino)? ¿Por qué la inclinación por las imágenes de la música como contexto de inmersión, de profundidad, de introducción en el sonido, por un lado, y de criatura musical,⁸ de bestia sonora multiforme?

FL: Con sonido, la inmersión no es una metáfora. Es una situación literal, tanto si atendemos al estado molecular del aire a nuestro alrededor como si nos referimos a nuestra situación háptica. A diferencia de los otros ejemplos-referentes que mencionas, la inmersión en sonido se da independientemente de la escucha.

NC: Respecto a las referencias a una escucha trascendental, que citaría diversas fuentes (la Akusmatikoi alrededor de Pitágoras, la idea de una Música Absoluta tratada en el libro de C. Dahlhaus, la escucha reducida de Pierre Schaeffer y su referencia a la fenomenología de Husserl, la búsqueda de la intensidad de los Futuristas), ¿tu aproximación a tus propias obras se hace cargo de los rasgos espirituales (y por derivación, religiosos), filosóficos o políticos que conllevan? Formulado de otro modo, ¿por qué el sonido en sí mismo, o la música absolutamente musical (liberada de todo elemento no musical, no condicionada por factores no musicales), tiene una relación primordial con una salida de los condicionamientos sociales, pragmáticos, cotidianos? ¿De qué modo el sonido en sí mismo o la materia sonora (cuyo nombre seguiría siendo música) tiene una relación privilegiada con un salto trascendental, cierta desensibilización (abandono de lo condicionado)?

FL: Dando acceso a las capas fenomenológicas de la “realidad” (cf. Husserl). En cierto sentido, creo que estas preguntas, tal cual están formuladas, contienen su propia respuesta.

NC: *¿Qué relación hay entre los asuntos de la escucha trascendental, las obras musicales en tanto “territorio fenomenológico en blanco” y la música como sonido-en-sí-mismo, con las referencias al nomadismo, al anti pragmatismo o utilitarismo, el rechazo a la concepción del arte como conocimiento o como medio representacional, el rechazo al virtuosismo tecnológico, a la posición de “vanguardia”, entre otros? ¿En una manera de ser está implícito, dicho un poco bruscamente, un proyecto político?*

FL: Naturalmente: una posición –no un proyecto- política personal explícita.

FRANCISCO LÓPEZ

Reconocido internacionalmente como una de las principales figuras en el escenario del arte sonoro y la música experimental. Su experiencia en el campo de la creación sonora y el trabajo con grabaciones medioambientales cubre un período de 30 años, durante el cual ha desarrollado un universo sonoro impresionante que es completamente personal e iconoclasta, basado en una profunda escucha del mundo.

www.franciscolopez.net

NOTAS

1 López, F.. (2004 febrero). “Against the stage”, en: www.franciscolopez.net/stage.html

2 López, F.. (2001 noviembre). “Towards the blur”, en: www.franciscolopez.net/aphorisms.html

3 López F.. (2003 verano). Entrevista en Loop (www.loop.cl), en: www.franciscolopez.net/int_loop.html

4 Ídem.

5 Ibídem.

6 López, F.. (2012 segunda quincena de julio). Entrevista: “Me muevo entre lo sutil y lo apocalíptico” en: El Ciudadano (www.elciudadano.cl), 129. Santiago. Por Pía Sommer y Cristóbal Cornejo, en: www.elciudadano.cl/2012/12/06/61016/francisco-lopez-artista-sonoro-me-muevo-entre-lo-sutil-y-lo-apocaliptico/.

7 López F.. (2001 noviembre).

8 Ídem.

ENTREVISTA A JOHN GRZINICH

por **Fernando Godoy**

FG: ¿Por qué las grabaciones de campo? ¿Cuál es tu relación con el sonido y el uso de grabaciones?

JG: Como he hecho notar antes en otras entrevistas, mi descubrimiento y uso del sonido proviene de un lento proceso de experimentación, más que de un momento abrupto de iluminación. Tras abandonar la escuela de arquitectura, continuó mi interés de lo que en esa época llamábamos “música experimental”. Esto significó un período de fértil colaboración con gente como Michael Northam, Seth Nehil, Olivia Block, Josh Ronsen, Rick Reed y otros en Austin (Texas) a mediados de los años 90. Mi interés (y creo que el de todos nosotros) era alejarse de las convenciones musicales y redefinir nuestra relación con la música de una manera más general. En cierto sentido, tuvimos que hacer nuestra propia música e intentar encontrar la manera de como presentarla al público (organizar eventos fue una parte de esto). Como no tengo una formación musical, no había demasiado sentimiento de abandono o de rechazo de nada, sino que una serie de ejercicios existenciales e intelectuales que me condujeron a donde estoy ahora. Uno de ellos era la inexistente necesidad de trabajar en un estudio. Compartía con los otros una tendencia natural a hacer trabajos artísticos de sitio específico, es decir que tratábamos de relacionar toda nuestra actividad sonora a un lugar o un espacio. Esto significó que gran parte del material de origen de las composiciones vino de grabaciones pasivas de improvisaciones en espacios acústicos únicos. No usábamos el término entonces, pero era lo que de manera general hoy en día denominamos “grabación de campo”. Mucho de esto es parte de lo que aún hago, pero ha devenido en otras formas que incluyen talleres, cine experimental, proyectos de investigación y docencia en diseño sonoro y grabación.

FG: ¿Hasta qué punto tu formación de arquitecto influye en tu trabajo actual y cómo se relaciona con tu investigación artística?

JG: Pienso que los variados intereses que uno puede tener de alguna manera se alimentan entre sí, aunque no existan conexiones obvias y directas. Desde muy temprana edad me interesé en la arquitectura y fui a estudiarla a la universidad. En el curso de mis estudios me desilusioné con la profesión y con la arquitectura misma, lo que me llevó a una búsqueda personal más profunda que

eventualmente terminó en el sonido. En la búsqueda y descubrimiento de las posibilidades de trabajar con sonido, empecé a entender mi fascinación por el espacio y las construcciones mentales y físicas del espacio a través de un medio diferente. Empleando el sonido como forma de crear y proyectar dimensiones espaciales, pude llevar a cabo mis ideas más abstractas, ideas que no eran posibles por medio de la arquitectura. Eso me trajo también a la cuestión del “usuario”. Con la arquitectura me frustré por la falta de atención hacia lo que podríamos denominar la dimensión humana. A pesar del hecho de que la arquitectura se supone versa sobre el diseñar para las personas, muy a menudo este elemento se reduce a un nivel técnico que olvida los factores sociales y culturales (¿un efecto latente del modernismo?). Con el sonido es más difícil ignorar los factores socioculturales, porque las artes del sonido (música, arte sonoro) moran plenamente en este dominio. Ello explica también por qué los arquitectos raramente tratan con el sonido directamente, ya que es tratado también como un aspecto meramente técnico y es externalizado a ingenieros acústicos. Actualmente me encuentro trabajando cada vez más para llenar este vacío, conectando por medio del sonido las nociones de espacio y entorno construido con la condición sociocultural e incluso emocional del hombre.

FG: ¿Cuál es tu metodología cuando abor das un proyecto? ¿Tienes un enfoque experimental o es más bien lo contrario; empiezas con una idea que luego desarrollas?

JG: Se trata de una mezcla de ambas cosas y depende de qué tipo de proyecto sea. Realizo muchos talleres que también funcionan como proyectos para desarrollar performances o instalaciones que parten de una idea; pero una vez que llego y tengo un sentido del lugar en el que me encuentro y la gente con quien trabajo, se torna en algo más práctico, sobre la implementación de metodologías. Esto no significa que no haya experimentación, la hay, pero dentro de ciertas limitaciones. Con los grupos de trabajo empleo muchos métodos de juego para generar ideas, luego experimentamos con ellas para probar lo que funciona y desarrollar formas más concretas de expresión. El truco consiste en ir de lo más abstracto y abierto hacia lo más concreto y práctico de una manera significa-

tiva. Por otra parte, en los proyectos más personales, usualmente tengo una idea bastante clara de lo que quiero expresar, por lo que se trata más bien de encontrar los medios para llevar a cabo la producción, lo que también incluye algo de experimentación, pero no tanta.

FG: ¿Qué importancia tienen los territorios y comunidades en tus procesos artísticos?

JG: Eso son términos interesantes y muy abiertos a la interpretación. Los territorios existen en todas partes y pueden estar marcados físicamente o contruidos mentalmente. De cualquier manera, pueden influenciar la forma en la que entendemos y empleamos el espacio. El reto que encuentro en el trabajo con los territorios es que vivimos en un mundo territorial muy controlado y lo encarnamos siendo muy posesivos y racionales con casi todo. Ya que el sonido funciona como una experiencia abstracta y compartida, a menudo es necesario vencer algunos de esos territorios para trabajar de forma colaborativa. Siento que esto fue una de las mejores características del taller *Sounding Spaces* en Tsonami 2013, donde los participantes (y por supuesto yo mismo) pudieron dejar de lado agendas personales en un esfuerzo por trabajar juntos para desarrollar colaborativamente una performance en vivo en un espacio específico. No existe nada más frustrante que tener que trabajar con gente que insiste (consciente o inconscientemente) en insertar sus propias agendas en un esfuerzo grupal, ya sean sus regímenes políticos o estéticos o nociones de poder o jerarquías, las que pretenden mantener. Esto es por supuesto normal y comprensible, ya que son temas importantes con los cuales trabajar, y deben ser realizados de manera constructiva con algún nivel de intención compartida, de lo contrario puede resultar inhibido el resultado general. Estos mismos temas afectan nuestra noción de comunidad, lo que se está transformando en un reto mayor a confrontar. Las comunidades no están contruidas en base a intereses fragmentados, sino de códigos e intenciones compartidas, es por esto que el sonido y la escucha juegan un rol importante y pueden contribuir en el refuerzo de una metodología constructiva. Si un grupo de personas no puede escucharse entre ellos y respetar señales sonoras, entonces, cómo pueden comunicarse, trabajar juntos y desarrollar una comunidad.

FG: Recientemente participaste en una residencia en Sound Development City 2014, que consistió en un viaje entre las ciudades de Riga y Helsinki. Ahí desarrollaste un proyecto titulado Listening in Context. ¿Qué te motivó a desarrollar este proyecto y en qué consistió tu investigación sobre la escucha y la percepción?

JG: Desde 2012, cuando hice el taller *Urban Sound Ecology* en Lodz (Polonia), quería desarrollar un proyecto que involucrara investigación y producción, situando al "oyente" en el foco de interés con la finalidad de tratar con la función cognitiva de la escucha y su rol en la formación de identidad y percepción socio-espacial. Como dice el viejo refrán: si queremos cambiar algo, debemos empezar por nosotros mismos. Así, el reto es: si vamos a cambiar la manera en que nuestros entornos suenan, primero necesitamos entender cómo es que nosotros los escuchamos. *Listening in Context* se desarrolló a partir del interés en recolectar material relacionado con las preguntas de cómo, y si es que la gente percibe los sonidos en los entornos cotidianos. Para ello creé un método bastante simple de trabajo con el público. *Sound Development*

City me ofreció un excelente formato y apoyo para probar todo esto, ya que era una expedición artística entre dos ciudades (con las que, por casualidad, estaba muy familiarizado). Así, el proyecto tenía objetivos semi-artísticos y semi-científicos. La forma de trabajo fue de naturaleza etnográfica, documentando un proceso de un cierto aspecto de nuestra cultura, mientras que la producción conducía a una formulación artística, creando una imagen específica de ciudadanos enfocados en el acto de escucha en espacios públicos (con suerte, inspirando a otros a hacer lo mismo). Debo decir que el primer intento, aunque intenso, fue fructífero y gratificante. Tuve bastante suerte de encontrar un asistente con formación en antropología, ya que encontrar gente que quisiera participar se tornó en uno de los retos principales del proyecto (debería haberlo imaginado, pero como extranjero no siempre es fácil admitir la dependencia en la traducción, tanto lingüística como cultural). Tras algunas semanas de reflexión acerca de la experiencia, tengo ahora una película de 18 minutos del material de Riga que estoy tratando de mostrar en festivales el próximo año y hay dos ciudades más en las que planeo realizar el proyecto en el futuro.

FG: Supe que estás escribiendo un libro titulado Audible Geography. ¿Puedes contarnos sobre este proyecto y sus contenidos?

JG: La idea básica es compilar, editar y diseñar un libro que sea al mismo tiempo un documento del trabajo que he realizado a lo largo de los años y manual para estudiantes, o cualquiera que trabaje con el sonido como medio sensorial. He notado un crecimiento saludable en el número de libros teóricos e históricos acerca del sonido, así como de manuales técnicos especialmente dedicados a la música electrónica, pero todavía existe un vacío (muy similar al de la arquitectura) en la relación del sonido con prácticas y temáticas socioculturales más amplias. Afortunadamente el interés por el sonido está creciendo en otras disciplinas también, desde la antropología y la geografía a la semiótica y, sí, incluso la arquitectura. Sin embargo, siendo por naturaleza algo a menudo académico (y por ende altamente competitivo), los temas en cuestión arriesgan ser sepultados en referencias tangenciales y terminología excesivamente adornada por el bien de los créditos y las trayectorias académicas, en lugar de ser tratados de forma cautivadora y constructiva (por ejemplo, de forma colaborativa). Pero aparte de esto, *Audible Geography* pretende incorporar de manera impresa mi interés en la elaboración de técnicas y metodologías prácticas para trabajar con, y utilizar, el sonido para la investigación artística y creativa, ya sea personal, pero ojalá también socialmente.

John Grzinich ■

Artista de medios mixtos que ha estado activo desde principios de la década de 1990. Su trabajo combina estrategias como la grabación de campo, escultura cinética, composición electroacústica, performance, percepción espacial y acústica. En los últimos años Grzinich se ha concentrado en dictar talleres sobre varios aspectos del sonido que fomentan la colaboración por medio de la comunicación social, performance, grabación y edición. Actualmente vive en Estonia y trabaja como coordinador de programación para MoKS, un centro sin fines de lucro dirigido por artistas.

www.maaheli.ee



UN DÍA DE SILENCIO COLECTIVO

Vivian Caccuri

Nunca deja de sorprenderme, incluso después de haber llevado a cabo el trabajo *El caminar silente* más de trece veces, cómo un grupo de veinte personas en silencio llama la atención de la gente en el espacio público. Puede ser algo tan magnético como para hacer que vuelvan sus cabezas. ¿Es acaso algo tan exótico? ¿Estar en grupo implica estar siempre hablando?

Cuando pienso en las múltiples formas de estar con alguien en una ciudad, empiezo a debatir internamente si el lenguaje verbal es utilizado no con la voluntad de acercarse a las personas, sino con la de mantenerlos a raya. No estoy hablando del desconocido que pueda sentirse lo suficientemente cómodo como para acercarse y decir, “hola, ¿cómo estás hoy?” Estoy hablando de conocidos y compañeros de trabajo con quienes realmente compartimos el tiempo dentro de una ciudad. Es con ellos que el lenguaje verbal permite viajes temporales, fraccionar el presente, teñir nuestros recuerdos con nuevos colores, renovar nuestras reacciones y desviarse del tema, cuando es necesario.

Sin embargo, mirar a una persona en silencio hace que su cuerpo hable por sí mismo: en cierta manera, aquel que no está constantemente verbalizando se torna más visible a nuestros ojos y por ende más expuesto. El silencio en nuestra propia experiencia es conocido por despertar y estimular nuestros sentidos. “El silencio sólo es aterrador para las personas que verbalizan compulsivamente”, dijo William Burroughs en una entrevista en 1989. Si el no hablar acarrea una intención de “dejarlo ser” y de estar cómodos con nuestros propios sentidos, cuerpo y su visualidad, entonces exactamente ¿cuál es la seguridad que nos hace sentir hablar contra todos los sonidos que suceden a nuestro alrededor?

La primera *caminata silente* se llevó a cabo en Rio de Janeiro el 2012. La idea se me ocurrió el año anterior, después de pasar más de diez noches fotografiando y dibujando lugares vacíos del campus de Princeton para un proyecto de una clase de diseño sonoro. Estaba buscando lugares con una acústica intrincada, sonidos que fuesen problemáticos o confusos debido a errores arquitect-

tónicos o situaciones sociales particulares. Lo que no pude prever cuando comencé mis paseos nocturnos, fue que los espacios fuesen tan interesantes como para querer compartir la experiencia con otros. Considerando la silenciosa/solitaria situación original de estos paseos y el cómo esto realizaba la sensación espacial y el misterio, decidí suspender el lenguaje verbal si una experiencia colectiva tenía lugar. Pensé que la duración del recorrido debería tener ocho horas, con el fin de desafiar aún más la corta capacidad de atención de nuestra vida diaria. La misma duración que un turno de trabajo normal.

Me di cuenta, después de hacer la primera *caminata silente* en el centro de Río, que estaba tratando con una sensibilidad muy especial y de difícil acceso: el silencio colectivo. Los participantes no estaban ahí por razones espirituales o médicas: era pura actitud, voluntad de experimentar y tener un día con sabor un poco situacionista. Los primeros diez minutos fueron los más extraños que he vivido en los últimos años, cuando se hizo evidente que los movimientos de mi cuerpo eran signos que podían ser decodificados por cualquiera ante la ausencia de palabras que los cubrieran. A lo largo de ocho horas escuchamos el ritmo de la ciudad, pequeñas islas de tranquilidad y calma, el ruido insoportable, conversaciones hilarantes, sonidos de animales, los skaters y el canto gregoriano de los monjes católicos. A modo de cierre, cenamos y hablamos con nostalgia de lo que acababa de suceder.

Valparaíso fue la primera ciudad fuera de Brasil donde organicé una *caminata silenciosa*, y no puedo evitar sentir que salté del nivel “principiante” al “avanzado” en lo relativo a la dificultad de ofrecer una experiencia original a sus habitantes, sin nunca haber visitado esta ciudad antes. Esto no tuvo nada que ver con el gran trabajo que el Festival Tsonami realizó para organizar una *caminata* con veinte emocionados participantes y un colaborador brillante, el músico Alex Waghorn. La dificultad estuvo en entender el laberinto que conforma Valparaíso, lleno de calles que pueden parecer cercanas en los mapas pero que tienen reales abismos que las separan. Una increíble cantidad de escaleras, pasillos y ascensores, casi como una pintura surrealista. Una simbiosis completa entre el



espacio público y privado como, por ejemplo, cuando literalmente se debe cruzar el patio trasero de alguien para subir una larga escalinata y llegar a otra calle, barrio o parada de bus. Subidas y más subidas, callejones estrechos cubiertos con arena y todas sus calles con pandillas de perros. Los perros son tantos que aparecen fotografiados en toda la ciudad en Google Street View.

Tener la confianza necesaria para poder hacer el recorrido, fue posible solo después de repetir la ruta un par de veces a pie, en auto y pidiendo información a la gente en la calle. Irónicamente, esta es una excelente forma de memorizar. El grupo se reunió durante la mañana en el Parque Cultural de Valparaíso. La primera sección consistió de una pendiente muy exigente, ideal para la aceleración del ritmo cardíaco y disminuir la ansiedad del inicio. Cruzamos el Camino de Cintura, un lugar con una mistura de cumbias, ladridos y gallinas con el Océano Pacífico de fondo. Almorzamos en una plaza con vista a las calles que acabábamos de cruzar. Entramos al Cementerio Playa Ancha, el que parecía un condominio con departamentos modernistas. El sonido era el viento y las olas. Caminamos a lo largo de la costa por la avenida Altamirano, paramos a tomar un café en el centro y vimos cajas de cartón quemándose en el camino de vuelta al Parque Cultural. Una vez ahí, volvimos a hablar mientras comíamos un picnic de tortillas. “Las sonrisas son como acuerdos”, dijo uno de los participantes durante el picnic. Él se refería a la forma en que los miembros del grupo sonreían con facilidad entre sí durante la caminata, ya que no había otra forma de conversar.

...

Durante décadas Latinoamérica luchó por emular a Europa en la creación de espacios especiales para cada una de las cosas que van dirigidas a nuestros sentidos. El museo fue por mucho tiempo un lugar “libre de ruido”, un espacio para la pureza de la percepción visual. La música fue desarrollada como encajes que se modulaban sobre una superficie en blanco, un vacío, un no-sonido. El teatro requería de un público concentrado y en silencio. Eran compartimentos separados, que combinados formaban un todo: el modernismo latinoamericano. Hubo un momento en que

los trabajos provocativos y ambiciosos —como los de Yves Klein, Beckett, Cage— fueron necesarios para revelar el silencio y hacerlo tangible, para hacer que un público domado se diera cuenta que el arte habitaba dentro de instituciones y que el silencio era una convención impuesta que se mantenía por generaciones.

Fuera de los museos, teatros y salas de concierto, el mundo ocurre y produce ruido. El silencio pierde espacio frente a los motores, celulares, todos los bips electrónicos, la televisión y avisos publicitarios de todo tipo. El silencio se convierte en una idea cada vez más fantástica transformándose en una materia rara, una especie en peligro de extinción, una sustancia muy difícil de lograr. El silencio sólo, no es suficiente para ser un Santo Grial. Me atrevería a decir que el “mayor tesoro contemporáneo” es el extremo opuesto: el poder hablar en nombre de muchos y para muchos, tener un oído gigante disponible, tener 10.000 “me gusta”, ser admirado y mencionado sin ninguna crítica. La búsqueda del silencio es diferente, no se trata de la gloria personal. Está más relacionada con el poder de apartar al mundo de una frecuencia específica de nuestra conciencia. Ser capaz de excavar tu propio espacio dentro del tiempo. No es simple. Y con los teléfonos inteligentes y las redes sociales parasitando fracciones de nuestra atención, el silencio se convierte en un problema: es discutido, perseguido, quebrado y estetizado. Sin embargo, ¿con qué frecuencia realmente es vivido?

Vivian Caccuri ■

Artista brasilera radicada en Río de Janeiro, Brasil. Tiene un Máster en Estudios Sonoros en UFRJ/Princeton University. Su trabajo incluye medios como la performance, instalaciones sonoras, grabaciones, obras sobre papel y video, medios que utiliza para explorar el carácter acústico de las ciudades y la memoria del observador.

www.viviancaccuri.net



LUGAR, ESCUCHA Y REGISTRO

RESIDENCIAS DEL FESTIVAL TSONAMI 2013

Pia Michelle

El proceso, como es natural, empezó antes del inicio de la residencia, comenzamos en el pequeño espacio/oficina que en ese momento Tsonami ostentaba, donde raros artefactos habitaban y la puerta chillaba un IIIÑÑÑIIÑÑI impulsado por el viento porteño. Todo comenzó escuchando a Rodrigo, productor de Tsonami, leer más de cuarenta proyectos/personas, que pretendían viajar desde parajes lejanos a Valparaíso para realizar un trabajo específico relacionado con el territorio, bajo el encabezado *Lugar, Escucha y Registro*. Los vocablos más abundantes en la lectura fueron: cerro, mar, patrimonio, ascensor patrimonial y ascensor. La frecuente, melancólica e insistente, postal del ascensor no pudo más que quedar fuera.

El vínculo que permitió involucrarnos en el festival y el proceso de residencia es básicamente el espíritu colaborativo que hemos llevado ambos equipos de trabajo, y un interés constante por parte nuestra, en el cruce de relaciones y aprendizajes, experimentaciones y procesos que se constituyen en experiencias; siendo nuestra misión interrelacionar, amabilizar, orientar, registrar y finalmente disponer de los tiempos y espacios necesarios para sintetizar cinco prácticas sonoro-visuales en un contexto territorial: Valparaíso. En dos meses aproximadamente llegarían Merche Blasco, Marte Roel, Felipe Gutiérrez, Taller Dinamo y Andrea Rioseco, y Magdalena Chiffelle.

Nuestro primer encuentro fue afable y cercano, en un espacio de distensión. Una terraza en que podía percibirse el prominente rugido cotidiano de la ciudad. Ahí se dieron las primeras presentaciones, microrrelatos y especulaciones conceptuales, donde el acentito chileno se entrelazó con otras entonaciones.

Este sería el inicio del registro de audio de Marte y de su proceso de investigación, donde su oído mexicano estaría atento a una emisión rápida, que empezaría *forte* y terminaría casi en murmullos -la melódica lengua porteña superpuesta a una constante ambiental de las vociferaciones de la ciudad y los turistas que pululan en muchos de sus rincones-, asunto para el cual portaba una zoom y unos micrófonos para su móvil. De cierto modo, Marte se dedicó a registrar la particularidad melódica, los subes y bajas del

habla endémica, para traducirlo a un MMAAMM AAAM MAMM-MA MAMM MMAM luego de un proceso de abstracción, quitando toda significancia y contenido dialéctico. Marte, para lograr registrar sin intimidar a sus objetos de estudio, poseía un artefacto de registro que lo hacía pasar desapercibido sin perder su calidad de forastero. Sin embargo, a través de sus ojos, delataba su oído de investigador sonoro.

Mientras Marte transitaba con los oídos despiertos capturando los cantitos de la fauna humana porteña, Merche, con su acento ibérico, salía de casa todos los días con una curiosa caña de pescar. Su primera estación fue muelle Prat, donde predominan MMMHHHH de máquinas no tan lejanas, AAAAHHHHCCC soprano de gaviotas carroñeras, alicaídos puestitos de artesanía porteña colmados de artículos *Made in China*, y el TTRRRRRR de los motores de los botes de turismo, que ofrecen un pequeño paseo cercano a los barcos mercantes, frigoríficos y otras instalaciones portuarias, o en su defecto, una travesía náutica hasta el Muelle Barón que presenta el espectáculo familiar de los lobos marinos. Merche y su sofisticado hidrófono fueron los encargados de brindar la escucha de la actividad sonora subacuática. Una bola negra en el agua conectada a un cable que emergía hasta llegar a los auriculares y entrar por los oídos, inocentes pero perspicaces, del encargado de un bote y luego de más personas. “Con ellos compartí el descubrimiento de una textura sonora constante formada por pequeñas explosiones intermitentes que se escucha por toda la costa, y que más tarde descubriríamos, se trataba de una plaga de gambas de la zona...” En los registros del descubrimiento, que posteriormente pudimos escuchar, figuraba un persistente TTKK-TTKKTKTKTKTKTKTK.

Otro día la acompañaríamos en un redescubrimiento de la Ciudad. Valparaíso tiene la capacidad de transformarse constantemente y permanecer a la vez igual. Merche sería, esta vez, la guía y la encargada de mostrarnos uno de esos rincones de la ciudad escondidos y sólo para “aficionados”. La oficina y el centro de operaciones del club de radioaficionados de Valparaíso, ubicados en el último piso de un edificio dotado de una excelente

SPEAKER PERFORMING KIOSK

DE NICOLÁS VARCHAUSKY



Fotografía: Josefina Tomassi, en la última presentación de *SPK* en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Agosto 2014.

**Mene
Savasta
Alsina**

Speaker Performing Kiosk (SPK) es un proyecto del argentino Nicolás Varchausky.¹ Suele ser referido genéricamente como una performance, pero es algo más que ello: SPK es un “dispositivo autárquico autosuficiente” que permite la exploración del fenómeno de la retroalimentación como fuente de sonido a partir de su implantación en un espacio determinado y la interacción de un performer. Atendiendo a estos rasgos, SPK puede ser comprendido mejor como una instalación sonora que se activa, se performa.

El dispositivo es un cubo portátil. La estructura metálica que lo constituye posee instalados ocho parlantes con canales independientes de salida y varios tubos fluorescentes. El único *input* del sistema es lo que capturan dos micrófonos que el performer ubica en sus manos y con los que cierra el circuito para producir sonido. Así es que lo que suena en SPK es generado en vivo: son los acoples entre los parlantes y los micrófonos manipulados por el performer, que a su vez son procesados en tiempo real por un sofisticado *patch* de SuperCollider.

Desde el 2006 Varchausky ha realizado performances con SPK. Si bien a lo largo de los años la presentación se ha ido modificando sutilmente, adaptándose a cada tipo de espacio y perfeccionando el sistema de procesamiento de sonido, la performance tiene un planteamiento esencial que se respeta: los espectadores se ubican rodeando el dispositivo mientras un único sujeto interactúa con el cubo en una especie de coreografía para producir un relato sonoro. El performer, Varchausky mismo, se mueve incansablemente en la búsqueda de las resonancias, agitando los brazos como si pudiera modelar las frecuencias que intercepta con los micrófonos en sus muñecas. El componente expresivo de la presencia del cuerpo en el espacio, tiene su correlato sonoro: los acoples no suenan siempre igual. El procesamiento de las retroalimentaciones permite una rica variedad tímbrica a lo largo de la performance. Más o menos distorsión, más o menos tonicidad, una densidad del flujo sonoro que varía dramáticamente y texturas complejas en las que a veces hasta se pueden escuchar organizaciones rítmicas. De ese modo la performance se compone en el tiempo a partir de la selecta sucesión de seteos de procesos en tiempo real, aspecto que nos recuerda la procedencia musical de Varchausky como compositor electroacústico.

Los *feedbacks* son la única fuente de sonido, de ahí la idea de que sea un dispositivo autárquico, y esto constituye el tema de la obra: la posibilidad de la autosuficiencia.

La profunda crisis económica del 2001 en Argentina es el contexto para la gestación de este proyecto. La necesidad del artista de generar una obra que no requiriera nada más que un espacio y un toma corriente para concretarse, lo condujo al diseño de un dispositivo portátil, que posee su propio sonido e iluminación. De hecho, es tan autosuficiente que propone sus propias reglas y, hasta cierto punto, actúa por sí mismo. Sin embargo, es un sistema abierto: las características del espacio de emplazamiento y el rol del performer son cruciales en la configuración del relato sonoro.

La obra de Varchausky se enmarca en las búsquedas del arte sonoro al explorar la condición relacional del sonido. Dicha condición es, en este caso, tematizada en términos de sistemas dinámicos y en menor medida como una dimensión social. A través del dispositivo el artista propone relaciones de interacción con el espacio, el espectador y el intérprete, constituyendo una obra más o menos abierta. Mucha de su obra actual prolonga estas investigaciones sobre el *feedback* como fuente sonora y como significativa. Por ejemplo *Palco Oficial*, una instalación que consiste en una especie de tribuna de parlantes que son apuntados con micrófonos, como si se escucharan y hablaran sólo de sí mismos. Efectivamente están conectados en circuito cerrado, pero la retroalimentación se contamina con el murmullo de los espectadores que circulan libremente por las salas.

Speaker Performing Kiosk ha sido presentada en Argentina, Uruguay, EE.UU. e Inglaterra. Es de destacar que los espacios de las presentaciones mayormente fueron vinculados al arte, como museos de artes visuales más que salas para música, pero también se ha exhibido en espacios no institucionales como clubes o lugares públicos. Si bien siempre la expectación se efectuó en un formato más cercano al concierto (concertando tiempo y espacio con el público), la identidad espacial por la cual damos en considerarla instalación ha sido el aspecto a promocionar. De hecho la obra lleva el nombre del dispositivo.

Del registro sonoro de las presentaciones se ha editado un CD de audio titulado *Speaker Performing Kiosk / Live Sessions Vol. 1*, con fragmentos de las performances sin posterior manipulación, en el sello Inkilino Records.²

**Mene
Savasta
Alsina**

artista sonora, música e historiadora del arte. Investiga y produce en el campo del arte sonoro, realizando instalaciones y performances colectivas e individuales. Profesora en Historia del Arte (UNLP 2005), es docente en la UNLP, en UNTREF y en el IUNA. Actualmente está cursando el Doctorado en Arte Contemporáneo en la UNLP. Su trabajo de investigación reflexiona sobre la condición interdisciplinar del arte sonoro en Argentina y Latinoamérica en la contemporaneidad.

www.menesavasta.com.ar

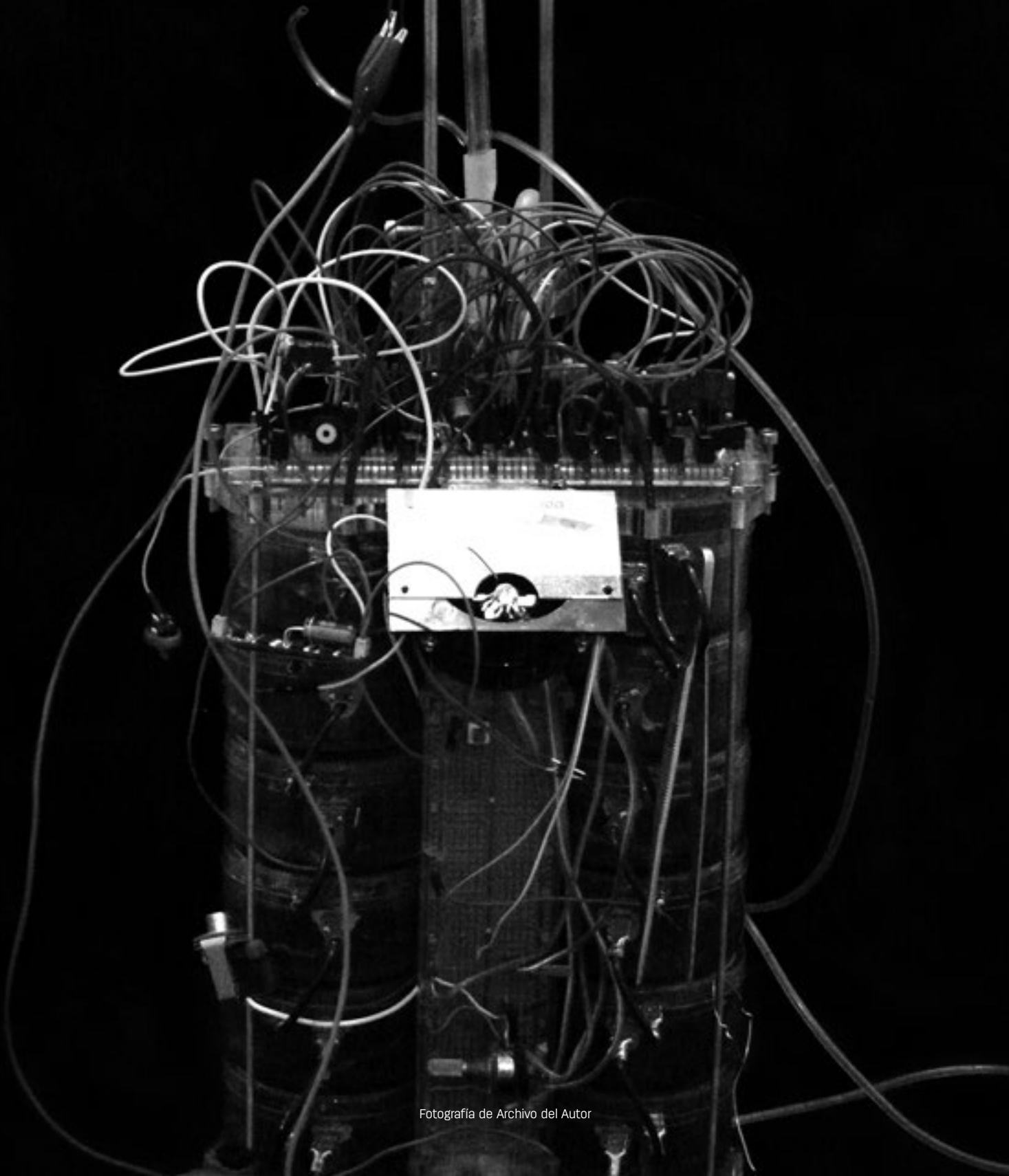
NOTAS

1 Nicolás Varchausky es artista sonoro y compositor argentino. Su sitio: www.varchausky.com.ar

2 El CD de *Speaker Performing Kiosk* está disponible en www.inkilinorecords.net

PROCESOS CIENTÍFICOS PARA LA PRODUCCIÓN SONORA

SOBRE LA OBRA *THE LIFE OF CRYSTALS*
DE MÓNICA BATE Y *BIOSONOR*
DE GILBERTO ESPARZA



Ignacio Nieto

A raíz del II Seminario de Artes Mediales (SAM), organizado por el Magister de Artes Mediales de la Universidad de Chile en colaboración con el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, esta reseña presenta las obras de dos artistas sonoros: Mónica Bate (1978) chilena, Master en Interactive Telecommunications Program de la Universidad de Nueva York, y docente perteneciente a los departamentos de Artes Visuales de la Universidad de Chile y de Diseño de la Universidad Católica, y Gilberto Esparza (1975), mexicano Licenciado en Artes Plásticas en la Universidad de Guanajuato, premiado en las versiones novena y vigésimo tercera del concurso VIDA, organizado por Fundación Telefónica de España.

Mónica Bate, estos últimos años, se ha dedicado a explorar el sonido como fenómeno tanto en su contenido estético-compositivo como en el medio que lo transmite y transfiere, realizando varias instalaciones sonoras con diferentes materialidades, en países como EE.UU., Uruguay y Chile. Gilberto Esparza, en cambio, se ha dedicado a la producción de dispositivos que han derivado en máquinas electro-mecánicas, auxiliadas por procesos bio-químicos, los cuales le han permitido desarrollar de forma paralela a la producción de robots, objetos sonoros de un alto grado de complejidad técnico-científica.

En esta reseña, se han escogido dos piezas de estos artistas: la tesis de Magister realizada por Mónica Bate denominada *The Life of Crystals*, y el instrumento de Gilberto Esparza conocido como *Biosonor*, producido por su propio equipo de investigación. Se han seleccionado específicamente dichos trabajos ya que en ambos existe un punto en común, este se refiere específicamente al trabajo de producción de la obra artística utilizando el método científico, tanto en el proceso de recolección como de análisis y de construcción del dispositivo tecnológico. Con ello se abre la posibilidad de generar conocimientos científicos a partir de los procesos de producción de una obra artística, rompiendo la noción de circulación de obra -generalmente acotada y cerrada al mundo del arte- y abriendo las posibilidades para que circule en otros territorios relacionados y producidos por el conocimiento tecno-científico.

The Life of Crystals, la tesis de Bate, consiste en una pieza sonora basada en un cristal formado mediante un proceso químico mezclando Crema de Tártaro y Carbonato de Sodio. Esta formación cristalina es denominada Sal de Rochelle, o tartrato sódico potásico, y consiste en un componente sólido que posee la propiedad de hacer vibrar su masa al ser sometido a un campo eléctrico. Paralelamente, adquiere una polarización eléctrica que genera una diferencia de potencial en su superficie, lo cual puede producir un tono determinado si se estimula eléctricamente. Bate, tras realizar varias soluciones químicas mediante este proceso, selecciona catorce cristales y registra su pulsión sonora, cuya frecuencia es grabada digitalmente. Posteriormente, realiza una aplicación en Max/MSP, que contiene los tonos seleccionados y los reproduce de forma secuencial. Luego de ello selecciona otro cristal que le servirá como parlante y emisor de esta secuencia sonora; el cristal seleccionado es escogido por su regularidad y por la robustez de su estructura. La instalación *The Life of Crystals* consiste en un sistema compuesto por un computador que reproduce las melodías previamente registradas de los cristales, las que son amplificadas y enviadas a un cristal -que en este caso funciona como parlante- el que a su vez es alimentado por un voltaje de 40 volts que hace posible que este resuene. Para que el espectador pueda escuchar estas melodías, un cono de aluminio remata la pieza y sirve para amplificar acústicamente el leve sonido del cristal.

En términos visuales, la pieza-sonora es similar a un gramófono, pero en vez de escuchar un disco de vinilo, el dispositivo desarrollado por Bate emite melodías que son amplificadas, las que de otro modo serían inaudibles para los seres humanos.

Biosonor, la obra de Gilberto Esparza, a diferencia de la pieza desarrollada por Bate, no es una caja musical, mas bien se aproxima a lo que podría ser un instrumento musical, o mejor dicho un instrumento sonoro. La obra es parte de una investigación de cinco años que finalmente se conoció bajo el nombre de Plantas Nómadas. *Biosonor* no posee un mecanismo como la gran mayoría de los instrumentos sino que es un proceso bio-químico que utiliza agua contaminada por bacterias que producen electricidad. A diferencia de la pieza *The Life of Crystals* que es expuesta para que suene de forma continua, la obra de Esparza tiene que ser interpretada.

Para el II Seminario de Artes Mediales, Esparza extrajo agua del Mercado Central de Santiago y la almacenó en varias celdas individuales. Las celdas que contiene *Biosonor* funcionan como bio pilas, es decir, toman la energía química de la materia orgánica para convertirla en energía eléctrica mediante la acción bacteriana. Esparza, con guantes y mascarilla, va manipulando las variaciones de energía que producen las bacterias mediante una serie de potenciómetros, estas variaciones son amplificadas para controlar un proceso de generación de sonido y pueden ser visualizadas por medio de un osciloscopio que es parte de la obra.

En resumen, *Biosonor* es un dispositivo que interpreta la energía liberada por las bacterias, energía que va variando de acuerdo a procesos biológicos: desde que reciben el alimento, hasta cuando lo van consumiendo, el voltaje va creciendo y, de acuerdo a eso, Esparza controla las señales liberadas mediante potenciómetros, traduciendo este comportamiento a diferentes frecuencias audibles. A diferencia del trabajo *The Life of Crystals*, donde la caja musical interpreta de forma secuencial una muestra de 14 melodías extraídas de los cristales compuestos de tartrato sódico potásico, el trabajo de Esparza contiene diferentes potenciómetros que permiten ampliar el espectro audible e improvisar diferentes secuencias del sonido. *Biosonor* fue interpretado en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago el 19 de Julio del 2014.

La importancia de las piezas sonoras nombradas anteriormente radica en re-dimensionar las posibilidades del quehacer artístico, convirtiendo al artista en un generador de nuevas formas de producción. Desarrollar nuevos objetos sonoros a partir de una metodología científica, a partir de procesos químicos (Mónica Bate) o bio-químicos (Gilberto Esparza), nos ayuda a re-pensar en nuevos mundos posibles que sin esa concepción serían difíciles de imaginar. Si el microscopio le permitió a la ciencia acercarse a un mundo invisible, ¿qué nos depara la construcción de estos dispositivos generados por artistas, que nos permiten escuchar lo inaudible?

Ignacio Nieto

Investigador que se ha interesado, durante más de 15 años, por desarrollar, producir, circular: hardwares, softwares, publicaciones, curatorias, conocimiento y teoría crítica. Recientemente participó como investigador del proyecto *Radiografía del net art latino*, financiado por la Universidad Nacional Tres de Febrero de Buenos Aires. Actualmente estudia un Magister en Educación con mención en Informática Educativa en la Universidad de Chile y enseña programación orientada a objetos en la Universidad Andrés Bello.

Revista Aural N°1



\$3.000 CLP | \$6.00 USD

Ventas Online:
www.chancacazo.cl

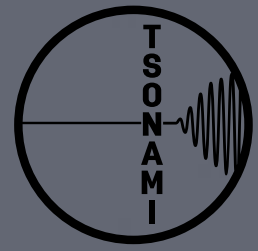
Información y Contacto:
aural@tsonami.cl

Catálogo Festival Tsonami 2014



Información y Contacto:
artesonoro@tsonami.cl





www.tsonami.cl



ISSN 0719-4625



9 770719 462505



CHANCAAZO