

Sonido como medio artístico

Por: jaidy diaz

El término arte sonoro puede aún hoy, ser controvertido, pues pareciera referirse a un arte realizado con sonido, y por simplificada que parezca esta definición, justamente la matriz histórica desde donde ha sido posible levantar tal categoría, ha estado caracterizada por su carácter interdisciplinar, experimental y revolucionario. Dada esta observación, considero más apropiado abrir la categoría y focalizar el estudio sobre la exploración del sonido como medio artístico realizada por artistas desde diferentes disciplinas y no desde la revisión de artistas eminentemente sonoros.

El sonido como medio artístico emerge desde la década de los años 1960, donde emitir, escuchar y oír se convirtió en una acción fundamental para las prácticas de creación mediadas, sin embargo, debe ser reconocido la herencia de movimientos culturales como la revolución industrial y el movimiento artístico como el futurismo quienes procuraron una escapatoria a las convenciones de su época. La vitalidad de los preceptos futuristas, vislumbrados en la abundancia y radicalidad de sus ideas frente a las disciplinas: el arte, el teatro, la música, la danza, la literatura mostrarán los intereses del hombre moderno, en una era de máquinas, velocidad e ideas sobre un futuro distinto. Entre sus innumerables manifestaciones, el ruido de máquinas, el desbarajuste de la palabra, la aparición de los poemas fonéticos fueron entre algunas manifestaciones artísticas cuyo medio, por supuesto era el sonido, a pesar de los elementos visuales generados por ellos. Sus ambientes, dibujos, y ensamblajes tienen una innegable presencia sonora, aún para aquellos que deben ver para escuchar.

Moviéndose tranquilamente entre los medios y desprevencionalmente orientando sus intuiciones, el movimiento futurista en cabeza de Luigi Russolo, ofreció el primer manifiesto en relación al ruido, el arte de los ruidos (1913) del que se conozca, haciendo arriesgadas observaciones sobre la relación del sonido y las particularidades del ruido. Si Herón de Alejandría construiría sus artefactos autómatas para reproducir los sonidos de la naturaleza, Russolo encontrará la manera de diseñar y construir aparatos para imitar, vientos, sonidos naturales, croares y crujires con la construcción de su Intonarumori o entonaruidos (1913) cuyo intento está en la representación sonora. La notación musical hasta ahora conocida sería reinventada por Russolo pues simplemente no cumplía con las funciones de escribir las composiciones basadas en los ruidos entonados o desentonados. Otro gran aporte en un contexto altamente conservador y asociado a un espíritu de contracultura y revolución los futuristas pondrán un pilar profundo para la emergencia del sonido en las artes. El trabajo colectivo, la experimentación como principio de construcción y el reconocimiento de la materia sonora como fisicalidad y medio develaban la dificultad de presentar una experiencia sensible en relación al sonido que trascendía la armonía de la música - a la que despreciaban- y optaba por un arte de sonidos complejos basados en el tiempo, por el ruido, intangible y efímero.

“La variedad de ruidos es infinita. Si hoy, que poseemos quizá unas mil máquinas distintas, podemos diferenciar mil ruidos diversos, mañana, cuando se multipliquen las nuevas máquinas, podremos distinguir diez, veinte o treinta mil ruidos dispares, no para ser simplemente imitados, sino para combinarlos según nuestra fantasía... [La nueva música] El Arte de los ruidos (1910)

Quizás en la construcción del Intonarumoni, objetos sonoros discordantes al instrumento sonoro realizado para la producción de música, pues su fin además de producir ruido podría ser afinado o desafinado, a través de la modulación del sonido por medios mecánicos, podemos encontrar algunos fundamentos para un gran número de artistas sonoros que cuestionan la condición objetual del instrumento sonoro, de ensamble, instalación y performance presentes en él. **La materia.....**

Paisajes que suenan: Escapes, espacios, lugares.

Muchas son las formas posibles en que el sonido, ha penetrado el campo de las artes visuales, ya sea a través de procedimientos escultóricos (espaciales, objetuales) a través de la construcción de objetos, instalaciones, ensamblajes, paisajes sonoros y ambientes; de prácticas bidimensionales como dibujos, pinturas, animaciones o audiovisiones como el cine o de las artes del tiempo, con eventos performativos, comprometidos o no con tecnologías arcaicas o de punta, la música, la radio, etc., No obstante, lo que empezó en sus cimientos históricos como una experiencia ocasional por algunos pocos artistas, restringida a espacios alternativos, periféricos y experimentales, ocupa hoy un gran espacio en la institución del arte, combinando tanto la reflexión teórica como

práctica, así como la construcción de infraestructura con características especiales, recibir esta gran paleta de sonoridades. No obstante, la familiaridad de estas prácticas registradas ampliamente por las artes visuales, tomarán un desvío en su proyección, pues pondrán la experiencia de lo sonoro como su eje rector, aunque no necesariamente, en algunos casos, pierda de vista el sentido visual.

Viernes santo, Bogotá. 18 de Abril de 2014. 8:40 am. Con la confianza de escribir algo hoy.

Mimesis, realidad o imaginación son conceptos que han acompañado la relación del hombre con el paisaje y su manifestación creativa. Atendiendo el transcurso de la historia de las culturas y en especial, al desarrollo de las artes es posible reconocer, por una parte, la admiración que en el hombre produce su entorno, y por otra, el deseo de emularlo, basado en principios de observación metódica y re-construcción que no siempre condujeron a la mimesis sino más bien a procesos de transformación en donde la imitación deriva en imaginación. Dentro de esos fenómenos asociados al entorno, el sonido no escapa a esta condición.

(“Teatro Automático de *Herón de Alejandría* (10 d. J.C.- ~70 d. J.C.), (Pájaros)¹, "Misurgia Universales" de Athanasius Kircher (1602-1680) y "Mechanismus der menschlichen Sprache nebst der Beschreibung seiner Sprechenden Machina" de Wolfgang von Kempelen (1734-1804). Cats)

El sonido ha existido por siempre como puro fenómeno físico imposible de detener, ha reinado eterno en el universo atravesando distintos tipos de oídos, animales con mayores o menores rango de escucha, humanos, conscientes o inconscientes de sus fenómenos y logrando fundar el sentido del oído en dimensiones insospechadas. El sonido se extiende en todas partes del mundo. En las entrañas de la tierra hasta las distancias inabarcables del universo. Las orejas abiertas o cerradas al sonido, son sólo un síntoma del desarrollo del complejo sistema del sentido de lo sonoro que por supuesto atiende a la audición y la escucha, que ha pasado de ser un fenómeno natural (audición) a una construcción más elaborada (escucha).

La magnitud del campo de lo sonoro es tan inspiradora como avasallante, y es a la música a la que se le ha delegado una relación mayor con lo sonoro, en el sentido de organizarlos, mediarlos, reglarlos y fijarlos. Categorías como arte sonoro, son sólo intentos por definir un comportamiento que apela al sentido de lo sonoro, sentido en tanto mecanismo fisiológico que permite percibir lo que está alrededor – del sentido del oído, sistema auditivo central de recepción e interpretación-, y como pensamiento que se manifiesta en intenciones y ambiciones. Realidades o ficciones. Es inevitable presentar al movimiento Futurista fundado por Filippo Tommaso Marinetti, en Milán, Italia (1909- 1920), y seguido por Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo y Gino Severini, entre algunos como uno de los ejes renovadores del sentido sonoro hasta ahora asociado a la música en su armonía, proponiendo con ello una posible una profunda renovación de las técnicas y principios artísticos. Valorando el ruido, la máquina, la velocidad, aboliendo la repetición del pasado, los museos: un pensamiento revolucionario en relación a las artes. Las artes plásticas en su extenso repertorio ha incluido al sonido como medio de expresión, reconociendo en él su condición escultórica, el sonido está conformado de espacio y tiempo, y sus capacidades expresivas, lo que lo constituyen como un lo convierten en una materia de creación en la práctica artística contemporánea.

Paisajes

Al mirar al paisaje soy capaz de observar que lo que se mueve puede parecer más grácil, más bello, más noble que aquello que aparece firme o estable. En ese momento, sólo por el hecho de ser estables, los árboles y los retoños son agitados por el viento. A veces, al ceder tiemblan. Si no tuvieran raíces, no existiría el crujido de sus hojas, y en consecuencia no serían audibles. Escucharlos depende de que crujan; que crujan depende de que tiemblen; el temblor, de la fijeza de los objetos, que crece en un lugar definido.

Robert Walser, *La rosa*, Siruela, Madrid, 2005

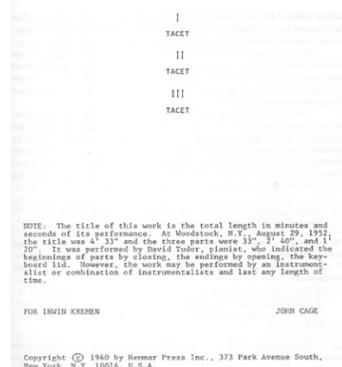
¹ El libro el "Autómata" escrito en el año 62, por el que fuese considerado como uno de los científicos e inventores más prominentes de la tradición helenística, Herón de Alejandría, ilustra la construcción de aparatos de distinta índole; en el libro son descritos con cuidadoso detalle mecanismos en formas de aves que se mueven a la manera de vuelo, emiten sonidos similares al gorjeo de las aves y aceptan y retienen líquidos, simulando el acto de beber. Estos artefactos fueron elaborados en primera instancia como juguetes, y por esta razón, su aplicabilidad e impacto fueron reducidas.

Nadie imaginaria que al abrir las puertas de la sala de conciertos, permitiendo la entrada de los sonidos del entorno, John Cage, en su obra 4'33² (1952), marcaría una piedra angular para una experiencia de escucha mediada por el paisaje sonoro, el silencio presentado en la obra hace posible atender a otros fenómenos antes no reparados de la escucha, la música desplazada de su lugar convencional, el espectador desplazado como productor también de sonidos, la apertura de foco que pasaría de enmarcar al interprete para escalar la escucha hacia un perímetro más amplio que incluía en entorno sonoro, son grandes de las apuestas realizadas por Cage, participante activo del movimiento Fluxus (1969), uno de los grandes precedentes en el desarrollo del arte sonoro en el arte plástico, visual, performativo, o lo que Maciunas simplemente denominaría como *mediaciones*. Teniendo en cuenta relación a los sonidos fortuitos encontrados, más que la partitura para piano o la interpretación real de la obra 4'33, Tomkins afirmarí:

“En la sala del Woodstock, que se abría a los bosques de atrás, oyentes atentos pudieron escuchar durante el primer movimiento el sonido del viento en los árboles; durante el segundo, había un repiqueteo de gotas de lluvia sobre el tejado; durante el tercero, el público se sumó y añadió sus propios murmullos perplejos al resto de "sonidos no intencionales" del compositor”. (Tomkins 1968, 119)



Es un ejemplo de notación de David Tudor de 1989 de la partitura original de 4'33'' con fecha de 1952. Realizada por Tudor, y reproducida por su cortesía.



Primera versión editada de 4'33.

(George Maciunas, Dick Higgins, Yoko Ono, Jonas Mekas, Ray Johnson, Barry Flynt and La Monte Young, Nam June Paik y John Cage)

Este reto propuesto por Cage, instauró un nuevo tipo de escucha, uno cuyo sentido sufría una transmutación: el cambio de atender [a los sonidos separados del mundo exterior, en un espacio cerrado y separado del mundo exterior] a [la atención del reino de los sonidos cotidianos].

La sala de conciertos quedaría inmersa en su propio paisaje sonoro. Tromp d' œil. Tromp d' oreill. Antes incluso de las aproximaciones de Murray Schafer al paisaje sonoro, como apertura a los sonidos del entorno. De nuevo la pregunta por la imitación, imaginación y la realidad se asomarán de nuevo a problematizar esta experiencia.

² 4'33'' es una de las composiciones más conocidas de John Cage. Fue compuesta en 1952, en el Black Mountain College e interpretada por primera vez por su colega y amigo David Tudor el 29 de Agosto de 1952 en el Maverick Concert Hall, Woodstock, New York. 4'33'' hace referencia a la duración cronometrada de la composición. La obra se dispone a albergar el silencio en el recinto del concierto para señalar los sonidos inadvertidos que habitaban la sala y su entorno. Las tres partes que componen la obra fueron 33'', 2'40'', y 1'20''. La interpretación de Tudor marcó los inicios de las partes cerrando la tapa del piano, y los finales abriéndola. No obstante, la obra puede ser interpretada por un instrumentista o combinación de instrumentistas y durar cualquier extensión de tiempo.

En la historiografía del arte el género pictórico del paisaje se refiere a la búsqueda de representar escenas que reflejen las características visibles de un área de tierra particular incluyendo sus determinantes físicas como geo morfologías, sistemas vivos -que incluyen a los grupos humanos, sus actividades y usos de la tierra-, y las condiciones transitorias dadas por fenómenos físicos transitorios como las condiciones lumínicas, atmosféricas y el clima. La etimología del termino en inglés Landscape proviene del lenguaje alemán medieval Land = tierra, scap = ship, landscap término que refleja, entre otros, la historia de conflictos entre el poder local y centralizado en las naciones estados emergentes Europeas, no obstante la complejidad de este desarrollo no será orientado aquí, sin embargo es importante reconocer las interacciones entre geografía, arte y poder.

En la relación con la pintura del paisaje, con sus dos grandes manifestaciones, la pintura del paisaje flamenca y del siglo XIX, orientado especialmente en el romanticismo, con el reconocimiento del elemento espiritual vinculado al paisaje y sus naturalezas, se ponen en vilo tanto aspectos formales como conceptuales. Las decisiones de forma en el paisaje podrían estar dadas por: la definición de un amplio ángulo de mirada u observación, la mimesis de la representación, la relación fondo – figura, relación con el horizonte, carácter único en la identidad del paisaje.

Fondo = paisaje

Figura = argumento, punctum

Y entre los aspectos conceptuales: las formas de la representación, la representación de las fuerzas espirituales, la relación del dominante o dominado de la naturaleza, una vez más, apela al sentido de poder.



Francisque Millet. Mountain landscape with lightning, ca. 1875



Joseph Mallord William Turner, the Park at Petworth House, c. 1830



Constable. Seascape Study with Rain Cloud (c.1824)

La revisión detenida del género pictórico del paisaje, arrojará desde otro punto de vista, algunas ideas para ser orientadas al término paisaje sonoro, acuñado por Robert Murray Schafer (1970), en compañía de su grupo de investigación.

soundscape en el término inglés originario, paisaje sonoro, resultado de la conjunción "sound" (sonido) y "landscape" (paisaje), y recoge en su definición la distinción y estudio del universo sonoro que nos rodea.

El neologismo "soundscape" tuvo un carácter metodológico y conceptual eminentemente interdisciplinario y, en consecuencia abierto a la exploración creativa. Su pedagogía se ocupó por alentar a la conciencia por la escucha, con incidencias políticas. Es aquí donde se establece una relación ecológica, una postura que propende por la relación más equilibrada de los seres vivos y los sonidos.

La relación del arte del paisaje como una experiencia eminentemente visual encontrará su contrapartida con la experiencia espacial, polidimensional y temporal en el paisaje sonoro. El desplazamiento del sentido de la vista al sentido del oído y del cuerpo. Schafer introduce esta relación del paisaje visual con el paisaje sonoro, enunciando las características de "ventana" que permite huir hacia el mundo natural, de la misma manera "la música convierte "las paredes de la sala de concierto se convierten en ventanas que exponen al país", diría.

La experiencia de un escucha frente a este paisaje y su toma de decisiones, esta así caracterizada por: la definición y delimitación del campo espacial en que se sumerge el cuerpo del escucha, el registro (captura) de la realidad, la libertad de su presencia (con posibilidades de mimesis, abstracción e imaginación), la relación con el espacio y su foco de captura, la relación con las dimensiones espaciales, alto, ancho, profundo y un nuevo vector, el tiempo, la relación con las tecnologías de captura y fijación y finalmente, una nueva forma de escucha, tema en el que Cage ya había abonado con suficiencia.

La coincidencia del paisaje sonoro con el arte del paisaje pictórico esta justamente en la idea de reflejar el carácter único en de los lugares. La identidad única de los paisajes. Ahora también suena.

Fondo = Paisaje

Figura = Paisaje

Planos espaciales= Argumento

Y entre los aspectos conceptuales: las formas de la representación, la representación de las fuerzas espirituales, la relación del dominante o dominado de la naturaleza (sentido ecológico). Tomando la definición de ecología³ como el estudio de las relaciones entre los organismos vivos y su entorno, la ecología acústica es el estudio de los efectos del entorno acústico y el ámbito de sonido en las respuestas físicas o características de comportamiento de los seres vivos. Su objetivo es prestar atención a los desequilibrios sonoros que pueden tener efectos no deseables.

Un paisaje sonoro consiste en eventos escuchados y no en objetos vistos", enunciaba Schafer. El paisaje sonoro, es esencialmente un ambiente sonoro ya sean entornos naturales o urbanos reales, o construcciones abstractas (composiciones musicales, montajes analógicos o digitales que se presentan como ambientes sonoros). El paisaje sonoro⁴ según la definición de WFAE, es el entorno sonoro con énfasis en la forma en que se percibe y entiende por el individuo o por una sociedad. Por lo tanto depende de la relación entre entorno e individuo.

"Cuando el hombre vive en su mayor parte del tiempo de forma aislada o en pequeñas comunidades, sus orejas operan con la delicadeza de un sismógrafo. En los paisajes sonoros rurales los sonidos están en gran medida con poca gente... para el agricultor, el colono, o el hombre de los bosques de los sonidos más diminutos tienen significado. El pastor, por ejemplo, se puede determinar a partir de las campanas de sus ovejas el estado preciso de su rebaño."⁵

Tal como argumenta Emily Thompson "un paisaje sonoro es tanto un ambiente físico y una manera de percibir ese ambiente; es a la vez un mundo y una cultura construida para darle sentido a ese mundo."⁶ Esta dirección nos arroja a una dimensión más profunda sobre el acto de escuchar, esto es, un asunto político: una relación entre el ambiente sonoro que lo rodea y quien escucha, y las circunstancias que dictaminan quien escucha que, se distingue entonces las particularidades que distingue lo que se escucha, quien escucha y como o a través de que lo hace. Escucha activa, inclusiva e inmersiva y otros términos con ideas específicas construyen una ampliación de una categoría hasta entonces sensorial, delimitada por un lado por las capas sonoras que acompañan las sociedades y por otra, la conciencia de su audibilidad.

³ Tomado de <http://www.aguamarket.com/Diccionario/terminos.asp?Id=850>

⁴ Según la definición de WFAE. World Forum Acoustic Ecology, grupo liderado por Murray Schafer y seguido por Barry Truax entre algunos, consagrado al estudio y creación del paisaje sonoro.

⁵ R. Murray Schafer, La música del Ambiente. En Audio Cultura, 32.

⁶ Thompson Emily, The soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of listening in America, 1990-1993. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004), p. 12. Traducido por Jaidy Díaz

El empleo del término paisaje sonoro, intenta aquí, no solo una mera clasificación, sino también una tentativa posible por definir estrategias e intenciones observables en las dinámicas de los artistas y su entorno sonoro.

No obstante la enorme importancia de Schafer en relación a los estudios del paisaje sonoro, se debe reconocer los trabajos predecesores que con mayores o menores distancias cimentaron el paso de lo sonoro en la música y en las artes plásticas, mediáticas y performativas. Russolo, Varèse, Pierre Schaeffer y Cage, entre los nombres más influyentes en esta nueva dirección hacia lo sonoro, son sin duda grandes protagonistas de esta historia.

“El sonido es el vocabulario de la naturaleza” Pierre Schaeffer, 1986

Luc Ferrari, Brarry Truax, Annea Lockwood, Brian Eno, Bill Fontana, Jana Winderein, Jacob Kirkegaard, Francisco López, Mauricio Bejarano y Manuel Rocha Iturbide, por mencionar solo unos pocos, han realizado exploraciones sonoras en relación al término.

Paisaje y objeto escultórico

Objetos como fuentes de sonidos que imitan los de la naturaleza, permiten abrir una ventana hacia una posible categoría blanda que denominaré objeto escultórico y paisaje, cuyos rasgos están determinados por la preocupación de los artistas por la construcción de aparatos, artefactos, objetos y formas mecánicas, electrónicas o digitales para entrar en relación directa con el sonido, ya sea por medio de la emisión directa de sonidos o como interfaces para la proyección de lo sonoro. Objetos encontrados, manipulados o contruidos para ser canales de lo sonoro, hacen parte de esta nominación; bajo estos preceptos, podría fácilmente ser asociados a artistas como Akio Suzuki, Douglas Hollis,

El objeto sonoro aparece cuando llevo a cabo a la vez, material y espiritualmente una reducción más rigurosa aún que la reducción acusmática. No sólo me atengo a las indicaciones que me proporciona mi oído, (...) sino que esos datos sólo conciernen al propio acontecimiento sonoro: no intento nada por medio de él, no me dirijo hacia otra cosa, sino que es el propio sonido lo que me interesa, aquello que yo identifico

Sobre la Escucha

Es clara la relación de la música clásica con la naturaleza, Ludwig van Beethoven, quien disfrutaba de la naturaleza y pasaba gran parte de su tiempo caminando por el campo, en su Symphony No.6, 'Pastoral' (1808), particular composición programática que recuerda la vida campestre y esboza un paisaje natural en su música, con eventos sonoros bien definidos: cantos de pájaros, un arroyo que fluye, una violenta tormenta, bailes de colibríes; Franz Joseph Haydn en su oratorio Las Estaciones, (1802), proyectó en su música el amor por la naturaleza y realizó en su composición que da cuenta de las actividades campesinas, campesinos bailando, una tormenta, pájaros cantando, y otros similares; Claude Debussy - La Mar, (1905) tres bocetos sinfónicos en los que Debussy proyecta en tres partes una rica descripción del océano, que observan los movimientos del viento, el tiempo y los reflejos de la luz sobre el agua; Richard Strauss: Eine Alpensinfonie -Una sinfonía alpina, (1915), poema sinfónico programático que representa el viaje a pie desde el amanecer hasta el ocaso por los Alpes Bávicos y el retorno al valle; Jean Sibelius - Tapiola (1926), un poema sinfónico que concentra su composición en evocar el invierno, con todos y tormenta, acumulándose sobre los bosque de pinos de Finlandia. Sibelius 'generalizada están, los bosques oscuros de la tierra del norte, Antiguo, misterioso, empollando sueños salvajes; Dentro de ellos habita poderoso el dios del bosque, y la madera- en la penumbra tejen secretos mágicos'-; Olivier Messiaen, con su Catálogo de pájaros (1956-58) cuyas composiciones incorporan el canto de los pájaros, de los que era coleccionista, y a los que Messiaen llamó "los mejores músicos"; como parte de su hacer musical transcribía el canto de los pájaros encontrados en sus viajes por el mundo y sus expediciones ornitológicas que realizaba desde su juventud, para luego incorporarlos en gran parte de su música, su música se movilizaba en con la fuerza de sus ideas religiosas y que son reflejadas en la manera singular del tiempo en su música, haciendo única su obra, inevitable no pensar en Friedrich, Turner o Constable, grandes pintores románticos de la naturaleza.

Estas obras como muchas otras de la música clásica y popular, buscan introducir en la música, de algún modo, la idea de la naturaleza o los sentimientos que ella genera, ya sea a través de la creación de un libreto musical o de la incorporación de fenómenos naturales, cantos de pájaros, gorjeos de aguas, truenos y hasta el sonido de insectos, a sus líneas melódicas. El reto musical se dispone fácilmente a la ilustración o representación de los fenómenos naturales que acontecen en la naturaleza, aprisionándolos en las rejillas melódicas de sus partituras. Messiaen, escribirá una breve descripción de su metodología de trabajo: "hago mis transcripciones de cantos de pájaros en la naturaleza, en primavera, la estación del amor, y en los momentos adecuados que son la salida y puesta del sol. Empleo papel de música, una carpeta para apoyarme, algunos papeles y lápices - como si estuviese tomando un dictado musical, pero es un dictado especial que requiere diez veces la atención y velocidad normales-. Un pájaro canta muy deprisa. Cuando escribo la primera estrofa, ya está cantando la segunda, y mientras llego a la segunda, está en la tercera. Mi esposa me acompaña en estos viajes ornitológicos y, como soy un hombre moderno, le pido que se traiga una grabadora. Así que mi mujer graba lo que transcribo y, cuando volvemos a casa, comparo la grabación con mi escritura. La grabadora es mucho menos selectiva que mi oído: graba todos los ruidos externos. Mi oído sólo retiene el canto del pájaro. Por otra parte, la cinta graba esa misma canción con mucha mayor precisión que mi oído, así que me permita hacer una re transcripción.

Éstas son las dos fuentes de mi material: la notación extraída de una grabación exacta y la transcripción hecha en la naturaleza, mucho más artística, con todas las variantes y modificaciones que cada criatura individual de cada especie puede efectuar”.⁷

Esta escritura permite verificar la agudeza de la escucha de Messiaen, su capacidad de atención, la disposición de permanecer atento a los acontecimientos sonoros, el espacio y el tiempo de la experiencia permiten discernir de unas formas sonoras frente a otras y de sus ritmos. La precisión de la escucha del compositor muestra la debilidad del aparato de captura, que no tiene capacidad de discernir, de filtrar y de privilegiar un sonido de otro. Sin embargo, esta riqueza en la escucha, quedara desatendida en su composición en tanto presencia real pues que estará limitada a la participación del canto de los pájaros como un instrumento más en su composición. También, consciente de la posible sobre-literidad de su composición, Beethoven señaló a su Sinfonía Pastoral como “más una expresión de sentimientos que pintura de sonidos”. Luigi Russolo, en su

Esta es la acción que hace posible diferenciar el tipo de escucha a la que se somete un admirador de Beethoven, Strauss o Messiaen, de aquel que escucha el sonido desde su fuente originaria acompañado de la experiencia espacio temporal del lugar, inmerso en la naturaleza. Este es uno de los rasgos característicos del arte sonoro. En una entrevista realizada a John Cage sobre la escucha diría: “Si escuchas a Beethoven o a Mozart vas a darte cuenta de que son siempre lo mismo, pero si escuchas el tráfico observarás que siempre es diferente”, en nuestro caso, si escuchas la naturaleza siempre es diferente.

Ya en 1913, Luigi Russolo, en su manifiesto del arte de los ruidos, proclamaba en su contexto, la necesidad de un nuevo acercamiento a la instrumentación, la composición musical y por ende, la escucha, “habría que crear una nueva música que se afanzara en el sonido – ruido del paisaje urbano e industrial producto del hombre moderno y una civilización industrial, despojándolo de su herencia del pasado: la gloriosa tradición de nueve siglos de música occidental [...] Hay que romper este círculo restringido de sonidos puros y conquistar la variedad infinita de los sonidos-ruidos”. A pesar de la violencia implícita, de estas expresiones el gran aporte de Russolo y el movimiento futurista, estaría encaminado justamente a las ideas de integración del paisaje sonoro industrial a la música, en especial del ruido, y a pesar de que en su época, su contribución a la composición musical fue más bien escasa, en la historiografía de la música y las artes visuales se constituye como una fuerte influencia para compositores y artistas visuales del siglo XX, como George Antheil, Edgar Varèse, Pierre Schaeffer, Pierre Henry, John Cage y Karlheinz Stockhausen, entre algunos.

Escuchar es un acto complejo y su definición puede llegar a rápidamente asimilada o a ser simplificada, tras las ideas frente al entorno sonoro Murray Schafer propone activar la audición hacia tres tipos de escucha, bien definidas (causal - semántica - morfológica) que permitirían reconocer los sonidos en una dimensión más compleja que su causalidad, Cage por su parte enunciará su ambición por escuchar al sonido como acto, escuchar la actividad del sonido, siendo esto suficiente, el filósofo Jean Luc Nancy, afirmará que escuchar es ingresar a la espacialidad que, al mismo tiempo, me penetra: pues la escucha se abre en mí tanto como en torno a mí, y desde mí tanto como hacia mí: me abre en mí tanto como afuera, y en virtud de esa doble, cuádruple o séxtuple apertura, un «sí mismo» puede tener lugar. (Nancy, 2007, 33)

“Cuando escucho lo que llamamos música me parece como si alguien estuviera hablando, sobre sus sentimientos o sobre sus ideas y sus relaciones. Pero cuando escucho el sonido (del tráfico, aquí en la sexta Avenida), no siento que nadie esté hablando, siento que el sonido está actuando y me gusta la actividad del sonido, lo que hace es hacerse más o menos intenso, más alto más bajo, más largo y más corto. Hace todas esas cosas y estoy completamente satisfecho con eso, no necesito que el sonido me hable. No vemos la diferencia entre el tiempo y el espacio, no sabemos cuándo empieza uno y termina el otro, por lo que la mayoría de las artes que pensamos han estado en el tiempo y la mayoría de las artes que podemos pensar han estado en el espacio. [...]

Las personas esperan que escuchar sea más que escuchar y entonces a veces hablan de “la escucha interna” o del significado del sonido, de que no significa nada, de que no es “interno” sino más bien “externo”; estas personas que finalmente entendieron, dicen, ¿te refieres a que son solamente sonidos? Pensando que ser solo sonido es algo inútil, mientras yo amo a los sonidos, tal y como y no tengo necesidad alguna, de que sean nada más de lo que son. No quiero que sean psicológicos, no quiero que un sonido pretenda que es un balde o de que es presidente, o que estén enamorados de otros sonidos. Solo quiero que sea un sonido [...]

⁷ Tomado de www.nova.es

⁸ Extracto de la entrevista realizada a John Cage para el documental "Écoute" (Escucha) de Miroslav Sebestik, en New York, 1991.

“Cualquiera reconocerá por lo demás que cada sonido lleva consigo una envoltura de sensaciones ya conocidas y gastadas, que predisponen al receptor al aburrimiento, a pesar del empeño de todos los músicos innovadores. Nosotros los futuristas hemos amado todos profundamente las armonías de los grandes maestros y hemos gozado con ellas. Beethoven y Wagner nos han trastornado los nervios y el corazón durante muchos años. Ahora estamos saciados de ellas y disfrutamos mucho más combinando idealmente los ruidos de tren, de motores de explosión, de carrozas y de muchedumbres vociferantes, que volviendo a escuchar, por ejemplo, la "Heroica" o la "Pastoral".⁹

Walter Benjamín, escribía una idea similar a la de Cage, él decía, cuanto más olvidado de sí mismo está el que escucha, tanto más profundamente se imprime en él lo escuchado.¹⁰ El sonido como medio artístico sugiere la experiencia sensible del proceso sonoro, y el ejercicio riguroso sobre la(s) escucha(s). Esta es la ruta posible de una conciencia sonora. Un oído concreto: escuchar al sonido tal como es.

Paisaje sonoro, música irrumpida

Y de la sala de conciertos con diseño especializado para privilegiar las cualidades musicales y en una doble condición: encapsular la música en su interior e impedir que los sonidos de su entorno penetrarán en forma de ruido. El viro de la relación conduce al desplazamiento de la *sala de conciertos* al escenario natural. Operación que involucra un cambio de paradigma no sólo de la música, sino de su relación tiempo espacial, así como la materialidad de lo sonoro, la especificidad del lugar y por supuesto, una nueva manera de escuchar. El escucha pasivo y contemplativo de la sala de conciertos deviene en escucha activo, que interactúa con todos los sonidos incluyendo los propios, del lugar y de la música. La identidad única del paisaje natural y su ambiente forman una composición más compleja, una estructura espacial multicapas de sonidos naturales, humanos, tecnológicos. Karlheinz Stockhausen, explorará el cambio de escenario y realizará conciertos en espacios naturales integrando la interpretación musical con el sonido de vientos, sapos, cigarras y otros animales (1969)¹¹, otras de sus obras que se emplazan en espacios bien determinados son musical realizado en la cueva de Jeita cerca a Beirut (1968) en donde radicalizará la experiencia del sonido en el espacio, la presencia del interprete y la ubicación y ejercicio de los escuchas.

Iannis Xenakis, con su obra *Persepolis* (1972), realizada en vivo a través de la manipulación de una cinta magnética de 8 canales, espejos y rayos laser, en las ruinas de Persepolis, Irán, introducirá la condición específica de lugar, apuntalando este nuevo escenario de escala épica, a través de precisiones matemáticas musicales, para desarrollar su pieza. La obra está constituida esencialmente por sonidos concretos emplazados en este lugar de determinantes particulares. *Persepolis* es una muestra clara del desconfinamiento de la música y la atención a la sonoridad específica de los espacios.

“a propósito de su desencuentro con la música serial y su propuesta de música indeterminada, denominada por él estocástica [...] Pero otros caminos también llevaron a la misma encrucijada, el más importante: los acontecimientos naturales, tales como la colisión del granizo o la lluvia sobre superficies duras, o el canto de las cigarras en un campo veraniego. Estos acontecimientos sonoros están constituidos por miles de sonidos aislados; esta multitud de sonidos, vista como una totalidad, es un nuevo acontecimiento sonoro. Este acontecimiento masivo está articulado y forma un molde temporal flexible, que de por sí sigue las leyes aleatorias y estocásticas. Si alguien desea formar una gran masa a partir de notas puntuales, como con pizzicati de cuerdas, debe saber estas leyes matemáticas, que, en cualquier caso, no son más que una estricta y concisa expresión de cadenas de razonamiento lógico. Todo el mundo ha observado los fenómenos sonoros de una multitud política de decenas o cientos de miles de personas. El río humano grita un lema con un ritmo uniforme. Entonces otro lema surge desde la cabeza de la manifestación; se extiende hacia la cola, reemplazando el primero. Una onda de transición pasa de la cabeza a la cola. El clamor llena la ciudad y la fuerza inhibitoria de la voz y el ritmo llegan a un clímax. Es un acontecimiento de gran poder y belleza en su ferocidad. Entonces, el impacto entre los manifestantes y el enemigo se produce. El perfecto ritmo del último lema se rompe en un gran grupo de gritos caóticos, que también se extiende hasta la cola. Imagina, además, los estallidos de las ametralladoras y el silbido de las balas intercalándose en ese desorden total. La multitud se dispersa rápidamente y después del infierno sonoro y visual sólo queda el silencio, lleno de desesperación, polvo y muerte. Las leyes estadísticas de estos acontecimientos, separadas de su contexto político o moral, son las mismas que aquellas

⁹ El arte de los ruidos. Manifiesto Futurista, 1913

¹⁰ Walter Benjamin, *El narrador*, 2008, 70-71

¹¹ En el Museo de la Maeght Foundation en San Paul de Vence, Francia

de las cigarras o de la lluvia. Son las leyes de transición desde el orden absoluto al desorden total de una manera continua o explosiva. Son leyes estocásticas”.

Xenakis, 1971. *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*.

El señalamiento que hace esta reunión particular de obras y compositores, es presenta distintos escenarios posibles, en como la música del siglo XX, estuvo afectada el entorno sonoro, y esto, no solo por sus paisajes o eventos audibles, sino también por el entendimiento de las características propias de los espacios y su asociación con la materia sonora y también con la música. Rolf Julius, en su performance sonoro realizado en Berlín, *Music for a frozen lake*, (Música para un lago congelado) (1982). Se trata de un performance sonoro, en el cual los sonidos del piano fueron ejecutados al lado del lago congelado. Debido a las temperaturas bajas el sonido perdura por mayor tiempo en el espacio; el escucha se enfrentará a una dimensión nueva de la interpretación del instrumento, que se orquesta con los sonidos cotidianos de la periferia. El performance hace parte de la serie de conciertos de Berlín. Después de sumergirse en las obras musicales de artistas como Morton Feldman, John Cage y La Monte Young, Julius comenzó a cambiar su enfoque de las artes visuales a la síntesis de sonido, el arte visual, la naturaleza y la exploración del sistema conformado por el sonido, el espacio y el tiempo. Julius pronto descubrió cómo los sonidos pueden influir en la visión, la creación de tonos simples para ser presentados junto con sus primeros trabajos fotográficos. Si Julius, lleva la música a la naturaleza para afectarla con sus determinantes, Cage, traerá de nuevo la naturaleza al estudio generando otra irrupción a la música. Su obra *Branches*, (Ramas) (1976), una pieza esencialmente de instrucción, dispone:

“Si *Branches*, es ejecutada como un solo, inicia con la ejecución de *Child of Tree* (su obra predecesora, 1976), amplificando el sonido de un cactus”, Cage emplea vainas amplificadas, cactus y otros materiales vegetales como las vainas del árbol de Poinciana, similares a un sonajero. Este 'instrumento' es el único que Cage menciona específicamente en la partitura. La elección de los otros instrumentos se realiza por los ejecutantes, utilizando las operaciones aleatorias del *I-Ching*.”

Los cactus son interpretados por el punteo de sus agujas con puntas de pluma, junto con las semillas del árbol, los sonidos se amplifican a través de micrófonos de contacto (construidos por John Füllemann), expandiendo su proyección y tono, resultando una obra bastante silenciosa y sorprendente. Es como si estuviéramos masticando sonido, diría un escucha.¹²

En una experiencia similar, Aleksander Kolkowski, *Mechanical Landscape with bird* (Paisaje mecánico con pájaro) (2004), u ocho canarios cantando, *Serinette* (pájaro-órgano)¹³, dos fonógrafos y un cuarteto de cuerdas en vivo que gira con instrumentos de cuerno. Encargado por Maerz Musik - Festival für Musik aktuelle, Sophiensaele, Berlín, un performance en vivo que combina en vivo el canto de canarios, el canto de canarios grabados por un fonógrafo con cilindros de cera y reproducido por Kolkowski a través de los fonógrafos y un cuarteto de cuerdas que toca música basada en los sonidos que producen los canarios. Una relación muy distinta a la planteada por Messiaen en su Catálogo de pájaros.

El curso de la música será entonces interrumpido por las exploraciones del sonido como sonido, del sonido en el espacio, de los procesos de notación y escritura propios a la música – insuficientes para la escritura del sonido, de la condición repetitiva, virtuosa y controlada del intérprete, de la condición pasiva del escucha, y esto último, tanto como escucha como ejecutante. Estas irrupciones ablandaran los límites de las disciplinas, dando paso al sonido como medio de expresión, materia acogida con beneplácito por los artistas plásticos, quienes aún hoy se aventuran a la exploración de esta materia infinita. Artistas como Duchamp, Piet Mondrian, Claes Oldenburg, Dick Higgins, Nam June Paik, Dubuffet, Rauschenberg, Bill Viola, entre algunos, exploraron la relación del sonido como medio de expresión en el arte.

Desde la vanguardia del futurismo, pasando por el movimiento Dadá, el surrealismo hasta llegar al movimiento Fluxus, la preparación de esta plataforma de experimentación y exploración con el sonido, estaba dada. Experiencias con el medio sonoro en sus potencias: dibujos, esculturas, objetos, registros y manipulaciones sonoras, performances, intervenciones en el espacio, y las múltiples mediaciones dadas, conducirían a la

¹² John Cage actuaría en un especial de televisión de Nam June Paik llamado "Buenos días Sr. Orwell" realizado en 1984. El comentarista es el presentador del programa.

¹³ Pájaro- órgano o serinette, fue una invención francesa del siglo XVIII, un pequeño órgano con un cilindro agujereado cuyo propósito era enseñarles melodías a los pájaros cantores. El instrumento era usado especialmente por las mujeres. integrado por un cilindro agujereado

práctica más profunda del sonido como medio de creación artística. En Fluxus, especialmente, este espacio de encuentro hallaría una pedagogía y una práctica artística no sustentada en el conocimiento disciplinar sino más bien en el valor de la experimentación, el enriquecimiento de la experiencia, su apropiación y aprendizaje propio. Sin duda, hay una deuda en la investigación profunda de Fluxus y sus metodologías de creación y pedagogía, que valoraron el trabajo colectivo, el azar, el accidente y lo aleatorio entre otros. Una dimensión poética abierta a los múltiples medios y áreas del conocimiento.



Karlheinz Stockhausen

Performance musical realizado en la cueva de Jeita cerca a Beirut. 1968.

El paso sigiloso por la entrada rocosa de la cueva es el prelude de la inédita experiencia sonora propuesta por *Stockhausen*. Los sonidos naturales de esta geografía, agua, tierra, cuerpos en movimiento son acogidos en esta experiencia. Las grietas y fisuras de las paredes acogen varios mecanismos que sigilosamente armados anticipan el desarrollo aural del evento. Los sonidos reverberan por largo tiempo, atraviesan espacios, rebotan en los ángulos y los filos, para luego decantarse en el cuerpo del escucha y su oreja. Los eventos sonoros e instrumentos musicales son estratégicamente ubicados en el espacio, definiéndolo por sus características. Suspendedos en una delgada plataforma que copia los bordes de una estalactita y que levita 82 metros

sobre el río subterráneo Nahr el Kalb, se enmarca a los músicos, con luces dispuestas desde la oscuridad de la montaña que a su vez espacializa el evento. El sonido explota de un solo golpe en el eje vertical de la profunda cloaca sobre la horizontal.

El sonido ocupa el espacio, lo llena, lo dilata y fluye por esta geografía. El espacio se expresa en sonido y se define por sus cualidades de relación. Son 600 metros de altura o profundidad sonora. El volumen de la cueva se explora en el volumen de su sonido.

Sin duda, esta pieza es un evento sui generis que propone: la descontextualización de la sala de conciertos- totalmente controlada-, la interacción con el espacio y su ambiente sonoro, la interacción instrumental con los sonidos naturales, la descolocación de la orquesta en tanto forma condensada y mediada, la ocupación sonora en relación a la geografía de un lugar específico: la cueva de Jeita cerca a Beirut, el desplazamiento del cuerpo en el escenario natural como acción sonora y anticipatoria de la orquesta, la radicalización del espacio y la cualificación del tiempo en la experiencia sonora hacen sin duda, de esta obra un referente imprescindible para cualquier trabajo que sugiera una relación del entorno sonoro, el espacio de características específicas y la performatividad instrumental.

La elocuencia de la particularidad espacial y sonora invita al escucha a una experiencia poli dimensional del espacio, para inmediatamente explorar perceptivamente la naturaleza acústica que deferenca las capas que componen éste collage sonoro. Al fondo, el río subterráneo Nahr el Kalb acompaña la partitura con sus gorjeos. El espacio contiene sonidos y los sonidos contienen espacios.

Intervenciones sonoras en el espacio

Mostrando el sonido del lugar: lugar específico

Un lugar, es el orden (de cualquier clase) de acuerdo con los cuales los elementos son distribuidos en relación a la coexistencia. Excluye la posibilidad de que dos cosas estén en la misma locación (lugar).

Cada espacio posee unas características acústicas particulares que lo definen, y en razón a esto, es posible reconocer la naturaleza del espacio que lo contiene por las cualidades del sonido. Cada lugar tiene una identidad única y unas particularidades que lo definen. El sonido ocupa un espacio y es a su vez contenido por unas delimitaciones físicas o perceptuales, que lo definen, y que pueden también mediante el reconocimiento de sus cualidades modificar el espacio e incluso hasta crearlo.

Un grupo de artistas comprometidos con la presentación natural del sonido in situ (en el lugar), en vez de abstraerlo para hacer emplearlo posteriormente en sus partituras, o conciertos. Leif Brush creó Meadow Piano en 1972, es una instalación que utiliza una red de sensores para hacer perceptibles los sonidos normalmente inaudibles de la naturaleza, como el viento, la lluvia y el movimiento de las plantas y los animales, David Dunn, en su obra Mimus polyglottos (Cenzontle común) (1976), atraído por la capacidad de mimética del pájaro, grabó tonos electrónicos en el rango y ritmo de la canción del sinsonte, luego ejecutarla al pájaro, que reaccionaba como si hubiera escuchado el canto de otro pájaro, el propósito de entablar algo así como una conversación humana-animal,

Algunas de las ideas relacionadas con las prácticas del arte de la tierra tienen una estrecha relación con las intervenciones sonoras en el espacio, una de ellas, es la exigencia a sus espectadores/escuchas de la experiencia directa in situ de la obra in situ, y la imposibilidad para sus creadores de enmarcarla, literalmente en la galería. Asunto que en alguna manera, limitará la proyección de algunos artistas sonoros.

El sentido del lugar y del paisaje, interpelado por Robert Smithson se proyecta en las obras de estos artistas quienes elaboran sus construcciones siguiendo la línea del paisaje natural. Desde 1969 Smithson empieza a producir sus trabajos en el sitio mismo, haciendo énfasis en las particularidades de los lugares y profundizando en ideas escultóricas asociadas a la creación de obras de lugar y de no lugar.

Sus obras elaboradas en lugares remotos, deshabitados y de grandes escalas, fueron motor de una expansión del término escultórico, que acogería entonces las nociones del territorio y la expansión sensoria, recogidos, en especial por el arte de la tierra. Obras como la Spiral Jetty (1970), emplazada en el desierto de Utah, es derivada de una lectura de la topografía local en respuesta al sitio.

Destacado especialmente por su gran aporte al desarrollo del arte de la Tierra en la década de los 60s, el trabajo conceptual y matérico de Walter de María lo consolidan como uno de los pioneros del arte de la instalación específica de lugar, en especial por su reconocido trabajo *The New York Earth Room* (1977); sin embargo, en *The Lightning Field* (1977), instalación a largo plazo, realizada en el occidente de Nuevo México Walter de María interviene en el desierto de Nuevo México manipulando el sonido de los truenos y la luz de los rayos, a la manera de un gran instrumento sonoro. Las fuerzas sonoras y lumínicas de la naturaleza son contraladas en alguna medida por sus dispositivos escultóricos; estas exploraciones sobre el lugar y sus determinantes proyectadas en términos escultóricos, lo llevaron a explorar el sonido como materia. Aunque este es un aspecto poco conocido del artista, es resonante a su interés sobre los fenómenos asociados a la naturaleza y sus fuerzas contenidas. *Cricket Music* (1964) y *Ocean Music* (1968), son dos de las piezas resultantes de sus exploraciones con el espacio en donde es posible reconocer sus habilidades como compositor, percussionista y escultor. A pesar de ser una obra reconocida, su visualidad precede su sonoridad. Ataviado con los mismos preceptos e intereses por escuchar a los sonidos en sus hábitats naturales, Douglas Hollis, con su *Sound Garden (jardín de sonido)* 1982-83, propone una instalación escultórica con alto sentido poético, conformada por altas torres de acero en las que han sido ensamblados tubos de órgano, que movidos por el viento son a la vez interpretados por él¹⁴, cada tubo emite su propio sonido de acuerdo a la fuerza y la dirección del soplo del viento.

Desde la década de los setentas Hollis, concentró su trabajo en la acción –reacción de las fuerzas que afectan el paisaje, y así señalar escultóricamente la relación de estructura sonora y del paisaje. Su obra escultórica-sonora, se caracteriza por tener un componente específico de lugar que considera sus relaciones dinámicas naturales y

¹⁴ Sound Garden, Tomado de la página <http://www.douglashollis.com/> el 10 de Enero de 2014. Extracto traducido por Jaidy Díaz.

culturales. Otras de sus obras *Sound Site* (1977) instaladas a lo largo del río Niágara, *Seattle Sound Garden* (1983) y *Aeolian Harp* (Arpa Eólica) (1975-76), presentan con precisión las ideas de construir la experiencia sonora (y espacial, por supuesto) por la creación de situaciones, intervenciones y experiencias del mismo lugar.

Max Neuhaus. *Times square*, Instalada por primera vez en 1977 y con un periodo de duración de 15 años, antes de ser reinstalada de modo permanente. Manhattan, Ciudad de Nueva York. Su experiencia como percusionista e intérprete de música contemporánea en los años 60, lo condujo a explorar de manera orgánica el sonido. Dibujos, textos, instalaciones y composiciones sonoras conforman la paleta expresiva sonora de este artista que tomo al sonido como materia principal de su actividad artística. *Times Square*, es el nombre de una instalación sonora permanente, ubicada al final de la isla peatonal en Broadway Broadway entre la calle 45^a and 46 con avenida séptima, en la ciudad de Nueva York. El sonido proyectado en las bóvedas de ventilación de la estación del metro de la ciudad y recibido por las rejillas de ventilación del sistema del metro permite el encuentro con un rico sonido armónico que hace parte de la meticulosa instalación y diagramación sonora de Neuhaus en donde pone en juego preguntas por el tiempo del sonido, la experiencia totalizadora de la ciudad y dicho en términos escultóricos, afines a Neuhaus, el carácter específico de un (no) lugar para el desarrollo de la obra, en este caso, con toda la especificidad de lo sonoro y su fisicalidad en el espacio-.

Tree Listening, 2007 – 2009, de Alex Metcalf se configure dentro de esta dupla sonido y paisaje in situ, mediante un sistema de tubos de xilema, es posible escuchar el agua conducida desde las raíz hasta las hojas a través de [] en el árbol interpreta el sistema de absorción de agua de las raíces y su conducción hasta las hojas del árbol. Un murmullo profundo es producido por el árbol en vibración. La instalación presenta el árbol como un punto de escucha de lo natural en el ámbito urbano. Esta instalación intenta ofrecer una experiencia que vincula tanto a la ciencia y el arte mediante la participación del público, con lo que sucede en el interior de un árbol, y para inspirar un gran interés en los árboles. La microescala de los eventos sonoros al interior de los procesos del árbol, abiertos y amplificadas a la escucha humana, hacen de esta escucha un acontecimiento notable.

XXXXXXXXXX

Mediante altas o bajas tecnologías estos artistas ejercen como médiums para convocar el sonido de los lugares, con una resolución más mecánica, que contrasta con los alta XXXXXX

Peter Richards (concepto) y George Gonzales (tallado en piedra) realizaron su obra *Órgano de Olas* (1986), se trata de una escultura acústica ubicada un muelle de la bahía de San Francisco en que amplifica los sonidos de las olas. El sonido es generado por el impacto de las olas contra los extremos de varios tubos de diversa longitud, ubicados a diferentes alturas, a la manera de un órgano, lo que permite escuchar la vibración de las aguas con el ascenso y la caída de las mareas. La característica del sonido está dada por su sutileza y baja intensidad, de modo que requiere de una escucha más activa, mientras se cuelan los sonidos del entorno. Este espacio escultórico, contempla diversas áreas orientadas para el ejercicio de la escucha, explora la fisicalidad del fenómeno del órgano de olas. El elemento clave de su proyecto, en el contexto de la intervención sonora, es el uso distintivo del espacio natural como un escenario para inducir la sonoridad de las olas a través del instrumento particular. Mas terreo que acuático, *Sonic Pavillion*, 2009 de Doug Aitken, es en esencia un gran espacio para la escucha. Esta Instalación –intervención realizada para el Instituto Cultural Inhotim (Centro de Arte Contemporáneo) está localizada en Brumadinho, en el estado de Minas Gerais, al sureste del Brasil. En medio de la selva brasilera, una estructura arquitectónica hace de habitáculo o contenedor, en cuyo centro, se abre un agujero de 210 metros de profundidad en el que han sido instalados micrófonos altamente sensitivos. El sonido proveniente de las profundidades móviles de la tierra, es amplificado al interior del pabellón a través de un sistema de parlantes.

En relación a sus experiencias con el sonido, Aitken destaca su interés por las relaciones entre naturaleza y cultura y, con distintas estrategias y procedimientos de creación incorpora al sonido como elemento fundamental en sus obras. La exploración de la fisicalidad del sonido en lugares bien determinados por su morfología natural o estructura geológica, el uso de registros sonoros de campo, y dispositivos de captura que recogen eventos micro y macro sonoros del paisaje, son algunos elementos que hacen parte de su experimentación sonora. Esta operación acoge la escucha territorializada.

Del sonido de un sitio al sonido del otro: la reubicación del sonido

El Trabajo de Bill Fontana involucra la captura en tiempo real del entorno sonoro para luego ser transmitido a otro. Fontana trabaja específicamente sobre la reubicación del sonido, mediante la transformación del *lugar* a través del sonido. Utilizando sonidos en vivo para producir una paleta sonora, Fontana incorpora las capas de actividad real y simultánea de los eventos sonoros, capturados a través de micrófonos que instala alrededor de

los lugares de su interés, que oscilan entre arquitecturas específicas, edificios, puentes y hasta fenómenos naturales como el río. Luego de recolectar los sonidos, son centralizados en un dispositivo en donde son mezclados, transformados y trasplantados a otro lugar, en tiempo real. La operación resulta en el colapso del espacio y el tiempo a través de la simultaneidad y la transmisión sonora en el espacio. La experiencia, sin duda, cambiará e intensificará las sensaciones de lugar, tiempo, memoria y dimensión espacial”.

Fontana describe ese proceso:

“Mis esculturas sonoras recurren a los ambientes humanos y/o naturales como un sistema de información musical lleno de interesantes eventos sonoros. Diseñando sistemas de información musical en tiempo real, asumo que en cualquier momento puede haber algo significativo para escuchar. Estos sistemas de información son elaborados seleccionando lugares en donde se producen eventos sonoros interesantes dentro de los límites tanto de ambientes urbanos como naturales”. (8)

Para su escucha, una elaborada instalación de parlantes en el exterior o interior de los lugares escogidos, es elaborado. Este sonido descontextualizado de su fuente sonora, condensa el espacio a través de la unificación de locaciones separadas, y luego transforma la nueva locación cuando los sonidos son liberados y dispuestos en otros contextos, generalmente públicos.

Para la obra intitulada *Oscillating Steel Grids Along the Brooklyn Bridge*, en el antiguo World Trade Center y en el Brooklyn Museum, (1983) de Nueva York, Fontana instaló una secuencia de micrófonos por debajo de la calzada del puente de Brooklyn para seleccionar los tonos oscilatorios, generados por los carros que se movilizan sobre las rejillas de acero de la superficie. Estos sonidos fueron transmitidos mediante altavoces en la fachada del antiguo edificio, dando como resultado un zumbido oscilante por encima de la plaza. El WTC se convirtió en la zona de escucha y espacio de amplificación para texturas de sonidos no presentes normalmente en el ambiente. Otra de sus obras, *Mappings: a Global Acoustic Journey into the Simultaneity of Sound Linking the Guggenheim Museums* (1983), es un proyecto propuesto por Fontana que involucraba todos los edificios Guggenheim en las ciudades de New York, Bilbao, Venecia y Berlín. Usando la técnica de reubicación y amplificación del lugar, estos procesos podrían ser ejecutados en las cuatro ciudades como también, transmitir versiones mezcladas al museo Guggenheim en cada ciudad. Este sería el primer proyecto de Fontana usando casi todos los interiores de los edificios como puntos de recepción.

La obra de Fontana, incluye tanto operaciones específicas de lugar como de emplazamiento, trasplante. En consecuencia a la ideas de especificidad del lugar, Fontana se resiste a publicar sus materiales para el consumo masivo de sus eventos sonoros. Algunas grabaciones están disponibles para su escucha a través de su página de Internet, lo que anticipa una política de la escucha. A diferencia de las obras sonoras específicas de lugar, este sistema de reubicación contribuye al afianzamiento de una escucha de-territorializada, es decir no tiene asidero directo con la fuente sonora. Desde la invención de artefactos y dispositivos de captura y emisión como el fonógrafo, el gramófono, el walkman o el cd, este tipo de escucha propone una dimensión política a la relación con el territorio. Esta relación es de apatía.

La noción de trasplante ofrece una clara idea de este proceso; dos artistas coinciden en emplear no sólo el termino sino la operación; en el primer caso en su *Piano transplant*, Anne Lockwind realiza una serie de obras en las que dispone un piano en distintos espacios impropios a la naturaleza del objeto, como en *Piano Garden*, 1969-70, una instalación sonora en Ingatestone, Essex o de *Southern Exposure: Piano transplant No. 4*, 2005. En el segundo caso, Dennis Oppenheim, realiza *Gallery Transplant* (1969), en la cual el plano de una sala del museo Stedelijk de Amsterdam es trasplantado en una pendiente de Nueva Jersey durante cuatro semanas. Esta operación de nuevo es ejecutada por Oppenheim en *Forest Floor Removal* (1968), en donde una proporción de tierra con hojas y humus es removida de un lugar cerca al cerro Rattlesnake en Cornwall, CT. Para luego ser trasplantada a otra área, una milla más allá. El área trasplantada incorpora una posición negativa de los árboles y las rocas en el sitio de la extracción.

Con una operación un tanto distinta pero apelando al sentido de reubicación de sonidos, la obra de David Tudor. *Rainforest 4*, 1973, nos ofrece un panorama de dislocación entre las ideas y sonidos propios del lugar, en este caso, propio de los objetos.

Según las propias palabras de Tudor, “Rainforest, Selva IV está conformada por un grupo de objetos localizados en el espacio, en donde los sonidos son enviados por los objetos y transmitidos a través de ellos, de modo que adquirirían su propia presencia en el espacio. Quiero decir, que en realidad suenan de forma localizada en el espacio dependiendo de donde están dispuestos, siendo complementados por un sistema de altavoces. La idea es que si usted envía el sonido a través de los materiales, los nodos de resonancia de éstos son liberados y pueden entonces, ser recogidos por los micrófonos de contacto o dispositivos sonoros; estos adquieren así un

sonido diferente al del objeto. Se convierten en un reflejo y hacen que, yo creo, genere una atmósfera armoniosa y bella, porque dondequiera que se mueva en el espacio, tiene reminiscencias de algo que ya ha escuchado en algún otro punto de él. [...]

Cada persona hace su propia escultura, decide cómo activarla (sonoramente) y realizarla. No se necesita una mayor instrucción. Es casi una auto-guía porque descubre cómo activar los dispositivos y hacerlos a su gusto. Ha sido muy gratificante este tipo de ejercicio para mí.”¹⁵

Rainforest (Selva) es una pieza en donde los elementos visuales son diseñados. Usted toma un espacio y diseña la manera en que los objetos van a ser presentados en el espacio, y como el sonido va a permearlo. Estas son los criterios de la realización. Otro aspecto en el que trabajé fue en la utilización de disparadores de fotoceldas para asegurar la interacción entre el público que atraviesa la luz, interrumpiéndolos y activando así los sonidos de una paleta sonora previamente decidida por mí.”¹⁶

Reconocido por su excelencia como pianista y compositor, Tudor fue invitado a interpretar las obras de reconocidos compositores como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Sylvano Bussotti, Morton Feldman, La Monte Young y John Cage, con quien además produciría algunas de sus obras entre ellas *Rainforest II*, este ambiente de apertura musical lo conduciría inevitablemente al camino de la experimentación con la música electroacústica.

Rainforest IV (1973) propone un ambiente electro acústico en donde el escucha adquiere una condición activa pues es él quien detona el sonido. El escucha actúa ahora como ejecutante de los sonidos previamente realizados, e incorporados en algunos objetos escultóricos realizados por varios artistas. El material sonoro fue recopilado de archivos naturales científicos, atendiendo a las características únicas físicas y matéricas tanto del objeto como del sonido. Los objetos escultóricos son localizados con precisión para alcanzar el mejor rendimiento de sus resonancias, y la amplificación autónoma de cada uno de los sonidos en el objeto.

Inclasificables – Gestos, sonidos, paisajes

Trasplantando un sonido en otro utilizando el performance como medio sonoro Roman Signer.

Suitcase, 2002. Como esculpida por el tiempo, la obra de Signer, se manifiesta con distintas aproximaciones al arte de la tierra, el performance y la escultura de acción; sin embargo, los bordes de esas delimitaciones son tan fugaces como algunas de sus obras. *Suitcase*, introduce en un solitario escenario natural una carpa en donde un hombre duerme profundamente, el sonido de su ronquido es proyectado a través de unos parlantes al aire libre. El balar de los animales parece responder al sonido del hombre, construyendo un diálogo artificial entre los animales y el hombre que duerme. El paisaje abierto y desolado, es el escenario de tan particular encuentro sonoro. Los sonidos de la naturaleza están siempre presentes, a diferentes ritmos y escalas.

Caminantes sonoros

Es sabida la predilección de Beethoven por caminar por los campos y así, además de regocijarse con los sonidos de la naturaleza esclarecer sus propuestas musicales, John Cage manifestó su predilección por caminar entre los bosques y escuchar los sonidos, antes que ir a un concierto, Brian Eno, igualaba su deseo, excepto que prefería hacerlo por los parques, Guy Debord y Raoul Vaneigem a través de la práctica de la deriva realizada por los artistas de la internacional situacionista (1957-1972), cuyas estrategias buscaban señalar la proximidad del arte y la vida cotidiana, se acompañaron al ritmo de sus pasos mediante derivas y recorridos insólitos que continuaron los artistas, en su mayoría escultores, como Richard Long, Hamish Fulton y Robert Smithson, por nombrar unos pocos caminantes representantes del movimiento land art.

Richard Long a propósito de la sensibilidad del pie diría: “ellos marcan, miden, prueban e interpretan el mundo”¹⁷

David Thoreau, practicaba la escucha atenta mientras caminaba en los bosques para así poder estructurar sus pensamientos políticos, sociales y creativos. Walter Benjamin, reconocido paseante urbano de la historia se refería a la acción de caminar como una forma de recibir el relato de las cosas, Benjamin afirmaba la acción de

¹⁵ Notas del programa original. Escritos de David Tudor. Traducción Jaidy Díaz

¹⁶ Extracto tomado de *Presenting David Tudor, A Conversation with Bruce Duffie*, en <http://www.bruceduffie.com/tudor3.html>. Traducción de Jaidy Díaz.

¹⁷ Macfarlane, R., Walk the line: The photography of Richard Long, London, The Guardian, 2009.

pasear como una nueva forma de filosofar, en su texto *Dirección única*¹⁸, refleja sus sensaciones sobre el caminar y el experimentar la autoridad del camino:

“La fuerza de un camino varía según se lo recorra a pie o se lo sobrevuele en aeroplano [...] Quien vuela solo ve cómo el camino va deslizándose por el paisaje y se desdevana ante sus ojos siguiendo las leyes del terreno. Tan solo quien recorre a pie un camino advierte su autoridad y descubre cómo en ese mismo terreno, que para el aviador no es más que una llanura desplegada, el camino, en cada una de sus curvas, va ordenando el despliegue de lejanías, miradores, espacios abiertos y perspectivas como la voz de mando de un oficial hace salir a los soldados de sus filas”.

El caminante establece una relación directa con su ruta y el ambiente que la rodea, además de penetrar con su cuerpo el espacio rural o urbano, salvaje o domesticado, el paseante al caminar, activa su percepción, observa, reconoce e identifica los elementos que constituyen ese espacio, que el construye como paisaje.

Con todos los ecosistemas que conforman ese paisaje, es imposible no ser también escuchado.

La noción de la caminata sonora o paseo sonoro es instituida por Murray Schafer en su proyecto del World Soundscape Project (paisaje sonoro mundial) durante los inicios de la década de los 70, y está vinculada al término de ecología acústica, referido por su compañero Barry Truax. La metodología propuesta para la práctica espacio temporal de escuchar caminando con lentitud, presupone una experiencia de atención a la escucha mientras se camina en silencio en un ambiente cotidiano, y así, abrir los oídos, al espacio sonoro: un método de investigación del paisaje sonoro en situ. Al finalizar la experiencia el silencio es vencido cuando los participantes comparten sus impresiones sonoras. Si bien, las prácticas de la deriva de la internacional situacionista, tenían como unos de sus puntos de atención la percepción de la geografía –psicogeografía-, la práctica de la caminata sonora centra su interés por la psicoacústica.

La caminata sonora propone la acción de caminar como estado propicio para atender a la escucha del entorno sonoro. Es una exploración del sonido con la intención de activar la escucha – escuchar todos los sonidos del espacio y sus capas tiempo espaciales mientras el cuerpo se mueve a través suyo- es una práctica para re-recordar los sonidos y re-aprender como escucharlos. Hildegard Westerkamp, compositora y artista sonora precursora del paisajismo sonoro, ofrece estas instrucciones al respecto en su texto *Soundwalking* (1974),

Empieza escuchando los sonidos de tu cuerpo mientras te mueves. Son lo más cercano a ti, y establecen el primer diálogo entre tú y el entorno. Si puedes escuchar hasta los más silenciosos de estos sonidos, entonces estás atravesando un entorno dimensionado a escala humana. En otras palabras, con, por ejemplo, tu voz o tus pasos, estás «hablando» con tu entorno, que a su vez responde ofreciéndote sonidos con una cualidad acústica específica.

Caminar como mecanismo de introducción a la escucha atenta de los fenómenos sonoros asociados al entorno en escalas cercanas o distantes. Ya la internacional situacionista a la cabeza de Debord había apelado al caminar como práctica estética y como lugar de reconocimiento psico geográfico, El paseo sonoro, reconoce en ésta acción la posibilidad para entrar en un estado de observancia -en la escucha- opuesta a las acciones ver-oír.

Caminar implica una cierta introspección, requiere un cuerpo atento al espacio que pisa y recorre. El cuerpo amplifica el rango anatómico del oído para conectar la corporalidad del caminar con los sonidos en el paseante y su percepción. Caminar es el ejercicio primal que nos determina como peatones humanos

Para el caminante del paisaje sonoro, el estado ideal no es el de introspección si no de alerta, poco a poco los fenómenos sonoros del lugar lo circundan, los acontecimientos sonoros de sus ecosistemas empiezan a iluminar sus oídos indiferentes, enfrentándolos a un nuevo y complejo horizonte sonoro. Sin embargo, no debe ser tomado como un ejercicio fácil, la práctica de la caminata sonora es una herramienta para la activación de la memoria y el reconocimiento de espacios, lugares y comunidades mediante su comportamiento acústico. Barry Truax en su libro *Comunicación acústica*, describe la importancia del concepto de una comunidad acústica: “en la cual los sonidos funcionan positivamente para crear una relación unificada con el ambiente”, lo cual apela de manera directa al *genius loci*, o identidad del lugar. “una comunidad con una buena definición acústica puede fácilmente reconocer su identidad y derivar significado del paisaje sonoro”, continuaría Truax.

Cada paisaje sonoro es único e irrepetible, cada lugar puede ser definido y recordado por sus marcas sonoras o sonidos significativos, que tienen que ver con procesos de construcción de memoria sonora colectiva e individual. Caminar es estar en dialogo con el entorno, al caminar entramos en dialogo con el ambiente, de modo literal y figurativo, nos situamos a nosotros mismos en nuestra historia. El antropólogo, Jo Lee, sugiere

¹⁸ Walter Benjamin. *Dirección única*. Alfaguara, Madrid, 2002.

que el acto de “caminar puede ser entendido como una biografía personal: el cuerpo se mueve, en parte, debido a sus conexiones entre el pasado, presente y futuro. (Lee 2004)¹⁹.

.....

"No existe el silencio para los vivos.

No tenemos párpados en los oídos.

Estamos condenados a oír.

Oigo con mi pequeño oído...

La mayor parte de los sonidos que oigo están ligados a cosas. Uso los sonidos como indicios para identificar dichas cosas. Si están ocultas, los sonidos las revelarán. Oigo a través de la selva, a la vuelta de la esquina y por encima de los montes.

El sonido llega a lugares a los que la vista no puede.

El sonido se zambulle por debajo de la superficie.

El sonido penetra hasta el corazón de las cosas."²⁰

Por la acción de caminar el cuerpo es capaz de conocer o recordar su experiencia en el lugar, la escucha atenta activa no solo la memoria del lugar sino su propiocepción. El reconocimiento de la sensorialidad del cuerpo en movimiento advierte de la propia presencia en el lugar.

.....

Algunos artistas de la caminata sonora han ampliado este enfoque comunicativo que se puede considerar concientizadora (Freire 1994) para los trabajos de instalación interactiva y otras formas que hacen hincapié en la comunicación artista-público. En los últimos tiempos, el concepto de caminata sonora ha tenido distintas variaciones, sus formas oscilan, desde el mero paseo sonoro, pasando por el registro sonoro de campo con micrófonos de altas y bajas tecnologías que contemplan la naturaleza de los ecosistemas, caminatas acompañadas o activadas con dispositivos electrónicos, caminatas para ser transmitidas en tiempo real por radio difusión y caminatas con narraciones prediseñadas y acompañadas de elementos visuales, caminatas sonoras cercanas a los dispositivos museísticos de ilustración o de circuitos turísticos, etc.

Antes de la aparición de tecnologías de grabación de sonido, ha sido a través de la escritura en nuestra cultura occidental y a través de algunas oralidades en culturas exógenas, como el paisaje sonoro ha sido registrado, no siendo lo mismo con la visualidad del paisaje, encargada especialmente a geógrafos y pintores.

Y ahora, como si tanto limpiar, fregar y segar hubiese impedido oírlos antes, se oyó esa melodía incompleta, esa música intermitente que el oído percibe a medias pero que no acaba de asimilar del todo: un ladrido, un balido, irregulares, intermitentes, pero en cierto modo relacionados; el zumbido de un insecto, el temblor de la hierba recién cortada, separados, pero unidos al mismo tiempo; el choque de un escarabajo pelotero, el chirrido de una rueda, graves, ruidosos, y tan misteriosamente interconectados que el oído se esfuerza por unirlos, aunque nunca llegan a armonizar del todo, y por fin, al caer la tarde, cesaron, uno tras otro, todos los sonidos, se quebró la armonía y reinó el silencio.

Al faro, Virginia Wolf, publicado en 1927.

.....

Luego de la invención de los dispositivos de grabación sonora al final del siglo XIX, se abrió la posibilidad de separar el sonido de su Fuente y desterritorializar la escucha, fenómeno que hoy impacta en nuestras sociedades

¹⁹ Trad. Jaidy Díaz

²⁰ SCHAFER, Murray. (1994) Fragmento extraído de *Voices of Tyranny, Temples of Silence*. Ontario: Arcana Editions.

de manera vertiginosa, con la producción masiva de dispositivos portátiles de emisión y captura de sonido cada vez más eficientes y reducidos en tamaño, que se comportan como prótesis de aislamiento sonoro y focalizan la escucha a sus emisiones, walkmans, cdplayers, ipods, mp3, mp4, teléfonos inteligentes, audífonos canceladores de ruido, y otras tecnologías sonoras construyen una burbuja unipersonal que pone en un plano de fondo o incluso elimina, el entorno sonoro entorno circundante. La relación fondo y figura sonora, es resaltada, de modo que el cambio de paradigma en la escucha del entorno sonoro es casi imposible.

La colectivización de la experiencia de nuestro entorno sonoro está siendo compartimentada de modo violento gracias a estas tecnologías solipsistas. Al sonido del entorno se le enmascara con los sonidos escogidos, en su mayoría, en forma de música, ignorando su incalculable valor y haciendo recordar los principios de la Corporación Muzak en los años 30, cuyo objetivo era enmascarar los sonidos de fondo, considerados como indeseable o como ruido.

Por esa misma fecha, Walter Ruttmann, haría la grabación de campo para la pieza sonora "Fin de semana", que mezclaría luego con sonidos urbanos. Su interés en la exploración de los ritmos de la vida urbana a través del sonido está influenciado por la realización de sus documentales silentes y rítmicamente editados como Berlín: Sinfonía de una ciudad (1927). Tony Schwartz, teórico y productor de radio con su proyecto New York 19 (1946), en donde por un año y medio se dedicó a registrar por medio de una grabadora de casete potenciada por una batería y con un peso de 7 kilos, los sonidos del medio ambiente de su zona postal, el resultado fue una documentación de sonidos y canciones del medio ambiente natural; Schwartz señalaría posteriormente la enorme dificultad de este procedimiento en un medio propicio para realizar grabaciones en estudio; si no era posible llevar el sonido al estudio entonces se procedería con la realización de un efecto afin.



En una época de tecnologías robustas y de difícil acceso, la grabación del sonido del ambiente era restringido, Schwartz²¹ diría en 1974: pude explorar la belleza del lenguaje en situaciones cotidianas y los sonidos de vida alrededor nuestro.

La pieza sonora *Streetwork StreetTracks I-II* (1969) de Adrian Piper, es uno de los primeros trabajos de sonido conceptual en el que realizó una grabación sonora de una caminata solitaria a lo largo de una calle de la ciudad de Nueva York. A la semana siguiente durante un festival en la misma calle realizó una grabación de la misma ruta, mientras reproducía la primera al doble de la velocidad y entablaba conversaciones con el público, Piper llama la atención sobre las tecnologías de grabación y las formas sonoras del proceso creativo.

Camino (2004) está conformado por el registro sonoro de una peregrinación sonora performativa realizada por el violinista Oliver Schroer y tres acompañantes, a lo largo de una caminata de 1.000 kilómetros por un el camino de Santiago de Compostela, llevando consigo un estudio de grabación portátil y un violín con el que ocasionalmente interpretaba integrando los sonidos del ambiente de los sonidos locales como campanas de iglesias, pájaros y voces monásticas. Schroer afirmaba que “El sentido de lugar es fuerte aquí – hay peregrinos rezando, niños que juegan, pájaros, campanas, pasos, pasando trozos de conversación, los sonidos de los propios edificios. Cada espacio tiene su propio carácter distintivo y su propia resonancia (liner notes, 2005)”.

De manera similar a *Camino*, Janet Cardiff y George Bures, realizan sus caminatas sonoras con la guía de narraciones grabadas inspiradas en el cine negro, sin embargo los artistas interpelan la noción de caminata sonora pues afirman estar más interesados en la producción de audio que del sonido. Las narraciones realizadas por los artistas hacen énfasis en las experiencias sonoras de lugares concretos. No es el foco de audio paseos ecología acústica, sino más bien la creación de una narrativa dirigida utilizando los sonidos ambientales como base o pista ambiente, como en una banda sonora de la película.

Los caminantes llevan consigo auriculares que guían de modo estricto sus pasos y dirección sensorial, con la narración. Los paseos alientan el deslizamiento entre el entorno real de que el oyente camina a través y el medio ambiente imaginario creado y dirigido por Cardiff y Miller. Estos paseos incluyen también referencias a la historia local y noticias vigentes, como en el paseo de Nueva York Central Park.

Christina Kubisch, en sus *electric walks* (1998) propone una variación interesante al concepto de caminata sonora puesto que el proceso de audibilidad se haya determinado por la posición del cuerpo en el espacio y la respuesta magnética que se da a través de un sistema electrónico de captura elaborado por ella. Este sistema transforma las ondas eléctricas en sonidos que se pueden escuchar mediante los auriculares suministrados. Es una escucha focal que depende de la localización en el espacio. A pesar de que estas caminatas eléctricas, privilegian los espacios exteriores, la escala de su acción es limitada debido a la plataforma tecnológica que requiere. Una vez delimitado el espacio por sus características eléctricas, los oyentes se mueven libremente por el espacio en lugar al que acuden al acontecimiento sonoro. Los paseos se desarrollaron a partir de un problema técnico relacionado con sus instalaciones anteriores basados en la inducción electromagnética. Kubisch (2009) afirma que, por medio de auriculares especiales de rango sensible, la perceptibilidad acústica de las corrientes eléctricas sobre tierra y bajo tierra no es suprimida sino más bien amplificada. La gama de colores de estos ruidos, su timbre y el volumen varía de un sitio a otro y de un país a otro. Ellos tienen una cosa en común: están en todas partes. Sus trabajos para los lugares exteriores ofrecen un diálogo único entre arte y naturaleza, los sonidos electrónicos y los sonidos del medio ambiente.

Con tecnologías arcaicas exclusivas al cuerpo, y siguiendo las nociones de caminata sonora, el artista Akio Suzuki, propone una variación interesante al respecto, pues luego de realizar su caminata en solitario o en colectivo dedica parte de su trabajo a destacar la dupla espacio-sonido, a través de artefactos y objetos que señalan las características sonoras de los espacios, mientras enmarca ésta relación en la pregunta por la naturaleza de lo sonoro y del ejercicio placentero y complejo de escuchar. Es difícil delimitar a Suzuki únicamente al arte sonoro a pesar de ser uno de sus pioneros; sin embargo, su desarrollo artístico compromete distintas disciplinas y categorías: el dibujo, la música, la construcción de objetos sonoros, prácticas de caminatas sonoras, producción de sonidos concretos, producción de paisajes y ambientes sonoros que en ocasiones utilizan el performance como método son sólo algunas formas de sus experiencias creativas que han contribuido enormemente al campo del arte hoy.

²¹ <http://www.tonyschwartz.org/#audio>

Otro enfoque contemporáneo de las caminatas sonoras, proponen sistemas complejos de mapeo espacial, articulados a sistemas satelitales y de información geográfica, se trata de la elaboración de mapas sonoros puestos a disposición pública mediante su descarga digital, que han sido realizados para grandes áreas, como en las ciudades de Nueva York, Berlín, Toronto, Colonia, e inclusive en Bogotá. Estos mapas sonoros intentan de alguna manera reconocer la identidad sonora de los espacios, presentando al sonido como un patrimonio intangible de la identidad de los lugares, de las ciudades. Estos mapas sonoros, que incluyen los fenómenos sonoros del entorno, lideran algo así como una campaña por el reconocimiento de los acontecimientos sonoros paradigmáticos de los lugares, que en algunos casos apelan al reconocimiento de una identidad regional. Estos mapas de sonido a menudo están vinculados a páginas que describen los enfoques de las caminatas sonoras, así como guías prácticas para trabajar con sistemas de GPS, por ejemplo el mapa sonoro de Nueva York, que se puede encontrar en la página de internet <http://www.nysoundmap.org>, donde se ofrece una excelente lista de recursos. Mapas de sonido que proporcionan puntos de acceso para las personas interesadas en la grabación de campo y con posibilidades de compartirlos a través de vínculos digitales en una interfaz común, brindando la posibilidad de intercambio y colaboración. Una práctica artística colaborativa social que despoja sus resultados de la institución museal o de galerías.

La práctica de la caminata sonora es hoy empleada en distintas disciplinas que abarcan tanto los campos de la creación como otras que sugieren ámbitos sociales, comportamentales o biológicos, como antropología, pedagogía, psicología ecológica, ecología, urbanismo ecológico, danza y terapia del movimiento y, otras con aplicaciones en la ciencia y la biología; sus resultados arrojan sólo por nombrar unos pocos, principios de reconocimiento de comportamientos, memorias, ideas identitarias comunitarias, pedagogías en relación a la escucha, sistemas de relación con el entorno y mediciones más precisas en relación al sistema vivo de los espacio. La exploración del sonido y el fenómeno de auditivo, incluidos en formas contemporáneas de creación artística, son grandes portadores del reconocimiento propio y son, a la vez el reflejo de las negociaciones políticas con el espacio, el lugar y la percepción del cuerpo.

Sonidos desaparecidos: museos sonoros como patrimonio intangible
 Sonidos nuevos y sonidos del futuro. Diseño acústico.
 Oigo unas voces. Luces a través de mi párpado.
 Una campana dobla en la iglesia de San Pedro.
 Gritos de los bañistas ¡Mas cerca!, ¡más lejos!, ¡no, por aquí!,
 ¡no, por allá! Los pájaros gorjean; Jeanne también.
 Georges la llama, Canto de gallos. Una llana
 Raspa un tejado. Unos caballos pasan por el callejón.
 Chirrido de una guadaña que corta la hierba.
 Choques. Rumores. Unos retejadores andan sobre la casa.
 Ruidos del puerto. Silbido de las maquinas recalentadas.
 Música militar que llega a bocanadas.
 Guirigay en el muelle. Voces francesas. Merci.
 Bonjour. Adieu. Sin duda es tarde, pues ya
 Se acerca mi petirrojo a cantar justo a mi vera.
 Estrépitos de martillos lejanos de una fragua.
 El agua chapotea. Se oye el jadeo de un vapor.
 Entra una mosca. Aliento inmenso de la mar.
 Victor Hugo. L'art d'entre gran-père
 Citado por Chi6n, M. (1999): El sonido. M6sica, cine, literatura. Barcelona, Paid6s.

Bibliografía

- AUGE, Marc. (2000): *Los no lugares. El espacio del anonimato*. Barcelona: Gedisa Ed.
- BENJAMIN, Walter (2008), El narrador, Introducci6n, traducci6n, notas e 6ndices de Pablo Oyarz6n R., Santiago de Chile: Ediciones/metales pesados.
- BEJARANO, Mauricio (2008): *M6sica Concreta: Tiempo destrozado*. Colecci6n sin condici6n. Libro No.15. Bogot6: Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia.
- BRANDON, Labelle (2001) *Site of Sound: of architecture and the ear*. Chicago: Ed. PTC.
- CAGE, John (1981): *Empty Words. Writings from 1973 to 1978*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- CHION, Michel (1993): *La Audiovisi6n. Introducci6n a un an6lisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paid6s.
- _____ (1999): *El sonido*. Barcelona: Paid6s.
- _____ (1986): *Sonido, m6sica, cine, literatura*. Madrid: Paid6s
- _____ (1991): *L'art des sons fix6s*. Paris: Ed. Metamkine
- _____ (1983): *Guide des objets sonores*. Paris: INA-GRM Buchet-Castel
- DÍAZ, Jaidy (2006): *Inserciones de lo sonoro en las pr6cticas artísticas contempor6neas*. En Gustavo Zalamea (comp.), C6tedra Manuel Ancizar, Arte y localidad: modelos para desarmar. (pp. 37-56). Bogota: Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia. Kimpress
- _____ (2010): *Pensar Sonido: Actos de la Voz*. Obra completa. Vol 1. Espacio. Vol 2. Tiempo. Vol. 3 Imagen. Bogot6: Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia. Ed. La Silueta.
- Kubisch, Christina. "Works with Electromagnetic Induction." http://www.christinakubisch.de/english/klangundlicht_frs.htm. Accessed March 3, 2009.
- KAYE, Nick (2000). *Site-Specific Art. Performance, place and documentation*. London and New York: Routledge Ed.
- KHAN Douglas (1999): *Noise, Water, Meat. A history of Sound in the Arts*. Cambridge: MIT Press.
- LICHT Alan (2007): *Sound Art. Beyond Music, between categories*. New York: Ed. Rizzoli.
- NANCY, Jean Luc (2007), A la escucha, Buenos Aires: Amorrortu.
- MOLES ABRAHAM. La imagen sonora del mundo circulante, fonografías y paisajes sonoros. En: La Imagen: comunicaci6n funcional. M6xico, D.F. Editorial Trillas. Pp. 229-243. 1999
- Piper, Adrian. Streetwalk/Streettracks I-II (1969). Accessed at the Adrian Piper archive. <http://www.adrianpiper.com/art/sound.shtml>, August 18, 2008.

- RUSSOLO, Luigi (1975 -2000): *El arte de los ruidos*. La Mancha: Centro de Creación Experimental. Universidad de Castilla.
- SCHAEFFER, Pierre (1967-1998): *Solfège de l'objet sonore*. 3 CDs y 1 libro. Paris: INA-GRM. Musidisc 292582.
- _____ (1966): *Tratado de los objetos musicales*. Barcelona: Alianza Editorial.
- _____ (1988): *La musique concrète*. Paris: Presses Universitaires de France.
- SCHAFFER, Murray (1969): *The New Soundscape*. Vienna: Universal Edition
- _____ (1972): *Ear Cleaning*. Londres: Universal Edition
- _____ (1973): *The Music of the Environment*. Vienna: Universal Edition
- _____ (1977): *The Tuning of the World*. New York: Knopf
- _____ (1970) *The Book of Noise*. Wellington, New Zealand: Price Milburn
- _____ (1993) *Voices of Tyranny, Temples of Silence*. Indian River, Ontario: Arcana Editions
- TRUAX, B. (1992b) Composing with time-shifted environmental sound. *Leonardo Music Journal*, 2(1), 37-40
- TRUAX, B. (1998) Composition and diffusion: space in sound in space, *Organized Sound*, 3(2), 141-6 World Soundscape Project (1972) *A Survey of Community Noise By-laws in Canada*. Simon Fraser University World Soundscape Project. The Music of the Environment Series, editado por R.M. Schafer. Vancouver: A.R.C. Publications.
- (1973) N° 1, *The Music of the Environment*
- (1978a) N° 2, *The Vancouver Soundscape*
- (1977a) N° 3, *European Sound Diary*
- (1977b) N° 4, *Five Village Soundscapes*
- (1978b) N° 5, *Handbook for Acoustic Ecology*, editado por Barry Truax
- WARBURTON Dan. Entrevista con Luc Ferrari.
- <http://www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/>.1998
- WISHART, T. (1985) *On Sonic Art*. York: Imagineering Press
- WISHART, T. (1986) Sound symbols and landscapes. En: *The Language of Electroacoustic Music*, editado by S. Emmerson. London: Macmillan