

En los **arenales** del arte **SONORO**

IN THE SANDS OF THE SOUND ART

ABSTRACT

In the sands of the sound art illustrates the difficulty to define sound art and to submit it to a characterization. This written examines the expression sound art by establishing their links with the artistic avant-garde of the first and second half of the 20th century. This leads to an analysis of the way that the notion of experience is modified regarding what is meant by art, and the importance that takes the notion of experimentation in the musical practices of the 50s and 60s. The crossing between experience and experimentation becomes evident in the importance that the sound receives beyond the musical area, particularly in artistic practices that make the city as a center. The city becomes a great aesthetic machine which the sound art enters into dialogue. In this dialogue there can be outlined some of the forms that the sands of sound art drawn in the city.

Keywords

Art, Sound, Music, Experience, Experimentation.

RESUMEN

El presente escrito aborda el arte sonoro a través de la imagen de unos inmensos arenales. Con esta imagen, se ilustra la dificultad que se encuentra al querer definir el arte sonoro y someterlo a una caracterización. Para ello, se interroga la expresión arte sonoro estableciendo sus nexos con las vanguardias artísticas de la primera y segunda mitad del siglo XX. Esto conduce a un análisis del modo en que se modifica la noción de experiencia respecto a lo que se entiende por arte y a la importancia que cobra la noción de experimentación en las prácticas musicales de los años 50 y 60. El cruce entre experiencia y experimentación se hace evidente en la importancia que el sonido cobra más allá del ámbito musical, particularmente en las prácticas artísticas que hacen de la ciudad su centro. La ciudad se convierte en una gran máquina estética con la que el arte sonoro entra en diálogo. En este diálogo se pueden esbozar algunas de las formas que los arenales del arte sonoro dibujan en la ciudad.

Palabras Clave

Arte, sonoro, música, experiencia, experimentación.

1 PRIMEROS PASOS

Abordar el arte sonoro es como realizar una travesía por unos inmensos arenales. Caminando por ellos se descubren distintos tipos de arena. Según el grado de erosión sufrido la arena es gruesa o fina. Su aspecto y color varía también dependiendo de su procedencia, como en una playa, en un río, en una mina, o en un volcán. Pero todas tienen en común el ser el fruto de un rozamiento que terminó por producir una cierta disgregación de lo que antaño se presentaba como una roca. En el caso del arte sonoro, el caminante se encuentra con la pulverización de dos rocas: la propia noción de arte y la de música.

La expresión arte sonoro acoge entonces las partículas de unas rocas que antes formaban dos ámbitos cercanos pero no homologables. Su diferente origen, material de trabajo, concepción, e incluso evolución histórica, hacen de la expresión arte sonoro un complejo ensamblaje que se resiste a la definición. Esta complejidad se acrecienta si se tiene en cuenta que durante los años 50-60 del siglo XX, esta erosión fue acompañada de la revitalización de la propuesta de las primeras vanguardias de no distinguir entre arte y vida. En este contexto en el que la autonomía del arte ha sido rechazada, John Cage realiza en 1952 *Untitled Event* en Black Mountain College (Carolina del Norte, Estados Unidos), considerado como precedente del primer happening de Allan Kaprow en 1959, *18 Happenings in 6 Parts*.¹ Le seguiría en los años 70, el paso del happening a la performance y, previamente, en los 60, las distintas reflexiones acerca del término “medio”, principalmente a través de las nociones de intermedia y multimedia. A nivel conceptual, estas reflexiones muestran la dificultad de establecer una definición cuando lo que está en juego es una práctica en la que los distintos medios establecen sus relaciones. Si se centra por un momento la atención en la noción de intermedia que Dick Higgins pone en circulación entorno a 1964 para hablar del

happening, se descubre que según el mismo Higgins, este término fue utilizado por vez primera en 1814 por el poeta Samuel Taylor Coleridge. Para Higgins, los medios se han quebrado en su sentido tradicional y se han convertido en meros puntos de referencia. En este contexto, el término intermedia sirve a Higgins para describir un trabajo de fusión conceptual en el que se establece una dialéctica entre los distintos medios (1996).²

Del mismo modo que para Higgins el término intermedia daba cuenta de un estado en el que lo importante no era su definición sino la relevancia que estas prácticas pudieran tener en el ámbito artístico y social, la expresión arte sonoro remite también, más que a una definición, a la apertura de varias cuestiones. La expresión arte sonoro es considerada aquí como indicio de un estado del arte y de sus nexos con los modos de vida.

En los arenales del arte sonoro el deseo de delimitación es una operación que continuamente es desmentida por la práctica y por la distinta tipología de sus componentes: el arte denominado plástico y lo sonoro. Por ello, más que aventurarse en un ejercicio de definición que obligaría a ignorar los escollos, se prefiere mostrar en este escrito, algunas de las principales dificultades que obstaculizan esa tarea.

La primera dificultad que surge al adentrarse en las arenas movedizas del arte sonoro se encuentra en el término arte. Éste ha sido atribuido, usualmente, a lo que se englobaba con la categoría Bellas Artes. La música en cambio, raramente ha ido acompañada de la categoría arte. A ello se añade, la persistencia de un término que, aún después de los embates sufridos con las primeras vanguardias –particularmente con el dadaísmo y los *ready made* de Marcel Duchamp–, muestra su metamorfosis, pero se resiste a ser destituido.

En la expresión arte sonoro, el término arte se refiere, principalmente, a la relación con lo visual que podrá establecer lo sonoro, al tiempo que obliga a interrogar y revisar la lectura que las manifestaciones artísticas contemporáneas realizan de las vanguardias que les precedieron.

Una segunda dificultad radica en el modo en que el término sonoro marca un desplazamiento respecto al de música. Se podrá objetar que este desplazamiento se encontraba ya en algunas reformulaciones de la música, como las realizadas por Edgard Varèse o John Cage, o también en el denominado paisaje sonoro, pero hay que afirmar que ahora este deslizamiento es de distinto grado. Si nos centramos estrictamente en la relación entre la expresión arte sonoro y el desplazamiento que implica respecto al término música surgen algunos problemas. Esto es evidente en el título del artículo que Trevor Wishart publica en 1996, "Die elektroakustische Musik is tot- long lebe Sonic Art" (La música electroacústica ha muerto. Larga vida al arte sónico, 1996, pp. 7-9). El decreto de la muerte de la música electroacústica se orienta a hacer del arte sónico una práctica que no responda a la filiación de la música electroacústica respecto a la historia de la música en general.

Sin embargo, si la música electroacústica hubiera muerto, tendríamos que, desde que Arnold Schoenberg procediera a la suspensión de las funciones tonales con su *Segundo Cuarteto* op. 10 en 1908, la declaración de Trevor Wishart sería, sin tener en cuenta la a-música de Nam June Paik, la tercera vez que se asiste a la reformulación del universo sonoro en el ámbito musical. En medio de estos pasajes, aún se encontraría la definición de música como organización de sonidos de Edgard Varèse y la de música como organización de sonidos y de silencios de John Cage. La diferencia sin embargo, radica en que con Wishart el término música ha sido evacuado.

Se añade a esta segunda dificultad, como ha quedado patente, la oscilación entre las expresiones arte sónico y arte sonoro. La expresión arte sonoro es anterior y es la que se utiliza usualmente en habla hispana. Esta expresión aparece por vez primera en el catálogo de la exposición *Sound/Art*, comisariada por William Hellerman en 1983, y realizada en el Centro de Escultura de Nueva York. En el catálogo de esta exposición, el historiador Don Goddard expone que el arte sonoro muestra, siguiendo a Hellerman, que escuchar es otra forma de ver. La conjunción de sonido e imagen insiste en consecuencia, según esta orientación, en el mundo de la visualidad. Pero, en ambos casos, tanto si se acepta la expresión arte sónico como arte sonoro, el énfasis se encuentra en la mirada.³ ¿En qué consiste esa forma del ver que se abre con la escucha? ¿Qué aporta poner el ojo en el oído? No parece que se trate ahora de esa mirada a la que se aludía en los orígenes de la abstracción, cuando Kandinsky tomaba como modelo la música para la visión interior del artista (1995, p. 51). En la declaración de Don Goddard es la visión externa la que es convocada. Escuchar es otra forma de ver o, si se prefiere, de percibir el espacio. Será esta una posición que hunde sus raíces en el *Untitled Event* de Cage, los *events* de G. Brecht y las obras que como *Composition 1960*, nº 2 de La Monte Young o *Kleenex* (1962) de Wolf Vostell, son acciones sonoras y visuales al mismo tiempo.⁴

Las dos dificultades que emergen cuando se atiende a la expresión arte sonoro, forman la punta del iceberg de una problemática que ancla sus raíces en las transformaciones que tuvieron lugar desde la segunda mitad del siglo XIX en el ámbito artístico y que culminaron con las primeras vanguardias.

Desde esta perspectiva, la persistencia del término arte en el horizonte actual y, más concretamente en la expresión arte sonoro, es síntoma de las contradicciones y ambivalencias que contienen el panorama de una gran parte

de las prácticas artísticas desde mediados del siglo XX. Son las propias prácticas las que habrían operado la supuesta redefinición del término arte, pero éste no las ha incorporado en su totalidad y sigue funcionando, en gran medida, como marchamo de valor que por sí solo justifica un estatus. No obstante, el valor del término arte no se reduce solamente a lo que podría constituir el mercado del arte. La razón de su persistencia se puede rastrear, asimismo, en el cambio que la Modernidad introduce en la noción de experiencia.⁵

2 ENTRE EXPERIENCIA Y EXPERIMENTACIÓN

El cambio de signo en la noción de experiencia es anunciado, entre otros, por Charles Baudelaire cuando en *Le peintre de la vie moderne* (*El pintor de la vida moderna*, 1859), convierte el término Modernidad en el aglutinante de una estética y una poética nuevas, centradas sobre una toma de conciencia sin precedentes de la relación aparentemente contradictoria entre la belleza y el presente.⁶ La estética moderna toma cuerpo en esta tensión entre el ideal y lo nuevo, lo intemporal y el presente. La Modernidad aparece, para el escritor francés, como lo transitorio, fugitivo y contingente, y esto se convertirá a partir de entonces, en el nuevo contenido del arte, lo que él denomina la mitad del arte. La otra mitad, seguirá siendo todavía la belleza ideal, la belleza intemporal.

El trabajo del artista moderno consistirá en extraer la belleza fugitiva, la belleza del presente. Esta belleza se encuentra por doquier en las calles del París de Baudelaire, en esas calles pobladas por gritos y traqueteos de carruajes que las convierten en ensordecedoras. En esas calles, el poeta es un observador privilegiado que se abstrae de la masa para extraer la belleza. Baudelaire relata la experiencia del hombre que, finalmente, se aísla de la masa para volver a sí mismo. Se traza una línea que va del hombre multiplicado en la

masa al hombre que mantiene su unicidad; del bullicio al silencio; del movimiento al reposo. Pero, de hecho, el poeta que narra el fragor de las calles de París, es siempre el hombre que observa, el hombre que se separa de la masa, que pasea anónimamente y juega con su propia experiencia de las calles. El hombre que puede escribir esas líneas, es el que pasea desapercibido disfrutando del espectáculo de la masa, del privilegio de observar sin que esta acción sea a su vez observada.

La tensión entre lo intemporal y el presente que suponen las dos mitades del arte, imposibilitará la comprensión de la experiencia de lo vivido en tanto totalidad y sitúa la noción de fragmentación como categoría central de la Modernidad, tal y como por ejemplo lo muestra Walter Benjamin en 1933 en su texto *Erfahrung und Armut* (*Experiencia y Pobreza*). En este texto, Benjamin expone la pobreza de experiencias que afecta a toda la humanidad. Es ésta una pobreza que es concebida como una nueva especie de barbarie, pero una barbarie que es entendida positivamente por el filósofo, pues conduce a hacer una tabula rasa, a empezar desde cero y, como afirma Benjamin, a aceptarnos como una “civilización del vidrio” (1980, p. 218). Pero, a diferencia de Baudelaire, de quien parte el filósofo alemán, la pobreza es exterior e interior, no hay un sí mismo al que volver la mirada.

A la pobreza de experiencia que señala Benjamin, se añade el paso de una civilización del trabajo y el progreso, a una civilización del consumo y el placer. Se trata de una civilización que dará lugar a lo que Th. W. Adorno y Max Horkheimer denominan la industria cultural. En este sentido, la sobresaturación y el cansancio que denunciaba Benjamin se manifiesta, paradójicamente, con un ocultamiento de estos signos con la proliferación que surge de la búsqueda de experimentación constante. No es la experiencia en el sentido moderno lo que se busca en la actualidad, sino el deseo de experimentación. Este deseo se manifiesta

en una doble vertiente: en los productos de consumo -incluido el mismo arte-, y en el papel de la noción de experimentación en el ámbito artístico.

Si se atiende al término experimentación en el ámbito musical -un término fundamental para entender el arte sonoro actual-, es preciso recordar que hacia los años 50 del siglo pasado y, a pesar del malestar de muchos músicos para con este término, la experimentación era definida con John Cage, como un acto cuyo resultado es desconocido (1961, p. 13). Esta noción de experimentación se hace particularmente presente en el contexto norteamericano, donde músicos como Alvin Lucier o Gordon Mumma se refieren a sus trabajos como experimentos, o resultados de una actitud experimental.

A nosotros ni se nos pasaba por la cabeza eso de correcto o equivocado. El lado experimental - vuelvo a usar la palabra - tiene que ver con nuestra capacidad para seguir nuestros instintos y nuestra experiencia como intérpretes. A esto quería llegar: casi todos estos compositores eran intérpretes musicales en vivo. Eso de alguna manera los conecta con gente como Mozart, Haydn, Johann Sebastian Bach: todos ellos eran compositores intérpretes. La gran mayoría de los independientes a los que me refiero, eran músicos intérpretes en activo. Teníamos que vivir con nuestro propio mundo, teníamos que vivir con nuestra propia música, viajábamos con ella, encontrábamos distintos públicos. (Mumma, 2008, p. 57)

Entre la actitud cageana, la manifestada por estos músicos, y la experimentación en el panorama actual, se ha filtrado el espíritu de la Modernidad con su gusto por lo fugitivo y lo fragmentario. Pero, ya no se trata como en Baudelaire de la mitad del arte, sino del arte en su totalidad. Se oscila entre la experimentación como camino hacia lo desconocido y el consumo insaciable que se produce ahora en ese camino mismo. El campo del arte sonoro

constituye un buen ejemplo de esta actitud. Su reinención en los años 90 -si se atiende a la propagación de la expresión arte sonoro-, y las dificultades de definición que ofrece, son los síntomas de ese deseo que compele a ir hacia lo desconocido, al tiempo que eso desconocido, como ocurre con la posesión de un objeto de consumo, una vez alcanzado exige iniciar la búsqueda de nuevo. Aunque, como ocurre asimismo en el mundo de los objetos, eso desconocido es a menudo, fruto de una reinención que viene dada, en muchos casos, por el desconocimiento. Frecuentemente, lo desconocido y el desconocimiento van ligados en algunos de los trabajos del arte sonoro. Este desconocimiento se refiere al trabajo realizado, en el ámbito sonoro, en la primera mitad del siglo XX, y en los años 60 en el mundo del arte plástico. Por ello, no es de extrañar que a menudo se utilice el término reinención para aludir al arte sonoro.

Esta cuestión pone de manifiesto que, el cambio de signo de la experiencia bajo la forma de la experimentación, va íntimamente ligado al desplazamiento antes señalado de lo sonoro respecto al término música. Este desplazamiento, es ratificado en el año 2000 por la famosa exposición *Sonic Boom* en la London's Hayward Gallery, comisariada por David Toop. En palabras de su comisario, la exposición muestra el arte sónico como separado de los principios de organización y de las convenciones de la música.⁷ Estas obras suponen, siguiendo a Toop, la exploración de la articulación del entorno físico del sonido a través de medios como las esculturas sonoras, la performance o las instalaciones en sitios específicos (Toop, citado en Sadie y Tyrrell, 2004).

David Toop incide en la articulación del espacio físico a través del sonido, pero esto es algo que se encuentra en la música desde la primera mitad del siglo XX. Algunos indicios aparecen en 1928 cuando Robert Beyer, en su escrito *Das Problem der "Kommenden Musik"* (*El Problema de la "Música que viene"*), se refiere

a la sonoridad del futuro, como al camino que se trazará desde la voz hasta la superación de lo vocal gracias a la exteriorización que supone la máquina. La fijación de la voz por medio de la grabación y su posterior difusión en el espacio, era comprendida como un extraer y un emplazar la voz en otra superficie, en la máquina. Esto provoca, como es sabido, que la voz cambie de timbre y de soporte, y esa exterioridad terminará afectando a lo dicho por ella. El sonido primará en un primer momento sobre lo enunciado. Este desplazamiento de la voz, no recaerá solamente en la máquina que la registra, sino que será puesto también en relación con su difusión, es decir, con una exteriorización en el espacio. Se inicia con ello, la propuesta de una espacialización del sonido que implica, para Beyer, una materialización de lo sonoro que lo hará casi visible. La música tiende, de este modo, a un primer acercamiento a la fotografía y al cine. En este sentido, en los años treinta Beyer aludirá al sonido con los términos de *Tonphotographie* y *Tonfilm*, lo que pone de manifiesto el deseo de manipular el sonido como se hacía con la imagen en la fotografía y el cine, es decir, la posibilidad de fijarlo sobre un soporte que permita su repetición, de someterlo a un montaje y, con el tiempo, de organizar su “interior”, es decir, las dimensiones o parámetros del sonido (1996, pp.69-70). Es sabido que este planteamiento, unido al conocimiento de la música en el espacio tal y como era concebida por los músicos venecianos del siglo XVI-XVII, o incluso con las obras de Johann Sebastian Bach para la iglesia de St. Tomás de Leipzig, da lugar a composiciones como *Gesang der Jünglinge* (1955-1956) y *Gruppen für drei Orchester* (1955-1957), de Karlheinz Stockhausen o *I am sitting in a room* (1969), de Alvin Lucier, que integran el espacio de difusión en la composición.

Llegados aquí y después de haber interrogado la expresión arte sonoro se hace preciso preguntar si es posible acordar qué es eso llamado arte sonoro. Preguntado por ello, Max Neuhaus ofrecía la siguiente lista:

música, escultura cinética, instrumentos accionados por el viento o tocados por el público, arte conceptual, efectos sonoros, lecturas grabadas de prosa o poesía, obras de arte visual que también hacen sonido, pinturas de instrumentos musicales, autómatas musicales, películas, vídeo, exhibiciones tecnológicas, reconstrucciones acústicas, programas interactivos de ordenador que producen sonido, etc. (2000)

[Y terminaba afirmando:]

En resumen, ‘Arte Sonoro’ parece ser una categoría que puede incluir cualquier cosa que tenga o haga sonido e incluso, en algunos casos, cosas que no lo tienen. (2000)

Al amplio listado que ofrece Neuhaus, aún se podría añadir la *noise music*, el paisaje sonoro, la música en red, el diseño sonoro, o el audio art, entre otros. Y, en cuanto a procedimientos, el hecho de que a nivel sonoro pueda haber elaboración del sonido o una presentación desprovista de esta elaboración. La separación o el desplazamiento de lo designado con el término música radica, generalmente, en la ausencia de elaboración u organización sonora pero, tampoco es esta una característica que compartan todas las manifestaciones presentadas bajo el rótulo arte sonoro. La relación que el arte sonoro establece con el ámbito musical depende, en gran medida, de la formación del artista.⁸

En las prácticas del arte sonoro confluye una multiplicidad de líneas que dificultan la constitución de un objeto de estudio que pueda ser delimitado y situado al margen de otras manifestaciones artísticas. Este objeto se intenta construir con los granos de arena que resultaron de la pulverización de lo que antaño se antojaban como dos grandes rocas: el arte y la música. Por ello, puede adoptar la forma de una duna, una playa, un médano o un arenal pero, en todas ellas, destaca una atención extrema al sonido que es propia de nuestro tiempo y que ancla sus

raíces en dos grandes ámbitos: por un lado la música y por otro la atención a los sonidos del entorno tal y como se propugnó desde las primeras vanguardias.⁹ En esta solicitud del sonido, la transformación de la experiencia que vaticinaba Benjamin, se confunde con el deseo de experimentación que aportaron las vanguardias. Y, en esa mezcla, la ciudad se convertirá en uno de los espacios privilegiados de exploración a través del sonido.

3 LA CIUDAD COMO MÁQUINA ESTÉTICA

La atención que los artistas han prestado a la vida cotidiana ha convertido a nuestras ciudades en una gran máquina estética. La ciudad es la gran máquina de producción y, a su vez, produce el fundamento sobre el cual el arte extrae sus nuevos contenidos. La ciudad es la gran máquina estética.

En esa máquina los futuristas enseñaron a escuchar los ruidos de las calles y a orquestarlos. De esas calles, la música concreta extrajo sus primeros trabajos y más tarde, se hicieron paisajes sonoros. La ciudad se presenta como una suerte de partitura musical que contiene una multiplicidad de partituras que pueden ser mezcladas al modo de algunas de las partituras gráficas de John Cage. Así, desde las propuestas de los futuristas, pero también desde filmes como *Wochenende (Fin de semana, 1928)*, de Walter Ruttmann, salir a escuchar los sonidos y a grabarlos, se ha convertido en una práctica común. Esta práctica nos da una dimensión de lo que en la actualidad significa habitar la ciudad.

Habitar la ciudad desde el oído supone una atención a las relaciones sensibles con el medio. En estas relaciones se engendran los hábitos con los que se atraviesa o se permanece en la ciudad. La escucha de la música en un centro comercial o en la sala de espera del dentista; el ruido del autobús que pasa, o los gritos y las conversaciones

de las gentes forman parte de los hábitos que configuran el habitar. Ética y estética se hacen indiscernibles en esos hábitos que implican, sobretudo, una política de lo que supone habitar. Esto lo enseñó Platón cuando distinguía entre un Estado enfermo –guiado por el lujo y la expansión–, y un Estado sano en el que cada uno podía mantenerse en su propia música. (2002, 435b).

Es difícil saber si nuestras ciudades son como ese Estado sano en el que cada uno se mantiene en su propia música. Tampoco se puede asegurar que algo así fuera deseable hoy. Sólo se acierta a percibir que en gran medida nuestra música –hoy también arte sonoro–, está formada por los sonidos que pueblan la ciudad y atraviesan los oídos y los cuerpos. Son sonidos de topo tipo, que pueden ser catalogados físicamente, jurídicamente, médicamente y también de modo estético. La ciudad se convierte para la mirada y la escucha en una gran instalación sonora con la que el arte sonoro va a entrar en diálogo. En este diálogo se pueden esbozar algunas de las formas que los arenales del arte sonoro dibujan en la ciudad.

3.1 PRIMERA FORMA: METAMORFOSIS DE LA MEMORIA

Si la ciudad fuera una playa, alguien se podría sentar en la orilla jugando a darle vueltas a su reloj de arena.

En este playa se situarían obras como *Jardín de poetas* (2008), de Concha Jerez y José Iges, una instalación de ocho canales de audio realizada para la inauguración de la Fonoteca de México, y presentada también en Madrid en el 2010 en el Real Jardín Botánico de Madrid, en la exposición *Arte Sonoro* comisariada por José Manuel Costa para La Casa Encendida. En la obra se utilizan las voces de 62 poetas hispanoamericanos que establecen un diálogo imaginario en el que, a menudo, el sentido de lo dicho desaparece para dejar su lugar a la sonoridad de unas

palabras que sólo se escuchan como ruinas del lenguaje. En el caso de Madrid, la exposición se realizaba en el camino que seguían los estudiantes de secundaria de un instituto público que en su paso se veían confrontados a las voces de algunos de los poetas que, para ellos, formaban parte de su acervo de conocimiento de la literatura universal. Como puede leerse en el catálogo editado para la ocasión: “La significación de Iges y Jerez va más allá mediante un gesto que desplaza a la poesía del acto privado al acto público.” (Iges y Jerez, 2010, p. CLXXXVI-CLXXXVII). Las voces de esos poetas aparecen como las voces de una memoria que deja de ser íntima y se actualiza en el espacio público. Una memoria al descubierto que invita a darle una vuelta a un reloj de arena.

En esa orilla se encontraría asimismo el artista brasileño Romano con *Falante*, -escultura sonora itinerante (2007). El artista se pasea por la ciudad con un pequeño altavoz a la espalda construido por él mismo y con la frase “No preste atención”. Romano llama la atención al tiempo que pide lo contrario, poniendo en evidencia la problemática entre lo público y lo privado. Esta misma problemática, es trabajada por Vito Acconci en *Talking House* (1996), que sitúa el espacio privado en la calle, a partir de altavoces que situados en la calle, retransmiten las conversaciones de una familia de Santa Barbara en su casa.

3.2 SEGUNDA FORMA: METAMORFOSIS DE LA PERCEPCIÓN

Si la ciudad fuera una playa alguien podría jugar a dibujar sobre la arena.

Esto es lo que hace *Call Notes* (2006) de Dan St. Clair, que parte de los hábitos de escucha de la gente para modificarlos en su entorno cercano. Esta audio instalación, que funciona por energía solar, produce sonidos de pájaros que, manipulados electrónicamente, emiten melodías populares. Las melodías surgen de unos altavoces ocultos entre los árboles, lo que

sorprende y despierta la escucha del paseante que se ve confrontado con su rutina, en un ámbito en el que no espera el reconocimiento de esos hábitos.

Dibujos inesperados sobre la arena crean también las obras que, situándose a menudo entre la performance y la instalación sonora, transforman el espacio. Un ejemplo son los *Berliner Konzertreher* de Rolf Julius. Estos conciertos que tuvieron lugar a lo largo del año 1981, se realizaron al aire libre. Se colocaban altavoces en el paisaje y, los sonidos del músico junto a los sonidos del lugar, transformaban los espacios rurales y urbanos en experiencias del lugar que eran acrecentadas por medio de los sonidos. Se trataba de acceder a otro reconocimiento del lugar a través de la escucha.

Figuras soñadas, evocadas o imaginadas son también aquellas que dibujan los artistas que, al hilo de la experiencia de la Modernidad, hacen del paseo un lugar de conocimiento de la ciudad. *Soundwalkers* (2008), de Raquel Castro es un ejemplo de cómo se plantea el conocimiento de la ciudad a través del paisaje sonoro.

3.3 TERCERA FORMA: ESCUCHANDO LA CIUDAD INAUDIBLE

Si la ciudad fuera una playa habría que aprender a caminar con cuidado entre sus dunas.

Estas dunas las compondrían las investigaciones de lo inaudible que van de la electromagnética amplificada, a los sonidos microtonales de las ondas radiofónicas. *Cobra Mist* (2008), de Emily Richardson es un documental que trabaja la relación entre el paisaje a través de una estación de radar de Oxford Ness y las huellas dejadas por una antigua base militar. El nombre de Cobra alude al sistema de vigilancia por radar en los Estados Unidos. Benedict Drew compone la banda sonora a partir de los sonidos de radar tomados en el Oxford Ness por Chris Watson.

A este grupo pertenecen también los *Electrical Walks* (2007) de la artista alemana Christina Kubisch, que utilizan los sistemas de inducción electromagnética para proponer paseos por la ciudad. En esta propuesta, la artista provee a la gente de cascos magnéticos especiales y un mapa de la zona donde van a realizar su paseo. El mapa les indica los campos eléctricos de especial interés. El recorrido se puede hacer de modo individual o en grupo. El paseo con los cascos revela cómo el mundo de lo cotidiano está inundado de campos eléctricos que pueden ser escuchados y que modifican la percepción de estos objetos, como pueden ser los cajeros automáticos de los bancos o los porteros automáticos de los edificios.

3.4 CUARTA FORMA: ESCUCHANDO LA CIUDAD INVISIBLE

Si la ciudad fuera una playa habría que buscarla de nuevo bajo los adoquines.

En un mar presidido por los sonidos del tráfico, Max Neuhaus convirtió en 1977 el cruce de las calles 45 y 46 de Times Square –en la intersección de Broadway con la 7ª Avenida–, en una experiencia sonora que obliga a atender tanto a su propuesta como a los sonidos que la envuelven. Aprovechando los diez metros de largo que en esa zona tiene la parrilla triangular del metro, instala un equipo de sonido que emite una especie de zumbido, como si surgiera de un órgano. El sonido requiere al oyente que pasa y se mezcla con el sonido del tráfico haciendo difícil su reconocimiento. La escucha puede afinarse de este modo, en un espacio en el que usualmente sólo se apela a la escucha distraída.

La ciudad se convirtió en una playa en el *Hörspiel* –obra radiofónica y paisaje sonoro concreto–, que Pierre Henry ofreció en

el Círculo de Bellas Artes de Madrid con motivo del I Encuentro Internacional de Arte Radiofónico que comisariado por Concha Jerez y José Iges llevaba por título *Ciudades Invisibles*. El compositor francés, fundador de la música concreta con Pierre Schaeffer, presentó *La Ville/Die Stadt*, inspirada en *Berlín. Die Sinfonie der Grosstadt (Berlín. Sinfonía de una gran ciudad)*, filme realizado por Walter Ruttmann en 1927. En palabras de su comisaria, esta obra “consistía en numerosos microcomponentes, grabaciones originales todas ellas, colocadas como las menudas piedras que conforman un mosaico.” (Iges, 2012, p. 137). Estas menudas piezas son las 29 partes que contiene la obra, con títulos que van desde la Prehistoria y el Ritmo hasta la Guerra y el Metro.

En referencia a esta “Ciudad/Música”, Pierre Henry escribe:

Una playa está al lado de una estación. En las terrazas de los cafés, no nos encontramos con un atentado; sobre las plazas y en los cruces de las calles, la guerra se mezcla con los juegos de los niños. La ciudad, de pronto, es atravesada por un tren de México. La ciudad es prehistoria, polución, Apocalipsis. Está llena de templos, de olores y de perfumes. (En Iges, 2012, pp. 136-137)

Como en la propuesta de Pierre Henry, también estas ciudades-playas que dibujan los arenales del arte sonoro han exhibido su carácter multiforme y su extrema fluidez. En estos arenales vino a enredarse la memoria de las vanguardias jugando con un reloj de arena. En estos arenales se está ahora a la espera de que las olas se acerquen para dejar otros grabados, tal vez también una definición que, como es sabido, el agua y el tiempo se encargarán de borrar.

Bibliografía

Baudelaire, Ch. (1975). À une heure du matin. *Le Spleen de Paris*, Œuvres Complètes, t. I. Paris: De la Pléiade, Gallimard.

----- (1976). *Le peintre de la vie moderne*, Œuvres Complètes, t. II. Paris: De la Pléiade, Gallimard.

Benjamin, W. (1980). *Erfahrung und Armut*, Gesammelte Schriften II, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Beyer R. (1996). Das Problem der Kommenden Musik, *Ars Sonora*, nº3, 69-70.

Cage, J. (1961). Experimental Music: Doctrine. In *Silence*. USA: Wesleyan University Press.

Gibbs T. (2007). *The Fundamentals of Sonic Art & Sound Design*. Lausanne: AVA. Págin

Hellerman, W. y Goddard D. (1983). Catalogue for Sound/Art at The Sculpture Center. New York City, May 1–30, 1983 and BACA/DCC Gallery June 1–30, 1983.

Higgins, D. (1966). Intermedia, *The something else newsletter*, New York, volumen 1, número 1.

Horckheimer, M. y Adorno, Th.W. (2006). Kulturindustrie-Aufklärung als Massenbetrug. In *Dialektik der Aufklärung*, Philosophische Fragment. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Iges, J. y Jerez, C. (2010). Jardín de Poetas. En *Arte Sonoro*. Madrid: La Casa Encendida.

Iges J. (ed.) (2012). *Ars Sonora. Una experiencia de arte sonoro en radio*. Madrid: Fundación Autor.

Kandinsky, W. (1995). *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Labor.

Kostelanetz, R. (1968). *The Theatre of Mixed Means*. New York: The Dial Press.

Licht, A. (2007). *Sound Art. Beyond Music, Between Categories*. New York: Rizzoli International Publications.

Lockwood, A. (2003). What is Sound Art? The EMF Institute. Recuperado en enero de 2012 de <http://emfinstitute.emf.org/articles/aldrich03/lockwood.html>

Mumma G. (2008). A vueltas con la vanguardia: vanguardia y experimentación. En *¿Los límites de la composición?* Madrid: La Casa Encendida.

Neuhaus, M. (2000). *Volume: Bed of Sound*

Platón, (2002). La République, I. IV. En *Œuvres Complètes*, T. VII-1ª parte, Paris : Les Belles Lettres.

Sadie S. y Tyrrell J. (Eds). (2004). Environmental Music. En *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press.

Volume: Bed of Sound, P.S.1 New York: Contemporary Art Center. Audio CD.

Wishart, Tr. (1996). Die elektroakustische Musik is tot –lang lebe Sonic Art, *Positionen* nº 29, 7-9.

NOTAS

1. *Untitled Event*, parte de la lectura que Cage realiza del texto de Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, donde el autor se propone desligar el teatro de su vinculación literaria. *Untitled Event*, consistió en numerosos acontecimientos simultáneos pero disociados, de modo que cada uno mantenía su individualidad.
2. Sobre la reflexión del término medio y el origen del multimedia, véase Barbanti, R. (2009), *Les origines des arts multimedia. L'influence des mnémo-télé-technologies acoustiques sur l'art*. Nîmes: Lucie éd..
3. Lo sónico es aquello que es relativo al sonido, aunque no suene pues puede tomar como referente un instrumento musical o una partitura, mientras que lo sonoro parecería implicar el sonido en su manifestación audible. No obstante, el hecho es que ambas expresiones designan una referencia o intervención de lo sonoro que puede ser audible o sencillamente remitir a lo audio.
4. Si con Alan Licht, hacemos un repaso de las principales exposiciones que se han realizado al respecto encontramos que, por ejemplo, *Proceso Sónico. Una nueva Geografía de los Sonidos* (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2002) y *Bitstreams* (Whitney Museum of American Art, New York, 2001) trataban las relaciones entre el arte digital y la música electrónica e incluían a músicos como Matmos, Elliot Sharp o David Shea. En consecuencia, como afirma Licht, ninguna de estas exposiciones era sobre arte sonoro en sí, lo que muestra que suele aplicarse esta expresión a la música experimental de la segunda mitad del siglo XX, particularmente a algunas de las obras de Cage y sus seguidores. (2007, pp. 11-12).
5. Recuérdense al respecto las palabras de Robert Rauschenberg:
El arte se me aparece como los residuos de algo que ha tenido lugar. Lo que me interesa, es estar en actividad. Todo lo que he hecho no tenía más que un objetivo: ver qué habría pasado si hubiera hecho esto más bien que aquello otro. (En Kostelanetz, 1968, pp. 78-79).
6. Es a mediados del XIX cuando el término Modernidad, que aparece por primera vez en *La Dernière Fée* de Balzac en 1823, encuentra una aplicación positiva en el ámbito estético con los escritos de Théophile Gautier y Charles Baudelaire.
7. Aunque algunos artistas sonoros como Annea Lockwood, llegan a plantear que esta expresión quizás ha surgido como algo que los comisarios se han sacado de la manga para conseguir la aceptación del sonido en el mundo de los museos (2003).
8. El artista Janek Schaefer, que se presenta como artista sonoro, músico y compositor, se refiere por ejemplo a la articulación del sonido, lo que en el ámbito sonoro se denomina diseño de sonido, siguiendo así la vía abierta por los trabajos en los laboratorios musicales cuando se aludía a esculpir el sonido en los años 60 y 70: "For me sonic art is usually associated with installation, and composition I think. When I'm being a sound designer, I'm

designing the sound in the exhibition and thinking about it in a very 'designed' way with my architect friends" (en Gibbs, 2007, p. 60).

9. Desde esta atención al entorno, que no resulta ajena al desarrollo de lo musical se destacan tres ejes: el planteamiento del futurista Luigi Russolo, la creación de la música concreta y la referencia al paisaje sonoro. Los tres ejes tienen en común haber hecho de los sonidos de la ciudad su referencia mayor.