ASRI ARTE Y SOCIEDAD REVISTA INVESTIGACIÓN
Número 13
Octubre 2017

PRÁCTICAS CREATIVAS EN TORNO A LA ESCUCHA DEL SONIDO COTIDIANO

CREATIVE PRACTICES AROUND THE LISTENING OF EVERYDAY LIFE

Javier Ariza Pomareta
Facultad de Bellas Artes, Universidad de Castilla-La Mancha (España)

Recibido: 19 de agosto de 2017
Aceptado: 30 de septiembre de 2017

Resumen:

Este artículo presenta resultados parciales de un proyecto de investigación desarrollado en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca (España) vinculado a las Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo (CAAC).

Ofrecemos un punto de reflexión inicial orientada a explorar la relación del sonido con el entorno y su cotidianidad. A través de una metodología cualitativa, se han valorado distintas obras, proyectos, textos, conceptos y estrategias creativas que observan el valor de los recursos patrimoniales de carácter inmaterial desde el contexto del arte sonoro y con una mirada muy focalizada en el paisaje sonoro, la fonografía y la creación sonora.

Su revisión enfatiza por un lado el valor de la escucha como acto creativo y, por otro, la tecnología como herramienta para descubrir aspectos sonoros de lo cotidiano.

Palabras clave: *Cotidianidad; paisaje sonoro; fonografía; arte sonoro; mapa sonoro*

Abstract:

This paper presents partial results of a research project developed in the Faculty of Fine Arts of Cuenca (Spain) linked to Collections and Archives of Contemporary Art (CAAC).

It is offered an initial point of thought oriented to explore the relationship between sound and the daily-life environment. Through a qualitative methodology, different works, projects, texts, concepts and creative strategies have been valued containing heritage resources of immaterial nature from the sound art context and within a strong approach to soundscape, phonography and sound creation.

Its review emphasizes both the value of listening as a creative act and technology as a tool to discover sound aspects of everyday life.

Keywords: *Everyday life; soundscape; phonography; sound art; soundmap*

1. Introducción

Este artículo forma parte de las investigaciones realizadas por su autor como investigador activo vinculado al proyecto de I+D+i: *Creación y estudios de las CAAC* (*Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo) de Cuenca como modelo metodológico para una investigación de excelencia en Bellas Artes* (Referencia: HAR2013-48604-C2-1-P), concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España. El artículo recoge las bases fundamentales y aquellas consideraciones susceptibles de intervenir en la configuración teórico-práctica de una cartografía sonora, tanto real como imaginaria, vinculada a un entorno próximo y cotidiano. Estas actividades creativas serán desarrolladas en el tiempo a través del Centro de Creación Experimental (CDCE) [1] de la Universidad de Castilla-La Mancha y el proyecto –siempre en progreso- presentará un carácter abierto y participativo (Figura 1).

Nuestro artículo ofrece el planteamiento inicial de este proyecto. Metodológicamente se fundamenta en la observación y análisis tanto de textos teóricos como de propuestas creativas que sugieren o enfatizan la escucha atenta de nuestro entorno desde una vertiente multidisciplinar y transversal del arte contemporáneo identificada como arte sonoro.

Figura 1. Laboratorio de Radio de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca utilizado por el Centro de Creación Experimental (CDCE) como espacio de creación sonora y radiofónica. Fotografía: Gonzalo Cao (2000).

[1] Ver toda la actividad del Centro en http://www.uclm.es/cdce

2. Cotidianidad, escucha y memoria

El sonido comparte con la vida su carácter efímero. Los acontecimientos cotidianos, aquellos que consideramos triviales, contienen una realidad sencillamente extraordinaria que frecuentemente se encuentra diluida sin mayor relevancia en el día a día de su familiar existencia. El escritor José Luis Sampedro lo expresaba de este modo: *"llamamos trivial al milagro que nos pasa desapercibido"* [2]. En el contexto artístico abundan las obras cuyo foco propone la percepción auditiva de simples acontecimientos cotidianos. Algunas de ellas refuerzan la idea de la escucha individual y subjetiva como una forma de arte a través de la toma de conciencia de un entorno sonoro rico en matices. Así parece expresarlo el arquitecto y artista sonoro Ricardo Atienza al afirmar que *"todos somos grandes expertos de nuestros propios entornos cotidianos. Sabemos cómo suenan al detalle, reconocemos espacios, pisadas, voces, objetos, señales mínimas, y todo ello sin más herramientas que nuestros oídos y nuestra experiencia"*[3].

Un claro ejemplo de la presencia de la cotidianidad en el arte lo representa la mítica obra *4´33´´* de John Cage que plantea la relación sonido-silencio-ruido desde una vertiente integradora. En este sentido, cabe destacar el valor musical que este músico dedicó a los sonidos cotidianos en su célebre manifiesto *The Future of Music: Credo* enunciado en 1937 en la Seattle Arts Society[4]. Por otra parte, la intersección del ruido con la música y con la propia vida deriva en un interesante debate con posturas menos integradoras que esgrimen desde el ámbito de la ecología acústica la presencia del ruido como un problema ambiental.

El sonido también interviene en los mecanismos de construcción de la memoria. Frente a la fugacidad de su presencia y la rapidez con la que se disipan los pequeños acontecimientos sonoros el registro fonográfico, entre otros, nos ofrece una estrategia de captura y conservación para una posterior escucha que permite su atemporalidad y distanciamiento. Por otra parte, junto a la vertiente documental ofrece la creativa tal y como señala Atilio Doreste al indicar que *"la fonografía no solo incide en la parte de la investigación del patrimonio de sonidos que se extinguen o que están en peligro de extinción, sino también en la búsqueda de sonidos con los que luego se puede hacer una obra derivada, componer"*[5].

La vida se desarrolla en un tiempo y espacio continuo con acontecimientos consecutivos, algunos leves o prácticamente imperceptibles junto a otros que, por triviales, pasan desapercibidos. Sin embargo, no todos los sonidos poseen un mismo grado de significación para todas personas por igual. Esta vertiente social y antropológica de las costumbres de los hombres, reveladas por las sonoridades significativas de los entornos en los que viven, forma una conciencia de la cultura que llega a producir fascinación bien por su contraste, bien por las similitudes o afinidades. Este es el *leitmotiv* que llevó en 2006 en España a crear el colectivo de artistas llamado

---

[2] SAMPEDRO, José Luis, *La sonrisa etrusca*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1985, p.9.

[3] ATIENZA, Ricardo, "Mapa de los sonidos de nuestro mundo". En http://elpais.com/elpais/2015/09/25/eps/1443194463_295114.html (Fecha de consulta: 10 -1-2017)

[4] KOSTELANETZ, Richard, *Entrevista a John Cage*, Barcelona, Anagrama, 1973, pp. 65-70.

[5] DORESTE, Atilio, "La fonografía es algo parecido a la fotografía, pero aplicada al sonido". En http://web.eldia.es/cultura/2015-06-10/22-fonografia-es-algo-parecido-fotografia-aplicada-sonido.htm (Fecha de consulta: 22-1-2017).

Escoitar.org entre los cuales se encontraba Chiu Longina. Este grupo generó un proyecto pionero en este país en referencia al concepto del registro y conservación del paisaje sonoro ya que trataba de perpetuar aquellos sonidos de lo cotidiano que, no obstante, estuvieran cargados de información y significado contribuyendo al mismo tiempo *"a configurar la identidad e identidades de las personas y los pueblos"*[6].

El interés por el sonido también responde a una percepción subjetiva de quien lo escucha. Esta se encuentra condicionada por múltiples e intrincadas variables tanto físicas (intensidad, tono, frecuencia, etc.) como aquellas otras, no menos importantes, de carácter psicológico, social o cultural. De igual modo cabría valorar el alcance del significado de cualquier expresión sonora en función de su interés bien para una colectividad o sencillamente circunscrita a un individuo concreto ya que, como indica Palmese, este depende también *"de las relaciones que el sujeto establece con el medio ambiente que le rodea"*[7].

Diferentes casuísticas incentivan el objetivo y razón del registro sonoro del entorno cotidiano. Algunas, probablemente las más extendidas, se centran en la preservación de un patrimonio inmaterial con voluntad de servicio público y a plena disposición de una amplia red de usuarios. Por contraste, destacan otras estrategias de dimensión más personal y carácter más íntimo -próximas al coleccionismo- que contemplan la idea del registro sonoro a modo de diario privado -o cuaderno de bitácora- para un autodisfrute. Así lo propone de una forma muy poética Mar Cantero, por ejemplo, en su bello cuento titulado *El tercer sonido del mar*[8].

Advertimos que la condición de escuchar no es una consecuencia puramente mecánica devenida del oír sino, por el contrario, una actividad intelectual consciente y voluntaria. Así lo expresa, por ejemplo, el artista sonoro Rocha Iturbide al señalar que el escuchar requiere de una voluntad y toda nuestra atención y al afirmar que el propio término presenta matices e interpretaciones según la perspectiva de quien lo aborde no siendo el mismo, por ejemplo, para Murray Schafer, Jean-Luc Nancy o Hildegard Westerkamp[9].

Asumimos, no obstante, que hemos cultivado la capacidad de dejar de escuchar nuestro entorno cotidiano —ya que nos resulta imposible dejar de oírlo— bien por una razón de economía o eficiencia intelectual, bien por simple desinterés o despreocupación. Un buen número de sonidos y ruidos que nos acompañan diariamente pasan a un segundo o tercer plano de atención. Podemos revelar, no obstante, algunas virtudes en esa capacidad disgregadora —ese filtro para el sonido del entorno— que cada uno ha cultivado y que nos permite restaurar, a nuestro libre albedrío y con carácter inmediato, nuestra atenta escucha en sucesos concretos y de modo aislado. Es

---

[6] SUEIRO, Marcos, "El sonido como herramienta para completar la memoria histórica". En http://www.elmundo.es/elmundo/2011/11/18/galicia/1321645482.html (Fecha de consulta: 10-1-2017)

[7] PALMESE, Cristina, "Los caminos del agua".
En: https://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros02/palmese/palmese_01.htm (Fecha de consulta: 14-5-2017)

[8] CANTERO, Mar, "El tercer sonido del mar".
En: http://www.marcanterosanchez.com/el-tercer-sonido-del-mar-en-la-revista-romanticas-no-28/ (Fecha de consulta: 20-11-206)

[9] ROCHA ITURBIDE, Manuel, "La escucha como forma de arte". *En:* http://www.sulponticello.com/la-escucha-como-forma-de-arte/#.WHT6bfNkhcg (Fecha de consulta: 10-1-2017)

entonces cuando el oído, en combinación con la mente, se torna caprichosamente selectivo y exquisito. Es en ese momento cuando la escucha se vuelve un acto creativo silencioso que convierte los acontecimientos en dibujo imaginario, permitiendo a cada cual focalizar su área de interés para diseñar recorridos fascinantes que lo son, probablemente, tan solo para uno mismo. El acto en sí es tan simple, natural, directo y primigenio que fascina la poderosa riqueza que nos ofrece un acto primitivo fundamental y que la mayoría de las personas pueden experimentar por sí mismas si tienen la suficiente voluntad para ello. Robert Fisher en uno de sus libros que invitan al autodescubrimiento y la liberación de los sentidos así lo expresa en relación a uno de sus personajes: *"su voluntad de abarcar lo desconocido le había liberado. Ahora el universo era suyo, para ser experimentado y disfrutado"*[10]. En el mismo sentido se desenvuelve este párrafo de Angélica Sánchez presente en una de sus obras y que nos enuncia esa faceta cuasi lúdica del acto de escuchar vinculada al deleite y a la memoria:

> Descubrir sonidos es una de mis diversiones predilectas. Desde niña lo hago. Con los años me he vuelto experta. Soy capaz de escuchar sonidos que nadie más escucha. Esto me ha sido especialmente útil para escabullirme de situaciones incómodas, como aquella de la sala de operaciones. Cuando descubro un sonido que me interesa, lo rastreo como un perro a su presa. Lo sigo sigilosamente para no perderlo en medio del tráfico sonoro. Si en el camino me topo con otro sonido que me guste más, cambio de ruta. El caso es que, haciendo transbordos, de sonido en sonido, puedo transportarme en instantes a la región de mis recuerdos[11].

El texto expresa el acto creativo inherente que conlleva el descubrimiento de un sonido. Este mismo concepto también queda reflejado en esta partitura conceptual de Ben Patterson de 1962 que indica literalmente: *"Discover interesting sound. Capture it. Preserve it. Perform it"*[12].

La cotidianidad se presenta como un magma sonoro espeso que fluye cambiante ante nosotros y en el cual los sonidos, ruidos, voces, músicas y silencios se amalgaman indistintamente en una imprevista sucesión azarosa de presencias y ausencias efímeras. Cabría pensar en la utópica posibilidad de conservar todos y cada uno de aquellos detalles. Pero a continuación, si acaso esto fuera posible, cabría valorar la posible utilidad de tan descabellada pretensión. El escritor Borges, en su relato fantástico *Funes el memorioso,* fabuló tal posibilidad dotando al protagonista de su relato de una memoria prodigiosa. El texto culmina con la terrible certeza de que la pervivencia del recuerdo es consustancial a la pervivencia del ser en el cual se almacena.

Las estrategias artificiosas de almacenamiento que hemos desarrollado con la intención de subsanar nuestra humana limitación —y en las que confiamos ingenua y masivamente nuestros recuerdos en forma de documentos tanto analógicos como digitales— presentan, igualmente, la misma capacidad potencial para hacerlos inaccesibles bien por un fallo del sistema bien por la obsolescencia tecnológica. Otra paradoja que surge del ámbito tecnológico tiene relación con la inutilidad que

---

[10] FISHER, Robert, *El Caballero de la armadura oxidada*, Barcelona, Ediciones Obelisco, 2003, p.91.
[11] SÁNCHEZ, Angélica, "Ella decidió ser hippy a los 50".
En: http://sonoscop.net/zeppelin2012/ (Fecha de consulta: 18-1-2017)
[12] PATTERSON, Ben, "Méthods + Processez. Parigi, 1962". En OLIVA, Achille Bonito (Ed.), *Ubi Fluxus ibi motus. 1990-1962*, Milán, Mazzota, 1990, p. 243. [cat. exp.]

representa el esfuerzo baldío de pretender capturar fielmente todos y cada uno de los matices de una realidad múltiple y escurridiza. Un concepto que también se encuentra descrito por Borges en su breve cuento *El rigor de la ciencia.*

Por todo ello asumimos que el registro sonoro de lo cotidiano nos entrega un documento sintético significativo. Un sucedáneo de lo acontecido emancipado de la real naturaleza de lo registrado. Cabría reflexionar sobre los riesgos que entrañaría convertir una acción legítima en condenada obsesión: ese deseo compulsivo que podría dar lugar al *mal de archivo* —término acuñado por Jacques Derrida (1996) — y en torno al cual Fernando Castro advierte que *"el archivo tiene por función cobijar aquello que no tiene sentido guardar en la memoria"*[13].

3. El entorno sonoro como espacio mental

La memoria y experiencia del entorno colectivo se conjugan para dar forma a un personal espacio mental en el que cada cual construye y encuentra sentido a su propia cotidianidad individual. Una experiencia de dicho espacio que, como señala Raquejo, figura *"dentro de la memoria, de la reflexión, de imaginar, de la fantasía —en cualquiera de los estados de la consciencia salvo la experiencia inmediata"*[14].

En el contexto artístico encontramos propuestas que plantean la escucha del entorno desde una perspectiva interior cuyo valor conceptual se antepone al acústico real. Cabría señalar en este sentido el papel fundamental que supuso el movimiento Fluxus —acontecido en la segunda mitad del siglo XX— a través de un buen número de partituras que ofrecían estas características. Es el caso, por ejemplo, de algunas firmadas por Yoko Ono como *Obra Terrestre (Primavera 1963)* en la que se indica: *"Escuche el sonido de la tierra girando";* también *Obra para cinta magnetofónica (Otoño 1963)*, en la cual sugiere grabar el sonido de las estrellas y, sin escucharlo, trocear la cinta de grabación y ofrecer los pedazos a la gente que deambula por la calle. Resulta muy significativa, por su relación con el sonido cotidiano que nos ocupa en nuestro estudio, su partitura *Obra de colección (Otoño 1963)* que indica textualmente: *"Recoja en su mente los sonidos que ha oído durante la semana. Una tarde repítalos en su mente en órdenes distintos"*. Una instrucción muy semejante a la que aparece en *Pieza Recopilación (Otoño 1963)* que indica: *"Recoge en tu cabeza los sonidos que has oído sin querer durante la semana. Repítelos mentalmente en diferentes órdenes una tarde"*[15].

El entorno se percibe también como agente sonoro multifocal, sobrevenido y aleatorio, cuya autonomía contrasta con la expectativa acústica que genera un escenario con un instrumento musical, aun cuando este fuera tratado como un enmudecido recurso visual pretendidamente latente o silencioso. Son los elementos y conceptos que se encuentran conjugados en la obra *4´ 33"* de John Cage. La interpretación musical otorga todo el valor acústico a la escucha atenta y abierta de un entorno indeterminado —y no a la escucha del silencio, como se suele erróneamente considerar— durante el tiempo establecido para la obra. Algunos autores, como David Revill o James Princhett,

[13] CASTRO, Fernando, *Contra el Bienalismo. Crónicas fragmentadas del extraño mapa artístico actual*, Madrid, Akal, 2012, p.78.
[14] RAQUEJO, Tonia, *Land Art*, San Sebastián, Nerea, 1998, p. 99.
[15] Ver otras partituras en ONO, Yoko. *Pomelo*, Cuenca, Centro de Creación Experimental, 2006.

afirman que uno de los principales rasgos de esta obra de Cage es su capacidad de conectar mente y música con un sentido muy espiritual[16]. Resulta muy interesante la propia reflexión que realiza Cage de su obra en relación a otra, correspondiente al músico Charles Ives, cuando expresa:

> En *113 Songs* él prevé que cualquier hombre —no una comunidad— que cualquier hombre, sentado en su porche mirando hacia las montañas con el sol poniente, puede oír su propia sinfonía. Podría decir que yo interpreté mal esto; que se trataba de una interpretación errónea. Él podría haber querido decir que había sonidos en su cabeza, pero yo quiero decir que hay sonidos en el medio[17].

Por otra parte, esta capacidad de conexión mental y espiritual se observa en otras obras como, por ejemplo, *1960 #5*, de La Monte Young, con una partitura para ser ejecutada en un tiempo indeterminado en la que se especifica que una mariposa (o varias) han de ser liberadas en un espacio concreto. Una perspectiva que invita al establecimiento de nuevas reflexiones en torno a los límites de la audición; a los pequeños, pero extraordinarios, detalles del mundo que nos rodea, muchos de ellos aún latentes; a la consideración de una dimensión del sonido conceptual, indeterminado; y al carácter activo de la escucha.

4. Escucha y registro de la cotidianidad del entorno sonoro

La reflexión inherente a la percepción sonora del entorno es una de las vías de investigación más transitadas por las prácticas artísticas actuales. Esta competencia, no obstante, aunque mayoritaria, no es exclusiva del mundo del arte. Es más, este se ve nutrido y enriquecido por la relación interdisciplinar con protagonistas de innumerables áreas de conocimiento multidisciplinares de ámbitos tan dispersos como biología, física, ingeniería, arquitectura, antropología, musicología, sociología o filosofía, por citar algunas, que hacen visible la compleja relación arte, ciencia, tecnología y sociedad.

Muchas actuaciones creativas actuales continúan nutriéndose de los postulados y estudios que Raymond Murray Schafer desarrolló en escritos como *The Tunning of the World* en 1977. De la actividad impulsada por Schafer surgieron conceptos como el de *soundscape ecology*, término definido en el libro *Handbook for acoustic ecology* como *"el estudio de los efectos del ambiente sonoro, o paisaje sonoro, a través de las respuestas físicas o las características de comportamiento de los que viven en él. Su objetivo particular es llamar la atención sobre los desequilibrios que pueden tener efectos nocivos o malsanos"*[18].

Desprende esta filosofía una vertiente ecológica de escucha atenta que prima el respeto por los sonidos del medio ambiente (no solo natural, también urbano) y el estudio de su biodiversidad (incluida la especie humana) susceptible, no obstante, de ser documentada técnicamente a través de dispositivos de registro de audio para su posterior revisión y análisis. Esta acción técnica constituye una primera salvaguarda que tiene la intención fundamental de preservar para la posterioridad ciertos sonidos de

[16] BERNSTEIN, David W. y HATCH, Christopher, *Writings through John Cage´s Music, Poetry, and Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 2001, p. 71.
[17] KOSTELANETZ, *óp. cit.*, p. 23.
[18] TRUAX, Barry, *Handbook for Acoustic Ecology*, Vancouver, ARC Publications, 1978, p. 130.

origen natural y, al mismo tiempo, generar estudios que ayuden tanto a recuperar la memoria sonora de un lugar determinado como a advertir de las consecuencias derivadas de la acción del hombre. Cabría mencionar el interés que presenta el trabajo de Hildegard Westerkamp quien utiliza el termino *soundwalking* como forma ampliada del término *soundwalk* —orientado a la escucha y el enjuiciamiento de los sonidos percibidos— invitando a explorar los sonidos en el medioambiente de un modo activo con el fin de valorar aquellos que uno mismo pudiera realizar tanto voluntaria como involuntariamente. El *soundwalk* se encuentra documentado en un mapa que ofrece al intérprete directrices de recorrido y localiza puntos de interés sonoro. De igual modo, el mapa se puede interpretar como una partitura que dirija al intérprete *"a escuchar y realizar actividades sonoras en el sentido de que no está limitado a un lugar específico"*[19].

El concepto y formalización de un mapa —sonoro, añadiremos— se encuentra presente tanto en el *soundwalk* como en el *soundwalking.* Aquellas primeras actividades cartográficas fueron documentadas en libros y ediciones sonoras acompañando los mapas a modo de diagramas con instrucciones o notas escritas añadidas. El añadido de información textual y gráfica son recursos que ayudan al oyente a comprender la complejidad de su contexto. Así lo encontramos en los paisajes sonoros urbanos sobre Lisboa realizados por Michael Rüsenber y Hans Ulrich Werner; los célebres sonidos encontrados de Jake Tilson en ciudades tan variopintas como Nueva Deli, Nueva York, Paris, Bombay, Pushkar, etc.; las investigaciones paisajistas en lugares como la Sierra de Guadarrama o de Cuenca de José Luis Carles y Cristina Palmese; los paisajes sonoros naturales del canadiense Claude Schryer; o el interesante trabajo sobre los tonos, ruidos y sonidos de las calles de Bogotá llevado a cabo por Mauricio Bejarano por citar algunas muestras representativas de una lista que se aventura interminable. Se desprende de la sonoridad inmanente de cualquier ciudad el factor ruido como un elemento creativo reivindicado desde las prácticas artísticas. Fundamental para un concepto ampliado de nuestro universo sónico se presenta, en este sentido, el conocido manifiesto futurista *El arte de los ruidos* (Figura 2) escrito por Luigi Russolo[20].

En las propuestas expuestas anteriormente se observa el valor del desplazamiento del cuerpo por el entorno con el objetivo de captar sonidos significativos a través de una escucha atenta. Podríamos observar que se trata de una forma de experimentar el entorno que guarda relación con la *Teoría de la Deriva* que Guy Debord desarrollara en su célebre manifiesto en 1952. En la deriva situacionista, no obstante, se descarta por completo la noción clásica de paseo ya que, por contra, el tránsito se plantea como *"una técnica de paso prematura a través de ambientes variados"*[21]. El término deriva es utilizado en muchos proyectos como planteamiento teórico y definición práctica. Es el caso, por ejemplo, de las derivas realizadas por el músico Pedro Elías[22]. Frente a este carácter dinámico y móvil del oyente añadiríamos el interés que también plantean, por el contrario, una escucha natural y estática del

[19] Ibíd., p. 197.
[20] Manifiesto lanzado el 11 de marzo de 1913 y publicado en formato libro en 1916 en Milán por Edizioni Futuriste di Poesia.
[21] DEBORD, Guy. Teoría de la Deriva. En *La creación abierta y sus enemigos. Textos Situacionistas sobre Arte y Urbanismo.* González del Río, Julio (trad.). Madrid, Ed. La Piqueta, 1977, p. 61.
[22] Ver su obra *Iguales para hoy* contenida en *Abriendo la ciudad del sol habitado* un CD de audio editado por Zwerg Productions en 1995.

entorno. Es reseñable, en este sentido, el proyecto llevado a cabo en 2015 por Birgit Õigus en el bosque de Pähni, en Estonia, consistente en instalar una serie de construcciones de madera a modo de megáfonos huecos que permitían la posibilidad a varias personas de permanecer en su interior en atenta escucha ya que *"los altavoces de tres metros de diámetro funcionarán como un quiosco de música en el bosque, amplificando los sonidos de la naturaleza"*[23].

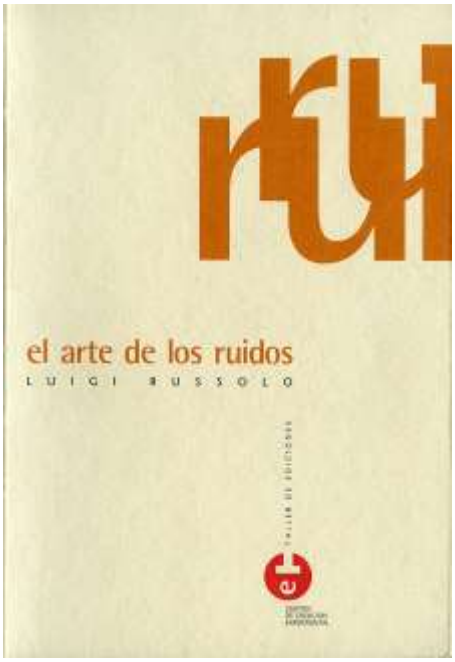

Figura 2. Portada del libro *El Arte de los Ruidos*, de Luigi Russolo editado por el Taller de Ediciones del Centro de Creación Experimental (CDCE) en 1997. Fuente propia.

La relación sonido-paisaje —no solo en referencia al paisaje natural— nos suele brindar abundantes experiencias de registro fonográfico con una dimensión ecológica, cuasi bucólica y muy descriptiva de sonidos significativos medioambientales y culturales del paisaje. Esta relación ha llegado a generar términos tan referenciales como los que utilizan, por ejemplo: Morgan Packard (*sound postcard*), Jake Tilson (*city picture fiction*), Richard Lerman (*sonic journeys*), Annea Lockwood (*aural journey*) o, en el caso de Luc Ferrari, términos más creativos (*musique anecdotique*). Otras prácticas artísticas, por el contrario, se sirven del registro sonoro del medioambiente para crear nuevas sonoridades sin ser necesariamente placenteras o absolutamente referenciales y que reivindican el valor de la escucha individual como acto creativo. Destaca en este sentido el trabajo de Francisco López quien realiza grabaciones de sonidos de banda ancha jugando, en ocasiones, con el silencio y los límites de lo audible. López —más cercano en su filosofía de trabajo al concepto de objeto sonoro que acuñara Pierre Schaeffer, ya que ha llegado a definir su obra como *música concreta absoluta*— registra sonidos de entornos naturales (no en vano, además, es biólogo) pero también urbanos para editarlos experimentalmente sin preocuparle el incurrir en ese

[23] En http://ecoinventos.com/gigantescos-altavoces-de-madera-para-amplificar-los-sonidos-del-bosque-en-estonia/ (Fecha de consulta: 18-1-2017).

término peyorativo que Schafer acuñó como *squizofonía* derivado del acto de separar el sonido de su fuente original.

Es signo de nuestros tiempos la fascinación que produce la captura técnica del sonido en una época como la actual en la que se dispone de un buen número de recursos técnicos tanto para el registro como para su difusión. Una propuesta muy recurrente es la que conocemos como mapa sonoro. En España esta iniciativa se inició con el colectivo escoitar.org haciéndose pública el 25 de junio de 2006 y fue desarrollada hasta el año 2016. Otras iniciativas igualmente reseñables en este mismo país en el contexto del mapa sonoro, provienen de artistas y fonógrafos —tanto a nivel individual como colectivo— que circunscriben su labor con un territorio concreto, bien una provincia, región o ciudad determinada. Es el caso, por ejemplo, de Juanjo Palacios (*Mapa Sonoru*, Asturias); Xabier Erkizia e Iñigo Telletxea (*Soinumapa,* País Vasco); Juan Cantizzani (*Andalucía Soundscape*); Atilio Doreste (*Mapa Sonoro de Canarias*); José María Pastor Sánchez (*Mapa Sonoro de Elche*); el proyecto colectivo Sonidos de Barcelona; y la asociación cultural *El sueño de Tesla* (Málaga). Otras iniciativas más ambiciosas plantean el mapa sonoro de España. Es el caso del proyecto de Abraham Felpeto, un joven compositor quien ya hiciera anteriormente el de la ciudad de Lugo[24]. Se trata de algunos proyectos que presentan el mismo objetivo y rasgos comunes a otros, prácticamente innumerables, que han sido realizados o se están desarrollando en todo el orbe digital y que, en gran medida, se sirven del sistema cartográfico que ofrecen tecnologías como *Street View* y, de forma mayoritaria, *Google Maps*. El mapa sonoro, de este modo, se observa como un proyecto en progreso transferible a cualquier cultura y lugar que considere como un bien la entregada labor de preservar el patrimonio inmaterial.

En este punto cabría mencionar la advertencia que albergan aquellas palabras de Alfred Korzybski que tan hábilmente fueron desplegadas por Umberto Eco en una de sus novelas y que nos recuerdan que *"un mapa no es el territorio"*[25]. En nuestra opinión, lo que hace especialmente atractivos a estos mapas sonoros presentes en la red es que permiten ser percibidos como lo que probablemente son: la traslación de una experiencia sonora personal a una cartografía imaginaria que, sencillamente, se desea compartir con los demás. Esto genera un mapa subjetivo cuyo valor reside en la especificidad de su contenido, en el modo de aportarlo y las particulares condiciones para su acceso por cualquier usuario. Es reseñable, en este sentido, el proyecto cartográfico con pretensión de Atlas desarrollado por Cristina Martí al crear una web cuyo ánimo es recopilar todos los mapas existentes online[26].

Las características de un mapa sonoro revelan el carácter y posicionamiento de quienes los realizan —generalmente artistas, colectivos y grupos de investigación vinculados a las prácticas del arte sonoro— ya que, tal y como señala Edu Comelles:

> Si bien en el mundo de la cartografía estamos habituados a que geógrafos, sociólogos, y antropólogos realicen dicho trabajo, en el mundo de la cartografía

[24] Consultar en: https://mapasonoro.es
[25] ECO, Umberto, *El péndulo de Foucault*, Barcelona, Lumen, 1989, p. 410.
[26] MARTÍ, Cristina, "Mapas Sonoros: un Mashup de sonidos cotidianos". En: https://papelesdemusica.wordpress.com/2012/02/23/mapas-sonoros-un-mashup-de-sonidos-cotidianos/ (Fecha de consulta: 19-1-2017)

> sonora nos encontramos con un extenso y variado elenco de autores poco o nada relacionados con el mundo de la cartografía científica. Este hecho es determinante para entender cómo se desarrollan esos mapas y que perspectiva adoptan a la hora de presentar el paisaje sonoro[27].

Un claro ejemplo que refleja lo expresado anteriormente lo representa *BarcelonaSoLimit* (2012), un proyecto del grupo artístico La Orquesta del Caos que pretende recoger en una base de datos los paisajes sonoros de los límites de los distritos barceloneses con los municipios de la periferia de la ciudad y el mar.

Las nuevas tecnologías y la red de redes se presentan como herramientas determinantes sobre las cuales desarrollar *online* determinados proyectos. Algunos, como *UrbanRemix*[28], ofrecían un espacio interactivo para grabar, subir nuevos sonidos y remezclar archivos de audio ya existentes. Esto convertía al oyente en un agente activo permitiéndole crear y compartir nuevos paisajes sonoros y destacar puntos de interés de cualquier lugar[29]. Otros artistas como Claude Schryer eligen el formato *podcast* para un proyecto como *Simplesoundscapes* planteado como una forma de exploración de la consciencia a través de la escucha atenta de pequeños paisajes sonoros de una duración de diez minutos cada uno de ellos que él mismo registra [30].

5. Prácticas creativas en la escucha focalizada

Reparar en lo cotidiano comienza por orientar y retener los sentidos en los matices de aquello que nos resulta próximo. Esta focalización sensorial nos ofrece un descubrimiento de la riqueza y complejidad que se encuentra en cada uno de los detalles mínimos de la realidad, lo que nos permite, por otra parte, ampliar nuestro conocimiento al activar nuestra consciencia sobre su existencia ya que, como señala Humberto Giannini, paradójicamente *"el elemento crucial y más sutil del mundo cotidiano dado por descontado, es el hecho de que este se dé por descontado"*[31]. De igual modo, lo cotidiano se encuentra vinculado a su reiteración en una frecuencia temporal en la cual se producen sucesos. Giannini establece una interesante reflexión al expresar que *"cotidiano —podría decir— es lo que pasa todos los días. Es esta una apreciación importante. Y habrá que averiguar ahora cuál es el modo de pasar que caracteriza o mejor representa esta vida `pasajera´ de lo cotidiano"*[32].

Memorable resulta, en este sentido, el proyecto propuesto por el artista conceptual Isidoro Valcárcel Medina —uno de los pioneros del arte sonoro español— para la galería *Espacio Mínimo* en el año 1994 con el título *Espacio mínimo, tiempo máximo*. Consistió en la grabación -en cintas de casete- de los sonidos de la actividad doméstica cotidiana producidos por él mismo a lo largo del día y la noche durante

---

[27] COMELLES, Edu, "Mapas sonoros, netlabels y culturas emergentes", *Arte y políticas de identidad*, Vol. 7, 2002, p. 192.
[28] Estuvo disponible en la red desde 2009 a 2013. En el año 2014 fue retirada. Consultar en: http://urbanremix.gatech.edu
[29] FREEMAN, Jason, "Movement at the boundaries of listening, composition, and performance". En *Thresholds of Listening: Sound, Technics, Space*, New York, Fordham University Press, 2015, p. 120.
[30] Consultar en: http://simplesoundscapes.ca
[31] GIANNINI, Humberto, *La "reflexión" cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1987, p. 27.
[32] Ibíd., p. 28.

veinticuatro horas en su hogar para, posteriormente, reproducirlos sin ningún tipo de edición en el contexto de una galería de arte.

Otras propuestas artísticas focalizan su interés en el registro sonoro de la cotidianidad que acontece —ese *modo de pasar* al que se refiere Giannini— en un espacio de tiempo previamente determinado. Estas propuestas nos dirigen al concepto de *diario sonoro* siendo este un término muy presente en obras artísticas y archivos contenidos en blogs y *podcasts*. Teniendo presente que la frecuencia temporal estándar lo establece un día completo, muchos artistas lo utilizan como intervalo en el que registrar sonidos significativos que lo definan. Es el caso, por ejemplo, de la propuesta de Taylor Deupree titulada *One sound each day* (2009). Algunas propuestas son más dilatas en el tiempo. Es el caso del proyecto *Beat Diary* (2011), del suizo Julian Sartorius, basado en el registro de sonidos rítmicos que él mismo producía con objetos circundantes durante todos y cada uno de los días de un año entero consiguiendo elaborar 365 archivos independientes[33]. El proyecto *One minute vacation*, ideado por Aaron Ximm, ofrece un particular diario con archivos de sonidos de un minuto de duración de las vacaciones disfrutadas por cualquier persona en cualquier lugar del mundo[34].

En el ámbito de la instalación sonora podríamos mencionar el trabajo del portugués João Bento quien estuvo grabando durante todo el año 2011 los sonidos cotidianos presentes en *Sound Daily Project* (2014). Por su carácter experimental e investigador debemos recordar también a Luc Ferrari y la narratividad del sonido registrado en un espacio determinado para poder transmitir historias en obras como, por ejemplo, *Presque rien nº 1* (1970), un diario sonoro que documenta un día en la playa.

Por otra parte, cabría destacar aquellas propuestas artísticas centradas en la escucha de distintas materias, naturalezas y objetos inanimados a través del fundamento técnico de su posible amplificación sonora. Esta acción despierta la consciencia de propiedades significativas de la materia u objetos a través de la revelación técnica de aspectos limitados por la percepción aural natural. Por su carácter visionario resulta en este sentido muy estimulante la lectura del manifiesto futurista *La Radia* realizado por los futuristas italianos Filippo Tommaso Marinetti y Pino Masnata[35]. En este manifiesto se expresa que *La Radia* será:

> 4) Recepción amplificación y transfiguración de vibraciones emitidas por seres vivos o muertos dramas de estados de ánimo ruidosos sin palabras.
> 5) Recepción amplificación y transfiguración de vibraciones emitidas por la materia Como hoy escuchamos el canto del bosque y del mar mañana seremos seducidos por las vibraciones de un diamante o de una flor[36].

Una de las investigaciones más relacionadas con la amplificación de vibraciones emitidas por la materia aparece de forma recurrente en el trabajo de investigación sonora realizado por un precursor del registro a través de micrófonos de contacto como

[33] Consultar en: http://juliansartorius.com/beat-diary
[34] Consultar en: http://quietamerican.org/vacation.html
[35] El manifiesto *La Radia Futurista* fue publicado en *La Gazzeta del Popolo*, Turín, el 22 de septiembre de 1933.
[36] MARINETTI, F.T., *La Radio Futurista*, Cuenca: Radio Fontana Mix, 1993, s/p.

representa Richard Lerman. Un ejemplo claro de su obra lo representa la serie titulada *Amplified Money* desarrollada en la década de los años setenta en la cual diferentes objetos y materiales (por ejemplo, billetes americanos de distinto valor) conectados con piezoeléctricos cerámicos se convierten en micrófonos. Esto le ha permitido llevar una serie de experiencias de descubrimiento del entorno cotidiano al considerar que *"lo que tú ves es lo que tú escuchas (...) esto me da una nueva forma de escuchar un espacio, de escuchar un ambiente, pero también ver un material. Ver un lugar. Es un nuevo camino. Es descubrir esto una y otra vez"*[37].

Los aspectos cotidianos que aparentan ser más insignificantes y silenciosos cobran una nueva dimensión a través de la percepción de la materia y su amplificación sonora. Ese es, por ejemplo, el propósito de Brandon Ballengée con su obra *Dyng tree* iniciada de 2012 y todavía en progreso. Se trata de una obra, que reflexiona sobre los límites de la audición humana —capacidad de escucha en el tiempo y capacidad de percibir sonidos desapercibidos— que ofrece un árbol arrancado y yacente al cual se le han colocado una serie de micrófonos transductores que captan los sonidos de la madera al secarse lenta pero progresivamente haciéndoles audibles. Por su parte, algunas composiciones de Diego Stocco —un explorador de sonidos en objetos de lo cotidiano— como *Music from a tree* (2009) muestran el resultado de utilizar un árbol como un pretendido instrumento musical. La sonoridad es amplificada a través de micrófonos de contacto y creada por la fricción y cuidadoso golpeo de sus hojas, ramas y cortezas sirviéndose, en ocasiones, de un arco de violín[38]. Otros proyectos como *Acoustic Botany* (2010) de David Benque —orientado a la ingeniería genética— aventuran la creación de un jardín genético sonoro como un ecosistema entre lo animal y lo vegetal cuyas acciones e interacciones cotidianas y vitales puedan ser percibidas acústicamente[39]. En relación a obras que reflexionan en torno a la escucha y el modo de percibir fundamentadas en los sonidos amplificados del mundo animal en su vertiente plástica podemos reseñar, por ejemplo, obras como *Cuatro filtros para cuatro moscas [FFFFF]* (2013), de Carlos Gómez; *Intraterrestrial Soundings* (2008), de Ammy M. Youngs; *Truce: Strategies for Post-Apocalyptic Computation* (2009), de Robin Meier y Ali Momeni; y *Ultrafield* (2013), de Jana Windren. Por su particularidad también cabría destacar el interés de artistas como J. T. Bullit y Doug Aitken por los sonidos sísmicos. Se trata, en muchos casos, de obras y proyectos que combinan el aspecto científico con el artístico y que focalizan su interés en el revelamiento de paisajes de lo inaudible o, como suele calificar un creador como Jez Riley French para definir conceptualmente el epicentro de su trabajo: *silencio audible*. De este modo, observamos el interés por descubrir, es decir, por hacer audibles técnicamente los sonidos cotidianos que pasan desapercibidos por nuestra incapacidad natural para escucharlos. Son célebres en este sentido los *electrical walks* que Christina Kubisch viene realizando desde 2004 al convertir a modo de paisajes sonoros los campos de inducción electromagnética que nos rodean. El mundo marino y fluvial se revela igual de fascinante a través del hidrófono. La web *LIDO-Listening to the Deep Ocean Environment*[40] representa, en este sentido, un importante recurso para la escucha en tiempo real al recoger los sonidos de hidrófonos distribuidos por mares de todo el mundo. En otra dirección, cabría reseñar la

[37] LERMAN, Richard, "Yes, this is a soda straw, but listen what it can do". En *Interviews with sound artists*, Eindhoven, Het Apollohuis, 1993, p. 31.
[38] Consultar en: http://www.diegostocco.com/music-from-natu
[39] Consultar en: http://www.davidbenque.com/projects/acoustic-botany
[40] Consultar en: http://listentothedeep.net/acoustics/index.html

extraordinaria posibilidad de escuchar el sonido que produce en el espacio nuestro propio planeta Tierra: un sonido acuñado con el nombre *coro*[41].

De algún modo, tanto si nuestra atención en lo cotidiano de nuestro mundo se dirige hacia el exterior como hacia el interior, o sencillamente queda fijada en un simple elemento, aventuramos los infinitos matices susceptibles de ser meritorios de un viaje que se revela tan interminable como fascinante. Esa la idea que parece trasladar Almudena Hernando con estas palabras:

> (…) el mundo en el que vivimos es inabarcable para la mente humana: demasiado complejo, demasiado difícil, demasiados fenómenos, demasiado perfecto, demasiado imprevisible, demasiado grande, demasiada interacción entre todos sus elementos. No podemos tener en cuenta toda su enormidad, porque moriríamos de angustia, bloqueando así nuestra capacidad de acción para ser capaces de sobrevivir en él[42].

6. Conclusión

El desarrollo de una propuesta creativa de las características como la que nosotros proponemos llevar a cabo ha precisado de una serie de indagaciones previas que ofrecieran foco y contexto. Las principales respuestas obtenidas se encuentran reflejadas en este artículo. Derivan de una investigación que escudriña actividades, textos, estrategias, tecnologías, metodologías de trabajo y fundamentos teóricos —tanto de las vanguardias como contemporáneos— que ofrecen puntos de conexión con nuestro objetivo principal: establecer una cartografía creativa en el contexto de la relación sonido-entorno cotidiano. Observamos puntos de conexión en distintas disciplinas que coinciden en un catálogo amplio de conceptos, metodologías y herramientas. Los puntos comunes revelan términos como: paisaje sonoro, ecología acústica, diario sonoro, s*oundwalk* y mapa sonoro. Advertimos el valor de la interdisciplinariedad y de la relación arte-ciencia-tecnología y sociedad. Reivindicamos el contexto del arte sonoro en las Bellas Artes y la consolidación del ruido como un fenómeno reivindicado en el ámbito de las artes desde principios del siglo XX. Apuntamos como fundamento el apoyar el aspecto artístico desde la intersección experimentación-investigación-creación.

La tecnología como herramienta y contexto nos permite plantear estrategias de recuperación, conservación y acceso a un patrimonio intangible. Del mismo modo apreciamos el valor de la fonografía como herramienta adecuada para la composición de una obra artística creativa y subjetiva no necesariamente documental. La memoria individual-colectiva y sus capacidades referenciales constituyen un referente conceptual que permite ser abordado desde una perspectiva poliédrica. Estas aportaciones son clave para tomar consciencia de los pequeños matices y relaciones acústicas que nos podrían pasar desapercibidas.

El mapa sonoro lo observamos como un lienzo sobre el cual disponer lecturas fonográficas de porciones minúsculas pero significativas, extraídas de una realidad

[41] Sonido captado por la NASA y que es una consecuencia de las emisiones de radio del planeta.
[42] HERNANDO, Almudena, *Arqueología de la identidad*, Madrid, Akal, 2002, p. 49.

inabarcable y que se desean compartir. En consecuencia, afirmamos el valor de la suma de la aportación individual dentro de un ámbito de creación que contribuya a tomar consciencia colectiva de la riqueza sonora de nuestro entorno.

Por último, enfatizamos el valor de la *voluntad* en la escucha como el primer factor a estimular para el descubrimiento aural del mundo cotidiano que habitamos y como uno de los principales fundamentos sobre el cual fortalecer y revindicar el propio acto de la escucha como puro acto creativo y artístico.

BIBLIOGRAFÍA

ATIENZA, R., “Mapa de los sonidos de nuestro mundo”. En http://elpais.com/elpais/2015/09/25/eps/1443194463_295114.html (Fecha de consulta: 10 -1-2017)

BERNSTEIN, David W. y HATCH, Christopher, *Writings through John Cage´s Music, Poetry, and Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 2001.

CANTERO, M., "El tercer sonido del mar". *En:* http://www.marcanterosanchez.com/el-tercer-sonido-del-mar-en-la-revista-romanticas-no-28/ (Fecha de consulta: 20-11-206)

CASTRO, Fernando, *Contra el Bienalismo. Crónicas fragmentadas del extraño mapa artístico actual*, Madrid, Akal, 2012.

COMELLES, Edu, "Mapas sonoros, netlabels y culturas emergentes", *Arte y políticas de identidad*, Vol. 7, 2002.

DEBORD, Guy. Teoría de la Deriva. En *La creación abierta y sus enemigos. Textos Situacionistas sobre Arte y Urbanismo.* González del Río, Julio (trad.). Madrid: Ed. La Piqueta, 1977.

DORESTE, A., "La fonografía es algo parecido a la fotografía, pero aplicada al sonido". En http://web.eldia.es/cultura/2015-06-10/22-fonografia-es-algo-parecido-fotografia-aplicada-sonido.htm (Fecha de consulta: 22-1-2017).

ECO, Umberto, *El péndulo de Foucault*, Barcelona, Lumen, 1989.

FISHER, Robert, *El Caballero de la armadura oxidada*, Barcelona, Ediciones Obelisco, 2003.

FREEMAN, Jason, "Movement at the boundaries of listening, composition, and performance". En *Thresholds of Listening: Sound, Technics, Space*, New York, Fordham University Press, 2015.

GIANNINI, Humberto, *La "reflexión" cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1987.

HERNANDO, Almudena, *Arqueología de la identidad*, Madrid, Akal, 2002.

KOSTELANETZ, Richard, *Entrevista a John Cage*, Barcelona, Anagrama, 1973.

LERMAN, Richard, "Yes, this is a soda straw, but listen what it can do". En *Interviews with sound artists*, Eindhoven, Het Apollohuis, 1993.

MARINETTI, F.T., *La Radio Futurista*, Cuenca: Radio Fontana Mix, 1993.

MARTÍ, C., "Mapas Sonoros: un Mashup de sonidos cotidianos". En: https://papelesdemusica.wordpress.com/2012/02/23/mapas-sonoros-un-mashup-de-sonidos-cotidianos/ (Fecha de consulta: 19-1-2017)

OLIVA, Achille Bonito (Ed.), *Ubi Fluxus ibi motus. 1990-1962*, Milán, Mazzota, 1990, p. 243. [cat. exp.]

ONO, Yoko. *Pomelo*, Cuenca, Centro de Creación Experimental, 2006.

PALMESE, C., "Los caminos del agua". En:https://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros02/palmese/palmese_01.htm (Fecha de consulta: 14-5-2017)

PATTERSON, B., "Méthods + Processez. Parigi, 1962". En OLIVA, Achille Bonito (Ed.), *Ubi Fluxus ibi motus. 1990-1962*, Milán, Mazzota, 1990, p. 243. [cat. exp.]

RAQUEJO, Tonia, *Land Art*, San Sebastián, Nerea, 1998.

ROCHA ITURBIDE, M., "La escucha como forma de arte". *En:* http://www.sulponticello.com/la-escucha-como-forma-de-arte/#.WHT6bfNkhcg (Fecha de consulta: 10-1-2017)

RUSSOLO, Luigi, *El arte de los ruidos*, Cuenca, Taller de Ediciones del Centro de Creación Experimental, 1997.

SAMPEDRO, José Luis, *La sonrisa etrusca*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1985.

SUEIRO, M., "El sonido como herramienta para completar la memoria histórica". En http://www.elmundo.es/elmundo/2011/11/18/galicia/1321645482.html (Fecha de consulta: 10-1-2017)

SÁNCHEZ, A., "Ella decidió ser hippy a los 50". En: http://sonoscop.net/zeppelin2012/ (Fecha de consulta: 18-1-2017)

TRUAX, Barry, *Handbook for Acoustic Ecology*, Vancouver, ARC Publications, 1978.