

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 8 • 2021 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

Jaume Plensa, por Mar Plensa Guijarro

UT PICTURA POESIS

'Vete tú a saber. Fragments d'una partitura/lámpara visiva', Llorenç Barber

PANORAMA: APERTURAS Y DERIVAS DEL ARTE SONORO

Aperturas y derivas del arte sonoro, Susana Jiménez Carmona, Carmen Pardo Salgado (Coordinadoras)

CONVERSANDO CON

Conversando con Félix Blume, por Susana Jiménez Carmona, Carmen Pardo Salgado

TEXTOS INVITADOS

Los casetes de Lucio Cabañas o las alteridades del escuchar, Francisco J. Rivas (Tito Rivas), Francisco Ávila Coronel

Noticias en Tierra de Nadie, de Concha Jerez y José Iges. La utopía fragmentaria, bromas aparte, Miguel Álvarez-Fernández

ARTÍCULOS

Cartografías Sonoras Contemporáneas: Extendiendo Horizontes Gracias a las Tecnologías

Del entorno sonoro y la instalación

Cuando un teléfono móvil sale a pasear... Sonido, espacio y narración

Grabando, reproduciendo y produciendo identidades sonoras

Escuchas tecno-animistas en las artes sonoras

La idea del eterno retorno en mi trabajo

Sobre arte sonoro. Una propuesta desde la periferia (1987-2021)

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

Nº 8 • 2021 • ISSN 2386-8449 • DOI 10.7203/Laocoonte.0.8.

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

COORDINACIÓN EDITORIAL

Anacleto Ferrer (Universitat de València)

Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lurdes Valls Crespo (Universitat de València)

Vanessa Vidal Mayor (Universitat de València)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Rosa Benítez Andrés (Universidad de Salamanca), **Matilde Carrasco Barranco** (Universidad de Murcia), **Ana García Varas** (Universidad de Zaragoza), **M^a Jesús Godoy Domínguez** (Universidad de Sevilla), **Marina Hervás Muñoz** (Universidad de Granada), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero Gómez** (Universidad de Sevilla), **Carmen Rodríguez Martín** (Universidad de Granada), **Miguel Salmerón Infante** (Universidad Autónoma de Madrid), **Juan Evaristo Valls Boix** (Universitat de Barcelona), **Vanessa Vidal Mayor** (Universitat de València), **Gerard Vilar Roca** (Universitat Autònoma de Barcelona).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **†Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (Károli Gáspár University of the Reformed Church, Hungary), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE

El golpe. Cultura del entorno

REVISIÓN DE TEXTOS

Antonio Cuesta



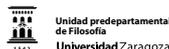
Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE



LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 8 • 2021

PRESENTACIÓN	7
CONVERSANDO CON	9
Conversando con Jaume Plensa , por Mar Plensa Guijarro	11
UT PICTURA POESIS	27
Presentación 'Vete tú a saber', de Llorenç Barber, Susana Jiménez Carmona , Carmen Pardo Salgado	29
'Vete tú a saber. Fragments d'una partitura/lámpara visiva', Llorenç Barber	31
Imágenes de <i>Laocoonte</i> n. 8, de Vicent Peris	44
Vicent Peris, estética y astrofotografía, Fernando Ballesteros	46
PANORAMA	
APERTURAS Y DERIVAS DEL ARTE SONORO	49
Presentación, Susana Jiménez Carmona , Carmen Pardo Salgado (Coordinadoras)	51
CONVERSANDO CON	57
Conversando con Félix Blume, por Susana Jiménez Carmona , Carmen Pardo Salgado	59
TEXTOS INVITADOS	71
Los cassetes de Lucio Cabañas o las alteridades del escuchar, Francisco J. Rivas (Tito Rivas) , Francisco Ávila Coronel	73
<i>Noticias en Tierra de Nadie</i> , de Concha Jerez y José Iges. La utopía fragmentaria, bromas aparte, Miguel Álvarez-Fernández	94
ARTÍCULOS	111
Cartografías Sonoras Contemporáneas: Extendiendo Horizontes Gracias a las Tecnologías, Rocío Silleras-Aguilar	113
Del entorno sonoro y la instalación, Josep Manuel Berenguer Alarcón	131
Cuando un teléfono móvil sale a pasear... Sonido, espacio y narración, Laura Apolonio , Mar Garrido-Román ..	142
Grabando, reproduciendo y produciendo identidades sonoras, Jaime Alejandro Cornelio Yacaman	162
Escuchas tecno-animistas en las artes sonoras, Susan Campos Fonseca	178
The idea of eternal recurrence in my work, Manuel Rocha Iturbide	195
Sobre el arte sonoro. Una propuesta desde la periferia (1987-2021), M.ª Inmaculada Cárdenas Serván	205
RESEÑAS	223
La muerte pop americana: estética y catástrofe, José Luis Panea	225
Abellón. O libro negro das zoadeiras, Susana Jiménez Carmona	230
Sobre la amistad y el mal, David Montero Bosch	232
Escuchar lo inaudito, vibrar con otras voces, radiar historias diferentes, Fernando Castro Flórez	235

Agencia Sónica: El sonido y las formas incipientes de resistencia, Javiera Robledo Karapas	239
Disturbios de la razón. La investigación artística, Alfonso Hoyos Morales	244
La complejidad de la hospitalidad vista desde el cine, David Muñoz Sánchez	249
Más que imágenes, Anacleto Ferrer	253
Claves para la estética y la filosofía a partir de Theodor Wiesengrund Adorno, Antonio Notario Ruiz	256
Correrías por la historia del arte clásico con una crítica a Picasso, Martín Zubiria	259
La muerte del artista, Jorge Martínez Alcaide	263
Teorías del arte contemporáneo. Una introducción, Maximiliano Gonnet	266
La obra del intelectual Pasolini, Vanessa Vidal Mayor	272
Tips para ser y hacer música, hoy (to be continued), Pedro Ordóñez Eslava	274
Un museo por conocer, un crítico al que leer: Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván, Javier Leñador	278
Imagen y pasado de las estrellas, Fernando Infante del Rosal	283
Vicente Ripollés y la renovación de la música sacra para la Catedral de Sevilla (s. XX): Entre la normativa y la creación artística, Rosa Isusi-Fagoaga	287

Imágenes de **Vicent Peris**



Estas imágenes incluyen elementos sonoros

These images includes sound

[Composiciones sonoro-musicales de **Fernando Infante del Rosal**]

Fotografía de portada de **Vicent Peris** en combinación con fotografía de **Tamara Djermanovic**.

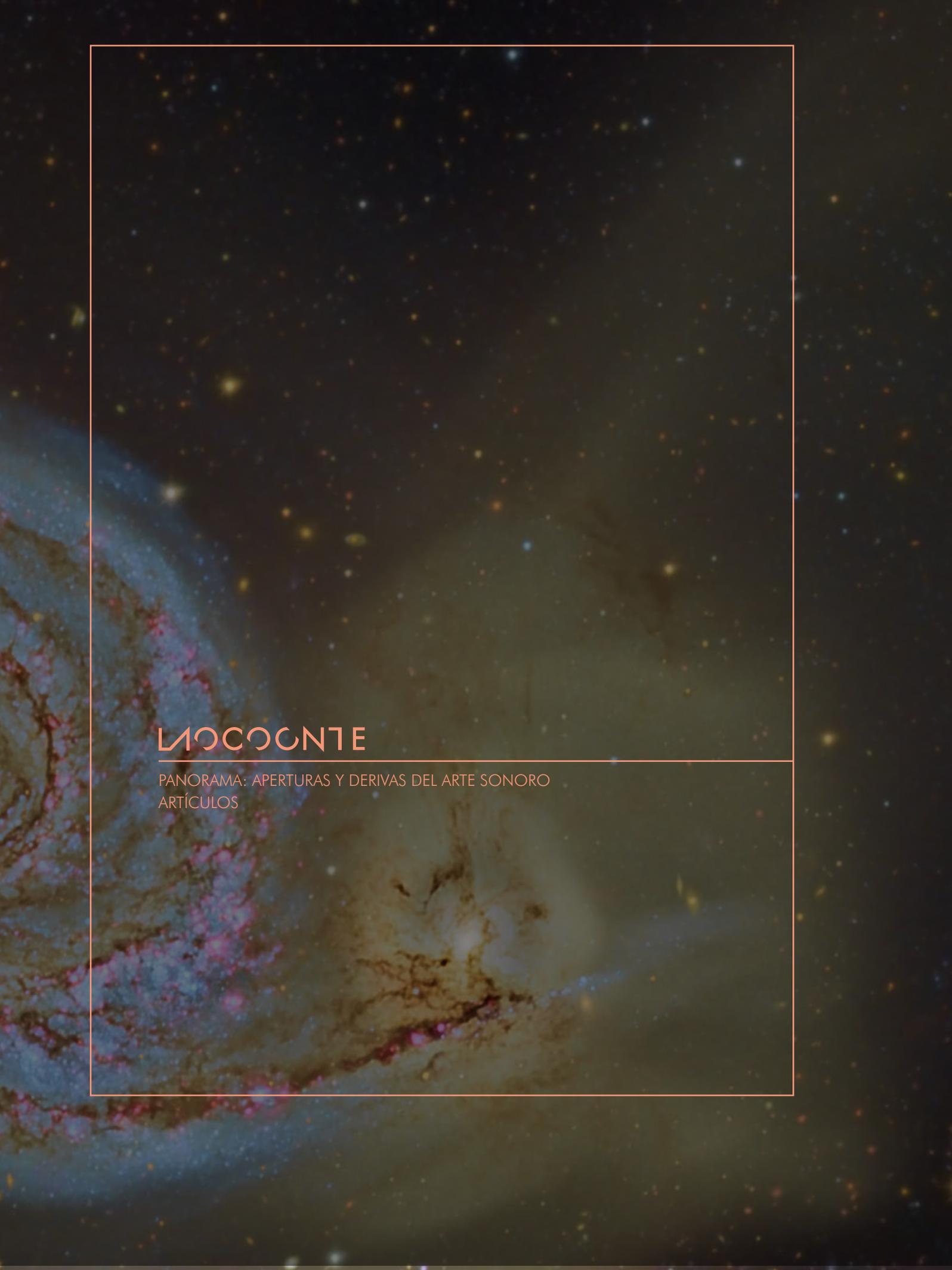


Algunos textos texto incluyen contenidos multimedia

Many texts includes multimedia content

Créditos completos de las imágenes: *IC 1871 e IC 1848* (2019). (C) Vicent Peris (OAUV), OAUV, OAO (p. 3) • *NGC 7023* (2011). (C) Vicent Peris (OAUV), Jack Harvey (SSRO), Steven Mazlin (SSRO), Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (p. 6) • *WR 134* (2021). (C) Vicent Peris (OAUV), Alicia Lozano, OAUV, OAO (pp. 9, 10) • *NGC 4435 y NGC 4438* (2016). (C) Vicent Peris (OAUV), Jack Harvey (SSRO), Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (pp. 27, 28) • *Tránsito de Venus por delante del Sol* (2003). (C) Vicent Peris (OAUV) (p. 44) • *NGC 6914* (2010). (C) Vicent Peris (OAUV), Jack Harvey (SSRO), Juan Conejero (PixInsight), Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (pp. 48-49, 50) • *Cometa NEOWISE* (2020). (C) Vicent Peris (OAUV), OAUV, OAO (pp. 56-57, 58) • *LBN 552* (2012). (C) Vicent Peris (OAUV), Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (pp. 70-71, 72) • *NGC 7217* (2016). (C) Vicent Peris (OAUV), Jack Harvey (SSRO), Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (p. 93) • *NGC 281* (2021). (C) Vicent Peris (OAUV), Alicia Lozano, OAUV, OAO (p. 109) • *Messier 51* (2010). (C) Vicent Peris (OAUV), Jack Harvey (SSRO), Steven Mazlin (SSRO), Juan Conejero (PixInsight), Carlos Sonnenstein, Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (pp. 110-111, 112) • *NGC 7331* (2008). (C) Vicent Peris (OAUV), Gilles Bergond (CAHA), CAHA, OAUV (pp. 222-223, 224) • *Abell 39* (2020). (C) Vicent Peris (OAUV), OAUV, OAO (p. 293) • *Cola iónica del cometa NEOWISE* (2020). (C) Vicent Peris (OAUV), OAUV, OAO (p. 294).





MOONTE

PANORAMA: APERTURAS Y DERIVAS DEL ARTE SONORO
ARTÍCULOS



Del entorno sonoro y la instalación

About sonic environment and installation

Josep Manuel Berenguer Alarcón*

Resumen

La mutación rápida de los términos especialmente atractivos impone la fijación local de marcos de referencia estables cuando necesitamos operar consistentemente con ellos. Así ocurre con *soundscape*, por lo general traducido al castellano como *paisaje sonoro*, que, antes de ser planteado en el dominio musical, había surgido de la teoría urbanística. En la concepción, la producción y la realización de mis instalaciones sonoras, tengo en cuenta distintos aspectos formales propios del *entorno sonoro*. Por ello se me hace urgente una reflexión acerca de las relaciones entre el *entorno sonoro*, el *paisaje sonoro*, la *multifocalidad* y la *instalación sonora* como opción alternativa a la forma de concierto, que, portadora de estructuras culturales ancestrales difíciles de asumir, percibo agotada.

Palabras clave: entorno sonoro, paisaje sonoro, instalación sonora, multifocalidad, direccionalidad

Abstract

The rapid mutation of especially attractive terms imposes the local fixation of stable reference frames when we need to operate consistently with them. This is the case with *soundscape*, usually translated into Spanish as *soundscape*, which, before being considered in the musical domain, had emerged from urban theory. In the conception, production and realization of my *sound installations*, I take into account different formal aspects of the sound environment. For this reason, it is urgent for me to reflect on the relationships between *sound environment*, *soundscape*, *multifocality* and *sound installation* as an alternative option to the concert form, which, bearing ancestral cultural structures difficult to assume, I perceive as exhausted.

Keywords: sound environment, soundscape, sound installation, multifocality, directionality

La definición de *soundscape* propuesta por Barry Truax (1978) en términos del “*entorno sonoro* con énfasis en la forma en que se percibe y entiende por el individuo o por una sociedad”, que “depende de la relación entre el entorno y el individuo” y “puede referirse a los entornos reales o a construcciones abstractas, o de cintas, en particular, cuando se considera un entorno artificial” propicia la evolución del término, porque, junto al acierto de vincularlo a un sujeto (individuo o sociedad) y así diferenciarlo del *entorno sonoro*, contiene una inestabilidad tal vez poco aparente. Si se refiere ese autor a la reproducción en altavoces de un soporte cualquiera del registro de un *entorno*

* Universitat de Barcelona, España jmberenguer@ub.edu
 Artículo recibido: 29 de junio de 2021; aceptado: 28 de septiembre de 2021

sonoro propio de un lugar y un tiempo o a cualquier construcción abstracta por medio de altavoces o por generación directa de sonido con instrumentos musicales u otras fuentes, electroacústicas o no, quedan fuera de ello los sonidos que ocurren ajena y simultáneamente a esa reproducción, los cuales, también forman parte del entorno donde esas re-construcciones se hacen realidad (Berenguer, 2013). Esa apertura del término, también propuesta por Schafer (1969), por estar implícito en su propia descripción, nos lleva a la consideración de que casi cualquier intervención musical puede ser calificada de *paisaje sonoro*. Un ejemplo del uso ulterior del término se da en los catálogos de las distintas ediciones del Festival Internacional de la Imagen de Manizales, Colombia (Festival de la Imagen, 2004), dedicado al diseño y al arte electrónico, donde, al menos desde 2004, la programación reclama la denominación de *paisaje sonoro* para cualesquiera de sus actividades musicales. No es extraño en un festival de vocación transversal con énfasis en el diseño, donde el concepto de paisaje es de especial relevancia, por lo que su extensión al dominio de lo sonoro se nos antoja natural. La ampliación del concepto en ese sentido contribuye en la expansión de los límites de la música, lo que, en sí, desde el punto de vista de los creadores, debería ser considerado una bendición. Sin embargo, muchas de las músicas que se denominan *paisajes sonoros* presentan rasgos formales opuestos diametralmente a ciertos aspectos del *entorno sonoro* considerados esenciales por el autor del *Handbook for Acoustic Ecology* (Truax, 1978), así como por los propios creadores del concepto de *soundscape* (Southworth, 1967; Schafer, 1969). Uno de ellos reside en el hecho de que muchas de esas músicas presentan un inicio y una terminación claros. Además, en muchos casos, su estructura presenta *direccionalidad*. Son músicas cuyo desarrollo parte de puntos de los que claramente se aleja en dirección a otros. Por el contrario, el *entorno sonoro* que se nos describe en ese texto ni empieza ni termina y resulta de la suma de los oleajes dinámicos que se aprecian en las emisiones cíclicas nunca exactamente iguales de las fuentes sonoras que en aquel intervienen. Al menos, en relación con las sociedades que nos acogen, el *entorno sonoro* siempre está ahí, cuando llegamos y cuando nos vamos; antes de que nazcamos y después de nuestra muerte. Evoluciona con el tiempo, como las músicas, pero sus desarrollos acostumbra a ser mucho más variados que los de las músicas y sus límites perceptivos, también, más amplios. Otro de los rasgos que presentan muchas de esas músicas beneficiadas por la nueva formulación del concepto de *paisaje sonoro*, nunca hecha completamente explícita, pero flotando en el ambiente, es su *monofocalidad*. Sus sonidos acostumbra a proceder del mismo lugar, la escena, casi siempre ocupada por alguien que se sitúa en el foco de atención y a cuyos lados se instalan los dispositivos de amplificación. Si en unos casos el comportamiento gestual escénico se destina casi exclusivamente a la optimización de la producción de los sonidos, en otros, el paralelismo entre gestualidad y sonido es evidente. Pocas veces en concierto se dan gestualidades desvinculadas del devenir sonoro; no en vano, el objetivo general de esa actividad, el concierto, es la producción de sonido. Las músicas en concierto son, *paisajes sonoros* o no, productos artísticos de una gran unicidad que, por cierto, emana del mismo lugar que los sonidos, la escena, es decir, los ejecutantes, el foco casi único de atención, que disemina mensajes hacia los oyentes, se hallen presentes en el mismo espacio o asistan telemáticamente desde lugares remotos, y de quienes recoge un mensaje casi binario, poco matizado, de aceptación o rechazo. La personalización es intrínseca a la idea de concierto, de manera que la presencia de una escena y de sistemas de amplificación de sonido direccionales tradicionales

es coherente con ella. En el concierto, al menos, hasta 4:33 (Kostelanetz, 1988), la tendencia general dictó el rechazo a toda manifestación sonora ajena a la propuesta musical emanante de la escena.

Por el contrario, las emisiones sonoras de las fuentes que generan el conjunto del *entorno sonoro* rara vez proceden en simultaneidad del mismo punto, como tampoco es regla que lo hagan las emisiones sonoras sucesivas de una única fuente aislada. Su movimiento y su ubicuidad son característicos. Otro aspecto propio del *entorno sonoro* consiste en que muchos de los sonidos que lo conforman no son intencionados, sino que se producen como consecuencia de alguna acción que los conlleva, sin que su producción sea una finalidad en sí. Se trata, más bien, de epifenómenos, liberaciones de energía requeridas por sistemas que producen acciones, estas sí, mucho más a menudo, buscadas. Muy comúnmente se trata de fenómenos involuntarios de los que el productor, incluso cuando es humano, es inconsciente en mayor o menor medida o, habiéndose hecho alguna vez consciente, los olvida o, por inevitables, los ignora. En algún momento, dejan de ser especialmente significativos para el productor. En el *entorno sonoro* impera, pues, un cierto equilibrio aleatorio entre despersonalización y personalización de los sonidos, con lo que emerge un nuevo campo de divergencia entre la situación de concierto o de exposición y la de escucha del entorno, donde cualquier sonido, venga de donde venga y de quién o qué venga, tiene cabida.

En general, la desubicación de tomas de sonido de cualquier evento en virtud del empleo de medios electrónicos de reproducción es un interesante foco de inestabilidades conceptuales agrupables bajo la rúbrica *esquizofonía* (Schafer, 1969). Aquí me voy a centrar únicamente en la reproducción de grabaciones de *entornos sonoros* en concierto porque su consideración desvela cuestiones acerca de la naturaleza del concepto de *paisaje sonoro* que condicionan mi producción artística; en definitiva, el punto de partida de estas reflexiones. Sus significaciones se hallan tan imbricadas que cuesta mucho trabajo discernir las relaciones que entre ellas se establecen y su importancia. El acto de tomar la grabación de un *entorno sonoro* para reproducirla tal cual como música u obra de arte en un espacio cualquiera por la mediación de un conjunto de altavoces es una práctica muy extendida, quizá asociable a la toma de un objeto cualquiera de la cotidianidad sin valor artístico reconocido para trasladarlo a la sala de exposiciones. Aunque la idea era de Elsa von Freytag-Loringhoven (2011), alias Robert Mutt, tradicionalmente concedemos a Marcel Duchamp el honor de haber sido el primero en proponer tal cosa. Pese a no haber durado mucho tiempo expuesta a causa de la censura de la que fue objeto, perdura en nuestras mentes su *La Fontaine*.

Por tratarse de acciones en dominios perceptivos distintos, no es que se pueda decir con total propiedad que la reproducción en una situación concertística o instalativa de la grabación de un *entorno sonoro* pueda ser comparada con un *objet trouvé*, pero quizá sí sea posible establecer relaciones entre una y otra cosa. Acorde con posicionamientos de corte tradicional, existe un punto de vista generalizado que considera la grabación, realizada ya con un propósito y tras una toma de decisiones específica, no en sí un objeto sino una representación de un objeto, obtenida tras la elección de un cierto tipo de micrófonos dispuestos y orientados de una cierta forma, a una cierta hora de un cierto día de un cierto mes de un cierto año y que, como tal, resultado de un diálogo previo entre el *entorno sonoro* y quien lo registra, se trataría de un punto de vista, una interacción, de manera que esa grabación, no siendo propiamente el objeto grabado, sería análoga a una fotografía de un paisaje tomada con una cierta perspectiva no

neutra; y un *objet trouvé* no es la representación del objeto original, sino su presentación descontextualizada. Abunda en esa percepción la idea de que un *entorno sonoro* tiene únicamente sentido en su escucha en el lugar y en el momento que le son propios, por tomar como cierto algo que a mí me resulta aventurado, a saber, que esa es la única manera por la que se hace posible el acceso a toda su riqueza. Así, los sistemas de grabación y de reproducción de sonido al uso son, desde esa perspectiva, considerados imperfectos por no coincidir exactamente con la percepción humana. Creo que la cuestión se resolvería en la distinción clara entre los *objetos sonoros* y las señales que provocan esas construcciones cognitivas, consideradas en términos de imágenes mentales de los sonidos, consolidadas o en proceso de consolidación; cada una, quizá, asociada a un tramado neuronal propio, cuyo núcleo nada tiene que ver con las imágenes de naturaleza no acústica de las fuentes generadoras de las señales que, al incidir en el oído, suscitan percepciones sonoras aisladas, reconocidas o desconocidas, contribuyentes discretos de constelaciones de impresiones cuya aferencia termina condicionando la constitución, así como la consolidación y la actualización, de los paquetes de información integradores de los *objetos sonoros*. Así, desde mi punto de vista, el *paisaje sonoro*, que no el *entorno sonoro*, al surgir de la interacción, entre este último y los individuos o las sociedades, es un *objeto sonoro* de extraordinaria complejidad.

Con este marco de fondo, la cuestión del grado de coincidencia entre la realidad y su registro no es tan sencilla de dirimir, especialmente, en lo que atañe al sonido; y ello, a causa de la descompensación histórica entre las tecnologías de registro de audio y las del registro de las señales táctiles, olfativas y gustativas. Puede ayudar una rápida visita mental a la *realidad virtual*, mucho más accesible hoy a causa de la proliferación de dispositivos individuales, de coste cada vez más bajo y con conexión a Internet, también más próxima a nuestras percepciones habituales, por la renovada eficacia de las máquinas y las programaciones actuales, que alcanzan grados notables de realismo. La idea de que lo que nuestros sentidos registran es la realidad no se sostiene. No lo es. Los humanos y por extensión, la vida, somos una de las partes del Universo que ponen en evidencia su capacidad de pensarse a sí mismo. Los dispositivos que nos informan de sus detalles, los instrumentos perceptivos de que disponemos, la maquinaria perceptiva, pero también, la cognitiva, la que interpreta las informaciones que llegan ya distorsionadas a las áreas de proyección primaria del córtex, presentan limitaciones de orden físico, porque forman parte de la realidad física, y de orden computacional, por el hecho de que la computación tiene límites y las redes de neuronas no dejan de ser dispositivos computacionales. Todos estos elementos contribuyen en el tejido del velo que, según Bernard d'Espagnat (2003), nos separa definitivamente de una realidad de la que, paradójicamente, formamos parte. Los sentidos, según su propia naturaleza física, modifican cualquier señal que los alcance. Interactúan con ella. Por eso, una cosa es el estímulo y otra, la sensación. Otra, aún, la imagen cognitiva cuasicristalizada que, tras exposiciones sucesivas a la señal, se va construyendo y perfilando. La relación entre la señal de entrada y la integración que de ella realiza la cognición en virtud de la percepción puede ser descrita con la ayuda de muchos calificativos, pero la linealidad no es uno de ellos. De la misma forma que la señal que alcanza el pabellón auricular no es la imagen cognitiva construida como consecuencia de su llegada, la suma de señales que mueven las membranas de los micrófonos no coincide completamente con la impresión en el soporte de almacenamiento. La sensación es tan real cuando la escucha del *entorno sonoro* se realiza a través de la señal obtenida por los micrófonos, sin

que la grabación tenga un papel importante -así, en tantas obras de Bill Fontana (Vienna Festival, 1990)- como si tiene lugar mediada por una caracola o si el oído del oyente se halla obstruido por cerumen o no. Tan real es la imagen mental suscitada por un *entorno sonoro* como la generada a la escucha de su registro, siempre que sea reproducida adecuadamente. Por eso, el empleo del término realidad no es de demasiada utilidad aquí. Lo que importa es si el conjunto de señales entregadas al oído por medio de la reproducción de una grabación es capaz o no de superar los filtros de la cognición; de suministrarle la suficiente dosis de realismo. Y lo es. De hecho, un rasgo sorprendente en muchas músicas electroacústicas es el realismo sónico de sus construcciones, pese a la ausencia de referencialidad o su discrepancia con lo que creemos forma parte de ese mundo que quizá exista más allá de nuestra identidad. Así, independientemente de su valor artístico, que en ningún momento discuto, una fotografía expuesta en un muro de una sala de exposiciones, no es comparable a la reproducción de una grabación de sonido envolvente basada en el empleo de sistemas que emulan a la perfección el posicionamiento de las fuentes sonoras en el espacio en tres dimensiones. Sí lo es, conviene subrayarlo, análoga a la reproducción de esa misma grabación en algún dispositivo estereofónico, algo que, en concierto no se hace ya casi, sobre todo, por poseer más valor documental que plástico. Por el contrario, la experiencia visual que no demasiado tarde terminará siendo equiparable a la escucha de esas grabaciones envolventes de entornos sonoros suscitadores en nosotros de *paisajes sonoros* será la visión de entornos originales o ficticios en dispositivos de realidad virtual.

Por si no cupiera dejar abierta la pregunta de si de verdad queda hoy algún objeto por encontrar, resta por considerar si la interpretación en el acto de registro alejaría o no la grabación de la fuente múltiple encapsulada en el *entorno sonoro* de la idea de *objet trouvé*, un objeto de significación artística banal, mirado de una determinada forma y desde una cierta perspectiva antes de ser expuesto como realidad descontextualizada en una muestra de arte. En mi opinión, la propia elección del objeto a ser descontextualizado ya constituye un diálogo y una interpretación del autor de un *objet trouvé* del mismo nivel que el que el creador sonoro mantiene con el *entorno sonoro* al tomar la decisión de grabarlo de una determinada forma; y siento como evidente que, merezca o no el *paisaje sonoro* la denominación de *objet trouvé*, el traslado de su grabación a tiempos y lugares distintos constituye una descontextualización de la fuente múltiple que el *entorno sonoro* es, pero no del *objeto sonoro* complejo, el *paisaje sonoro*, que suscita en el mundo cognitivo de cualquiera que se sumerge en su escucha.

La formulación de *paisaje sonoro* diseminada por la escuela de Vancouver (Truax, 1973), pero sobre todo, la práctica de la escucha que sugieren sus propuestas artísticas y los estudios en ecología acústica, al igual que la preconizada por Oliveros (2019), contiene una semilla revolucionaria, que, a mi entender, aún espera a ser ampliamente considerada. De las propuestas de concentración en la escucha del *entorno sonoro* y, especialmente, de su práctica, se desprende que la experiencia estética basada en el sonido no requiere de estructuraciones temporales específicas. No parece que exista razón, pues, para que las músicas deban observar formas previamente consensuadas ni presenten *direccionalidad*. Tampoco, para que empiecen o terminen. En el panorama de la multiplicidad de usos de las señales sonoras propio de la era postmedia, uno inicia la escucha o la abandona cuando, por lo que sea, conscientemente o no, siente que lo necesita; no, cuando lo indica o prefiere otra persona. En muy pocas ocasiones escuchamos discursos enteros. Asumimos que en el concierto lo hacemos con las

músicas. No existen datos acerca de la cantidad de tiempo durante el cual un oyente medio permanece exclusivamente atento a un objeto musical complejo, pero diría que tampoco en el concierto las músicas son escuchadas con el mismo nivel de atención a lo largo de su duración, que, con toda probabilidad, presenta picos y valles. La escucha media no es solo fragmentada ante la aferencia de señales de toda índole que compiten por la atención consciente; es compartida en simultaneidad con otras señales externas, además de ser atravesada incesantemente por reflexiones personales e informaciones propioceptivas variadas. La proliferación de las *playlists* confeccionadas con el concurso de la inteligencia artificial, además de tender a encerrarnos en el interior de nuestras burbujas estéticas y contribuir con ese aislamiento en la aplicación de mecanismos de influencia sobre nuestras preferencias, conduce a la escucha de las músicas más como elementos de un continuo que como unidades independientes. Ante ese panorama, no veo mucho sentido al hecho de que una música dé comienzo o termine. Mestres-Quadreny (2010), quien, entre otras piezas, lo vio claro en *Aronada*, inicialmente concebida para espacios afines a salas de exposiciones, exigía, si la pieza llegaba a formar parte de la programación de algún concierto, que su ejecución diera comienzo antes de que la gente empezara a entrar en la sala.

No siempre la escucha es una actitud consciente en la que el oyente escoge libremente las fuentes sonoras sobre las que centrar su atención. En realidad, nunca es completamente consciente ni libre, porque el paso del tiempo, del que la escucha es tan dependiente, implica la intervención de la memoria, que nos pone en primer plano lo que más convenga al equilibrio de fuerzas entre las estructuras mentales que intervienen en ese acto. Como sugería Schaeffer (1966), presenta formas variadas que, en mi experiencia, se superponen naturalmente, a menos que se intente expresamente la práctica aislada de alguna de ellas. Incluso en ese caso, el aislamiento de los diversos modos de escucha, que requiere niveles altos de concentración, nunca es perfecto. La atención sobre uno u otro *objeto sonoro* en una música o en un *paisaje sonoro* no siempre es cuestión de volición; puede estar condicionada tanto por el comportamiento de las propias fuentes sonoras, que por infinidad de razones extravolitivas reclaman la atención del oído, como por informaciones de cualquier otro tipo, más arriba lo apuntaba, internas o externas. La situación de concierto, donde confluyen muchas personas que, por cuestiones de optimización de los espacios, tienden a ocupar butacas no siempre cómodas pero sí muy próximas, lo que resta a los oyentes intimidad y libertad de movimientos, es un contexto propicio a la generación aleatoria de mensajes extramusicales de todo tipo; así que no parece especialmente idónea para la concentración en la escucha de aquello que proviene de la escena, tantas veces tan lejana. La forma de concierto, perfectamente asociable en Occidente a la de la misa, y cargada, por ello, de significaciones escondidas, agonistas de las particularidades formales de las músicas que tienen lugar en él, siempre portadoras de estructura cultural ancestral, ha condicionado a quienes creamos, a pesar de nosotros mismos y de los intentos de superar las barreras culturales. Este último objetivo ha atravesado explícitamente muchísimas creaciones concertísticas. De forma no consciente, sin embargo, hemos tendido como colectivo a una concepción de la música de acuerdo a patrones marcados por la *economía de la atención* (Simon, 1971), de claro corte patriarcal. Ello ha orientado muchos esfuerzos al refinamiento de la articulación temporal del discurso musical y sus formas cadenciales, precisamente, la herramienta principal de la *direccionalidad*, en virtud de la cual, la mayor parte de las músicas

describe todo tipo de trayectorias, a la búsqueda de una conclusión bien definida y, de preferencia, relajante, que no solo termine la pieza en el momento de su ejecución, sino que contribuya en su presentación como objeto ideal acabado. Porque facilita la asunción de esas necesidades, existen tantas obras basadas en la oposición dialéctica; ahora, en dominios tal vez alejados de la tonalidad y la melodía, pero, igualmente aptos para el establecimiento de dicotomías, tan afines al pensamiento racionalista y a las estructuras de poder que basan su dominio en la categorización.

En el concierto, donde piezas y programaciones son comparadas y clasificadas *in situ* por las respuestas cuantitativa y cualitativa de la audiencia, el interés por la música en sí compite con el interés por la naturaleza social del evento, como en la inauguración de una exposición o una instalación artística; aunque, en este último caso, más allá de ese primer momento, siempre es posible asistir a las obras sin interferencias como las que acabo de citar. Corriendo los años 80, sobre algunos compositores electroacústicos no relacionables más que por su afán de búsqueda de formas nuevas, planeaba una pérdida de interés por el concierto en beneficio de la posibilidad de presentar sus trabajos en forma de *instalación sonora*, es decir, en un espacio donde la escena y los oficiantes, no estrictamente necesarios para muchas piezas de ese género, desaparecen, lo que da pie a que los mensajes sonoros de todo tipo procedan de todas partes, igual que los elementos visuales, si los hay, que en ese tipo de planteamiento suelen ocupar cualquier lugar del espacio. Es importante señalar que esas ventajas corren en paralelo con un detalle bien especial, sin el cual, esta comparación entre concierto e *instalación sonora* no tendría sentido, porque todo lo anterior podría ocurrir en el salón o la terraza de la casa de cada oyente. Se trata del aprovechamiento estético-acústico del espacio de instalación, cuyos límites definen la caja de resonancia de los sonidos generados en y por las fuentes sonoras escogidas para las piezas; muy comúnmente, aunque no siempre, altavoces.

El género instalación no proviene de la música ni de otras reflexiones artísticas que especialmente cobran forma en el sonido. Es una propuesta genuina de las artes plásticas visuales. Al margen del hecho de que las señales visuales y las acústicas no son de la misma naturaleza física y a pesar de que se trata en ambos casos de ondas -todas, funciones de tiempo-, a escala humana, pero, en general, biológica, el tiempo cognitivo de la imagen visual estática no coincide con el de la mayoría de las imágenes acústicas, que acostumbra a ser mucho más largo. Es una condición ajena al sujeto observador, que no puede cambiar su naturaleza en función del tipo de señales que recibe ni intervenir en ellas una vez han sido producidas. En ese devenir sonoro, el oyente tiene la sensación de que los flujos de información necesitan dar comienzo y concluir en algún punto del tiempo. Una escultura o una imagen visual fija están ahí durante mucho más tiempo del que necesitamos para hacernos conscientes de, al menos, su primer nivel de lectura. En cambio, el primer nivel de lectura de un sonido, de un discurso sonoro, pero también de un discurso visual dinámico, requiere que estemos presentes desde su principio hasta su final. No existe para ellos una versión concentrada que podamos captar en pocos instantes; y esa particularidad puede conducir a equívocos y disfunciones según las condiciones de escucha o de visionado que se nos ofrezca. Se podría incluso hablar de disonancias cognitivas. Si, por la significación estructural latente de la situación de concierto que venimos discutiendo, se pretende huir de él, como era el afán de ciertos compositores electroacústicos, entre los que me cuento, conviene encontrar formas coherentes de hacerlo. Con la exposición a una grabación

almacenada en soporte, ya se trate de registro del *entorno sonoro*, de obra musical electrónica o audiovisual con discurso temporal estructurado y evidente, repetida sin cambios una y otra vez, implícitamente se está requiriendo del visitante la asistencia a algún discurso desde el principio hasta el final y en ese caso, nos hallaremos en una situación muy parecida a la de concierto, donde solo un discurso y una dirección son y han sido siempre posibles. En ese punto es donde emerge para mí el conflicto cognitivo: si asisto a una instalación, mi mundo de expectativas debería alejarse de las propias del concierto. El traslado de las dinámicas del concierto o de la sala de proyección a un entorno que, como el de una instalación, o no ha sido habilitado o requiere de un esfuerzo extraordinario para ello, no parece lo más eficaz ni coherente. Existe en ello una disfunción. Por supuesto que la tensión es algo esencial en el arte. No tendría sentido hablar de obras de arte si su existencia no supusiera la manifestación de algún conflicto. Además, cualquier característica formal es susceptible de ser vehículo de una tensión conflictiva, siempre que forme parte del planteamiento estético de las piezas. Si, por el contrario, la tensión se produce al azar, sin recurso formal adyacente en el que apoyarse o como consecuencia extemporánea de una condición estructural de los recursos empleados, quizá convenga tratarlos, a fin de que su manifestación no suponga una interferencia indeseada o no buscada con el resto de elementos formales, supuestamente agonistas con la esencia de las obras. Llegados a ese punto, si no se alcanza a eliminar la discrepancia, quizá se imponga, incluso, renunciar a ese conjunto inicial de recursos y elegir otro donde no se dé esa condición, porque una característica estructural importante de una obra debería ser consecuente con su planteamiento y no un mero epifenómeno de la simple superposición asignificante de recursos. Una de las ventajas de la instalación es que ocupa un espacio donde se entra y se sale sin necesidad de esperar a que se produzca ningún principio ni ningún fin. Es un lugar donde se transita o se permanece, pero está activo antes de que lleguemos y continúa así después de que nos hayamos ido. No nos espera ni representa nada. Se presenta a sí mismo y existe. En ese aspecto, una instalación, similarmente a una exposición de esculturas o pinturas, comparte muchos puntos de similitud con el *entorno sonoro* tal como lo hemos caracterizado anteriormente. Pero puede parecerse aún más, puesto que es capaz de exhibir comportamientos complejos que la hagan parcialmente imprevisible, como el entorno; y en ello se apoyan las investigaciones técnicas que me conducen a la concepción de obras centradas en las posibilidades estéticas de la *no-direccionalidad*, la abolición de las distancias por el uso de tecnologías de información y comunicación avanzadas y el alejamiento expreso y consciente de la situación clásica de concierto, en favor de la dispersión espacial de los focos de atención sonora por medio del empleo de *instalaciones multifocales*, hasta el punto de que, a pesar de mi filiación musical, tengo muchas dudas de que todo el mundo desee coincidir en considerarlas musicales.

De resultas de estas reflexiones y también por la concurrencia de mi producción puramente plástica, creo que arte sonoro, esa asociación de palabras tan profusamente empleada, es el término que más se adecúa a la naturaleza de las obras en las que reflexiono sobre el sonido, la música, la palabra y la poesía. La *no-direccionalidad* se caracteriza por la ausencia de conclusión, de cadencia, también, de finalidad. Así que mis instalaciones, a fin de ser siempre distintas e iguales a sí mismas, más atentas al proceso de investigación que a la pieza como objeto ideal acabado y en el convencimiento de que el proceso de investigación ya es en sí una obra de arte, deben su apariencia a comportamientos complejos escritos en lenguajes de programación, desde hace muchos

años, más allá de la partitura tradicional, por su mayor precisión, mi herramienta principal de escritura. Es en la *instalación sonora* donde cobra pleno sentido para mí el concepto de *música generativa*. Algorítmica, se puede denominar también, si se desea; pero ese término choca con el hecho de que los algoritmos persiguen algún fin bien definido y dudo mucho de que todas las obras de arte gocen de esa condición. Además, si mi búsqueda concierne a la *no-direccionalidad*, debo renunciar a la idea de finalidad. Es la programación de comportamientos musicales complejos lo que me permite la generación de piezas a las que es posible asistir y abandonar en cualquier momento, sin necesidad de que nadie se vea obligado a esperar una conclusión final inexistente, porque podría estar sonando o generando imágenes indefinidamente, construyendo discursos siempre otros y a la vez ellos mismos. Uno de los comportamientos (Berenguer & Biffarella, 2021) que recientemente he ensayado en lo que podría ser considerado una *instalación sonora* ubicada en el espacio IP, la Red, gracias al cual he obtenido resultados que me parecen satisfactorios, se basa en el empleo de un mínimo de ocho agentes computacionales que, gracias a estrategias emparentadas con la inteligencia artificial, buscan y ejecutan información sonora en una base de datos capaz de crecer gracias a la posibilidad de que personas interesadas, cualquiera que sea su ubicación, decidan improvisar por vía telemática en simultaneidad con sus propios sonidos con el flujo sonoro generado por la instalación, que, además de existir en un espacio dado, emite sus producciones sonoras a ese mundo IP, pues, donde pueden ser escuchadas e intervenidas de nuevo. Cada agente ejecuta el siguiente procedimiento:

Si ningún otro agente ha realizado una elección de una zona de la base de datos para ejecutar, entonces, elige una zona de ejecución al azar y la ejecuta durante una cierta cantidad de tiempo escogida entre ciertos límites.

Si otros agentes han escogido ya su zona de la base de datos a ejecutar, entonces, con un alto porcentaje de probabilidad, elige en uno cualquiera de ellos una zona de ejecución cuyos descriptores musicales sean similares o, realiza esa elección al completo azar, de acuerdo a un porcentaje de probabilidad complementario del anterior, que, si el primero es alto, este debe ser bajo. En ambos casos, la zona elegida es ejecutada durante un tiempo establecido entre ciertos límites.

Independientemente del fragmento sonoro elegido para la ejecución, escoge entre un abanico de posibilidades de procesado computacional, como, por ejemplo, la transposición de su espectro a zonas múltiples y distintas de las originales, la granulación o la espacialización por medio de reverberación por convolución.

Al terminar la ejecución de la zona elegida, vuelve sobre el punto 1.

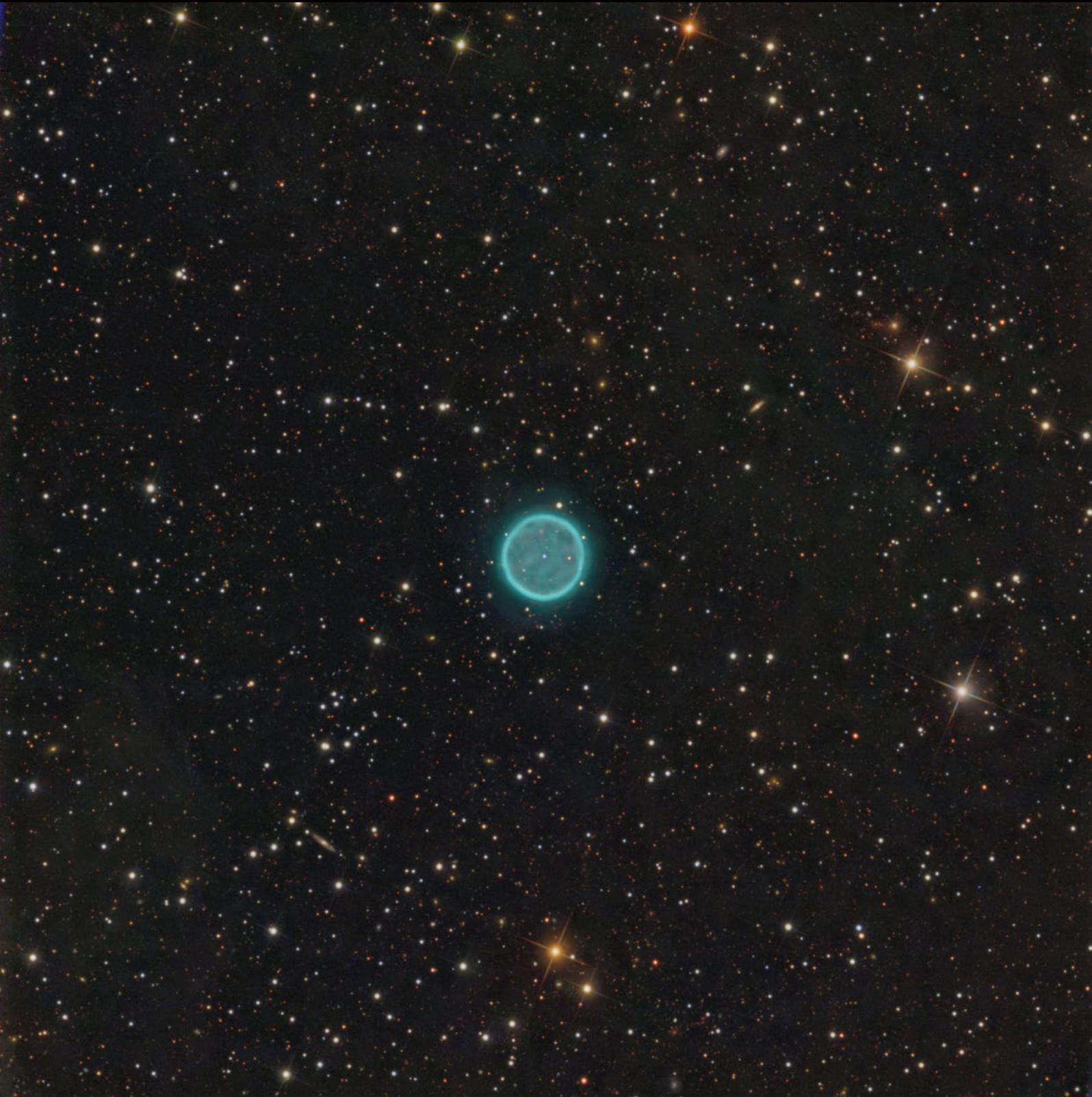
Si la base de datos es suficientemente rica, el resultado es un flujo sonoro continuamente cambiante, emparentado con el que se consigue en las sesiones de improvisación cuyos participantes pueden elegir entre apoyar las propuestas de alguno de los demás o, por el contrario, introducir nuevos materiales con la finalidad de reorientar el comportamiento futuro de la masa sonora. Mi investigación ensaya otros procedimientos, como la interacción entre agentes que compiten por un recurso común (Berenguer, 2009) o el análisis del comportamiento de colonias de abejas (Berenguer, 2017) para la generación de comportamientos sonoros en espacios remotos y a escala humana, distinta de la de la colmena en la que se originan. La descripción detallada de los procedimientos seguidos por esas instalaciones sería quizá objeto de otro artículo más técnico. Diré solo que se trata de estrategias orientadas a explorar las relaciones entre la diferencia y la repetición. Entre la alteridad y la identidad. Entre la vida y la

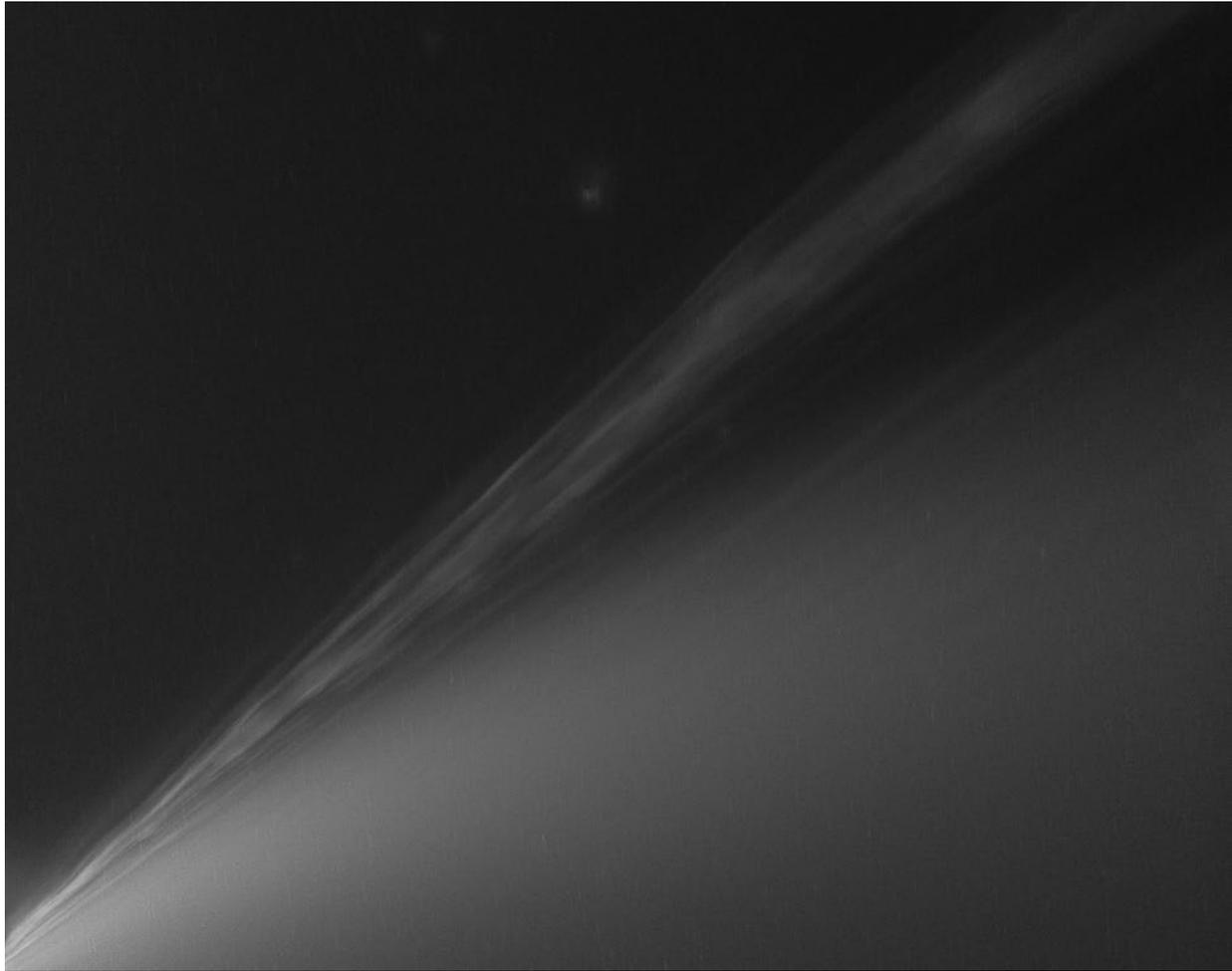
desorganización que, superado un cierto límite, deviene la muerte. Literalmente, en la generación de comportamientos, el enunciado de mis conceptos en el orden musical, tal como propone Deleuze (1978), “Hago, rehago y deshago mis conceptos a partir de un horizonte móvil, de un centro siempre descentrado, de una periferia siempre desplazada que los repite y diferencia”. Es una lucha contra la identidad perfecta, como en aquellas ocasiones en que el resultado natural de la interacción entre los agentes electrónicos integrantes de la pieza, por ejemplo, luciérnagas sintéticas analógicas (Berenguer, 2008), las cuales comparten información con sus homólogas en función de su posición en una red de comunicaciones, sería la repetición invariable de un patrón de ordenamiento -la muerte, pues- hasta el fin de los tiempos, si no fuera por la intervención desestabilizadora del entorno, cuya energía excedente insufla nueva vida en el sistema. Desde mi perspectiva de creador, la función primaria de esas tácticas implementadas en virtud de subterfugios computacionales, es decir, simulaciones discretas de lo que a la consciencia humana emerge como continuidad, síntoma también de mi oposición cerrada a la trivialidad conceptual de ese nuevo figurativismo que asoma pero por suerte no posee completamente el arte de los media vinculado al pensamiento científico, es la evitación alegórica de la tendencia inexorable del universo a la dispersión hacia su cristalización en la nada de una repetición congelada. Gracias a esas escrituras, las obras que determinan se distancian de toda posibilidad de ser objetos estáticos, como los del arte formal o informal de antaño. De objetos devienen seres ocupados en su desarrollo autopoietico; no en vano se construyen a sí mismos (Maturana y Varela, 2011) a partir de los recursos formantes que hallan en su entorno. Es más: como se trata de entidades compuestas de agentes diferenciados e independientes pero no ajenos, que se alimentan y construyen a partir de lo que los otros generan, igual que los organismos saprófitos y los simbiotes, quizá ese desarrollo pueda ser pensado también como simpoietico (Margulis y Sagan 2000). Esas hijas de mis cavilaciones en torno a la idea de *paisaje sonoro*, tan antagónica de la de concierto, tan paralela a la de instalación, emergencias, al fin y al cabo, de la actividad computacional aplicada a informaciones densas y ricas extraídas del entorno, existen, pero nunca querrán ser alegorías o metáforas de lo que me rodea y estoy seguro de que nunca del todo voy a conocer: la vida.

Bibliografía

- Berenguer, J. M. & Biffarella, G. 2021. “Memorias de la distancia”. En YouTube. En <https://youtu.be/IUGFz4hNE-I>
- Berenguer, J. M. 2013. “From the Soundscape Meme to Self-Awareness”. En *Quaderns d'àudio*. Radio Macba. En: <https://n9.cl/i0da4>
- Berenguer, J. M. 2009. “Autofotóvoros”. En *Sonoscop*. En <http://www.sonoscop.net/jmb/autofotovoros/index.html>
- Berenguer, J. M. 2017. “@bienenVolk”. En *Sonoscop*. En <http://sonoscop.net/jmb/ubees>
- Festival Internacional de la Imagen. 2004. *Catálogo*. Manizales : Universidad de Caldas <http://festivaldelaimagen.com/wp-content/uploads/2020/09/4-Festival-Imagen.pdf>
- Berenguer, J. M. 2008. *Luci. Sin nombre y sin memoria. Reflejos electrónicos de un manglar lejano*. Camallera: Nau Coclea. En <http://sonoscop.net/jmb/lucy/sinnombresinmemoria.pdf>

- Deleuze, G. 1988 . *Diferencia y repetición* Gijón: Júcar Universidad.
- d’Espagnat, B. 2003. *Veiled Reality. An Analysis Of Present-Day Quantum Mechanical Concepts*. Boulder : Westview Press
- Kostelanetz, R. 1987. *Conversing with Cage*. New York/London : Routledge,
- Freitag-Loringhoven, E. 2011. *Body Sweats The Uncensored Writings of Elsa von Freitag-Loringhoven*. Irene Gammel and Suzanne Zelazo, Ed. Cambridge : The MIT Press
- Margulis, L. & Sagan, D. 2000. *What is Life?* Oakland: University of California Press
- Maturana, H. y Varela, F. 2011. Santiago de Chile: Editorial Universitaria S. A.
- Mestres-Quadreny, J. M. 2010. *Tot muda de color al so de la flauta*. Barcelona: Fundació Joan Brossa/Ajuntament de Barcelona
- Oliveros, P. 2019. *DEEP LISTENING. Una pràctica para la composició sonora*. València: EdictOràlia Llibres i Publicacions
- Schaeffer, P. 1966. *Traité des objets musicaux*. Paris: Ed. du Seuil .
- Schafer, R. M. 1969. *The New Soundscape*. Vancouver : Berandol Music Limited
- Simon, H.A. 1971. *Designing Organizations for an Information-Rich world*. <https://digitalcollections.library.cmu.edu/awweb/awarchive?type=file&item=33748>
digitalcollections.library.cmu.edu. Baltimore : The Johns Hopkins Press, 197.
- Southworth, M. F. 1967. *The Sonic Environment of Cities*. Cambridge: MIT
- Truax, B. 1973. *Vancouver Soundscape*. Burnaby: Cambridge Street Records
- Truax, B. 1978. *Handbook for Acoustic Ecology*. R. M. Schafer, Ed. Burnaby: ARC
- Vienna Festival. 1990. “Landscape Soundings” Bill Fontana . En <https://resoundings.org/Pages/Landscape%20Soundings.html>





“El aullido es el más negro de los gritos del paisaje”.
Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*.

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

