

## Introducción

### ENTRE EL ARTE SONORO Y EL ARTE DE LA ESCUCHA

Miguel Molina Alarcón y Josep Cerdà i Ferré

Catedràtic d'Universitat. Departament d'Escultura. Universitat Politècnica de València. mmolina@esc.upv.es  
Catedràtic d'Universitat. Director Màster en Art Sonor de la Universitat de Barcelona. cerda@ub.edu

Desde las tres últimas décadas se ha hecho común múltiples prácticas bajo la denominación de *Arte Sonoro*, a pesar de que su definición no ha sido todavía consensuada y se encuentre con múltiples interpretaciones, aunque tal vez no importe tanto por su propio carácter polisémico y abierto que lo imposibilita. Como decía Friedrich Nietzsche, cuando un concepto plantea más de un sentido se hace absolutamente *indefinible*, ya que “definible es tan solo lo que no tiene historia” (Nietzsche, 2003, p. 121). Y en esta diversidad de sentidos, toman sentido todos los textos que recoge esta revista, que crean su propia historia del arte sonoro, tanto en sus distintas formas de concebirlo, así como en sus diferentes maneras de practicarlo, de ahí su riqueza. Este crear su propia historia, ya se produjo con dos aniversarios que se cumplen en el 2013, uno de ellos hace treinta años de la primera exposición que emplea esta misma denominación *Sound/Art* (1983), exhibida en The The Sculpture Center de la ciudad de New York, y comisariada por William Hellerman, quien plantea que *la escucha es otra forma de ver*. Otro aniversario, es con los cien años del manifiesto *L'Arte dei rumori* (“El arte de los ruidos”, Milán, 11 de marzo de 1913) de Luigi Russolo, que pretendía recuperar “la vida misma” a través de “conquistar la variedad infinita de los sonidos-ruidos” (Russolo, 1998, p. 9) e invitaba a escuchar el tono diferenciador que tiene cada calle de la ciudad o la “magnífica orquesta que hacen las hojas, ya sean movidas por una ligera brisa o agitadas por un fuerte viento” (Russolo, 1998, pp. 31-34)

Aunque la práctica suele anteceder a su concepto, sin embargo concebimos la historia cuando comienza su escritura, antes de ella se ha considerado prehistoria, es por ello que se hace necesario escribir –reflexionar– sobre el Arte Sonoro. Por muy difusa o cuestionable que sea su concepción o amplia su práctica, debe crear su propia historia. Aunque algunos autores, aún siendo considerados referentes del arte sonoro, como Max Neuhaus, niegan esta denominación porque el término se limita solo al constituyente material, en este caso del sonido, y “en el arte, el medio no es a menudo el mensaje” (Neuhaus, 2000). Igualmente, otros teóricos como Douglas Kahn prefieren antes que el término *sound art*, el más genérico de “sonido en las artes” (Kahn, 2006). Solo el hecho de poner este adjetivo de “sonoro” a la palabra arte, nos habla no solo de una cualidad nueva a incorporar, sino también de una carencia. Desde el siglo XVIII que se creó un sistema de las bellas artes, fueron separadas las artes del tiempo (música, danza y poesía) con las artes del espacio (pintura, escultura y arquitectura), y esta especialización hizo que se perdiera la cualidad sonora en las artes visuales. Un aspecto que no era dividido anteriormente y que estaba presente indistintamente, por ejemplo, en el acto ritual donde convivían a la vez todas ellas. Es por ello, que el arte sonoro no hace sino recuperar un aspecto que ya ha estado presente a lo largo de la historia. Eso ha hecho que algunos musicólogos prefieran estudiar el “arte sonoro como *dominio* artístico transdisciplinar” (López Cano, 2012). Aunque algunos críticos buscan todavía realizar en su definición una dicotomía entre música y arte sonoro, siguiendo este juego con el sistema de las bellas artes, como el crítico Brian Duguid de la revista británica *The Wire*, al contraponer *Música, sonido organizado en el tiempo; arte*

*sonoro, sonido organizado en el espacio* (Sansón, 2010, p. 4), cuando en realidad, la mayoría de los músicos a lo largo de la historia han tenido en cuenta, de una forma u otra, el diálogo con el espacio para sus composiciones. Pero también hay que reconocer que la cualidad del espacio sonoro se perdió en gran medida en la música cuando se descontextualizaron las composiciones del lugar donde se concibieron y se convirtieron en puro repertorio musical para ejecutarse en cualquier lugar con un oyente sentado.

El arte sonoro vuelve a levantar al oyente de su asiento y lo hace transitar en una escucha activa, como ha sido en las instalaciones sonoras o en las obras interactivas donde él mismo modifica los sonidos en su propio transitar; también le hace al oyente no solo oír, sino también tocar la obra, descubrir sus sonidos por sí mismo, como en la escultura sonora, mas allá de la escucha a través de un instrumentista profesional. Otro aspecto ha sido el cuerpo como generador de sonidos, donde generalmente es el propio autor o *performer* que los produce, no mediado necesariamente por un instrumentista que interpreta, e incluso a veces con la participación activa de los oyentes que pasan a ser coautores también de la obra. Y por último, un aspecto muy relevante para el desarrollo del arte sonoro ha sido el aspecto tecnológico de sistemas de captura y modificación del sonido. Su paulatino acceso ha permitido grabar y manipular sonidos del ambiente y con ello a “valorar estéticamente el entorno acústico” (Iges, 2006, p. 23). El micrófono pasó a ser el instrumento musical del artista sonoro, esa “oreja de todos” que decía Ramón Gómez de la Serna, que hizo extender su uso a muchas mas personas no necesariamente proveniente del mundo musical.

Muchos autores entienden el arte sonoro precisamente como aquel surgido de las prácticas artísticas “basadas en nuevas tecnologías y los cambios profundos de paradigmas que traen consigo” (Costa, 2010, p. 19). Justo ahora en el 2013, hará 50 años de la aparición de la primera cassette en 1963, y que supuso un soporte accesible de poco coste y fácil copiado para la difusión de trabajos de artistas sonoros mediante publicaciones llamadas *cassette-magazines* y la inclusión de grabaciones en obras y exposiciones. También la grabación del *entorno acústico* supondría una toma de conciencia de la escucha, y en palabras de Murray Schafer “una grabación sonora asila un entorno acústico y lo convierte en un evento repetible, susceptible de ser examinado” (Cuadras, 1999). Ese análisis ha llevado a sensibilizarnos sobre la vida propia de los sonidos al cobrar conciencia de que nacen, se transforman o desaparecen, de la misma manera que cambian nuestras ciudades y el entorno que habitamos o cómo no oímos o rechazamos aquello que no comprendemos culturalmente. Pero la grabación no ha sido sólo análisis, sino que también puede ser un *acto creativo* de escucha, ya sea en su misma presentación, descontextualización o lugar donde escuchamos, que nos descubre nuevos sentidos de lo que oímos, y que por ello se convierte en un *Arte de la Escucha*.

La experiencia de la escucha ya ha sido desarrollada previamente en los estudios y la práctica de la Música Electroacústica o Acusmática, iniciada desde la mitad del siglo XX, especialmente en la ejecución y espacialización de la música, en el *como escuchamos, donde escuchamos y que escuchamos* (desde la percepción sensorial a la psicológica, social y cultural). De ahí sus diferentes modos y tipologías que se han teorizado: de las cuatro escuchas y la escucha reducida (Pierre Schaeffer), la escucha natural/cultural, la escucha semántica y casual (Michel Chion), la escucha tecnológica (Denis Smalley), etc. Con el arte sonoro, no ha hecho sino potenciarlo, especialmente con el paisaje sonoro y sus derivaciones de mapas sonoros y de experiencias sonoras geolocalizadas, que han permitido un diálogo activo de ese oyente móvil, que cambia su escucha (y con ello su concepción del entorno) en su propio transitar, ya sea urbano o natural, mas allá de salas de concierto o de espacios destinados al arte.

En los escritos que integran esta publicación encontramos toda esta diversidad de enfoques y sentidos, que generan no sólo una historia del arte sonoro, sino varias formas de entenderlo y practicarlo. Así, en los diferentes artículos se plantean aspectos tan distintos como el arte sonoro entendido como “un arenal” que pulveriza dos rocas: la noción del arte y la música (Carmen Pardo Salgado). La relación entre sonido y espacio, a través de trayectos comunes entre música y artes plásticas, con sus convergencias y divergencias (Bernabé Gómez Moreno). La relación de la escultura sonora con el arte sonoro, entre lo tangible e intangible del sonido (Vera Y. Picado Fernández). Las relaciones entre silencio y escucha, mediante la diferenciación de la escucha asombrada en la literatura y de la escucha generativa en la obra sonora de Félix Hess (Rocío Garriga Inarejos). Sonido y género a través de la máquina de escribir en el cambio del imaginario laboral femenino y en su expresión sonora de la memoria colectiva (André Ricardo Nascimento). La confesión oral íntima o confidencial a través de dispositivos de recepción, grabación y transmisión de la voz (Juan Antonio Cerezuela). La confluencia de los aspectos técnicos, visuales y simbólicos del altavoz (Javier Ariza). Los orígenes de la instalación sonora en el espacio público y su diálogo tanto con la ciudad como con las personas que la habitan y transitan (María Andueza). La cartografía sonora como observatorio de capas sobrepuestas del ambiente sonoro en zonas de tensión y conflicto, donde se han producido cambios bruscos de transformación urbana (Josep Cerdà). Las relaciones entre sonido, espacio público e imaginario colectivo a través del proyecto artístico *Habitar la memoria, construir la huella* en Sasamón, Burgos (Daniel Tomás Marquina). La defensa de un *arte indisciplinario* a través de una acción sonora colectiva y participativa en un puente de la población de Blanca, Murcia (Daniel Duarte Loza). Y finalmente, dos modelos de exposición y difusión de trabajos dentro del arte sonoro y la fonografía a partir del uso de mapas sonoros y *netlabels* que muestran y distribuyen de forma libre propuestas de paisaje sonoro y/o fonografía (Edu Comelles).

En definitiva, esta diversidad de enfoques del arte sonoro o del arte de la escucha, nos llevan no solo a una historia de lo sonoro en el arte, sino a crear tantas historias como ondas reflejadas y atravesadas en el muro del conocimiento.

## Bibliografía

---

**Costa, J. M.** (2010). Arte Sonoro. *Revista de información y debate sobre arte actual EXIT Express nº 54*. Madrid: Editado por Olivares & Asociados, S. L.

**Cuadras, F.** (1999). Comentarios a cierto repertorio paisajístico. *En Red O 1999. Simposio de Música Electroacústica* [CD-Rom]. Barcelona: AMEE. Còclea. Orquesta del Caos.

**Gómez de la Serna, R.** (1962). *Total de Greguerías*. Madrid: Editorial Aguilar

**Iges, J.** (2006). Arte Sonoro en España. In *I Muestra de Arte Sonoro Español MASE*. Lucena: Weekend Proms

**Kahn, D.** (2006) The Arts of Sound Art and Music. Revisado el 21 de abril de 2013 [http://www.douglaskahn.com/writings/douglas-kahn-sound\\_art.pdf](http://www.douglaskahn.com/writings/douglas-kahn-sound_art.pdf)

**López Cano, R.** (2012) Arte Sonoro: procesos emergentes y construcción de paradigmas. In Sánchez de Andrés, L. (ed.) *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Madrid: CM-UAM. Revisado el 21 de abril de 2013 <http://lopezcano.org/Articulos/2012.ArteSonoro.pdf>

**Neuhaus, M.** (2000). Sound Art?. *Volume: Bed of Sound*, New York: P.S.1 Contemporary Art Center. Revisado el 21 de abril de 2013 <http://www.max-neuhaus.info/soundworks/soundart/SoundArt.htm>

**Nietzsche, F.** (2003). *La genealogía de la moral*. Madrid: Editorial Tecnos

**Russolo, L.** (1998). *El arte de los ruidos*. Cuenca: Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla-La Mancha / Departamento de Cultura de la Diputación de Cuenca

**Sansón, G.** (2010). ¿Qué es arte sonoro?. In *Arte sonoro en Venezuela*. Caracas: Embajada de España en Venezuela.