

—ZEHAR—

Argitaratzailea | Edita

Gipuzkoako Foru Aldundia - Arteleku

Diputatu Nagusia | Diputado General

Markel Olano Arrese

Kultura eta Euskara Departamentuaren Diputatua | Diputada del Departamento de Cultura y Euskera

María Jesús Aranburu

Kultura Sustapeneko eta Hedapeneko Zuzendari Nagusia | Director General de Difusión y Promoción Cultural

Haritz Solupe Urresti

Arteleku Ikus Arteen Zerbitziburua | Jefa del Servicio de Artes Visuales-Arteleku

Ana Salaverría Monfort

Aldizkariaren Zuzendaria | Directora de la Publicación

Maider Zilbeti Perez

Koeditorea | Coeditor

Xabier Erkizia

Koordinatzailea | Coordinación

Xabier Gantzarain

Kolaboratzaileak | Colaboradores

José Luis Carles, Kim Cascone, Jakoba Errekondo, Asier Galdos, Aitor Izagirre, Nader Koochaki, Neus Miró, André Louis Paré, José Luis de Vicente, Hildegard Westerkamp

Itzulpenak | Traducciones

Euskara Zuzendaritza Nagusia | Dirección General de Euskera

Maddi Egia, Luis Manterola, Juan Mari Mendizabal, Tim Nicholson, Allan Owen, William Pilbeam, Deborah Powell, Iñaki Uribe, Josune Zuzuarregi/Tisa

Testuen orrazketa | Revisión de textos

Idoia Gillenea, Joe Linehan

Diseinua | Diseño

Joaquín Gáñez

Inprimaketa | Impresión

Leitzaran Grafikak

Lege gordailua | Depósito legal

SS.1104-89

ISSN 1133-844X

Paisaiaitsuak / Paisajes ciegos

Antonie van Leeuwenhoek XVII. mendean Holandan jaio eta bizi izan zen. Goi mailako ikasketarik jaso ez eta Delft hiriko Herriko Etxean egin zuen lan atezain. Bere ordu libreetan ordea, lente ttikiak leuntzeko eta lantzeko afizio berezia joratu zuen Leeuwenhoeckek. Hain zen indartsua denbora-pasa honekiko lotura, ezen denborak aitzinera egin ahala eta akatsez akats, bere tramankuluak hobetu eta berak landutako kristaltxoetatik objektuak 300 aldiz handiago ikustea lortu baitzuen. Ez zuen mikroskopioa asmatu, gailu hau zenbait hamarkada lehenago asmatu baitzuen, batzuen iritziz Galileo Galileik bertzeen iritziz Zacharias Janssenek. Antoniek, inolako jakintza zientifikorik gabe, soilik jakin-minak gidaturik, historian lehen aldiz inork ikusi gabekoak ikusi zituen bere kabuz: gure odoleko globuluak edo hainbat espezieen espermatozoideak esaterako, baita uretan bizi diren protozoo eta bakteriak ere. Azken finean berak jada bazegoen teknologia optikoa hartu eta hobetuz lehen aldiz ordura arte

Antonie van Leeuwenhoek nació y vivió en Holanda en el s. XVII. No cursó estudios superiores y trabajó de portero en el Ayuntamiento de la ciudad de Delft. Pero en sus horas libres Leeuwenhoek adquirió una afición especial a pulir y trabajar pequeñas lentes. Era tan intenso el vínculo con aquel pasatiempo que, con el paso del tiempo y corrigiendo errores, mejoró sus herramientas y consiguió que los pequeños cristales elaborados por él ampliasen hasta 300 veces los objetos. No inventó el microscopio, ya que aquel instrumento fue inventado unas décadas antes por Galileo Galilei según algunas opiniones, y por Zacharias Janssen según otras. Antonie, carente de todo conocimiento científico y guiado solamente por la curiosidad, fue el primero en observar cosas nunca vistas: por ejemplo, los glóbulos de nuestra sangre o los espermatozoides de algunas especies, así como los protozoos y bacterias que viven en el agua. En definitiva, tomando y mejorando la tecnología óptica ya existente, descubrió por primera vez el paisaje microbiológico que hasta entonces había sido algo desconocido para el ser humano.

gizakiontzako ikusezina eta ezezaguna zen paisaia mikrobiologikoa deskubritu zuen.

Leku jakin batetik ikus daitekeen lurraldearen edo espazioaren zabalera bezala definitzen dugu paisaia. Definizio hau hitzez hitz hartuta, paisaiaren adiera eta definizio oro nahitaez begiratzeko duen subjektuan eta begiratu den objektuan oinarritzen da. Bi elementuok gabe, espazioak hor dirauen arren, ez da paisaiarik. Beraz, paisaia eraikuntza kulturala dela esatea zilegi da, azken finean gure ingurunea errepresentatzeko modu subjektibo bat gehiago delako. Zentzu horretan, azken 200 urteetan gure inguruak aztertzekeo darabilzkigun teknologiek errepresentazioaren eta errealtatearen arteko muga jada lausoa are gehiago lausotu dute, alde batetik paisaiari batzuetan ez dagokion benetakotasuna –sinesgarritasuna– emanaz eta bertzetan gure ingurunea, gure bizi-espazioa idealizatzeko ariketa amaigabeak proposatuz. Ariketa hauetako aunitzek paisaiaren ideia bera atzera bueltarik gabe baldintzatu dute, are gehiago, maiz gure ingurunea ulertzeko ezinbertzeko tresnak bihurtu ditugu.

Leeuwenhoeckek bere lenteekin mikrobiologia asmatu zuela esan dezakegun bezala, mikrofoniak gure ingurunea osatzen duten soinuak are modu zehatzagoan aztertzekeo eta ulertzeko eskaini dizkigun aukerei esker soinu-paisaiaren kontzeptua asmatzen eta ontzen joan garela esan dezakegu. Eta hori ez da adibide soil bat besterik, jada gure poltsikoetan ditugun gailu guztiekin antzeko parekotasunak topatu ditzakegu-eta.

Hala ere, teknologia digitalen ondorioz errealtate aumentatua, birtuala, elkarreragilea eta antzeko kontzeptuak erabiltzen hasi garenean, zaila egiten zaigu paisaia zer den eta zer izan daitekeen asmatzea, oraindik ez baikara gai asmakizun hauek guztiek zenbat paisaia berri ezagutzeko aukera eskainiko diguten imajinatzekeo, alegia zenbat ikusmira eta entzunleku berri ekarriko dizkiguten pentsatzeko. Baina teknologiaren

Definimos el paisaje como la extensión de tierra o espacio que se aprecia desde un lugar dado. Tomando esta definición en sentido literal, toda acepción y definición de paisaje se basa inexorablemente en el sujeto que observa y el objeto que es observado. Sin esos dos elementos, pese a que el espacio permanece, no hay paisaje. Por tanto, es lícito decir que el paisaje es un constructo cultural, porque en última instancia es una manera subjetiva más de representar nuestro entorno. En ese sentido, no andaremos descaminados si decimos que durante los últimos 200 años las tecnologías que empleamos para analizar nuestro entorno han difuminado la frontera, ya vaga de por sí, existente entre realidad y representación, por una parte dando al paisaje una veracidad –credibilidad– que no le corresponde, y otras veces proponiendo ejercicios incesantes para idealizar nuestro espacio vital. Muchos de esos ejercicios han condicionado de forma irremediable la propia idea de paisaje; más aún, a menudo los hemos convertido en herramientas indispensables para comprender nuestro entorno.

Así como podemos decir que Leeuwenhoeck inventó con sus lentes la microbiología, podemos decir que, gracias a las posibilidades que nos ofrece la microfónica para analizar y comprender de modo más preciso los sonidos que componen nuestro entorno, hemos ido inventando y mejorando el concepto de paisaje sonoro. Y eso no es más que un ejemplo, ya que podemos encontrar similares analogías en todos los aparatos que llevamos en el bolsillo.

No obstante, cuando como consecuencia de las tecnologías digitales hemos empezado a utilizar conceptos como realidad aumentada, virtual o interactiva, nos cuesta determinar qué es y qué puede ser el paisaje, porque aún no somos capaces de imaginar cuántos paisajes nuevos van a permitirnos conocer todos esos inventos, es decir, de pensar cuántos panoramas y lugares de escucha nuevos van a traernos. Pero antes de obcecarnos con una apología candorosa de la tecnología, se nos presenta como ejercicio indispensable analizar la relación

apologia naif batekin itsutu baino lehen, teknologiarekin, bereziki gure ingurunea ulertzeko onartzen eta erabiltzen ditugun gailuekin sortzen dugun harremana aztertzea nahitaezko ariketa bezala aurkezten zaigu. Hari horretan, Jose Luis de Vicentek, esku artean duzun ale honetako artikuluan, teknologiarekin inprobisatzeko gaitasun kolektiboa gordetzea oinarritzko borroka bihur daitekeela iradokitzen du. Alegia, espaziotik paisaiarako jauzi horretan aurrez diseinaturiko errepresentazioak onartu baino teknologiarekin jolasteko gaitasuna aldarrikatzen du, bi erabilera horien artean sortzen diren desadostasunak gure alde jarriz eta horrela benetako paisaia berriak bilatuz. Hain zuzen mende batzuk lehenago Leeuwenhoeckek egin bezala.

Hurrengo orrietan topatuko dituzun idatziek eta soinuek paisaia dute hizpide, ikuspegi eta esperientzia anitz eta kontrajarrietatik abiatuak, berdin fikziotik, egunkari pertsonaletatik, historiak edo filosofiak eskaintzen dituen talaletatik edo gure entzumena iristen ez den mugetan ezarritako belarrietatik. Azken batean, paisaia ofizialaren errepresentazio zurrunaren aldean zenbait paisaiaitsu.

que creamos con la tecnología, de manera especial con los aparatos que aceptamos y utilizamos para comprender nuestro entorno. En ese sentido, José Luis de Vicente, en el artículo del ejemplar que tienes en las manos, sugiere que mantener la capacidad colectiva de improvisar con la tecnología puede convertirse en una pelea fundamental. O sea, acepta las representaciones prediseñadas en ese salto del espacio al paisaje, pero reivindica la capacidad de jugar con la tecnología, poniendo de nuestro lado los desacuerdos que surgen entre esos dos usos y buscando así nuevos paisajes auténticos. Precisamente lo que hizo Leeuwenhoeck hace varios siglos.

Los textos y sonidos que vas a encontrar en las siguientes páginas hablan del paisaje y de la perspectiva partiendo de experiencias variadas y contrapuestas, sean de la ficción, de diarios personales, de las atalayas que ofrecen la historia o la filosofía, o de los oídos puestos en las fronteras a las que no llega nuestro sentido del oído. En suma, junto a la rígida representación del paisaje oficial, hablan de una serie de paisajes ciegos.





*Teoria estetikoa eta ingurune
naturala: hurbiltze bat*
Aitor Izagirre

Pentsamendu filosofikoak jorratu dituen arloetan gutxi dira argitasunari «estetika» izeneko arloak adina eragozpen jarri dionik. Estetikaren urak uherrak badira ere, asko eta asko dira bertan murgildu direnak argitasunaren bila; agian, beste inon baino gehiago. Zimendu ahulak dituela nabarmena izan arren, beste leku gutxitan bezala jarraitu nahi izan da bertan eraikitzen. Azken mendeko filosofia testuekin corpus linguistiko bat eratuko bagenu, argi ikusiko litzateke «estetika» hitzaren eta bere deklinazioen nonahikotasuna, eta aldi berean ohartuko ginatke zein leku gutxitan ahalegindu garen bere oinarriak argitzen. Egiteko dagoen azken zeregin horretara bideratu behar dira, hein batean edo bestean, arlo horretan ikertzen ari direnen ahaleginak. Edota, gutxienez, ahalegin horiek ez ditugu oztopatu behar.

Izan ere, ez da erraza terminoa bazter uztea gizakiaren esperientziako alderdi batzuek kezkatzen gaituztenean. Eta ez da erraza ur zikin horietan egokia izan daitekeen adierazpenaren argitasun eta zehaztasuna aurkitzea. «Estetika» hitza erabiltzen dugunean lausotasun batekin hitz egiten dugu edota, gutxienez, anbiguotasun batekin. Hitz honen erabilera diskurtsoen testuinguru desberdinetan agertzen da, eta oso ideia guztiz desberdinak adieraziz. Azken hamarkadetan geroz eta agerpen handiagoa

hartuz, terminologia popularrean sartzeraino (dena are gehiago uhertuz), joan den nozioa erakusten du. Hemen berariaz teoria filosofikoaren arloaz ari naiz, horren baitan lantzen eta loratzen baita estetika diskurtso batzuen nozio nagusi gisa.

Balizko bi norabide: Natura-Kultura

Esandakoaz oharturik, funtsezko ezagutza (behin-behineko premisa) batetik abiatuko naiz: gizakiaren izatean bere-berezkoa den dimentsio bat dago, eta esan dezakegu horrek esperientziaren *dimentsio estetikoa* dei diezaiokegun erakuntza kognitibo garbia daukala. Dimentsio hori nolabaiteko irizpideetan gorpuzten eta mamitzen da, baita iritzi horiek motibatzen (edo eragiten) dituzten zenbait ekintzetan ere. Iritzi horiek, izatez, aurretikoak edo aldi berekoak izan daitezke, baina baita atzeraeraginezkoak ere: gogo egoera bat edo igarotako ekintza bat gogo estetikoaren formaren bidez eraiki (deskribatu) daitezke. Hasiera-hasieratik, halaber, bi maila bereizi behar dira. Alde batetik, teoriaren maila, eta bestetik, teoria horren objektua. Lehena *teoria estetikoa* edo diskurtsoa izango litzateke. Bigarrena, *objektutzat jotzen ditugun errealitateko alderdi batzuek osatuko lukete*, hau da, teoriaren xedeko objektuak direnak, hala

nola iritzi estetikoak, ezaugarri estetikoak, eta abar.

Filosofian beti egon ohi dira gaur egun «estetika» deitzen diogun gaiari buruzko galdera eta arazoak; baina estetika duela gutxi, modernotasunean, eratu da teoria filosofiko gisa. Alabaina, horrek ez du esanahi teoria mota honi buruzko kezka jatorriz modernotasunekoak direnik. Berez filosofia deitzen zaionaren (Grezia) hasiera beretik agertzen dira teoria estetikorako gakoak diren galderak. Hala ere, horiek ez dute holako galderei gerora emango zaien tratamendurik hartuko, ez behintzat era sistematiko eta kategorikoan.

Esan dezakegu teoria estetikoa XVIII. mendearen inguruan mamitu edo jaio zela nolabaiteko sendotasuneko beste gorputz bat bezala. Horrela, beraz, galdera multzo bat beste gorputz berri batean gauzatu zen, eta horrek gerora aukera emango du galdera horiei buruzko teoria egiteko. Hiztegia aberastu egiten da eta literatura ugaltu. Baina horrekin batera, areagotu egiten da, berebat, funtsezko zenbait alderditan nahastea sortzeko. Gehienbat, «estetika»ren nozio nagusiaz eta bere erabilera desberdinez ari naiz, non pentsaera badaezpadako sinesmenetan babes daitekeen, adibidez, «substantzia estetiko»ren izatea izan daitekeenean. Hortik, beraz, goiko lerroetan egin dugun maila bereizketaren garrantzia.

Horrek laguntzen digu une oro kontuan izaten teoria estetikoaz eta iritzi estetikoaz (eta judizioaren ekintza horren eta horrela juzgatutako gauzen arteko harremanaz) hitz egin dezakegula, baina ez, esate baterako, substantzialki «estetikoak» diren gauzez.

Aldi moderno honetan, «estetika» bataiatu berriari buruzko diskurtso filosofikoak ugaltzen ari diren une honetan, norabide teoriko bikoitza agertzen da, eta norabide horietako bakoitza bere xedeko gauzakiaren izaeraren arabera zehazten da. Alde batean, arteari buruzko gogoetak daude, gizateriak sortzen dituen gauzei buruzkoak. Bestean, filosofia estetikoari buruzko lehen lan garrantzitsuetan (hirugarren kantiar kritika zedarriztat hartuz) indar biziz agertzen dira natura eta bere balorazioa termino estetikoetan. XVIII. mendean agertu eta garatutako kontzeptu batzuek, hala nola gauza «sublimea» edo «pintoreskoa», hasierako une horretako gogoeta teorikoetan naturak merezi duen garrantziari buruzko informazioa ematen digute.

Hasiera batean, ez dirudi bi arlo horiek elkarrekin gatazkan daudenik. Alabaina, denborarekin batera, naturari buruzko gogoeta estetikoak gutxituz doa diskurtsoetan ia-ia iraungitzeraino. Hori gertatzen ari denarekin batera, «artearen sistema modernoa» eratzen eta sendotzen da, hegeliar estetika idealistako oposizio

bitarraren laguntzaz: *arte vs. natura*.

Horrela, beraz, banaketa bat hasiko da, eta ondorioz arteari buruzko hausnarketak nagusitasuna (ia berariazkoa) erdietsiko du; beste era batera esanda, azken instantzian ekintza indibidual eta sozialaren aldean dagoenari buruzko hausnarketak, azken batean kultura menderatzeak. Hautu teoriko horrek berariaz arteari atxikitako galdera jakineko sail bat «kezka estetiko» tzat hartzea ekarriko du, hala nola: artistaren intenzioa, obraren historia eta interpretazioa eta oro har artearen ontologia. Esandakoaren eredu da luzaroan «estetika» eta «artearen teoria» elkarrekin identifikatu izana, itxuraz behintzat, arazorik gabe eta estetika bera jakintza horretara mugatuz, eta ahaztuko bagenu bezala teoria estetikoak hasiera batean naturaren inguruko hausnarketaz ere arduratu zela. Gauden leku honetan, emana zaiguna adierazten du «natura»k, gure esku-hartzerik gabe garatzen dena, nahiz eta gaur egun nabarmena izan garapen bide horretan dugun esku-hartzea etengabea dela. Hortaz, era honetan teoria estetikoak bi norabide posibleen aurrean kokatzen dela ikus dezakegu: bata, naturari gehiago begiratzen diona, eta bestea, kulturari (arteak une jakin bateko kulturaren sentiberatasun estetikoaren adierazpen goitiaz hartuz). Eta banaketa horrek arazotsua eta iluna

ematen badu ere, xehetasunera jotzen badugu, esan ahal izango dugu, ordea, *grosso modo*, naturala dena gertaeren ordenaren baliokidea dela; kultura dena, ostera, ekintzen baliokidea dela. Teoria estetikoak, horrela, bi norabidetan banaturik agertzen da, azterketaren xedearen izaeraz berezita. Eta bide horietako batek hilda dagoela ematen badu, bestea zapaldugeia dela esan dezakegu. Eta badirudi, aukera bikoitz horren aurrean, teoria, gorago esan den bezala, esperientziaren dimentsio estetiko horrek esku-hartzen duenean pertsonak egiten zutenaz kezkatuago agertzen zela, emana zetorkien eta gizateriaren izaera eta partaidetzatik berezita zen ingurune naturalean, besterik gabe, juzgatzen edo baloratzen zutena baino.

Paisaia eta paisaia berriak

Balizko bikoiztasun horren jarraipena hurbiletik egiteak gehiago zehazteko eskatuko luke. Baina egia da, halaber, panoramaren funtsezko alderdiei dagokienez, *naturaren bidea* nabarmen baztertuta gelditu zela, harik eta duela gutxi, XX. mendearen bigarren erdialdera, iraganeko gai zahar haiek berpizten hasi diren arte, oraingoan *Environmental Aesthetics* (Ingurumenaren Estetika)

izenburupean. Eta berpizkunde hori, hain zuzen ere, *estetika* = *artearen teoria* identifikatzearen problema sortzetik dator. Ingurumenaren estetikak (IE) hasierako funtsezko kezka batzuk berreskuratzen ditu, baina ikuspuntu teoriko berri batetik begiratur. Testu honetan, perspektiba edo ikuspuntu berri horrek nora garamatzen ikusi nahi nuke, funtsezko maila batean bada ere.

Bideak bitan banatu arren, natura, gutxi edo asko, beti baloratu izan da estetikaren bidetik. Eta are gehiago artearen praktikatik. Teoria estetikoaren arloan kokatuz baino ez da ulertu behar bide banaketa edo norabide bikoizketa hori. Inguruneak indarrez hunkitu ohi gaitu, estetikoki, gizatarrok. Eta ingurunea, duela gutxira arte, naturala dena izan da gehienbat. Paisaiak (gai bezala, baliabide bezala, objektu bezala) naturari begiratzeko modu bat adierazten du, eta bere baitan daukan alderdi ideologikoa albo batera utziz, nabarmendu behar da natura, batez ere, *estetikoki* begiratzeko modu bat dela. Eta begiratzekoa baino gehiago, juzgatzekoa.

Paisaia, izatez, margotzearen arloan jaiotzen da, hots, artean. Italiako Berpizkundetik hona, paisaiaren kontzepzioa natura *ikusteko* modu konkretu bat bezala ari da eraikitzen (kulturaliki). Modu hori gehienbat ikusizkoa eta

urrutikoa izan da. Urrutikoa izatearen ideia horri dagokionez, asko hitz egin da estetikaren teorian. Urrutiratze fisikoa (ikusmena delarik hobekien berma dezakeen zentzumena) eta urrutiratze psikikoa elkarrengandik bereiztea, *Poetika* aristotelikoan ere agertzen da. Nolanahi ere, bi urrutiratze horiek indartu egiten dute subjektu estetikoa ikusletzat hartzen duen kontzepzioa, eta hala gauzek «ukituko» ez balute bezala agertzen da, hain zuzen ere, margotutako paisaia bat balitz bezala.

Baina naturaren kontsiderazio garaikideak, IEtik egiten denak, paisaiaren paradigma klasiko hura gaingaitu du. Alabaina, paisaia hori etengabe eta une oro agertzen zaigu ispilu bat bezala, non islatuta ikusi nahiko genukeen «naturaren bide hil» hartan isiltzen ari zena. IEren egoera berrian, aldatu egiten dira elementu horietako batzuk. Lehenbizi, esperientzia estetikoaren ideia klasikoan funtsezkoa den *urrutiratze* hura eten egiten da. A. Carlsonek dioen bezala, ingurumena hautematean subjektua hautemandako objektuan txertaturik dago. Urrutiratze ideal hori, estetikoki erlazionatzen den inguruneaz inguraturik, ezabatu egiten da. Izan ere, paisaiaren jatorri piktorikoak jatorri eta bere berariazko ikuskizun jitea jite, ez dugu ahaztu behar, ingurumenak zentzumen guztien indarrarekin eragiten

digula. Eta gainontzeko zentzumen guztiak gehitze hori alderdi berria da, paisaiaren ideia klasikoari dagokionez. Horretarako, interesgarria gertatzen da (ordain gisa) R. Murray Schafferrek berriki egindako ekarpenak kontuan izatea, hala nola proposatu digun *soinu paisaiaren* ideia. Hori egitean gainontzeko zentzumenei ateak irekitzen dizkie, zeren bestela zein aitzakia jarriko dugu usaimena, dastamena edota sentsazio termikoak baztertzeko, entzumena onartu eta gero? Urrutitasunaren argudioari koartadaren bat gelditzen bazitzaion (gutxienez, irudikapen artistikoaz kanpo), hori ikusizkoaren nagusitasunetik baino ez zitzaion etorriko. Baina entzumena (ikusmenaz oso bestelako zentzumena) gehitzearekin, eta berarekin bat gehitzen dugun gainontzeko zentzumen guztiekin, lortzen duguna berehalako eta zuzeneko presentzia (zuzenean aktibatutako zentzumenen bidez sentsorialki bitartekatua) baino ez da. Carlsonen beraren hitzak erabiliz, «gure inguruneak denez gero, atzematen den objektuak gure zentzumen guztiei eragiten die. Objektu hori atzematen edo apreziatzen dugun bitartean, ikusi egiten dugu, entzun egiten dugu, sentitu egiten dugu, usaindu egiten dugu; batzuetan, baita dastatu ere. Azken batean, atzematen ari garen ingurumen-objektuaren esperientzia –gure apreziatio estetikoaren

- 1 Carlson, Allen & Lintott, Sheila (ed.) [2008] *Nature, Aesthetics, and Environmentalism. From Beauty to Duty*, New York: Columbia University Press.

ezaugarriak moldatuko dituena— intimoa, erabatekoa eta inguratzailea da funtsean»¹.

Paisaia berariaz pintura, marrazki eta ikusizko arteetakoa bazen ere, paisaia aniztasun bati eman dio bide. Edota, beste era batera esanda, paisaiaren beste kontzepzio bat sortu da, beste *zentzumen* batzuk dituena eta hortik, *jite* berri bat. Gogorarazi behar da, halaber, paisaiak aspaldi utzi zuela irudikapen artistikoaren kortsea. Hala, badugu lexikoan lehen irudikatua izan ohi zen gauza berari buruzko hitzaren adiera bat (paisaia, Arno menditik hartua), baina horrek ez du halabeharrez gauza horri buruz pinturan edo grabatuan, adibidez, irudikatzen zena (Turnerren paisaia) adierazten. Baina hori ez da gauza berria.

Gertatzen dena da leku-aldatze bat dagoela objektutik ingurunera. Lehen arreta objektu partikularrengana bideratzen bazen, orain subjektuak bere burua hautemate «objektu»aren muinean ikusten du: ingurunea. Holako lekualdatzean, diskurtsoak bazter uzten ditu zenbait kontzeptu, hala nola artistaren intentzioa edo tasun artistikoak. Alabaina, beste batzuk bere hartan jarraitzen dute, adibidez, «esperientzia estetiko» edo «judizio estetiko». Horrek agerian uzten du nozio horien funtsezko jitea estetikaren teoria orokor bat zehazterakoan. Edota beste

modu batera esanda: objektu artistikotik ingurune naturalera (teoria estetikoari dagokionez) purgatu ondoren, funtsezko eta oinarritzko elementuak gelditzen dira, teoria estetikoaren edozein kasu partikularretan komunak izan behar direnak, teoria hori naturari buruzkoa izan, arkitekturari, diseinuari edota arteari buruzkoa izan. Eta, nire ustez, oinarritzkoak direlako oinarrietan jarraituko dute beti. Alabaina, horrek ez du ukatuko teoriaren kasu partikular bakoitzean beste elementu berri batzuk gehitzea, kasu protagonista bat aipatzearen, artearen teoria estetikoan ere gehitu egin behar direla dakigun bezala.

Abiapuntu komuna: ingurune naturala, teoria estetiko eta oinarriak

Environmental Aesthetics aipatuak anbiguotasun interesgarri bat dauka. Joera horretako testu garrantzitsuak irakurtzean esplizituki ikusten bada ere hizpide duguna «natura ingurunea» dela, ingelesezko «environment» hitza «ingurune» hitzarekin itzul daiteke besterik gabe. Ingurunea kontzeptu askoz ere oinarritzkoago eta orokorragoa da, eta horri garrantzitsua deritzot. Ingurunea, agente gisa kokatu garen inguruan dagoen lekua da; espazio bat, bere baitan hartzen dituena

unitate gutxi-asko indartsuan dauden elementu guztiak: ingurune unitatea. Inguru hitzak berak ere adierazten digu norantz jo behar dugun, zeren hortik baitator inguratu aditza, hesitzea, barruti bat markatzea edo mugatzea, balizko estimuluak gordetzen duen esparrua, non agentea mugitzen den, eta jarduten duen.

Lan honetan, ingurua «egoera» ideia-aren beste aurpegi bat bezala pentsatzea interesatzen zait. Inguru edo ingurune bat zentzumen terminoez ulertzeko egoera bat izan daiteke; zehazki, zentzumenentzat *inputs* terminoetan. Objektu berezi batekin gertatzen denaz bestela, ingurunea ez da hautematen osorik kolpe batez, nolabait esateko, muga kognitibo bat dago, hedatuagoa. Aldi bakar batean bere barruan dagoen guztia besarkatzea galarazten didan muga bat. Ingurune baten barruan bere atal bat banintz bezala mugitzen naiz, bere izaeran eraginez eta aldi berean berak neure izaeran eraginez. Eta horrek behin eta berriro neure zentraltasunera igortzen nau, inguru horrek hesitako eta sentsorialki bere eraginez ukitutako subjektu bezala. Subjektuaren zentraltasun etengabe bat dago, naiz eta hori ez egon gauzen bereizitasunean, beraiekin etengabe kontaktuan eta elkar eragiten baizik. Kognitiboki eboluzionatuta dagoen izaki batera igortzea, nolakotasun bereziko beste

izaki natural bat balitz bezala; iritzien sorleku den izakia, baita modu berezi horrek (estetikoa izan ohi duguna) eragiten dion kontzientziarena ere eta, nahitaez, kontzientzia horretatik ere jarduten duena. Ingurunearen kasuak, beraz, gorago aipatu ditugun bi norabide horien abiagune bakar horretara igortzen gaitu. Abiagune berberera igortzen gaitu, non bai artearen teoria estetikoak bai naturaren teoria estetikoak atzera egin behar duten. Horregatik aipatu ditut gorago bi norabideak, ez daudenak elkarren kontra, elkarri lagundu beharrean baizik.

Eta artikulu honetan neure buruari galdetzen diot ea orduan zer gertatzen den teoria estetikoarekin objektutik ingurunerako ihesaldi hori planteatzean. Berez naturala denaren aurrean jartzen gaitu ingurunearen estetikak, gorago aipatutako (esaterako eta bat aipatzearen, artearen ontologia) galderetatik urrunduz. IE, izatez, lehenbizikoa da eta, batez ere, ingurunekoa. Inguruneak asmo estetikoarekin sor daitezke, artean abangoardia historikoetatik egin ohi den bezala, eta horrela artearen arlo kulturalera sartzen gara. Baina aurretiaz eta lehen instantzian (eboluziozkoan eta biologikoan), animalia gizatiarraren berezko ingurunea natura da. Eta hortxe datza IEren justifikazioetariko bat. Ohartarazi nahi dut honetan guztian interesgarriena iristen

garen funtsezko maila dela; abiapuntu perfektua edozein teoria estetiko orokor eraikitzeko (behin-behineko eta balizko adarrekin beste hainbat arlotan, hala nola artea, diseinua, arkitektura, kultura, eta abar). Nire ustez sartu eta entzun egin behar da IEn zertaz ari diren hitz egiten, zeren hori berebiziko eremua da, mailarik funtsezkoenean, gizakiaren dimentsio estetikoaren alderdi hauek ulertzeko. IEn bidez naturak teoria estetiko filosofiko garaikidearen testuinguruan egiten duen agerpen indartsuak, horrela, berebiziko garrantzia hartzen du.





*Teoría estética y ambiente natural:
una aproximación*
Aitor Izagirre

Pocos de los campos que han ocupado al pensamiento filosófico han ofrecido tanta resistencia a la claridad como el de la llamada «estética». En pocas aguas se ha buceado tanto aún a pesar de lo turbio de las mismas. Y raramente se ha insistido tanto en seguir construyendo la casa ante la evidencia de unos cimientos tan débiles. Un corpus lingüístico con los textos filosóficos del último siglo revelaría la omnipresencia del término «estética» y sus declinaciones, al tiempo que la escasez de pasajes donde se intentan poner en claro sus fundamentos. Es ésta última una tarea pendiente hacia la que, en mayor o menor medida, deben contribuir quienes investigan en este campo. O al menos, no obstaculizar.

Y es que, ciertamente, no es cosa fácil prescindir del término cuando nos preocupan ciertos aspectos de la experiencia humana. Ni tampoco encontrar la claridad y la concisión expresiva adecuadas en esas sucias aguas. Al usar «estética» se suele hablar con cierta vaguedad o, cuando menos, con ambigüedad. Su uso aparece en diferentes contextos discursivos, y refiriéndose a ideas bien diferentes. Apunta a una noción que ha ido cobrando mayor presencia en las últimas decenas de años hasta colarse en la terminología más popular (enturbiándolo todo aún más). Aquí me refiero específicamente al ámbito de la teoría

filosófica, en el seno de la cual se acuña y florece como noción central de ciertos discursos.

*Dos direcciones posibles:
Natura-Cultura*

Consciente de lo dicho, parto del reconocimiento elemental (presupuesto provisional) de que hay en la existencia humana una dimensión que le es propia y que tiene una clara constitución cognitiva que podríamos llamar *dimensión estética* de la experiencia. Esta dimensión cristaliza y se explicita en determinados juicios y en ciertas acciones motivadas (o causadas) por dichos juicios. Estos juicios pueden ser previos o simultáneos, pero también de carácter retroactivo: un estado mental o una acción pasada pueden ser reconstruidos (descritos) bajo la forma de un juicio estético. Hay que distinguir desde un primer momento, también, dos niveles. Por un lado, el nivel de la teoría, y por otro, el del objeto de esa teoría. El primero sería la *teoría estética* o el discurso. El segundo, el de aquellos aspectos de la realidad que consideramos *objetos* sobre los que recae la teoría, como los juicios estéticos, las propiedades estéticas, etc.

Si bien es cierto que siempre ha habido en filosofía cuestiones y problemas de lo que hoy

llamamos «estética», ésta solo se establece como teoría filosófica recientemente en la modernidad. Eso no significa que las preocupaciones de este tipo de teoría sean originarias de la modernidad. Ya desde el principio mismo de la filosofía propiamente dicha (Grecia) aparecen cuestiones clave para la teoría estética. Sin embargo, no tomarán la forma sistemática y categórica que adoptará posteriormente el tratamiento de tales cuestiones.

Podemos decir que la teoría estética cuaja, si no nace, como un cuerpo más o menos consistente en torno al siglo XVIII. Cristaliza un conjunto de cuestiones en un cuerpo nuevo, presentándose así la posibilidad para hacer teoría sobre ellas. El vocabulario se enriquece y la literatura se multiplica. Pero también aumenta la posibilidad de confusión en ciertos aspectos básicos. Me refiero principalmente a la noción central de «estética» y sus diferentes usos, donde el pensamiento puede alojarse en creencias equívocas como, por ejemplo, la de la existencia de «sustancias estéticas». De ahí la importancia de la anterior distinción de niveles, que nos ayuda a tener presente que podemos hablar de teoría estética o de juicios estéticos (y de las relaciones entre esa actividad de juzgar y las cosas así juzgadas), pero no de cosas que sean sustancialmente «estéticas», por ejemplo.

En ese momento moderno de proliferación de discursos filosóficos sobre la recién bautizada «estética», aparece una doble dirección teórica determinada en función de la naturaleza del objeto hacia el que se dirige. Por un lado están las consideraciones sobre el arte, sobre aquello producido por los humanos. Por otra parte, en los primeros trabajos de filosofía estética importantes (teniendo como hito la tercera crítica kantiana), la naturaleza y su valoración en términos estéticos está presente con fuerza viva. La aparición y desarrollo en el siglo XVIII de conceptos como «lo sublime» o «lo pintoresco» informan de la importancia de la apreciación de la naturaleza en las consideraciones teóricas de ese momento inicial.

En un primer momento, no parece que estos dos campos entren en conflicto. Sin embargo, con el tiempo, la consideración estética de la naturaleza va disminuyendo en los discursos hasta su práctica desaparición. Esto ocurre a medida que se consolida e instituye «el moderno sistema de las artes», ayudado por la oposición binaria de la estética idealista hegeliana *arte vs. naturaleza*.

Comienza así una separación que tendrá como consecuencia el predominio de la reflexión (casi exclusiva) en torno al arte, es decir, a lo que en última instancia está en el lado de la acción individual y social

que es, a fin de cuentas, el dominio de la cultura. Esta opción teórica supondrá colocar como «preocupaciones estéticas» una serie de cuestiones determinadas ligadas exclusivamente al arte, tales como: la intención del artista, la historia e interpretación de la obra y la ontología del arte en general. Muestra de ello es que durante largos años se haya manejado sin conflicto aparente la identificación de «estética» con «teoría del arte», reduciendo la estética a este dominio y como olvidando que la teoría estética también se había ocupado en un principio de la reflexión en torno a la naturaleza. «Naturaleza» se referiría aquí a aquello que nos viene dado, aquello que se desarrolla al margen de nuestra intervención, aun a pesar de que, como es patente hoy, no cesemos de intervenir en su transcurso. Vemos entonces que la teoría estética se sitúa de este modo ante dos direcciones básicas posibles: una más orientada hacia la naturaleza y la otra, hacia la cultura (teniendo al arte como la máxima expresión de la sensibilidad estética de una cultura en un momento dado). Y aunque la división pueda resultar problemática y turbia si entramos al detalle, podemos decir sin embargo que, *grosso modo*, lo natural equivale al orden de los eventos, mientras que lo cultural equivaldría al de las acciones. La teoría estética escindida así en dos

direcciones distinguidas por la naturaleza del objeto de estudio, donde una de las vías parece haber quedado muerta, mientras que la otra sobretransitada. Y parece que, la teoría, ante esta doble posibilidad, se mostró mucho más interesada por aquello que las personas *hacían* cuando interviene esa dimensión estética de la experiencia que decíamos, que por lo que simplemente juzgaban o valoraban en un entorno natural que les venía dado y era independiente de la existencia y participación humanas.

Paisaje y nuevos paisajes

Hecho de cerca, el seguimiento de esa presunta escisión nos obligaría a matizar mucho más. Pero no deja de ser cierto que visto el panorama en sus aspectos fundamentales, la *vía de la naturaleza* queda notablemente paralizada hasta que, recientemente, en la segunda mitad del siglo XX, asistimos al resurgimiento de aquellas viejas cuestiones bajo la denominación de *Environmental Aesthetics* (Estética Medioambiental). Este resurgimiento viene precisamente de la problematización de la identificación *estética = teoría del arte*. La EM rescata algunas preocupaciones básicas iniciales, pero desarrollándolas desde una perspectiva teórica nueva. Quisiera ver en

este texto hacia dónde nos mueve, en un nivel básico, esta nueva perspectiva.

A pesar de la mencionada escisión de caminos, la naturaleza rara vez ha dejado de ser valorada en términos estéticos. Y menos aún desde la práctica misma del arte. La escisión debe entenderse sólo en el plano de la teoría estética. Los humanos se han visto fuertemente afectados estéticamente por su entorno. Y el entorno, hasta hace bien poco, ha sido predominantemente natural. El paisaje (como tema, como recurso, como objeto) refleja cierta forma de mirar la naturaleza, y al margen del aspecto ideológico envuelto en ella, es importante resaltar que ésta es, sobre todo, una manera de mirar *estéticamente*. Y más que de mirar, de juzgar.

El paisaje nace en el ámbito de la pintura, es decir del arte. Desde el Renacimiento italiano se va construyendo (culturalmente) la concepción de paisaje como una forma concreta de *ver* la naturaleza. Esta forma ha sido principalmente visual y distanciada. Sobre esta idea de distancia se ha dicho mucho en teoría estética. Se ha distinguido entre la distancia física (siendo la visión el sentido que mejor puede garantizarla) y la distancia psíquica, ya presente en la poética aristotélica. Ambas refuerzan una concepción del sujeto estético como espectador, como no siendo «tocado» por las cosas, sino que todas

- 1 Carlson, Allen & Lintott, Sheila (ed.) [2008] *Nature, Aesthetics, and Environmentalism. From Beauty to Duty*, New York: Columbia University Press.

ellas se le presentan, precisamente, como si de un paisaje pictórico se tratara.

Pero la consideración contemporánea de la naturaleza que se hace desde la EM ha superado aquel paradigma clásico de paisaje. Sin embargo, éste no deja de presentárenos como un espejo desde el cual ver lo que se estaba callando en aquella «vía muerta de la naturaleza». En la nueva situación de la EM, varios de estos elementos cambian. Primero se rompe con aquel *distanciamiento* esencial a la idea clásica de experiencia estética. Como dice A. Carlson, en la apreciación del medio ambiente el sujeto está inmerso en el objeto de apreciación. Rodeado por el entorno con el que se relaciona estéticamente, esa distancia ideal se difumina. Y es que, a pesar de los orígenes pictóricos del paisaje y su exclusivo carácter visual, no hay que olvidar que el medio ambiente nos afecta con la fuerza de todos los sentidos. Y es esta incorporación de otros sentidos otro aspecto novedoso respecto a la idea clásica de paisaje. Es interesante para esto (como contrapartida) tener en cuenta recientes contribuciones como la de R. Murray Schafer, cuando nos propone su idea de *paisaje sonoro*. Al hacer esto abre la puerta al resto de sentidos, puesto que ¿con qué razón podría justificarse la exclusión del olfato, del gusto, o incluso de las sensaciones térmicas una vez aceptado

lo sonoro? Si le quedaba alguna coartada al argumento de la distancia (fuera de la representación artística al menos), ésta sólo podía venirle del predominio de lo visual. Pero con la incorporación de lo sonoro (sentido realmente distinto al visual) y con ello de los demás, lo que tenemos no es otra cosa que presencia inmediata (sensorialmente mediada por unos sentidos directamente activados) y directa.

En palabras del propio Carlson, «en tanto que pertenece a nuestro entorno, el objeto de apreciación afecta a todos nuestros sentidos. Mientras accedemos a él o nos movemos en él, lo vemos, lo oímos, lo sentimos, lo olemos y, quizás, hasta lo saboreamos. En definitiva, la experiencia del objeto medioambiental de la apreciación, desde la que se debe moldear la apreciación estética, es inicialmente íntima, total y envolvente»¹.

El paisaje, que era exclusivo de la pintura, el dibujo y las artes visuales en general, ha dejado paso a una pluralidad de paisajes. O si se quiere, a una concepción del paisaje que tiene otros *sentidos* y de ahí, una *condición* nueva. También hay que recordar que el paisaje hace tiempo que salió del corsé de la representación artística. Así, tenemos en el léxico una acepción de la palabra que se refiere a la cosa misma que antes era representada (el paisaje desde

el monte Arno) y no ya necesariamente a la representación que se hacía (un paisaje de Turner) de esa cosa en la pintura o en el grabado, por ejemplo. Pero esto no es nada nuevo.

Lo que ocurre es que hay un desplazamiento del objeto al ambiente. Si antes la atención recaía sobre objetos particulares, ahora el sujeto se encuentra él mismo inmerso en el centro del «objeto» de apreciación: el ambiente. En semejante desplazamiento, la teoría prescinde de algunos conceptos tales como la intención del artista o las propiedades artísticas. Sin embargo, subsisten algunos otros como «experiencia estética» o «juicio estético». Esto revela el carácter fundamental de estas nociones a la hora de trazar una teoría estética general. O dicho de otro modo: lo que resta tras la purga desde el objeto artístico al ambiente natural (en lo que se refiere a la teoría estética) son elementos básicos y fundamentales que deben ser comunes a cualquier caso particular de teoría estética, ya trate ésta sobre la naturaleza, la arquitectura, el diseño o el arte. Y por fundamentales, entiendo que persistirán siempre en los fundamentos. Sin impedir por ello que otros elementos nuevos se incorporen en cada caso particular de teoría, como sabemos que deben incorporarse al hacer teoría estética del arte, por poner un caso protagonista.

Un punto de partida común: ambiente natural, teoría estética y fundamentos

La mencionada Environmental Aesthetics tiene una interesante ambigüedad. Aunque leyendo los textos importantes de esta tendencia se hace explícito que de lo que se está hablando es del «ambiente natural», la palabra inglesa «*environment*» puede también ser traducida simplemente como «ambiente». El ambiente es un concepto mucho más básico y general, y esto me parece importante. Ambiente, del latín *ambiens* «que rodea», es el entorno (espacial generalmente) en el que nos situamos como agentes, espacio que incorpora todos los elementos contenidos en una unidad más o menos fuerte: unidad ambiental. También *ambire*: cercar, rodear, nos da pistas que seguir, pues el ambiente supone algo así como un cerco o recinto donde se nos da el conjunto de estímulos posibles entre los que el agente *ambula* o se mueve, y actúa.

Me interesa pensar aquí el ambiente como otra cara de la idea de «situación». Un ambiente podría ser una situación entendida en términos sensibles; más concretamente, en términos de inputs para los sentidos. A diferencia de un objeto singular, el ambiente no se capta todo él de golpe, hay un límite cognitivo más dilatado, por así

decirlo. Un límite que me impide abrazar de una sola vez la totalidad de lo contenido en él. Me muevo dentro del ambiente como una parte más de él, afectándolo y siendo afectado a un mismo tiempo. Y esto me remite insistentemente a mi centralidad como sujeto que es envuelto por ese *ámbito*, que es sensorialmente afectado por él. Hay una insistente centralidad del sujeto, aunque éste no está en independencia de las cosas, sino en contacto e interacción constante con ellas, con las sustancias. Remisión a un ser cognitivamente evolucionado, como un ser natural más con cualidades especiales; ser del que nacen los juicios, y la conciencia de estar siendo afectado de ese modo especial (que decimos estético) y que, irremediabilmente, actúa también desde esa consciencia. El caso del ambiente nos remite pues, a ese único centro del que parten las dos direcciones antes mencionadas. Remisión a un mismo punto de partida que tanto la teoría estética del arte, como la teoría estética de la naturaleza tienen que retroceder. Por eso apuntaba antes que las dos direcciones no se oponen, sino que deberían ayudarse, complementarse mutuamente, puesto que no se excluyen aunque estén en niveles diferentes.

Me pregunto en este artículo qué pasa entonces con la teoría estética al plantearse esta huida desde el objeto al ambiente.

La estética ambiental nos pone ante lo propiamente natural, alejándonos de las cuestiones anteriormente dichas (como la de la ontología del arte, por ejemplo). La EM es primero y, ante todo, ambiental. Los ambientes pueden ser creados con propósitos estéticos, como hemos visto hacer en el arte desde las vanguardias históricas, y entrar así al campo cultural del arte. Pero previamente y en primera instancia (evolutiva y biológica), el ambiente propio del animal humano es el natural. Y es aquí donde reside una de las justificaciones de la EM. Apunto a que lo interesante de todo esto es el nivel fundamental al que llegamos; un perfecto punto de partida para levantar cualquier teoría estética general (con eventuales y posibles derivaciones en ámbitos como el arte, el diseño, la arquitectura, o la cultura). Pienso que hay que entrar a escuchar de qué se está hablando en la EM, porque es un terreno crucial para entender, en su nivel más básico, estos aspectos de la dimensión estética humana. La vigorosa reaparición de la naturaleza a través de la EM en el contexto de la teoría estética filosófica contemporánea se nos muestra, entonces, de suma importancia.

Copyright 2010 Aitor Izagirre: Siempre y cuando se mantenga esta nota, se permite copiar, distribuir y/o modificar este documento bajo los términos de la Licencia de Documentación Libre GNU, Versión 1.2 o cualquier otra versión posterior publicada por la Free Software Foundation.
→ www.gnu.org/licenses/fdl.txt





→ Capture de sons VLF sur la Baïtlique, 2002, Jean-Pierre Aubé. [Emmanuelle Léonard]





Espazioak, paisaiak, mugak
André-Louis Paré

«Gainerakoek ez bezala, gaurko utopiak bere lekua aurkitu du: planeta bera».
Marc Augé¹

Artea eta espazioa

1962ko *Artea eta espazioa* izenburuko testu batean, Martin Heideggerrek filosofatzeko egintza espazioarekiko dugun erlazioan oinarritzeko nahia adierazi zuen berriro. Ordurako, *Izatea eta denbora* [1927] bere obra nagusian azpimarratua zuen gure munduarekiko erlazioa espazialtasunarekin lotzeko garrantzia. Alabaina, 50eko urteetatik zalantzan jarri zuen espazioarekin —gizakien egoitza gisa harturik— dugun lotura existentzial hori. Kontua da Heideggerrentzat jendea bizi den lekuetan hartzen duela zentzua espazioak. Bestela esanda, leku batean bizi izatea da giza egoeraren bereizgarri nagusia. Eta espazioaren arteek lekuak betetzen dituzten unean, hain justu ere, arte obrak bere benetako dimentsioa aurkitzen du. «Egiaren obratze» gisa, gauzak bildu eta adosteko funtzioa du, gizakiei bizitzeko moduko lur batean egotea ahalbidetzearren².

Kontu garrantzitsu bat aipatu beharra dago: gogoeta horiek Ameriketako Estatu Batuen eta Sobietar Batasunaren artean espazioaren konkista abiatu zen garaian egin ziren, Gerra Hotzaren erdi-erdian alegia. Sateliteak eta espaziontziak orbitan jartzeko programa intentsiboek lagundurik, planeta urdinaren inguruko lehen hegaldi horiek ezagupen zientifikoa aurreratu eta

¹ Marc Augé. «Culture et déplacement», *Université de tous les savoirs: L'art et la culture*, vol. 20. Paris, Odile Jacob, 2002, 73. or.

² Gaur egungo gogoeta filosofikoan halako «espaziora itzultze» bat bada ere (ikus Foucault, Deleuze-Guattari, Sloterdijk, etab.), okerrik ezean, Heidegger izan zen lehena espazioa gaurko garaietako funtsezko kontu egiten. Gizakiaren izatearen espazialtasuna gaia *Être et Temps* (Paris, Gallimard, 1986) obraren 22-24 bitarteko paragrafoetan agertzen da; «Art et Espace» testua *Questions IV* liburuan (Paris, Gallimard, 1976, 98.-106. or.) argitaratu zen. Azkenik, «Bâtir, Habiter, Penser» eta «...L'homme habite en poète...» testuak *Essais et Conférences* izenburuko obran (Paris, Gallimard, 1958) irakur daitezke.

unibertsoan gizakiari beste dimentsio bat ekarri arren, neurri berean edo handiagoan, arma lasterketa eta Lurretik kanpoko espazioaren ustiapenaren testuinguruan gertatu ziren. Konplexu zientifiko-teknikoak bermaturiko nagusitze borondate horren aurrean, Heideggerrentzat funtsezkoa da bi espazio mota bereiztea: iraultza zientifikoan oinarriturik, matematika ikuspegiak aintzat harturiko espazioa eta beste espazioak, hots, arteak eta haren eraiketak, pentsamenduak eta haren okupazioak familiarreko loturak dituzten lekua. Dena dela, leku horiek, non gure lurraiekiko erlazioak mundua gertatzea eragiten duen, mugaren ideia aurreuposatzen dute, espazioaren ideia osagaia dena. Ikuspegi topografikotik, mugak lerro bat marrazten du, zeinak norberarena eta kanpoko, hemengoa eta hangoa, hurbilekoa eta urrunekoa bereizten dituen. Plano estetikoan, mugak ikusgaia eta ikusezina bereizten ditu eta, era horretara, espazioak paisaia bilakarazten du. Hala, bizigune baten bazter gisa, muga zerbait izateari uzten dion lekua ez ezik, zerbait gertatzen eta existitzen hasten den lekua ere bada. Laburbilduz, espazioaren poetika baten alde eta, zehazkiago, «landako ikuspegi» baten alde eginez, alemaniar filosofoak ezbairik gabe gure garaiko arazoa den Lurrean bizi izateari erantzuten dio.

Artearen interpretazio filosofiko horrek, poesia ere —munduan dugun egoera agertarazteko modu gisa— barne hartzen duen ontotopologia batean oinarriturik, zoritxarrez, ez bide du inolako perspektibarik ematen oraingo espazioaz. Gaurko mundualizazioaren testuinguruan, non mugaren ideia mutazio betean dagoen, bizigune dugun mundu honen giza okupazioa, bistan denez, ezin daiteke asebate obrak sorlekuan sustraitze soilaz. Interpretazio hori, estetika klasikoaren aurkakoa bada ere, zeinak artea irudikatze jarduera soilarekin identifikatzen baitu, hala ere, ez da konprometitzen artea errealitatearen problematizazio eta esperimentazio gisa pentsatzera. Hala, hartarako, garrantzitsua da lur espazioaren ikuspegi planetarioa aintzat hartzea, horrek artearen eta espazioaren arteko erlazioa beste era batera ebaluatzera behartzen baikaitu. Ildo horretatik, bi arte proiektuk erakarri dute gure arreta. Jean-Pierre Aubéren *Very Low Frequency (VLF)* eta Marko Peljhan esloveniar artistak abiatutako *Makrolab* dira proiektu horiek.

Espazioa eta soinu paisaia

Margolaritza eta fotografiaren alorrean, hiri garapenarekin batera gertatu diren paisaia esplorazio guriaren artean, erlazionatu egin

beharko lirateke natura guneetan Jean-Pierre Aubék egindako desplazamenduak eta Land Arteko artistek gauzaturikoak. Hala eta guztiz, Land Arteko artista gehienentzat benetako paisaia-abentura natura gunean bertan gertatzen zen, halako eran non, ikusizko dokumentazioak ez bestek oroitarazten baitzituen lurraldean, *in situ*, egindako prestalanak; Aubérentzat, ordea, hiri ingurunean edo basamortuan egindako interbentzioek galeriako instalazioa dute helburu. Adibidez, 1998an, *Sédimentation* instalazioa Quartier Éphémère (Montreal) aurkezterakoan, artistak hiru mila litrotik gora ur zikin bildu zuen Montreal hiriko ubideetatik. Ur bilketa hori behiala Saint-Pierre ibaia —gaur egun desagertua— igarotzen zen tokian bertan egin zuen. Galerian, ura irazteko mekanismoa eta aquariumerako isurketa arakatzera gonbidaturik zeuden ikusleak; aquarium horretan berrogeita hamarren bat arrain gorri zeuden, eta esan daiteke horiek paisaia eginkizuna betetzen zutela³. Artistak antzeko jarduera bat burutu zuen Erbien Uhartean, San Lorentzo ibaian. Aste batez, Aubék berak egindako aerosorgailu bat instalatu zuen. Haizearen indarrak, aerosorgailuak energia bildu ahal izan zuen ahalmen elektrikoa bihurturik. *Prélude à l'isolation (Machine à récupérer le vent)* zen instalazioaren izenburua; hilabete batzuk geroago Dare-Dare galerian

(Montreal) aurkeztuko zuen. Aerosorgailuak, zeharretara jarrita oraingoan, haizea hornitu behar zuen, korronte elektrikoaren akumuladoreek higiarazten zituzten palei esker.

Land Arteko artistentzat, zenbait teoriariren arabera, basamortuko lurraldeak, industria jarduera lasterragotzen den unean, lurrera, hots, gure munduaren osagai diren lau gaietariko batera itzultzea iragartzen du; Aubéren bi instalazioek, ordea, geroago etorriko den VLF proiektuak bezalaxe, paisaiaren ikuspen teknologiko baten garapena ekartzen dute gogora. Ikuspen horrek ura eta haizea fenomeno naturalak berreskuratzea du oinarri. Lehen buruan, artistak paisaiaren gainean dihardu argazki kameraren bidez, irudiak erregistratzeko makina gisa erabiliz. Behar bezala, Aubéren instalazio guztietan, argazki batzuek tokiko ekintzaren lekukotasuna ematen dute. Horien lekukotasuna, alabaina, ikusleek *in visu* hauteman dezaketenen osagai bat besterik ez da. Kontua da Aubék, artista denez, bere gainean hartzen duela espazioaren transposizio estetiko honen alderdi teknikoa, transposizio hori muturreko fenomeno batez jabetzen denean eta ustez fenomeno naturala dena arte gailu bihurtzen duelarik. Hala, antzinako lurra laudatzetik urrun, artistak ezer baino areago artista ingeniariaren lekua hartzen du, zeinak

3 *Sédimentations*en irakurketa zehatzago baterako, *parachute* aldizkariaren 94. aleari nagokio, 1999ko apirila, maiatza, ekaina, 46.-47. or., baita erakusketa honen kariaz agerturiko «L'art du paysage» opuskuluari ere (Édition Quartier Éphémère, 1999).

naturaren ahalmen potentziala —ahalmen fisiko gisa ulerturik— menderatzeko behar diren makinak manipulatzeko baititu. Oraingoan, Lurra jadanik ez da ama-lurraren bokazio mitiko hartan kontsideratzen, baizik eta planeta sistemaren barneko fenomeno fisiko partikular gisa. Lurraren kontzepzio zientifiko horri atxikitzen zaio VLF proiektua. Maiztasun oso apalak dira VLF horiek, eta Lurreko magnetosferaren asalduek sorturiko soinuak hartzeko balio duen hargailu baten bidez sintoniza daitezke. Planeta gisa, Lurra ez da sistema bizigabea inola ere. Lurra inguratzen duen eta elektrizitate eroalea den eremu magnetikoak klima gorabehera eta fluktuazio elektromagnetiko etengabeak izaten ditu, hala nola ekaitz elektrikoak, eguzki haizeak eta ipar aurorak zein hego aurorak. Natural Radio ere deituriko soinu fenomeno natural horiek hartzeko, NASAk eskainitako teknologia erabili zuen Aubék hasiera batean. Laster, hala ere, antena ahaltsuagoak fabrikatu behar izan zituen zeruko fenomeno horien barietate handiagoa jasotzarren. Pascal filosofo eta matematikariak esan zuenaren aurka, espazio infinitua isila izatetik oso urrun dago. Espazio kosmikoa soinu ingurune izatea eragiten du Lurra inguratzen duen unibertso elektrikoak⁴. Ipar aurorek eragindako fenomenoak interesatu zitzaizkion Aubéri, eta horiek daude VLF direlakoak jasotzeko

proiektuaren oinarrian. Uzta egokia ziurtatu asmoz, hiriguneetatik urrun zeuden hainbat lurraldetara bidaiatu zuen Quebec, Finlandia eta Eskozian⁵. Espedizio horiei esker bildu zituen soinu dokumentuez baliatuko zen gero soinu paisaiak gauzatzeko.

Soinu paisaiak hitz egiteak kontraesankorra irudi lezake. Paisaia hitzaren etimologiak funtsean ikusmena du erreferentzia. Gainera, artearen historian, paisaiaren asmaketak perspektiba ikastea dakar berekin. Aitzitik, Land Arteko artistek paisaiaren esperientzia *in situ* izan zutenean, ikusmena, argazki dokumenturako funtsezkoa izaten jarraitu bazuen ere, ez zen jadanik landan galdaturiko zentzumen bakarra, zeren eta, esaterako, ukimena eta entzumena ere galdatuak baitziren. Bestalde, paisaia hitzak maiz askotan zerikusia izaten du barne sentimendu lausoekin, non, irudimenari esker, paisaia molde desberdinak intsinnatzen diren. Hala, musika orok balizko zirrara estetikoak eragiten ditu, soinu zirrarak esan litezkeenak. Baina, jakina, Aubék proposatzen dituen performanceak ez doaz bide horretatik. Hala, VLF uhinen bidez berezko fenomeno horiek jasoz, artistak galerian sorturiko performanceek paisaiaren arte jatorria kontserbatzen dute, soinu espazioaren «artializazio» gisa⁶. Performance horietako batzuk ipar auroretan jatorria duten VLF soinuekin

4 Honi dagokionez, ikus Raymond Cervaisen «Electric Readymade» artikulua, *parachute* aldizkaria 107. alean (Dossier: Électrososns) agertua, 32.-41. or.

5 Quebecen, artista Laurentides parkeko Batiscan aintzirara eta San Lorentzo ibaiaren uharte batera joan zen. Gero, Finlandiara aldatu zen, zehazkiago Laponiara, zirkulu polarretik iparraldera, 250 kmra. Jerisjarvi aintzirara. Azkenik, Eskozian egon zen Loch Ness aintzira ertzean. Xehetasun gehiago nahi izanez gero, ikus → www.kloud.org gunea.

6 «Artializazio» hitza Montaignerengandik dator, baina artearen historian Charles Lalok berrerabili du, eta paisaiaren fabrikazioaren prozesu kultural eta teknikoaz azpimarratzen du. Kontu honi buruz, ikus Alain Rogeren *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, 16.-20. or.

egiten dira, baina beste batzuk gertu-gertuko ingurunean harturiko soinueta oinarritzen dira⁷. *Save the Waves* [2004], adibidez, Quartier Éphémère lehene aldiz aurkeztuak VLFen prozesua alderantzikatzen zuen, ingurumeneko kutsadura elektromagnetikoa soinu eginez eta amplifikatuz.

Galerian egindako erakusketa horiek, guztiz *design* diren bozgorailu parabolikoei osaturik eta teknologia beti eraginkor batez lagundurik, ez digute inondik ere ahaztarazi behar, VLF soinuak hartzeko ariketa horiei dagokienez, soinu dokumentuek balio zientifikoa dutela, artistak adierazitakoaren arabera⁸. Hala, dokumentuak diren aldetik, teknikoki tratatuak diren arren eta errealtate ukituezin baten atal oso txikia besterik osatzen ez badute ere, ez da ahaztu behar galzorian dauden fenomeno zehatz batzuei dagozkien artxiboak direla. Laster edo berandu, eta axola gutxi non gauden, planetako soinu espazioa «artifizializatu» egingo da, telekomunikazioetako hainbat hertziaz sistema militar zein kormertzialen mesedetan eta sare elektrokoetako igorpen elektromagnetikoen faboretan. Arrazoi horregatik, Aubère VLF proiektua uhinen ekologia ere bada. Kontua ez da, jakina, naturarentzat eskubideak erreibindikatzea, ingurumenaren defendatzaile batzuek egiten duten bezala. Arte testuinguru batean, ekologia hori, batez ere, lan dokumental

baten bidez uhinen memoria transmititzea da. Kontua da VLF uhinen espazioa ia birjina gero eta murriztagoa dela, kontuan izanik egungo teknologiak ahalbidetzen duela VLF maiztasunak telekomunikazioetarako erabiltzea. Egun, uhinen ekologia munduko informazio sistemaren aurpegi ezkutua dela ematen du, sistema hori gero eta gehiago azkartzen ari dela sareek «mundu sinkroniko» bat beren esku hartzea. Sinkronizitate horrek, planeta mailako mugikortasunaren barnean, indibiduazio prozesua mehatxatzen du⁹.

Espazioa eta mugaz gaindiko izaera

Soinu espazioaren esfera mediatiko honen baitan lantzen dira Makrolabek gauzatzen dituen jarduera zientifiko-artistikoetariko batzuk. Komunikazioen espektro elektromagnetikoa —batez ere— aztertzei asmoz, Makrolabek buruturiko ekintzek komunikabideen unibertsoa alor politikoa hartzen dute kontuan. Sorreraren testuinguruak badu zerikusirik horretan guztian. Marko Peljhanek 1994an diseinaturik, antzinako Jugoslaviako gerra denboran sortu zen Makrolab izeneko laborategi-egoitza baten proiektua, KrK uhartean, Kroazia aldean Itsaso Adriatikoan¹⁰. Arte sorkuntza ia ezinezkoa den krisi egoera

7 Natural Radio-VLF soinuak erabili dituzten performanceen artean ondokoak aipa ditzakegu: Festival du Nouveau Cinéma et des Nouveaux Médias (Montréal, 2003) eta Mains d'Oeuvres (Saint-Ouen, 2004). Gertu-gertuko ingurune VLF soinuak erabili dituzten performanceen artean aipatzekoak dira *Save the Waves*, Quartier Éphémère aurkeztua, eta horren ondoren gauzaturiko gainerako bertsoiak, bereziki Moïse Multi arte jaialdian (Québec, 2005), l'Écart zentroak antolatutako Traffic gertaeran (Rouyn-Noranda, 2005), eta azkenean zkm zentroan, Karlsruhe (Alemania, 2005).

8 Ikus artistak Mathias Delplanqueri eman zion elkarrizketa *Musica Falsa* aldizkariaren 18. alean (Udaberria, 2003) → www.kloud.org/vlf/entrevue.html gunean ikus daiteke.

9 Sinkronizitateari dagokionez, ikus Peter Sloterdijk, *L'heure du crime et le temps de l'oeuvre d'art*, Paris, Hachettes Littérature, coll. Pluriel, 2001, 216.-223. or., eta Bernard Stiegler, *Philosopher par accident. Entretiens avec Élie During*, Paris, Galilée, 2004, 106.-111. or.

10 Ikus Marko Peljhan eta Brian Holmesen testuak → multitudes.samizdat.net/article.php3?id_article=1281

batean, bidezkoa da —behiala Hölderlin poetak egin bezalaxe— arteak desfortuna garaietan duen garrantziaz galdetzea. Arrazoi horregatik, muga geopolitikoek aliantza etniko-politiko-erlijosoen funtzioan berregituratu behar zutenean, nazio berriak tokiko nortasunetan oinarriturik berdifinitzen zirenean, Peljhanek *Krk lur-ilargian* itxura futurista duen egoitza baten ideia landu zuen, esperantza berria ematearren, are benetako bizitza suspertzeko gai izango zena, Rimbaudek zioenez benetako bizitza kanpoan zegoen, hots, hemen bertan baina bestela. Laburbilduz, komunikatzea jadanik berez ez zetorrelako ikuspegi politiko penagarri hari erantzun behar zitzaion bestelako paisaiak, «bizirik irauteko aterpe»ak imajinatuz, etortzeko daudelako beti eraikitzeko zailak direnak. Hala eta guztiz, zerbait garbi zuen Peljhanek. 1992an Projekt Atol delakoa sortua zuen, artea eta teknologia berriak nahastea bideratzen zuen organismoa; izan ere, garrantzitsu ikusten zuen arteak munduari, doan bezala joanda, galdetu ahal izatea, jakintza baten izenean boterearen jabeek dauzkaten tresna berak erabiliz.

Zehazki, Makrolab egoitza nomada bat da, 1997an inauguratu zenetik hainbat herrialde eta kontinentetan zehar dabilena. Arkitektura ikuspuntutik, etxe mugikor oktagonaleko baten antza du. Tutu formako

hanken gainean lurzorutik goraturik, eraikuntza honi molde berriko espaziontzi baten itxura hartu ahal zaio. Bertan aste batzuk, eta are hilabeteak ere, bizitzeko egina dago Makrolab, eta guztiz beregain izateko hornitua, parabolak, irrati antenak, aerosorgailua eta eguzki panelak dauzkala. Egoitza gisa, teknologia berrien zale amorratuak diren artistak, zientzialariak eta aktibismo mediatikoan espezialista den jendea biltzen ditu. Egonaldi bakoitzean, hainbat naziotako lau-zortzi bitarteko parte hartzaile elkarlanean lan egitera gonbidaturik daude, bereziki ekologiarekin zerikusia duten hainbat gairi buruz. Hala, beraz, egonaldi horietan egindako ikerketen helburu nagusia ondokoak dira: telekomunikazioak, meteorologia eta animalien zein gizakien migrazioak. Adibidez, 2003ko Veneziako Bienalaren kariaz, bereziki irrati espektroaren ekologia tratatu zen, batez ere sonarrek urpeko faunan eragindako kutsadurarekin duten zerikusiarren aldetik, baita ikerketa ornitologiko bat egin ere, txoriak eta aireportua helburu zuena. Peljhanen arabera, Makrolabeko parte hartzaileen ikerketek arian-arian gure planetaren funtzionamendu natural, teknologiko eta soziala hobeto ulertzea ahalbidetu beharko lukete, gure planeta hau gero eta gehiago Sloterdijkek gure modernitateari datzekion

«munstrokeria» esaten duen horren mende dagoela¹¹.

Lehenengo bertsioaz gainera, Mark I Lutterbergeko basoan kokatu zena, Kasseleko Documenta X delakoan, 1997an, eta Veneziako aintziran Campalto jenderik gabeko uhartean ezarrita egon ondoren, Makrolab beste hainbat lekutan ikusi ahal izan dugu, hala nola Eslovenian [1999], Australian [2000], Eskozian [2002], ISEAren sinposiiumean, Helsinkin [2004], Hegoafrikan [2004] eta, agian, Nunavuten, Kanadako Ipar Handian. Hamar urteko iraunaldirako aurreikusia izanik, ohiz kanpoko arte proiektu hau 2007an amaitu eta Antartidan kokatuko da behin betiko, nazioz gaundiko bakarra den kontinente horretan Peljhanek oroitarazten duenez¹². Gure planetaren geroaren ikuspegi gisa, nazioz gaundiko izaera horrek greziar antzinatetik datorrigun ikuspegi kosmopolita azpimarratzen du. Ikuspegi horrek —Mediterranea dekoratu gisakoa zuena— aberriaren mugetatik kanpo bizitzeko gogoari eta mundua, kosmosa giza jardueren gertaleku egin nahiari erantzuten zion. Baina gaur egun ikuspegi hori eta mundializazioak bultzaturiko ustezko kosmopolitismoa bereizten jakin beharra dago. Izan ere, kontua da merkatuak irekiz planetako espazioa batzea asmoa duen kosmopolitismo hori

eta aniztasun eta harrera politikarekin loturiko kosmopolitismoa, ideien mestizajeari eta jakintza partekatuari irekia dena, bereizi ahal izatea. Artistak, ikertzaileak eta net-aktibistak batuz, Makrolabek sozialtasun forma berriak faboratzen ditu, zeinek, kanpoaldearekin harremanik gabe «munduko hiritartasuna» exijitzen baitute¹³. Orbitan dabilzan astronautak bezala, Makrolabeko biztanleak —makronautak— bakardade egoeran bizi dira, ez aparteko mundura behin betiko erretiratzeko asmoarekin, baina areago laborategia sorkuntza intentsiboen lekutat hartzen duen printzipioa sustatzearen.

Hala Peljhani nola Makrolab abenturak erakarrirako zale guztiei interesatzen zaiena zera da, telekomunikazioetako eta komunikabide berrietako lanabesak ondo menderatzea lortzea. Software askea, networkinga, hari gabeko teknologia eta abar direla medio, zalantzarik gabe, norberaren gaitasunek aberastu egiten dute Makrolaben beraren igururu teknologikoa. Gainera, artistek jakintza tekniko hori berreskuratzeak jarduera eraginkorrek gauzatzea ahalbidetzen du. Peljhanentzat, funtsezkoa da mundu militarren zerbitzura jarritako jakintza zientifiko-teknikoak desbideratzea eta mundu zibileko beste helburu batzuetara berrorientatzea. Ildo horretatik, kontua ez da aurre egitea sortu

11 Sloterdijken arabera, munstrokeria da modernitatearen bereizgarria, modernitate horren baitan garapen tekniko delarik Lurrean, suntsipenaren unean, bizi dugun ohiz kanpoko egoeraren kausa. Ikus *L'heure du crime et le temps de l'oeuvre d'art*, op. cit., 205.-234. or.

12 «Nazioz gaundiko izaera nozioa guztiz erabakigarria da planetarentzat eta Antartida eraldatua gure orain-gerorako ereduza izan liteke». Ikus Marko Pejhanekin egindako elkarrizketa → www.transfert.net/a8965 gunean.

13 Munduko hiritartasunari buruz, ikus Antonio Negri eta Michael Hardten *Empire*, Paris, Exils, 2000, 480.-481. or.

ahal izateko soilik; era berean, beharrezkoa da gehiegitan pertsonen borondateaz jabetzeko proiektuarekin loturik dauden teknologia batzuk sorkuntza indibidualaren posibilitate berrietara moldatzea. Hori dela eta, Peljhanek dioenez, komunikabideetako aktibista ezkonformistak, botere tekniko eta ekonomikoa kontzentratzeak dakartzan eragin galgarriak ezagutarazten lan egiten duten horiek ongi etorriak dira Makrolab proiektuaren baitan. Hala, beraz, Makrolab arkitektura egitura gisa, high tech itxuraz arkezterik ere eta artea, diseinua, media eta teknologia (Projekt Atol, Ellipse, Arts Catalyst, Srishti College of Art, Design and Technology) lotzen dituzten organismoekin elkaturik ere, teknokulturarekiko konplizitateak kontuan hartzen du Lurreko gure egoitzaren okupazio hobea. Testuinguru honetan, arte sorkuntza ezin kontentatuko da ideal modernistarekin. Baldin eta, Peljhanek pentsatzen duenez, «garai zailetan bizi» bagara, sorkuntza ezin daiteke gertatu biziraupen nahia gure gain hartzeko borondatea alde batera utzirik. Biziraupen nahia, gure banakotasunean oinarritu ezean ezin daiteke bideratu, oraindik mugaren ideia litekeenaren alorrean sartzen den banakotasun horretan.

Mugak eta utopia

Makrolabek bezala, Aubéren VLF proiektuak, uhinen ekologiarekin loturik dagoenak soinu espazioaren ustiapena azpimarratzen du, eta horretan oinarriturik, telekomunikazio sistema batzuk direla medio, gure planetako paisaia politiko eta militarra argi agertzen da. Hartara, bi proiektuek era berean teknologia eskuragarrietara egokitzea erabaki dute eta «horiek konpontzea» onartu dute. Baina «horiek konpontze» hori lanabes gisa erabilitako teknologietara ez bestetara aplikatzen da. Modu horretara, Aubé eta Peljhanentzat teknologiak lanabes gisa baizik ez du balio. Erlazio instrumental hutsa da haientzat. Erlazio hori, Aubéri dagokionez, funtsean arte testuinguruan garatzen da eta gauzatzen dituen soinu performanceek beste hainbeste «sentipen modulu» gisa jokatzen dute entzule-ikusleengan¹⁴. Hortaz, horren lan teknikoak, nahitasun ekoizle den artistaren lanera egokiturik, ez du inoiz mundu zientifikoarekin topo egin behar. Aitzitik, Makrolaben testuinguruan, kontu ekologikoekin zerikusia duten garaturiko elkarlan eta ikerketa askotarikoak kontuan harturik, topaketa hori beharrezkotzat jotzen da askotan. Hala ere, kontuan hartu beharra dago proiektuen multzoak, sorkuntza

14 Gilles Deleuze eta Félix Guattariren esapidea. *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Édition de Minuit, 1991, 158. or.

helburu, teknologiak egokitzera jotzen duela. Kapitalismo mundializatuaren konplexu zientifiko-teknikotik aske izanik, askatasun forma berrietara iristea ahalbidetzen duen lanabes gisa ager daiteke teknika. Gizabanakoak bere sormena berreskuratzen duen ikuspegi horretan agertzen dira Peljhanek «etorkizuneko paisaiak» esaten dituenak¹⁵.

Urak banaturiko lur gisa, uharteak bai Aubéren jardunbide artistikoan bai Peljhanenean aurkitzen dugun irudi geografikoa da. Zalantzarik gabe, uhartearen irudia hainbat ikuspegi dakar berekin, baina modernitateak ezer baino lehen utopiaren arketipoa da¹⁶. Uharthe batean jaio zen Makrolab proiektua utopiari dagokio, hain zuzen ere. Jakina, joan den mendeko utopia politikoei nahasirik utzi ahal izan gaituzte hitz hori dela eta, baina hemen ez da inongo ideologiaren mendeko, baizik eta kolektibitatearen baitan norbanakoen harremana errebaluatzea saiatzen den pentsamendu baten mendeko. Errebaluatze horrek sorkuntza askea, autonomia nork bere gain hartzeko ahalmena dakar berekin. Horregatik, Peljhanek isolamendu/bakardadeaz indibiduazio prozesuaren sortzaile gisa hitz egiten du. Prozesu horrek, kritikoa izan nahi duen edozein pentsamenduk bezala, berriro hastea ahalbidetzen du. Berriro hastea ez da sekula

edozein sorburutara itzultzea, baizik eta pentsatzeko, sortzeko ahalmena berrezartzea. Informazioa monopolizaturik dagoen testuinguru politiko eta sozial batean, premia sortzaile hori ez da inondik ere abstraktua. Hala, beraz, etorkizuneko gizakiak mugitu beharko duen ingurune teknikoa ulertzeko borondate erabakia sustatzen da. Testuinguru horretan bada eboluzio sozialik. Era horretatara, bakartzea «gerra makina» bat abiatu aurreko baldintza bat da, nork bere banakotasuna sortzeko ahalmenaren aldeko borroka etengabea. Orduan utopia nomadatzat jo daiteke, Schérek egiten duen bezala¹⁷. Utopia honek ez du beretzat inongo lurrik errebindikatzen, nazioz gaindikoa da, nolabait esan. Uhartheen bakartzeak bere baitan biltzea aditzera eman badezake ere, mundutik banatzen duen itsasoa dela eta, hori eragozpen txiki bat besterik ezin daiteke izan; uhartheak berez zabalik daude barne bizitzara, era guztietako topaketa eta mestizajeetara. Labur esanda, indibidualtasun integrala kosmopolitismoaren beste aurpegia besterik ez da. Bakarrik, norbanakoa gai da lurralde batetik bestera joateko, espazio batetik bestera igarotzeko, bere existentziaz bere muga markatzeko indarra duela.

Makrolabek, VLF proiektuak baino areago, bere ikerketa zientifiko-artistikoekin eta heziketa asmoekin nahasten ditu arte

15 Ikus Marko Peljhanen testuak:

→ multitudes.samizdat.net/article.php3?id_article=1281

16 «Mendebaldar zintzo gisa, berriz hasteko zer eskatu eta uharte bat. Uhartheak utopiaren arketipoa dira. *Tabula rasaren* lilura da, edo bigarren hasieraren postulaturia. Ezin daiteke mendebaldeko zibilizazioaren ordezkari zintzoa izan bigarren hasieraren exijentzia partekatu gabe». Peter Sloterdijk, Alain Finkielkrautekin egindako elkarrizketan, *Les battements du monde*, Paris, Éd. Pauvert, 160. or.

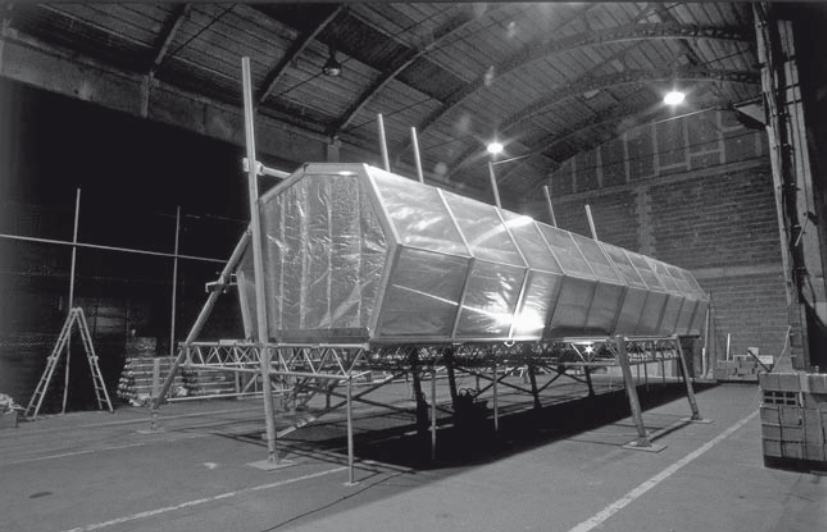
17 René Schérer, *L'utopie nomade*, Paris, Séguier, 1996.

obrak identifikatzeko oinarri ditugun printzipioak. Uko egiten dio estetika modernoari, zeina ikusleen aldetiko obren harrerarekin loturik dagoen. Parte hartzera gonbidaturiko aktoreen artean gauzaturiko truke eta harremanek sorturiko dinamismoaz bestalde, Makrolaben azken helburua, ezer baino areago zera da, mundu teknikoarekiko gizabanako bakoitzak dituen gaitasun sortzaileen berri ematea eta haiei buruzko gogoeta transmititzea. Horri dagokionez, Makrolabek egoitza horietan egiten dena zabaltzen du bere webgunetik¹⁸. Hizketatzera gonbidatzen du elkarrizketa, hitzaldi, argitalpen, bideo eta abarren bidez. Ildo horretatik, artea jadanik ez dago arte munduak onartu eta ofizializaturiko erakusketa lurralde batean sarturik; sormen lausoa da areago, batzuetan esan denez. Zalantzarik gabe, artea, Makrolabek eta haren abiarazle Marko Peljhanek ulertzen duten eran, ezin daiteke existentziatik bereiz dagoen jardueratzat hartu. Aitzitik, existentziaren alde borrokatzen den jarduera izan behar du arteak. Azken finean, mugaren nozioak, abangoardiarenak bezala, jatorri militarra du. Baina hemen kontua ez da iragana bazter uztea, baizik eta aurre egitea, gure espazioarekiko, hau da, existentziarekiko erlazioa adostu ahal izan dadin bizitzeko modukoa izango den etorkizunarekin.

18 → www.makrolab.ljudmila.org

Honako artikulua hau, lehendabiziko aldiz, *parachute* aldizkariko 120. alean argitaratu zen, 2005. urtean.









Espacios, paisajes, fronteras
André-Louis Paré

«A diferencia de las demás, la utopía de hoy
ha encontrado su lugar: el planeta mismo».
Marc Augé¹

Arte y espacio

En un texto breve de 1962, titulado *Arte y espacio*, Martin Heidegger reitera su deseo de situar el acto de filosofar a partir de nuestra relación con el espacio. Ya en *Ser y Tiempo*, su obra maestra de 1927, subrayaba la importancia de pensar nuestra relación con el mundo en relación con la espacialidad. Pero a partir de los años 50, cuestiona este vínculo existencial que tenemos con el espacio considerado como residencia de los humanos sobre la tierra. Y es que para Heidegger, el espacio toma sentido en lugares habitados. Existir es habitar un espacio. Dicho de otra manera, la residencia es el rasgo esencial de la condición humana. Y es justamente en el momento en que las artes del espacio incorporan lugares cuando la obra de arte descubre su auténtica dimensión. En calidad de «realización de la verdad», tiene la función de reunir y acordar las cosas a fin de posibilitar a los humanos su estancia en una tierra habitable².

Mencionemos como hecho importante que estas reflexiones se elaboran en el momento en que se inicia la conquista del espacio entre los Estados Unidos de América y la URSS, en plena Guerra Fría. Estos primeros vuelos alrededor del planeta azul, apoyados por programas intensivos de puesta en órbita de satélites y naves habitadas, por más que hicieran progresar el conocimiento científico

¹ Marc Augé. «Culture et déplacement», *Université de tous les savoirs : L'art et la culture*, vol. 20. Paris, Odile Jacob, 2002, p. 73.

² Aunque hoy en día se produzca un «retorno al espacio» en la reflexión filosófica contemporánea (ver Foucault, Deleuze-Guattari, Sloterdijk, etc.), fue Heidegger, salvo error, el primero en hacer del espacio una cuestión primordial para los tiempos presentes. La cuestión de la espacialidad del ser del hombre se encuentra en los párrafos 22 a 24 de *Être et Temps* (Paris, Gallimard, 1986); el texto «Art et Espace» se publicó en *Questions IV* (Paris, Gallimard, 1976, p. 98-106). Finalmente, en *Essais et Conférences* (Paris, Gallimard, 1958), se pueden leer los textos «Bâtir, Habiter, Penser» y «...L'homme habite en poète...».

y aportaran una nueva dimensión a lo humano en el universo, en igual o mayor medida, tenían lugar en un ambiente de carrera armamentística y de explotación del espacio extraterrestre. Ante esta voluntad de dominio apoyada por el complejo científico-técnico, resulta primordial para Heidegger diferenciar el espacio considerado desde un punto de vista matemático, a partir de la revolución científica, de los espacios como lugares en los que el arte y su construcción, el pensamiento y su ocupación mantienen vínculos familiares. Ahora bien, estos lugares en los que nuestra relación con la tierra hace que se produzca el mundo, presuponen también la idea de frontera, que es constitutiva de la de espacio. Desde un punto de vista topográfico, la frontera traza una línea entre el propio entorno y el exterior, el aquí y el allá, lo próximo y lo lejano. En el plano estético, la frontera diferencia lo visible de lo invisible y hace que los espacios se transformen en paisaje. De esta manera, como límite de un lugar habitado, la frontera no es solamente aquello a partir de lo cual algo cesa, sino aquello a partir lo cual algo tiene lugar y comienza a existir. En resumen, al apostar por una poética del espacio y, más precisamente, por una «visión campesina» del territorio, el filósofo alemán responde al hecho de habitar de la Tierra como problema indiscutible de nuestro tiempo.

Esta interpretación filosófica del arte, basada en una ontotopología que incluye también la poesía como forma de revelar nuestra situación en el mundo, desgraciadamente no parece ofrecer ninguna perspectiva para el espacio presente. En el contexto de la mundialización actual, en el cual la idea de frontera se encuentra en plena mutación, la ocupación humana de nuestro mundo habitado no puede, evidentemente, quedar satisfecha con el mero arraigo de las obras respecto a una tierra natal. Esta interpretación por más que combata la estética clásica que identifica el arte a una mera actividad de representación, no se compromete sin embargo a pensar el arte como problematización y experimentación de la realidad. Así, para ello, es importante tener en cuenta la visión planetaria del espacio terrestre, lo cual nos obliga a reevaluar de una manera diferente la relación entre arte y espacio. En este sentido, dos proyectos artísticos han captado nuestra atención. Se trata de *Very Low Frequency (VLF)* de Jean-Pierre Aubé y *Makrolab*, iniciado por el artista esloveno Marko Peljhan.

Espacio y paisaje sonoro

Entre las numerosas exploraciones del paisaje que en pintura y fotografía han

acompañado al desarrollo urbano, habría que relacionar los diferentes desplazamientos efectuados en los espacios naturales por Jean-Pierre Aubé y los producidos por los artistas del Land Art. Sin embargo, si para la mayoría de estos artistas la verdadera aventura paisajística se producía sobre el sitio natural, de manera que el acondicionamiento *in situ* del territorio no era evocado más que por una documentación visual, las intervenciones de Aubé en medio urbano o en el desierto están concebidas con vistas a una instalación en galería. Por ejemplo, en 1998, con ocasión de la presentación de *Sédimentation en Quartier Éphémère* (Montreal), el artista recogió más de tres mil litros de agua residual directamente de los conductos de la ciudad de Montreal. Esta recuperación se realizó en el mismo lugar en el que antaño discurría el río Saint-Pierre ahora desaparecido. En la galería, los espectadores eran invitados a examinar el mecanismo de filtración del agua y su vertido en un aquarium en el que había unos cincuenta peces rojos que, se podría decir, hacían el papel de paisaje³. El artista llevó a cabo una actuación similar de recuperación en la Isla de las Liebres, situada en el río San Lorenzo. Durante una semana, Aubé instaló un aerogenerador fabricado por él mismo. Gracias a la fuerza del viento, el aerogenerador pudo almacenar la energía

transformada en potencia eléctrica. *Prélude à l'isolation (Machine à récupérer le vent)* será el título de la instalación presentada algunos meses más tarde en la galería Dare-Dare (Montreal). El aerogenerador, colocado horizontalmente ahora, debía generar viento gracias a las palas, que eran movidas por los acumuladores de corriente eléctrica.

Contrariamente a los artistas del Land Art para quienes, según algunos teóricos, el territorio desértico anuncia, en el momento que la actividad industrial se acelera, una vuelta a la tierra comprendida como uno de los cuatro elementos constitutivos de nuestro mundo, las dos instalaciones de Aubé —exactamente como el proyecto VLF que vendrá después— evocan más bien el desarrollo de una visión tecnológica del paisaje. Ésta se apoya en una recuperación de dos fenómenos naturales, es decir el agua y el viento. En primer lugar, el artista actúa sobre el paisaje con la cámara fotográfica en tanto que máquina destinada a registrar imágenes. Como corresponde, en todas sus instalaciones, unas cuantas fotografías dan testimonio de la acción *in situ*. Pero su testimonio no es más que un complemento a lo que los espectadores pueden apreciar *in visu*. Es que Aubé asume, como artista, la parte técnica correspondiente a esta transposición estética del espacio, cuando ésta se adueña de una experiencia límite

3 Para una lectura más detallada de *Sédimentation*, me permito remitir a mi artículo aparecido en *parachute*, n° 94 (abril, mayo, junio 1999), p. 46-47, y también al opúsculo *L'art du paysage* aparecido con motivo de esta exposición (Édition Quartier Éphémère, 1999).

y convierte un fenómeno, supuestamente natural, en dispositivo artístico. Así, lejos del elogio de una tierra ancestral, el artista asume más bien la posición del artista ingeniero que manipula las máquinas necesarias para dominar el poder potencial de la naturaleza entendida como potencia física. En este caso, la Tierra ya no es considerada en su vocación mítica como tierra-madre, sino como un fenómeno físico particular dentro del sistema planetario. A esta concepción científica de la tierra se adhiere el proyecto VLF. Las VLF son frecuencias muy bajas que pueden sintonizarse por un receptor concebido para captar los sonidos producidos por las perturbaciones de la magnetosfera terrestre. En tanto que planeta, la Tierra no es un sistema inerte en absoluto. El campo magnético que la engloba, conductor de electricidad, sufre constantes fluctuaciones climáticas y electromagnéticas, tales como las tormentas eléctricas, los vientos solares y también las auroras polares, boreales o australes. Para captar estos fenómenos sonoros naturales, también denominados Natural Radio, Aubé en un principio utilizó una tecnología ofrecida por la NASA. Sin embargo, muy pronto tuvo que fabricar antenas más potentes a fin de captar una mayor variedad de estos fenómenos celestes. Contrariamente a lo que dijo el filósofo

y matemático Pascal, el espacio infinito dista mucho de ser silencioso. El universo eléctrico que rodea la tierra hace del espacio cósmico un entorno sonoro⁴. Los fenómenos provenientes de las auroras boreales son los que interesaron a Aubé y los que están en el origen de este proyecto de captación de las VLF. Para asegurarse una cosecha satisfactoria, se desplazó a diferentes territorios alejados de los centros urbanos de Quebec, Finlandia y Escocia⁵. Gracias a estas expediciones acumuló documentos sonoros que después le han servido para realizar paisajes sonoros.

Hablar de paisaje sonoro puede parecer contradictorio. La etimología de la palabra paisaje hace referencia esencialmente a la vista. Además, para la historia del arte, la invención del paisaje pasa por el estudio de la perspectiva. Por el contrario cuando los artistas del Land Art tuvieron la experiencia del paisaje *in situ*, la vista, aunque siguió siendo primordial para el documento fotográfico, no era ya el único sentido requerido sobre el terreno, sino que también lo eran el tacto y el oído, por ejemplo. Por otra parte, la palabra paisaje a menudo va asociada a vagos sentimientos interiores en los que se insinúan, gracias a la imaginación, diferentes tipos de paisajes. Así, toda música produce eventuales efectos estéticos que sugieren paisajes que pueden

4 Ver al respecto el artículo «Electric Readymade» de Raymond Gervais, aparecido en *parachute*, n° 107 (Dossier: Électrosons), p. 32-41.

5 En Québec, el artista se trasladó al lago Batiscan en el parque de Laurentides, y a una isla del río San Lorenzo. Después se trasladó a Finlandia, más precisamente a Laponia, a 250 km al norte del círculo polar, sobre el lago Jerisjarvi. Finalmente, estuvo en Escocia, a orillas del Loch Ness. Para más detalles, ver el sitio → www.kloud.org

calificarse de sonoros. Pero evidentemente no se refieren a esto las performances que propone Aubé. Gracias a estas captaciones de fenómenos naturales por los receptores de ondas VLF, las performances que el artista produce en galería conservan el origen artístico del paisaje como «artialización» del espacio sonoro⁶. Algunas de estas performances se producen con sonidos VLF que tienen como origen las auroras boreales, mientras que otras están compuestas a partir de la captación de sonidos del entorno inmediato⁷. *Save the Waves* [2004], por ejemplo, presentada por primera vez en Quartier Éphémère invertía el proceso de las VLF sonorizando y amplificando la polución electromagnética del medio ambiente.

Estas exposiciones en galería, compuestas por altavoces parabólicos muy *design* acompañados de una tecnología siempre eficaz, no deben en ningún caso hacernos olvidar que en estos ejercicios de captura de sonidos VLF se trata de documentos sonoros que tienen, según el artista, un valor científico⁸. Aun cuando, en tanto que documentos, sean tratados técnicamente y no conformen sino un ínfimo fragmento

de una realidad impalpable, no dejan de ser archivos que se refieren a fenómenos concretos en vías de desaparición. Tarde o temprano, y poco importa el lugar en que nos encontremos, el espacio sonoro del planeta se «artificializará» en provecho de diversos sistemas de telecomunicaciones hertzianas militares y comerciales y emisiones electromagnéticas de redes eléctricas. Debido a esto, el proyecto VLF de Aubé también es una ecología de las ondas. No se trata, claro está, de reivindicar derechos para la naturaleza, tal y como hacen algunos medioambientalistas. En un contexto artístico, esta ecología consiste sobre todo en transmitir la memoria de las ondas por medio de un trabajo documental. Es que incluso el espacio casi virgen todavía de las ondas VLF se reduce, habida cuenta del hecho de que la tecnología actual hace posible la utilización de frecuencias VLF con fines de telecomunicación. Desde ese momento, la ecología de las ondas parece ser la cara oculta del sistema de información mundial que acelera, cada vez más, la asunción por las redes de un «mundo sincrónico». Sincronicidad que amenaza, dentro de una movilidad planetaria, el proceso de individuación⁹.

6 La palabra «artialización» procede de Montaigne, pero ha sido reutilizado en historia del arte por Charles Lalo, y subraya el proceso cultural y técnico de la fabricación del paisaje. Ver al respecto *Court traité du paysage* de Alain Roger, París, Gallimard, 1997, p. 16-20.

7 Entre las performances que han utilizado sonidos VLF-Natural Radio, mencionaremos el Festival du Nouveau Cinéma et des Nouveaux Médias (Montréal, 2003) y Mains d'Oeuvres (Saint-Ouen, 2004). Entre las performances que utilizan sonidos VLF del ambiente inmediato, mencionaremos la instalación *Save the Waves* presentado en Quartier Éphémère, y las diferentes versiones que han sido realizadas posteriormente, principalmente en los Mois Multi (Québec, 2005), durante el acontecimiento Traffic organizado por el centro l'Écart (Rouyn-Noranda, 2005), y finalmente en zkm, Karlsruhe (Alemania, 2005).

8 Ver la entrevista que el artista concedió a Mathias Delplanque en el n°18 de *Musica Falsa* (Primavera, 2003), también disponible en el sitio → www.kloud.org/vlf/entrevue.html

9 Sobre la sincronicidad ver Peter Sloterdijk, *L'heure du crime et le temps de l'oeuvre d'art*, París, Hachettes Littérature, coll. Pluriel, 2001, p. 216-223, y Bernard Stiegler, *Philosopher par accident. Entretiens avec Èlie During*, París, Galilée, 2004, p. 106-111.

Espacio y transnacionalidad

Es en el interior de esta esfera mediática del espacio sonoro donde se elaboran algunas de las actividades científico-artísticas llevadas a cabo por Makrolab. Con la intención de explorar, sobre todo, el espectro electromagnético de las comunicaciones, las acciones llevadas a cabo por Makrolab toman en cuenta el terreno político del universo de los medios de comunicación. El contexto de su creación cuenta para algo en todo ello. Concebido en 1994 por Marko Peljhan, el proyecto de una residencia-laboratorio llamada Makrolab nace durante la guerra de la antigua Yugoslavia en la isla de Krk, situada a la altura de Croacia en el mar Adriático¹⁰. En esta situación de crisis en la cual la creación artística es casi imposible, es razonable preguntarse, como hizo en otro tiempo el poeta Hölderlin, sobre la importancia del arte en tiempos de infortunio. Por este motivo, cuando las fronteras geopolíticas se van a reestructurar en función de alianzas étnico-político-religiosas que redefinen las nuevas naciones a partir de identidades locales, Peljhan, en *Luna-tierra de Krk*, trabaja la idea de una morada de aspecto futurista susceptible de insuflar una nueva esperanza, incluso de revitalizar la vida verdadera, aquella de la cual Rimbaud decía que estaba fuera, es decir

aquí mismo, pero de otra manera. En suma, había que responder a esta visión política desastrosa en la que comunicar ya no cae por su propio peso, imaginando paisajes diferentes, «refugios de supervivencia», difíciles de describir, porque siempre están por venir. Sin embargo, Peljhan tenía algo claro. Fundador en 1992 de Projekt Atol, organismo que facilita la amalgama del arte y las nuevas tecnologías, consideraba importante que el arte pudiera interrogar al mundo tal cual va, con los mismos instrumentos que los que, en nombre de un cierto saber, detentan el poder.

Concretamente, Makrolab es una residencia nómada que desde su inauguración en 1997 circula por diferentes países y continentes. Desde un punto de vista arquitectónico, se parece a una casa móvil de forma octogonal. Elevada del suelo gracias a unas patas tubulares, esta construcción podría identificarse con un vehículo espacial de nuevo cuño. Makrolab está hecho para vivir dentro durante varias semanas, e incluso meses, y está equipado para ser enteramente autónomo con sus parábolas, sus antenas de radio, su aerogenerador y sus paneles solares. Como residencia, acoge artistas apasionados por las nuevas tecnologías, científicos y también especialistas del activismo mediático. En cada estancia, de cuatro a ocho

¹⁰ Ver los textos de Marko Peljhan y de Brian Holmes
→ multitudes.samizdat.net/article.php3?id_article=1281

participantes de diversas nacionalidades, están invitados a trabajar en colaboración en torno a diversas cuestiones relacionadas principalmente con la ecología. Así pues, las investigaciones realizadas durante estas estancias tienen por principal objetivo las telecomunicaciones, la meteorología y las migraciones de los animales y de los humanos. Por ejemplo, durante la estancia efectuada con ocasión de la Bienal de Venecia de 2003, se trató particularmente de la ecología del radioespectro en relación, sobre todo, con la polución causada por los sonar en la fauna submarina, así como un estudio ornitológico que tenía por objeto los pájaros y el aeropuerto. Según Peljhan, las diferentes investigaciones emprendidas por los participantes en el seno de Makrolab deberían permitir poco a poco una mejor comprensión del funcionamiento natural, tecnológico y social de nuestro planeta sometido cada vez más a lo que Sloterdijk denomina «monstruosidad» inherente a nuestra modernidad¹¹.

Además de su primera versión (Mark I) apostado en el bosque de Lutterberg en la periferia de la Documenta X de Kassel en 1997 y su emplazamiento sobre la isla deshabitada de Campalto en la laguna de Venecia, también hemos podido ver el Makrolab en Eslovenia [1999], en Australia [2000], en Escocia [2002], en el simposio

de ISEA en Helsinki [2004], en África del Sur [2004] y, eventualmente, en Nunavut en el Gran Norte canadiense. Previsto para una duración de diez años, este proyecto artístico fuera de lo común finalizará en 2007, y se instalará de una manera definitiva en la Antártida, único continente transnacional, según nos recuerda Peljhan¹². Como visión del futuro de nuestro planeta, esta transnacionalidad reitera una visión cosmopolita que remonta a la antigüedad griega. Esta visión —que tenía el Mediterráneo como decorado— respondía al deseo de vivir fuera de los límites de la patria, y de hacer del mundo, del cosmos, el teatro de las actividades humanas. Pero hay que saber distinguir esa visión, hoy en día, del supuesto cosmopolitismo que promueve la mundialización. Efectivamente, se trata de poder diferenciar entre el cosmopolitismo cuya intención es unificar el espacio planetario por medio de la apertura de mercados y el cosmopolitismo asociado a una política de la pluralidad y de la hospitalidad, abierto al mestizaje de las ideas y al saber compartido. Asociando artistas, investigadores y net-activistas, Makrolab favorece nuevas formas de sociabilidad que, sin comunicación con el exterior, exigen una «ciudadanía mundial»¹³. Al igual que los astronautas en órbita, los habitantes de Makrolab

11 Según Sloterdijk, la monstruosidad caracteriza la modernidad en el seno de la cual el desarrollo técnico es la causa de nuestra situación excepcional en la Tierra en el momento de su devastación. Ver *L'heure du crime et le temps de l'oeuvre d'art*, op. cit., p. 205-234.

12 «La noción de transnacionalidad es definitivamente crucial para el planeta y la Antártida transformada podría servir de modelo para nuestro presente-futuro». Ver la entrevista con Marko Pejhan en la dirección → www.transfert.net/a8965.

13 Sobre la ciudadanía mundial, ver *Empire* de Antonio Negri y Michael Hardt, Paris, Exils, 2000, p. 480-481.

—los makronautas— viven en situación de aislamiento con el propósito no de retirarse definitivamente a un mundo aparte, sino más bien de estimular el principio del laboratorio como lugar de creaciones intensivas.

Lo interesante, tanto para Peljhan como para todos los artistas atraídos por la aventura de Makrolab, es lograr un buen dominio de las herramientas de las telecomunicaciones y de los nuevos medios de comunicación. Las competencias de cada cual en lo concerniente al software libre, networking, tecnología sin hilos, etc., enriquecen claro está el universo tecnológico propio de Makrolab. Además, la reapropiación por parte de los artistas de este saber técnico permite llevar a cabo acciones eficaces. Para Peljhan, resulta esencial operar una desviación de los saberes científico-técnicos puestos al servicio del mundo militar para reorientarlos a nuevos fines en el mundo civil. En este sentido, no se trata solamente de resistir para crear, también es necesario convertir unas tecnologías demasiado a menudo afiliadas al proyecto de dominio de las voluntades personales en nuevas posibilidades de creación individual. Es por ello que, según Peljhan, los activistas contestatarios de los medios de comunicación, que trabajan en la divulgación de los efectos nefastos de la concentración del poder técnico y

económico, son bienvenidos en el seno del proyecto Makrolab. Así pues, Makrolab como estructura arquitectónica, por más que se presente bajo aspectos high tech, se adorne con las tecnologías más avanzadas y se asocie con los organismos que alían arte, diseño, media y tecnología (Projekt Atol, Ellipse, Arts Catalyst, Srishti College of Art, Design and Technology), su complicidad con la tecnocultura únicamente tiene presente una mejor ocupación de nuestra residencia en la Tierra. En este contexto, la creación artística no puede contentarse con el ideal modernista. Si «vivimos, como lo piensa Peljhan, en un período difícil», la creación no puede tener lugar al margen de una voluntad de asumir nuestro deseo de supervivencia. Deseo de supervivencia que no puede enfocarse sino a partir de nuestra individualidad, allí donde la idea de frontera entra todavía en el dominio de lo posible.

Fronteras y utopía

Al igual que Makrolab, el proyecto VLF de Aubé, asociado a una ecología de las ondas, subraya la explotación del espacio sonoro a partir del cual se perfila, por medio de varios sistemas de telecomunicaciones, el paisaje político y militar de nuestro planeta. Para ello, estos dos proyectos optan igualmente

por adaptarse a las tecnologías accesibles y aceptan «arreglárselas con ellas». Pero este «arreglárselas con ellas» no se aplica más que a las tecnologías utilizadas como instrumentos. De esta manera, para Aubé y Peljhan la tecnología no sirve sino como instrumento. Para ellos se trata de una mera relación instrumental. Esta relación, en lo que concierne a Aubé, se desarrolla en un contexto esencialmente artístico y pone en práctica performances sonoras que actúan sobre los oyentes-espectadores como tantos otros «módulos de sensación»¹⁴. Por tanto, su trabajo de técnico adaptado al de artista productor de afectos no necesita jamás encontrarse con el mundo científico. Por el contrario, en el contexto de Makrolab, habida cuenta de las diversas colaboraciones e investigaciones desarrolladas en relación con cuestiones ecológicas, este encuentro a menudo aparece como necesario. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que el conjunto de proyectos apuntan a la adaptación de las tecnologías con fines de creación. La técnica, liberada del complejo científico-técnico del capitalismo mundializado, puede revelarse como un instrumento que permita acceder a nuevas formas de libertad. En esta perspectiva en la que el individuo recupera su creatividad es donde aparecen los que Peljhan llama «paisajes del futuro»¹⁵.

Como tierra separada por el agua, la isla es una figura geográfica que encontramos tanto en la trayectoria artística de Aubé como en la de Peljhan. Sin duda alguna, la imagen de la isla conlleva múltiples visiones, pero desde la modernidad antes que nada es el arquetipo de la utopía¹⁶. El proyecto Makrolab que nació en una isla remite precisamente a la utopía. Claro está, las utopías políticas del siglo pasado han podido dejarnos perplejos con respecto a esta palabra, pero aquí no es tributaria de ninguna ideología, sino más bien de un pensamiento que intenta reevaluar la relación de los individuos en el seno de la colectividad. Esta reevaluación pasa por la creación libre, por la capacidad de cada cual a asumir su autonomía. Es por esta razón que Peljhan habla del aislamiento/soledad como proceso creador de individuación. Proceso que permite, como en cualquier pensamiento que se pretenda crítico, empezar de nuevo. Empezar de nuevo no es nunca retornar a cualquier origen, sino restablecer la capacidad de pensar, de crear. En un contexto político y social en el que la información se encuentra monopolizada, esta necesidad creadora no es en absoluto abstracta. Así pues, se fomenta la voluntad decidida de comprender el medio técnico en el que el ser humano del futuro tendrá que moverse. Es en este contexto donde hay evolución social. De esta manera, el

14 Esta expresión es de Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie?*. Paris, Édition de Minuit, 1991, p.158.

15 Ver los textos de Marko Peljhan en [→ multitudes.samizdat.net/article.php3?id_article=1281](http://multitudes.samizdat.net/article.php3?id_article=1281)

16 «Como buen occidental, se exige nada menos que una isla para volver a empezar. Las islas desiertas son el arquetipo de la utopía. Se trata de la ilusión de la tabula rasa, o bien el postulado del segundo principio. No se puede ser un buen representante de la civilización occidental sin compartir la exigencia de un segundo principio». Ver Peter Sloterdijk en su entrevista con Alain Finkielkraut, *Les battements du monde*, Paris, Éd. Pauvert, p. 160.

aislamiento no es sino una condición previa a la implementación de una «máquina de guerra», de un combate incesante por la capacidad de crear su propia individualidad. La utopía puede entonces ser calificada de nómada, como lo hace Schérer¹⁷. Esta utopía no reivindica ninguna tierra como suya. Es, por así decirlo, transnacional. Si el aislamiento de las islas puede dar a entender un encerrarse en sí mismo debido al mar que las separa del resto del mundo, esto no puede ser más que un contratiempo menor; las islas están naturalmente abiertas a los cambios, a la vida interior, a los encuentros y mestizajes de toda clase. En suma, la individualidad integral no es más que la otra cara del cosmopolitismo. Solo, el individuo es capaz de desplazarse de un territorio a otro, de pasar de un espacio a otro, teniendo la fuerza de marcar por su existencia su propia frontera.

Más que el proyecto VLF, Makrolab con sus investigaciones científico-artísticas y sus intenciones educativas, confunde los principios a partir de los cuales identificamos las obras de arte. Renuncia a la estética moderna asociada a la recepción de las obras por los espectadores. Aparte del dinamismo engendrado por los intercambios y las relaciones establecidas entre los diversos actores invitados a participar, el objetivo último de Makrolab es ante todo

informar y transmitir una reflexión sobre las capacidades creadoras de cada individuo en relación con el mundo técnico. Al respecto, Makrolab difunde sobre su sitio Internet lo que se hace durante estas estancias¹⁸. Invita a dialogar a través de diálogos, conferencias, publicaciones, vídeos, etc. En este sentido, el arte no queda ya confinado a un territorio de exposición reconocido y oficializado por el medio artístico; se trata más bien, como a veces se ha dicho, de una creatividad difusa. Sin duda alguna, el arte como lo entiende Makrolab y su iniciador Marko Peljhan no debe ser considerado como una actividad separada de la existencia. Al contrario, ésta debe ser una actividad de combate por la existencia. Al fin y al cabo, la noción de frontera como la de vanguardia tiene un origen militar. Pero no se trata aquí de hacer tabla rasa del pasado, sino de hacer frente para que nuestra relación al espacio, es decir a la existencia, pueda armonizarse con un futuro habitable.

18 → www.makrolab.ljudmila.org

Este artículo se publicó por primera vez en la revista *parachute* 120, 2005.

17 René Schérer, *L'utopie nomade*, Paris, Séguier, 1996.

Paisaia kulturala

Jakoba Errekondo, Asier Galdos

Nekazaritzatik abiatuta eta paisaiaren diseinua lantzeko garaian, gure kezka kulturalak izugarritzko eragina du. Herri guztienak bezala, gure herriaren bizikera eta bizi duen lurraldearen historia batera doaz. Gure lurretan gure kultura guztiak daude, gure amaren amaren amak pentsatu eta egiten zuena barne. Hau dela eta guk sortu, landu, eratu, sustatu egiten ditugun paisaia guztiak kulturazkoak dira; estetika hutsetik urrun. Ez gara ikuskizun soila diren paisaietan bertan gozo gelditu zaleak. Paisaia lurraldearen antolaketa da, ekonomia da, hirigintza da, bizi kalitatea da, iraunkortasuna da, auzolana da, politika da... paisaia herria da.

Paisaia

2000. urtean Florentzian adostutako Europako Paisaiaren Konbentzioak honela definitzen du paisaia: «Paisaia, jendeak ikusten duen edozein lurralde zati da, eta bere izaera naturaren eta gizakiaren eraginen, edota beraien arteko elkarreraginen ondorio da».

Beste era batera esanda, lurrazalean antzematen den forma eta ezaugarri geologiko, biologiko eta antropikoen multzo bakoitza da paisaia. Beraz paisaiak oinarritzko hiru alde nabarmen ditu:

- Alde fisikoa: paisaia lurraldea da. Lurra historia geologiko eta klimatiko baten ondorio da. Etengabe aldatzen ari diren baldintza klimatikoek eta geologikoek lurrazalean eragiten dute. Eragin honek paisaiaren euskarri den lurrazala gupidarik gabe aldatzen du. Beraz, paisaia guztiak oinarri-oinarritik mugikorrek eta aldakorrek dira. Honek lurrazal bakoitzean bizi den bizidunen multzoa, ekosistema ere, aldakorra izatea dakar.
- Alde antropikoa: garaian garaiko eta tokian tokiko herri bakoitzaren ohitura kulturalak, ekonomiak, garapen teknologikoak eta horiek ingurumenarekin izan duten elkarreraginak medio, paisaia sortu, aldatu, eraldatu eta garatu egiten da.

Beraz gizakiaren eraginak, lehenaz gain, aldakorra den lurraldea eta ekosistema are gehiago aldakortzen ditu.

- Alde subjektiboa: gizakiak, ikusle soil gisa, hauteman eta interpretatzen duena.

Paisaia kulturala

Euskal Herriko egungo paisaiak gizakiaren ohitura kulturalak edo bizitzeko era eta ingurumenaren prozesu ekologikoen arteko konbinazioaren emaitza dira. Une historiko bakoitzaren paisaia honako hauek definitzen dute: garaiko ohizko bizimoduaren teknika kulturalak, berezko espazioa-denbora egitura edo etxeak eta aberastasun biologiko eta ingurumenaren kalitate bereziek.

Bizi ala hil

Aipatutako eran, paisaiaren eta kulturaren ezaugarri oinarrizkoena aldagarritasuna da. Natura edo paisaiaren oinarri fisikoa mutantea da. Ezinezko orekaren bila, mutatu eta mutatu ari da. Klima bezalako baldintza ekologikoen aldaketa guztietara egokitu beste aukerarik ez du. Hauxe da bizitzeko borroka, kaosaren oreka.

Naturari bezala, kulturari ere halatsu gertatzen zaio. Kultura bakoitza bizi duen herriak nahitaez egunez egun berriak diren

baldintzetara egokitu beste aukerarik ez du. Nekazaritza, abeltzaintza, industria, merkataritza, garraioa, zerbitzuak, turismoa, aisia, hedabideak, hizkuntzak... gure eguneroko bizimoduan eragina duten arlo guztietako aldaketetara jarri behar gara. Gure kulturaren irautetik bizitzerako aldea horixe da.

Paisaia etengabe egokitzen da, naturan nozitzen diren aldaketetara bezala, historian zehar herrien kulturei lotutako garaian garaiko teknologien eraginetara. Natura, aldatu ala hil. Kultura, iraun ala bizi. Paisaia kulturala, bizi ala hil. Hil arte bizi.

Ekosistemaren emana

Historian zehar, garai bakoitzean, kultura bakoitzak bere bizimodua asetzeko lehengai iturri soiltzat jo du natura. Honek, gehiegizko ustiapena ekarri du eta bide honetatik jarraituz gero, kulturen eta gizakiaren beraren etorkizuna zalantzan dagoela jabetzen ari gara. Kezka honetatik abiatuta sortu da iraunkortasuna landu beharra. Iraunkortasuna, eramangarritasuna, jasangarritasuna izen gehiegi ditu gure ustez txarra den definizio batek. Iraunkortasunaren ohiko definizioa honako hau baita: «*etorkizuneko aukerak zalantzan jarri gabe egungo belaunaldien premiak asetzea*». Premiak eta aukerak

bakoitzak bereak ikusten dituenek, definizio hau ustela da.

Multinazional, enpresa txikitzaile eta politikari ustelenak garapen iraunkorraz egiten ari diren erabilera maltzurra dela-eta, zientzialari aurreratuenen proposamenaren arabera, «garapen iraunkorra» beharrean «ekosistemaren emana» erabili behar da. Honek, dugun eta garen guztia bizi dugun ekosistemari zor diogula argi eta garbi azaltzen du.

Gure ustez iraunkortasuna hau da: paisaia batek sortzen duena, izan behar du bertako naturarentzako eta bertan bizi diren gizataldearentzako eta kulturarentzako, ez beste inorentzako.

Hona paisaia eta kulturaren arteko banaezinezko uztarrria. Paisaia kulturala da iraunkorra den bakarra eta iraunkortasuna paisaia kulturaletan soilik eman daiteke. Iraunkortasunak soziala, ekonomikoa eta ekologikoa izan behar du. Bertan bizi den gizataldearen bizimodua eta ekologikoki bideragarria den ekonomia biltzen ditu paisaiak, paisaia kulturalak. Izan ere: zer da kultura? Txistua jo eta aurrekua dantzatzea? Edo, antzerkia eta opera? Ez alajaina! Kultura, bere arazoei irtenbidea bilatzeko gizarte batek duen gaitasuna da. Paisaia guztietan antzeman ditzakegu bertan bizitako kulturak.

Ahoa neurri

Kultura bakoitzak bere lurraldea mitifikatzeko duen joerak, adibidez euskaldunon «ama lurra» kontzeptuak, paisaia jakin batzuk mito bihurtzen ditu. Mito hauek paisaia kulturalaren izaera okertzen dute. Mitoak garai jakin bateko teknologia batek—eta gehienetan ekonomia batek— paisaian utzi duen adierazpena edo aztarna goratu edo zapuztu egiten du. Baserritar musugorri, irrifartsu, zorionsuaren irudi mitifikatua ikaragarritzko oztopoa da gure benetako paisaia kulturalaz eta bertan jaso dagoen garapen historikoaz jabetzeko. Kanpokoen ikuspegi arrotzak goratutako bukolikotasuna oztopo handia da benetako eta bertako kulturaren paisaiari lotutako jakinduria osatu, indartu, garatu eta etorkizun egokirantz begira jartzeko.

Mitotza honek errealitatea ezkatatu egiten digu. Naturala ez den natura gurtzen du. Gure kulturak milaka urtetan sortutako paisaia ukatzen du, kultura bera eta bere oinarri sendoena zalantzan jarritz. Pagadia, sega-belardiak, mendietako larreak eta abar testigu.

Mentalitate hiritarrak dakarren hiritartu gabeko guneekeko beldurra (otsoaren bizitokia, basoan galtzeko beldurra, lurrarekin lana egitea lotsagarria da...) paisaia kulturalaz eta bere benetako

garrantziaz jabetzeko beste oztopo bat da. Aldiz, hiritarra konturatu beharko litzateke bere bizimodua eta izana, hain zuzen ere, inguruko baso eta landaguneak emandakoari esker direla, izan. Ekosistemaren emana, hain justu ere. Lehen bezalaxe gaur eta bihar.

Paisaia irakurtzeko diskurtsoetan, ekosistemaren emana oinarri izan beharrean, iraunkortasunaren adiera motzenari helduz eramangarriak ez diren paisaiak jainkotzen dira. Adibidez, egungo kulturen inola ere eramangarriak ez diren sega-belardiei eutsi nahi zaie, eta larre bihurtzea atzerapausotzat jotzen da. Antzerako jokabidea dago mugarritutako basoekin, helburu zuten langintzak abandonatuta ere nola hala kontserbatu nahi dira. Honelako paisaia kultural zehatzak helburu jakin bat gabe mantentzea astakeria da. Sorrerakoa ez bada ere, nolabaiteko arrazoi kultural bat bilatu beharra dago paisaia horiek gure artean izan nahi baditugu.

Paisaia kulturala museo bihurtzeko joera baino egokiagoa iruditzen zaigu berau, eta bere garapen historikoaren interpretazioa egiteko gune bezala antolatu eta mantentzea. Interpretazioak nondik gatozen hitz egiten du eta gero eta beharrezkoagoa den identitateaz ari da.

Paisaia kulturalak gure ondare guztiez daki. Bertan jasota daude milaka urteetako

gure aurrekoen arrastoak, aitzurkadak eta urratsak. Hau barneratzeak eguneroko bizimodua eta etorkizuna hobeto antolatu eta bizitzen lagunduko digu. Honela lurraldea gure bizitzaren beharrezko parte dela jakingo dugu. Bizi dugun hiria eta bizi gaituen paisaia eta lurraldea bat dira, banaezinak dira. Kalea, landa ingurunea, mendia, itsasoa... denak bizimodu baten, kultura baten lurralde bera dira.

Azpiarmonian

Euskal Herriko paisaia belaunaldiz belaunaldi landuz sortutakoa da; mendeetan finkatutako ohiturek eta erabilitako teknika kulturalak eratu dute paisaiaren diseinua; eta beti nekazaritzaren, abeltzaintzaren eta industriaren, azken batean, ekonomiaren garapenaren agindupeko dela kontuan izan behar dugu. Batzuetan nekazaritzak edo abeltzaintzak, besteetan basogintzak edo industriak, edo merkataritzak, edo turismoak, edo... eragin nabarmenagoa izango dute, baina beti, garai guztietan arlo hauetako bakoitzean garatzen den teknologiarik eragingo du, batez ere, paisaiaren norabidean.

Euskal Herriko paisaia batzuk beste garai batzuetako gizarte eta ingurumenaren arteko armonia baten agerkeri dira. Historian gertatzen den prozesua errepikatuz, garai

haietako bizitzaren eta kulturaren moldeak galtzen ari diren garaiotan, paisaiari gero eta balore handiagoa dagokio. Ikuspegi honek, lehengo arrotasuna galduaraziz lurraldeari kultur izaera aitortzen dio: kultur erreferentzia izatera darama, bizimodua zen batena.

Gaur egun, landa guneeetan bezala hiritartuetan, ingurumenarekin hartu eta emanean oinarritutako bizimodu eta kultura berriak sortzea nahitaezkoa da. Hauxe da Paisaia Kulturala izenak bildu nahi duen gaur egungo ekimenen izaera: lurraldea eta giza ekimenak paisaian uztarturik sorturiko paisaia kulturala.

Bai ala bai

Teknofilia eta teknofobiaren jarraitzaileen arteko ageriko borroka, bizimodu ekologikoago baten aldeko joera gero eta zabalduagoa, zero garapen edo garapen negatiboaren aldeko jokabide politiko-ekonomiko hasiberriak, kultur identitatea eta honek dakarren auto-estimua gizarteetan hartzen ari diren indarra, eta abar dira etorkizuneko paisaia kultural egokien oinarri. Paisaia kultural hauek, ekosistemaren emana izango dute beti muga, non ahal den neurrian, oinatz edo aztarna ekologikoa izatera hurbilduko baita.

Gu, herria, paisaia

Paisaia bakoitza lurralde horretako ingurumenak nozitu dituen gizakiaren eraginaren ondorio zuzena da. Beste kulturetatik egokitu ditugun nekazaritza, abeltzaintza, eraikuntza eta abarretarako teknologiek hor diraute gure paisaian, gure kulturaren. Kultura guztiek, geurea barne, erresistentziarako, iraupenerako, ez ahitzeko joera dute; paisaia guztiek, geurea barne, bezalaxe. Euskaldunon kultura osatzen ari den eran gure paisaia aldatzen ari da. Gure paisaieran gure izaeraren garapena jaso dago eta jasotzen ari da; gure kemenak, gure negarrak, gure zalantzak, gure irrintziak.

Paisaia gara gu, paisaia besterik ez da herria.

Adiera bat, mila ondorengo

Biltzen gaituen paisaia ulertzeko, sentitzeko eta geure egiteko, lurraldea diseinatzeko eta antolatze edo komunitate baten etorkizun sozioekonomikoa bideratzeko oinarria paisaia kulturalaren apustuan datza. Hona hemen adibide bat, paisaia kulturalaren adiera baten uzta: baratze-lorategi txiki baten diseinua.

Antzuolarren mairubaratzea:

Bost pisuko etxetzarrak hiru aldetatik, errepide nagusia laugarrenetik eta berdegune karratu ziztrin laua erdigunean, zerura begira. Berdegune xalo eta atsegin baten zain dauden bizilagunak, etxekotzeko prest dagoen eremu arrotza, ahaztuta dauden paisaia kulturalaren aztarnak... erronka bati aurre egiteko erne dauden paisajistak.

Lorategia antolatzeko diseinuaren oinarria Antzuolako herri-guneko lorategi hau, antzuolarren arbaso izan diren bizilekuekin lotzetik abiatzen da. Diseinuak lurra eta zerua lotzen dituzten cromlech edo mairubaratzeek nahiz saroi, korta edo olek (antzuola) paisaia sortu izan duten forma biribil perfektua jasotzen du, biribila betikotu eta eterno egiten duen espiralaren bidez irudikatuta. Lasaitasuna, atsedena, irudimenari abiada emateko beta, lagunaren goxotasuna, alabaren lehen urratsa... bizitzak lekuko izango duen mairubaratzea.

Lorategiaren lau alboetatik barrenera, lau ertzetatik abiatuz mendixka bat irudikatu da eta erdigunean, erabiltzaileak biltzeko espiral forman zabaltzen den leku zabal eta biribil bat prantatu. Mendixkaren muinoetan sei harri txapal jasotzen dira Antzuola inguratzen duten sei harrespilen norabidea bertaratuz, eta bakoitzak dagokionaren izena zizelkatuta darama.

Antzuola herri izatea ahalbidetu zuten garai bateko haien indarra hemen batzen da, hemen bildu eta bat egiten da. Zuhaitz eta zuhaixka ezberdinez, bueltako mendixkan sortutako basoak, lorategia bere inguruko etxe-bloke arrotzetatik aldendu eta cromlecharen dimentsioetan barneratzen du, herritar-erabiltzailea bere baitaratzen du. Zurezko banku eta aulkiak, lainoen formak irudikatzen dituen hormigoizko egonlekua, norbera etzateko belardia, giza-habiaren itxurako estalpea... zain izango dira gaurko herria eta aurreko paisaia kulturala betiko eta betiko espiralean lotzeko.





El paisaje cultural

Jakoba Errekondo, Asier Galdos

Nuestras inquietudes culturales inciden de manera decisiva en nuestra labor de diseño del paisaje, que parte de la agricultura. Como en todas partes, el modo de vida de nuestro pueblo y la historia de su territorio caminan de la mano. Sobre nuestras tierras descansan todas nuestras culturas, incluidas las cosas que nuestros antepasados pensaron y construyeron. Por ello, los paisajes que creamos, cultivamos, diseñamos o impulsamos son siempre culturales, lejos de la pura estética. No somos partidarios del paisaje como simple espectáculo. El paisaje es organización del territorio, es economía, es urbanismo, es calidad de vida, es sostenibilidad, es trabajo comunal, es política... El paisaje es país.

Paisaje

La Convención Europea del Paisaje, aprobada el año 2000 en Florencia define así el paisaje: «Por paisaje se entenderá cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos».

Dicho de otra manera, el paisaje lo constituyen cada uno de los conjuntos de formas y particularidades geológicas, biológicas y antrópicas que se perciben en la superficie terrestre. El paisaje contiene por tanto tres aspectos diferentes:

- Un aspecto físico: el paisaje es territorio. La tierra es consecuencia de una historia geológica y climática, pues las condiciones climáticas y geológicas, siempre cambiantes, inciden sobre la superficie terrestre de tal manera que llegan a alterar el soporte sobre el que se sustenta el paisaje. Por tanto, todo paisaje es desde su origen algo móvil y cambiante, lo cual implica que el conjunto de los seres vivos, del ecosistema, presente en cada territorio, esté sometido también al cambio.
- Un aspecto antrópico: los usos culturales, la economía, el desarrollo tecnológico de cada pueblo en cada periodo y lugar, así como la interrelación de tales

factores con el medio ambiente, crean el paisaje, lo modifican, lo transforman y lo desarrollan. Así, la actividad humana viene a hacer todavía más cambiantes al territorio y al medio ambiente, ya de por sí versátiles.

- Un aspecto subjetivo: es el que percibe e interpreta el ser humano, como simple espectador.

Paisaje cultural

Los paisajes actuales del País Vasco son resultado de la conjunción entre, por un lado, los hábitos culturales o el modo de vida de los seres humanos, y, por otro, los procesos ecológicos del medio ambiente. El paisaje se define en cada momento histórico por las técnicas culturales inherentes al modo de vida usual de la época, por la casa o estructura espacio-temporal propia, y por la riqueza biológica y propiedades específicas del medio ambiente.

Vivir o morir

La cualidad esencial del paisaje y de la cultura es, por tanto, su mutabilidad. El fundamento físico de la naturaleza o el paisaje es mutante. Cambia de manera incesante, en busca de un equilibrio imposible. No le queda

otra alternativa que adaptarse a todos los condicionamientos ecológicos, como el clima. Es la lucha por la vida, la armonía del caos.

Algo similar a la naturaleza ocurre con la cultura: toda comunidad portadora de cultura está abocada a amoldarse a circunstancias cambiantes día a día. La agricultura, la ganadería, la industria, el comercio, el transporte, los servicios, el turismo, el ocio, los medios de comunicación, las lenguas... nos fuerzan a adaptarnos a cambios que inciden en nuestro modo de vida diario. En ello reside, para nuestra cultura, la diferencia entre perdurar o vivir.

El paisaje va adaptándose de forma incesante, por un lado a los cambios sufridos en la naturaleza, y por otro a las afecciones causadas por las tecnologías de las culturas de cada momento histórico. La naturaleza, o cambia, o muere. La cultura, o subsiste o vive. El paisaje cultural, o vive o muere. Vivir hasta morir.

Servicios del ecosistema

A lo largo de la historia, la naturaleza ha sido concebida por cada cultura, en cada período, como pura fuente de materias primas para satisfacer sus necesidades. Ello ha producido una sobreexplotación que, de seguir así, puede llegar a poner en riesgo el futuro del

propio ser humano y de sus culturas. De tal inquietud surge la exigencia de trabajar por la sostenibilidad. Sustentable, perdurable, sostenible... demasiadas denominaciones para una, a nuestro entender, mala definición. La definición usual de sostenibilidad es «satisfacer las necesidades de la población actual sin comprometer las opciones de generaciones futuras». Se trata de una definición engañosa, pues las necesidades y opciones de cada cual caben ser interpretadas desde muy diversas ópticas.

Frente al uso malicioso del concepto de desarrollo sostenible por parte de multinacionales, empresas destructoras y políticos corruptos, diversos científicos han propuesto hablar no ya de «desarrollo sostenible», sino de «servicios del ecosistema», un término que deja patente el hecho de que debemos al ecosistema todo lo que somos y tenemos.

A nuestro entender, la sostenibilidad implica que todo lo que un paisaje es capaz de generar debe ser destinado al medio natural y a las poblaciones y culturas locales.

En ello reside precisamente el vínculo íntimo entre paisaje y cultura: sólo el paisaje cultural es sostenible, y sólo en los paisajes culturales puede darse la sostenibilidad. La sostenibilidad ha de ser a la vez social, económica y ecológica. El paisaje, el paisaje cultural, integra el modo de vida

de la población local con una economía ecológicamente sostenible. De hecho, ¿qué es cultura? ¿Solo la música y danza tradicionales? ¿O el teatro y la ópera? Es evidente que no. Cultura es la capacidad de una sociedad para buscar solución a sus problemas. Todo paisaje revela las culturas que en él han vivido.

A pedir de boca

La tendencia de cada cultura a mitificar su territorio, por ejemplo el concepto «ama lurra» (tierra madre) de los vascos, mitifica determinados paisajes. Se trata de mitos que desfiguran el carácter del paisaje cultural. El mito enaltece o aborrece la huella o manifestación que una determinada tecnología —y, por lo general, una determinada economía— ha dejado sobre el paisaje. La imagen mitificada del robusto, sonriente y feliz campesino pone un enorme lastre para entender nuestro paisaje cultural real y el desarrollo cultural que en él se refleja. Esa imagen bucólica, tan abonada por la mirada foránea, interpone un gran estorbo para construir, fortalecer, desarrollar y disponer hacia un futuro apropiado el conocimiento ligado a nuestro paisaje cultural real y local.

Son mitos que esconden la realidad, que veneran una naturaleza en realidad

no natural. Niegan el paisaje que nuestra cultura ha ido construyendo durante milenios, poniendo en entredicho la propia cultura y su base más sólida. De ello son testigo nuestros hayedos, prados de guadaña, pastos de montaña, etc.

Otra limitación al buen entendimiento de la importancia del paisaje cultural la constituye el temor de la mentalidad urbana a todo lo no urbanizado: el lugar donde vive el lobo, el miedo a perderse en el bosque, la deshonra de trabajar en la tierra... Bien al contrario, los *urbanitas* deberían tomar conciencia de que su existencia y su modo de vida se deben a los bosques y zonas rurales del entorno, a los servicios prestados por el ecosistema, ayer igual que hoy y mañana.

Determinados discursos de lectura del paisaje, alejados del principio de servicios del ecosistema y basados en la más miope interpretación de la sostenibilidad, sacralizan paisajes insostenibles. Por ejemplo, se pretende mantener unos prados de guadaña a todas luces insostenibles en la cultura actual, y se interpreta como un retroceso su conversión en pastos. Lo mismo ocurre con los bosques desmochados, que pretenden ser de alguna forma conservados aún cuando los oficios de que eran objeto han sido abandonados. Mantener paisajes culturales tan singulares sin ningún objetivo es un disparate. Por más que no sea su objetivo originario, es preciso buscar alguna

razón cultural para que tales paisajes puedan continuar entre nosotros.

Creemos que, en lugar de convertir el paisaje cultural en un museo, es preferible organizarlo y mantenerlo como núcleo de interpretación del mismo y de su desarrollo histórico. La interpretación habla de nuestros orígenes, trata de una identidad cada vez más necesaria.

El paisaje cultural sabe de todos nuestros patrimonios, ya que en él se encuentran las huellas, golpes de azada y rastros de nuestros antepasados. Tomar conciencia de ello nos ayudará a organizar y vivir mejor nuestra vida actual y futura, pues sabremos que el territorio es parte consustancial a nuestras vidas. La ciudad en que vivimos, y el paisaje y territorio que nos permiten vivir, son indivisibles. Lo urbano, el medio rural, la montaña, el mar... constituyen un idéntico territorio de un modo de vida, de una cultura.

En subarmonía

El paisaje del País Vasco ha ido conformándose generación tras generación, diseñándose durante siglos conforme a los usos y técnicas culturales, siempre al servicio del desarrollo agrícola, ganadero e industrial, al fin y al cabo, del desarrollo económico. En algunos casos, habrán pesado más la agricultura y la ganadería, en otros

la explotación forestal o industrial, o el comercio, o el turismo, pero siempre, el rumbo del paisaje estará marcado por la tecnología que desarrolle, en cada momento, cada uno de los ámbitos citados.

Determinados paisajes del País Vasco son expresión de la armonía que en otras épocas existió entre sociedad y medio ambiente. En un momento en que los modos de vida y de cultura de aquellas épocas van perdiéndose, el paisaje adquiere un valor cada vez mayor, pues reitera el proceso histórico producido. Semejante perspectiva atribuye una condición cultural al territorio, despojándolo de su exotismo: lo convierte en referencia cultural, de un modo de vida que fue.

En nuestros días, resulta imperioso crear nuevos modos de vida y culturas fundadas en una estrecha relación con el medio ambiente. La denominación de Paisaje Cultural pretende sintetizar el carácter de iniciativas actuales, que buscan integrar en el paisaje, en un paisaje cultural, territorio y actividades humanas.

Sí o sí

La manifiesta controversia entre tecnófilos y tecnófobos, la cada vez más arraigada tendencia hacia un modo de vida más ecológico, las incipientes actitudes político-

económicas en favor del desarrollo cero o del desarrollo negativo, el vigor que la identidad cultural y la autoestima que genera están tomando en nuestras sociedades, etc., son unas bases apropiadas para paisajes culturales del futuro. Paisajes culturales que tendrán siempre como frontera la capacidad del ecosistema, y en los que, en la medida de lo posible, se acercarán a la huella ecológica.

Nosotros, el pueblo, el paisaje

Cada paisaje es producto de las afecciones que la actividad humana ha producido sobre el medio ambiente del territorio en cuestión. Las tecnologías de la agricultura, la ganadería, la construcción, etc., importadas de otras culturas perduran sobre nuestro paisaje, sobre nuestra cultura. Toda cultura, también la nuestra, tiene una inclinación a resistir, a perdurar, a no agotarse; igual que todo paisaje, también el nuestro.

De la misma forma que la cultura de los vascos va integrando elementos, nuestro paisaje va cambiando. Nuestros paisajes han acumulado, y lo siguen haciendo, el desarrollo de nuestra existencia, nuestras fortalezas, nuestros llantos, nuestras turbaciones, nuestros clamores.

Somos paisaje, el pueblo no es sino paisaje.

Una concepción, mil posibilidades

En la apuesta a favor del paisaje cultural reside el fundamento para entender el paisaje que nos rodea, para sentirlo y apropiarnos de él, para diseñar y organizar el territorio, o para asegurar el futuro socioeconómico de una comunidad. Presentamos un ejemplo de paisaje cultural, el diseño de un pequeño huerto-jardín, *Antzuolarren mairubaratzea*.

Crómlech de Antzuola:

Moles de cinco pisos por tres lados, la carretera general por el cuarto lado, y un insignificante cuadrado de hierba en medio, mirando al cielo. Vecinos a la espera de un simple y agradable espacio verde, una parcela ajena dispuesta a ser naturalizada, vestigios de paisajes culturales ya olvidados... y unos paisajistas atentos a hacer frente a un desafío.

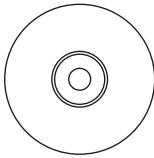
El punto de partida para diseñar este jardín del casco urbano de Antzuola ha sido su conexión con las viviendas de los antepasados de los antzuolatarras. Su diseño recoge la forma esférica perfecta que los crómlechs (*mairubaratze* en euskera) que unen cielo y tierra, los apriscos, majadas o chozas (*ola* en euskera, como en Antzuola) han ido dejando sobre el paisaje, simbolizada por la espiral, que inmortaliza y eterniza la

esfera. Un crómlech al que la vida tendrá como testigo: la tranquilidad, el descanso, el momento de dar rienda suelta a la imaginación, la dulzura de la amistad, los primeros pasos de una hija...

Desde los cuatro lados o márgenes del jardín se ha dibujado un montículo hacia dentro y, en el centro, se ha dispuesto una amplia zona esférica que se extiende en forma de espiral, como lugar de reunión de los usuarios. En las elevaciones del montículo, se alzan seis láminas de piedra orientadas hacia los otros tantos crómlechs que rodean a Antzuola, con el nombre de cada uno de ellos inscrito sobre la piedra. Aquí se reúne, se congrega, se une la fuerza de quienes en tiempos pasados hicieron posible que Antzuola fuera una población. Un pequeño bosque de diferentes árboles y arbustos sobre el montículo de su perímetro, permite aislar el jardín de los bloques de casa que lo rodean, otorgándole las dimensiones de un crómlech, para acoger a sus usuarios. Bancos y asientos de madera, una estancia en hormigón que simboliza las formas de una nube, un césped donde tumbarse, un cobertizo en forma de seno materno... aguardan a unir en una espiral eterna el pueblo actual con el antiguo paisaje cultural.

Hildegard Westerkamp *Soinu paisaiaren barrutik hizketan*
Hör Upp! Stockholm Hey Listen! en aurkeztua
Ekologia Akustikoaren inguruko Biltzarra, 1998ko ekainaren 8-13

Voices of a Place (5, 6, eta 9 oin-oharrak) laneko pasarteak izan ezik, zatiki guztiak egilearen konposizio, filmeko soinu-banda edo irratsaioetatik datoz. Halaber, zintan hitz egiten duen ahotsa, *Moments of Laughereko* (7 oin-oharra) haur ahotsa izan ezik, egilearena da.



CD Paisaia itsuak/Paisajes ciegos

#01 Hildegard Westerkamp <i>Silent Night</i>	01:13
#06 Hildegard Westerkamp <i>Cool Drool</i>	02:17

Trenez nindoan Stockholmera. Eurorail txartela neukan eta lehen klasean bidaia nezakeen. Trena abiatu eta hamar minutu eskasera, inguratzen ninduten negoziogizonek (ni nintzen emakume bakarra) beren telefono mugikorrez deiak egiteari ekin zioten. Nik lan pixka bat egin nahi nuen, eta haserretu egin nintzen. Altxatu eta zera esan nien bi gizonezko hurbilenei: «Barkatu, baina hau bulego bat da, edo tren bat?». Haietako batek erantzun zidan, «Ez badituzu gure elkarrizketak aditu nahi, gela berezi batera joan zaitezke», eta bagoiaren atzealdea erakutsi zidan hatzaz. Erantzun nion, «Ez zait iruditzen nire lekutik mugitu behar dudarik, erreserba daukat eta. Beharbada telefonoz deika ari direnek joan beharko lukete gela horretara». Biok urduri geunden. Orduan berak esan zidan bi pertsona elkarrizketan ariko balira nigandik hurbil ozentasun berdinez hitz egingo luketela, eta esan nion, «Ez, niri iruditzen zait telefonoz ari den jendea askoz ozenago mintzatzela». Esan zidan berari ez zitzaioala hala iduditzen, eta gainera ez zuela nirekin hitz egiteko gogorik.

Hau ez da Suediako soinu paisaiari dagokion esperientzia tipikoa. Esperientzia tipikoa da lehen klasean bidaiatzen duzunean munduko edozein lekutan. Horregatik nuen konfiantza nire iritzia emateko. Ez nintzen Suediako tokiko ohiturei aurka egiten ari, negoziogizonek ohitura globalei baizik, ez zirelako batere konturatzeko beren ahotsak menderatzen zutela soinu paisaia.

Telefono deiak ez ziren preseski urritu. Beraz, belarrietan estalkiak jarri eta lan egiten jarraitu nuen. Gero konturatu nintzen telefonoz ari ez ziren gizonetako askok entzungailuak zeramatzatela soinean. Bien bitartean, hermetikoki itxitako trena aurrera zihoan emeki paisaia eguzkitsuan barrena. Bidaiari bakoitza geure soinu burbuila pribatuan existitzen ginen, trenaren soinu burbuila mugikorraren barruan.

Orduan ---- Non gaude orain?
1998ko ekainaren 10a da.
Stockholmen gaude, Suedian.

Inguruko soinuez konposatzea erabaki duen konposatzailea naizen aldetik ari natzaizue hizketan. Baita, ordea, halako batean kultura batetik beste batera emigratu zuen bat bezala ere, soinu paisaiaren osasunak kezkatuta bainago, entzuten ikasten jarraitzen dut eta txundituta eta liluratuta geratzen naiz entzuketaren konplexutasunagatik. Txundituta, entzute prozesua beti dagoelako esperientzia eta ezusteko berriez beteta. Liluratuta, soinua eta entzuketeta estuki lotuta daudelako denboraren joanari, eta, horrenbestez, denbora pasatzeko, bizitza bizitzeko moduari. Soinu paisaiak denboraren joana adierazten du eta gure bizitza pertsonal zein profesionalen une guztietara iristen da. Doi iristen da leku honetaraino eta une

honetaraino, eta bizi izandako soinu paisaia bilakatzen da areto honetan bilduta gauden guztientzat.

- 1 Jatorria: *This Borrowed Land*, National Film Board, 1982, zuzendaria, Bonnie Kreps.

Zinta (#1 ID)¹ *entzun entzun entz entzun entzun entzun entzun entzun entzun tzun tzun entzun.*

Entzuketa ekintzaren barruan gaude. Hemen gaude entzuketa entzuteko.

- 2 Jatorria: *Soundwalking: Silent Night*, Vancouver Co-operative Radio, 1978/79ko negua.

Zinta (#2 ID)² Urratsen hotsa. Gero gelditu egiten dira. Gero ahots bat: *Gaur abenduaren 6a da. Hollyburn*

mendian nago. Egun distiratsua da, hotza eta eguzkitsua. Hemen goian isiltasuna da nonahi. Ia ez naiz hitz egitera ausartzen, nire inguruan

gertatzen diren hots ñimiño guztiak isilaraztearen beldur. Bide batetik noa, basoa zeharkatuz...

Zintaren soinua motelduz doa.

Elkarrekin soinu entzuketa eta produkzio tasun bat ari gara sortzen soinu espazio honetan, denboraren joanaren tasuna.

- 3 Jatorria: *Soundwalking: Trainhorn Vancouver*, Vancouver Co-operative Radio, 1978/79ko negua.

Zinta (#3 ID)³ Hiri giroa. Gero, ahots bat aditzen da giro soinuaren gainetik: *Gau honetan hiria pil-pilean dago* -----

Gau oskarbia dago ----- *hots nahasiak aditzen ditut* ----- *Horixe da hiria*-----

----- *Definitu gabeko hots handi bat* ----- *hiriaren hots anonimoa* ----- *iturri anonimoetatik datorrena.*

Trenaren txistu hotsa aditzen da distantzia ertainean (-----
----- -- ----- luze luze labur luze: tren gurutzaketaren seinalea),

Haur ahotsak garrasika hurrengo etxaldean. *Eskerrak haurrak dauden, eta seinale horiek, trenaren txistu hotsak--*

Trenaren txistu hotsa ---- *leku honi definizio bat emateko, izen bat emateko.* Giro soinua motelduz doa.

Eskatu didate soinu paisaiaren eta hark dakarren guztiaren musika eta arte alderdiez mintza nadin. Horretaz zenbat eta gehiago pentsatu, gero eta gehiago jabetzen nintzen ezin dudala soinu paisaiarekin zerikusia duen ezertaz hitz egin fideltasunez eutsi nahi baldin badiot kontzientzia ekologiko bati, zeina soinu paisaiaren barruan kokatzen baita soinu paisaiaren parte moduan, ez zer arrotz baten moduan, oharpen edo iruzkinak egiteko.

Zinta (#4 ID)⁴ Elur gaineko urratsen hotsa gorantz doa elkarrizketaren gainetik.

Beraz, gaur esango dudana soinu paisaiaren barrutik hitz egiteko saio bat izango da, zehazkiago soinu paisaia honen barrutik, gogoratutako soinu paisaien barrutik, soinu paisaiaren nire esperientzia eta ezagutzatik, soinu paisaiaren musika eta arte alderdietatik.

Zinta aurrera doa: Urratsen hotsa aurrera doa. Gelditzen da. Gero ahots bat: *Inor ez da hemen izan ----- azken elurtea bota zuenetik -----*

----- *Entzun izotz burruntsiak*. Izotz burruntsien hotsak, gero zintaren soinua motelduz doa.

Jaio berriak ginenean benetan existitzen ginen soinu paisaiaren barruan. Soinuak entzun eta egin egiten genituen leku haren barrutik. Egia esan, ezin gintezkeen handik irten.

Zinta (#5 ID)⁵ Olatuak hausten. Gero ahots bat: *Niretzat soinu batek zerikusia handia du denborarekin. Denboraren joanarekin. Denboraren joanaren*

tasunarekin. Nola joaten den. Eta hori entzuten badugu, asko sartzen gara soinuan,

soinu paisaian. Olatuen hotsa motelduz doa.

Entzuketaren bidez, jaio ginen munduaren irudipen bat hartu genuen, eta soinuak egitearen egiteaz geure premia, desira eta emozioak adierazten genituen. Guretzat, jaio berritan, entzutea ikasketa prozesu aktibo bat zen, gure ingurunearen eta gugandik hurbilen genituen pertsonen inguruan funtsezko informazioa hartzeko modu bat. Eta aditu edo entzuten genuen edozer ahotsaz kopiaitu beharreko material bihurtzen zen, soinuak artikulatu, adierazi eta egiteko lehen saioetarako materiala.

4 Jatorria: *Soundwalking: Silent Night*, Vancouver Co-operative Radio, 1978/79ko negua.

5 Sylvi MacCormacen *Voices of a Placetic* aterata, Vancouver, 1998.

Soinuak entzutea eta sortzea (input eta output, irudipena eta adierazpena) beti arian zeuden jarduerak ziren, arnastea bezala aldi berean gertatzen zirenak, beti elkarrekiko erlazioan, arian zegoen atzeraelikadura prozesu moduan. Erlazio orekatu bat zegoen jaio berritan hartzen genuen informazioaren eta ahos adierazten genuenaren artean, oreka bat soinua entzutearen eta sortzearen artean. Eta oreka hartan ez genion inoiz galdetzen gure buruari nola joaten zen gure denbora. Joan egiten zen, besterik gabe, une bakoitzean egiten ari ginenaren arabera.

6 Sylvi MacCormacen
Voices of a Placetik aterata,
Vancouver, 1998.

Zinta (#6 ID)⁶ Euri/olatuen giroa. Gero, ahots eta esaldi nahasketa bat: *Oreka hauskorra* ---

----- denbora ----- denbora arruntez egina --- ahotsak, txoriak,
kilkerrak, haurra, haizea --- naturaren soinuak,

oihartzuna ----- naturaren
oihartzuna ----- ahotsak -- denboraz eginak -- haurra, haizea
--- naturaren oihartzuna ---

aldatuz, esploratuz, entzuteko ----- ahotsak, txoriak, kilkerak,
haurra, haizea ----- entzutearen ---- plazerra.

Giro hotsak motelduz doaz.

Entzutearen plazera. Eta soinuak sortzearen plazera.

7 *Moments of Laughteretik*
aterata, 1988, Jaio
berriaren ahotsa: Sonja
Ruebsaat sei asterekin.

Zinta (#7 ID)⁷ Jaioberri baten ahotsa soinu paisaia urtsu bare baten barruan.

Jaio berritan, soinu paisaiaren barruan geunden, eta kito. Leku hartatik bilakatu ginen gizaki helduak, beti hazten, etengabe aldatzen.

Hazi ginen ingurune sozial eta kulturalaren arabera, bizitzari egin-dako hurbilketa ireki eta bizkor hori eratu, hedatu edo murriztu egin zen gehiago edo gutxiago gure ingurunearekin bat egiten genuen ahala. Haurrak hazten eta ahotsa garatzen ari diren bitartean, sarri esaten zaie isilik egoteko eta nagusiek, beren guraso eta irakasleek esaten dutena entzuteko. Halako egoera batean gogoz besteko entzule bihurtzen dira, eta oso gutxitan ematen zaie hitz egiteko, soinuak sortzeko, beren-beren ahotsak erabiltzeko aukera.

Zinta (#8 ID)⁸ Arnaste hotsak eta bihotz taupadak beste hots batzuekin nahasita.

8 *Breathing Roometik* aterata, 1990.

Sorkuntza prozesu oro oinarritzen da osotasun egoera bat, halako «egoera ozeaniko» bat, birsortzeko desiran. Guretzat, jende heldua, halako osotasun egoera iristeak lan kontzientea behar du izan. Areago, beharbada trebetasun, diziplina, meditazio bilakatu beharko du. Geure burua guztitik aparte kokatzeko edo paisaiatz mintzatzeko errefusak, gure mintzoa eta gure soinuak erdian jarri nahi horrek eraldatu egiten ditu gure mintzamoldeak, gure entzuzamoldeak.

Zinta (#9 ID)⁹ Dabilen ura, olatuak hausten. Gero ahots bat: *Ura haizea* ----- *haizea olatuak* --- *txunditzeke* ---

9 Sylvi MacCormacen *Voices of a Placetik* aterata, Vancouver, 1998.

soinua --- *entzuteko soinua ura* ---- *kilkerrak txoriak* --- *txoriak*
kilkerrak basamortua ---- *soinua basamortua haizea*
basamortua ---- *gardentasun* ----

--- *gardentasun likidoa euria euria euri likidoa* -- *haizea* -- *haize soinua* - *haize soinua basoa* ---- *gorputza basoa gorputza*

arnastea ---- *arnastea ahotsa arnastea gardentasuna arnastea*
gardentasuna euria --- *euria erritmoa haizea erritmoa haizea*

erritmoa arnastea erritmoa -- *ahotsa hots xumeak hots xumeak*
siltasuna gardentasun lasaia kilker lasaia gardentasun likidoa
kilkerra

txoriak likidotasun barea hots xumeak hots xumeak espiritu euria
espiritu euria espiritu basoa espiritu espiritu. Euri giroa motelduz
 doa.

Gregory Batesonek honako hau dio: «Gure arrazonomendu ekologikoa eragina izan nahi dugunengana nola transmititu norabide gure ustez ekologikoki ‘on’ batean arazo ekologiko bat da, berez. Ez gaude gure plangintzaren xedea den ekologiatik kanpo; beti gara, halabeharrez, haren parte»¹⁰.

10 Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, NY, Ballantine Books, 1972, 504. o.

Edo Mark Riegnerrek honela deskribatzen du «benetako kontzientzia ekologista»: «...erlazio ekologikoez pentsatu ez ezik, kognitiboki bizi duena komunikatzearen jarduera»¹¹.

11 Mark Riegner, *Goethian Science: Toward a Heightened Empathy with Nature*, in *Environmental and Architectural Phenomenology Newsletter*, 9 Lib., 1 zk., 10. o.

- 12 Aipatua in Max Oelschlaeger, *Earth Talk: Conservation and the Ecology of Language*, in *Wild Ideas*, David Rothenberg, ed., University of Minnesota Press, Minneapolis, Londres, 1995, 47. o.

Edo Thoreauk galdetzen duen bezala: «Non daude naturaz hitz egiten duten hitzen artean sustraieran oraindik lurra itsatsita dararamatenak?»¹².

Era berean, hemen galdetu genezake: soinu paisaiaz hitz egiten duten hitzen artean non daude oraindik egiatik dutenak eta bihoztetik oihartzuntzen direnak?

Soinu gainkargaren eta gehiegizko zarataren arazoak behartu egiten gaitu hitz horiek bilatzera eta soinu paisaiaren barruan kokatzera; areago, edozein entzute esperientziaren barruan kokatzera.

- 13 De *Soundwalking: Silent Night*, Vancouver Co-operative Radio, 1978/79ko negua.

Zinta (#10 ID)¹³ Organo elektriko baten soinua Eguberri kantuak jotzen, gero ahots bat musikaren gainetik: *Zuzeneko muzak da hau* ----

organo elektriko bat eta bi emakume modara jantziak, irribarrez, barreka, jotzen, txandakatzen musika jotzeko

----- *emeki-emeki kantu batetik hurrengora pasatuta.*
Muzak musika motelduz doa.

«Benetako kontzientzia ekologista» baldin badugu, soinu paisaia horren barruan kokatu behar dugu, ez hark kontsumitu gaitzan, baizik eta hura belarriak zabalik, erne hartzeko. Eta halako une baten eta leku baten barruan egotearen ekintzan ekintza bihurtzen gara, sortu egiten dugu. Ni han egon izanak sortu ditu aditu dituzuen hitz berezkoak. Nik zuzeneko muzak esaten nionari musika-ingurune-gisa ere esan lekiok (musika funtzionala ere esaten zaiona). Kasu honetan, musikak giro bat sortzen zuen hipermertatuan, produktu bat erakustez gain: organo edo teklatu elektrikoa. Gai honen inguruan jardungo dut puska batean. Nire ustez, soinu paisaien konposatzaileok egiten saiatzen garena beste muturrean dago.

Musika-ingurune-gisa delakoak, beti salgai bat baita, erabakitzen du salgai trukearen tonua. «Tonu» horren bidez ezkututzen saiatzen da diruarekin eta agintarekin duen erlazioa, giza harremanetan duen bitartekari funtzioa eta giroa ezartzeko betetzen duen funtzioa. Hura gabe —hori nahi lukete haren ekoizleek guk pentsatzea— agian ez ginatke elkar eragiteko gai, agian ez ginatke seguru sentituko. Irentsi egiten gaitu akustikoki, banandu egiten gaitu kanpoko munduaren arazoetatik eta ingurune kontsumista «gauzak gertatzen diren lekua» dela sinestarazten digute. Kultur sistema baten moduan ezarri da, «leku» bat bezala munduan, XX. mendeko hiri bizitzaren «sabela». Hiri bizitza dirua irabazi eta

xahutzean baitatza, eta bizitzan zentratze horrek bizimodu bereziki estresagarria ezartzen baitu, musika-ingurune-gisak erritmo eramangarria eskaintzen duela ematen du. Sabel faltsua da, ordea, noski. Diruaren munduaren barruan soilik existi daitekeena¹⁴.

Halako musika bat ez du inork benetan entzuten, ez estresak benetako entzuketa galarazten duelako, baizik eta orobat ez entzuteko diseinatuta dagoelako. Diseinatuta dago berariaz soinu paisaiaren barruan koka gaitzen, baina konturatu gabe barruan gaudela, etekina xede duen haren agendaren mendean gaudela. Espazio sonikorako merkaturatzearen diseinu estrategikoak entzulea ez-entzuketazko leku pasibo batean egon dadin nahi du.

Badakigunean gu egoera pasibo, isilarazi batean kokatzeko agintea duten zenbait indar ari direla jardunean, ordua da paisaia akustikoen konposatzaileak garen aldetik, ekologista akustikoak garen aldetik eta soinu paisaien diseinatzaileak garen aldetik praktikara eramán ditzagun gure entzuteko gaitasunak eta soinu diseinuaz dugun ezagutza, eta erantzun dezagun.

Entzuteko kokapen horretan eta merkaturatze alorreko estrategia akustikoan parte ez hartzeko modu oso eragingarri bat da egoera hori grabatu, nabarmendu, agerian utzi eta desestaltzea eta berriro igortzea soinu paisaiara, ahal dela irratiz. Gutako askok —konposatzaileak, audio artistak, soinu grabatzaileak— erabaki dugu ekintzara jauzi egitea audio teknologia erabilia hain zuzen hori egiteko: ez bakarrik soinu paisaia bat dokumentatzeko, desagertzen ari diren soinuak gordetzeko, naturaren soinuak grabatzeko, baizik eta esanahi nola sozialak hala musikalak aztertze eta onartezina ematen duenaren aurrean erreakzionatzeko.

Zinta (#11 ID)¹⁵ Ave Maria, denda giroa, kutxa erregistratzailearen hotsa. Gero ahots bat: *Eaton'sen gaude. Eguberrirako*

egun gutxi falta direnean. Gizonezko arropa saila da hau. Bi bozgorailu daude kutxa erregistratzailetik hurbil.

Poltsen karraska ----- *Musikak katedral baten irudi eta giroa dakar gogora. Eta beraz*

eliz ospakizunen bat.----- *Giro sagaratu bat sortzen du kutxa erregistratzailearen inguruan.*

Aldare bihurtzen du hura. Gizon batek galdetzen dio grabatzaileari: «zertan ari ote zaren galdetzen nion nire buruari». Grabatzaileak erantzuten dio:

14 Westerkamp, Hildegard, *Listening and Soundmaking: A Study of Music-as-Environment*. Simon Fraser University, lizentziatura tesia, 1988, 35. o.

15 *Cool Drooletik* aterata, 1983.

«a, musika grabatzen, besterik ez». Kutxa erregistratzailearen hotsa ----- *Mundu guztia ekintza sagaratu batean sartuta balego*

bezala da, erosi dutena ordaintzen duten bitartean. Musika motelduz doa.

Mikrofonoa tresna seduzitzailea da: bere belarri ernea jar diezaioke nola grabatzaileari hala entzuleari; leku urrun bateko sarbidea izan daiteke, baita gure belarriak ireki ere ohikoegia denari, edo eramenezina antzeman eta hari erantzuteko modu bat.

Belarriak soinu paisaiarekiko harreman zuzena galtzen duen eta dena mikrofonoa «aditzen» duen eta entzungailuek transmititzen duten moduan aditzen duen puntuan, puntu horretan grabatzaileak soinu paisaiaren halako errealitate berri batera esnatzen da. Soinuak nabarmentzen dira, belarriak erne daude hain zuzen ere soinuak grabaketa batean daudelako.

Ez bakarrik nabarmentzen dira soinuak: esperientzia osoa *sentitu* egiten du grabatzaileak biziago soinu paisaiaren *barruan* balego bezala, soinua belarritik hurbilago dagoelako eta eskuarki amplifikatuta egoten delako. Baina errealitatean bananduta dago naturarekiko jatorrizko entzunezko harremanetik, batez ere hurbiltasun eta urruntasun espazio-errealitateetatik, soinua zuzen kokatzeko gaitasunetik.

Kontraesan horretan, ordea, datza hain zuzen ere mikrofonoaren sedukzioa: sarbide moduan antzematen da, harreman hurbilago moduan, baina egia esateko banaketa bat da, egoera eskizofonikoa. Soinu paisaien grabatzaileak beren soinu burbuilan existitzen dira eta dauden lekua beste edozein pertsonak leku berean ez bezala aditzen dute. Atzerritarrak bezala dira, arrotzak, leku hori beren sorlekua izan edo atzerriko lurralde bat izan.

Mikrofonoak hots guztiak antzematen ditu bereizi gabe. Ez ditu ez aukeratzen ez bakartzen. Portaera gure belarriek herrialde atzeritar batean gaudenean erakusten dutenaren antzekoa da. Han gure belarriak eta gogoak hasieran ez dira gai aditzen ari direna aukeratzeko eta ulertzeko. Hots guztiak iragazkirik gabe sartzen dira. Jaio berriaren belarriak bezain biluzi eta irekita daude eta ezin izan daitezke aukeratuak izan lekuko hots-soinuak ezagutzen eta ulertzen hasten garen arte.

Biluztasun egoera horretan, jaio berri baten belarria, belarria atzerriko leku batean edo belarri teknologikoa, mikrofonoa, de-

nak dira kontzientzia areagotzeko tresna indartsuak.

Grabazioa egiten ari dena atzerrian dagoenean, errealitatean soinu burbuila baten barruko soinu burbuila batean dago kokatuta: doble bananduta eta, aldi berean, doble arriskuan, biluzi, mikrofono edo entzungailuen bidez eta arrotz baten belarriez aditzen duelako.

Zinta (#12 ID)¹⁶ New Delhiko kale bateko saltzaileekiko elkarriketa nahasiak: *Kaixo kaixo kaixo kaixo*

16 *Soundscape Delhi*tik aterata, bukatu gabeko lana, 1998.

Nongoa zara? Kanadakoa. Zer da hori? Mikrofono bat da. Hitz egiteko? Mikrofono bat. Mikrofono bat da.

Mikrofono bat da. Eta zergatik...? Txoriak grabatzen ari naiz, zuk diozuna, gure solasaldia...

Nongoa zara?... Esaten duguna. Argiago esan nahi duzu zure izena, mesedez? Nola duzu izena?

Mulcha dut izena kaixo kaixo. Nola duzu izena? Chedalla dut izena. Zer da hori, andrea? Mikrofono bat da.

Mikrofonoa. Grabatzen ari naiz, ikusten? Bai. Ongi, ongi. Nongoa zara? Kanadakoa. Frantsesa edo ingelesa?

Ez, Vancouverrekoa. Kanadakoa. Nongoa zara? Kanadakoa. Delhikoa al zara? uuuhm Khajurao.----- Kanada.

Frantsesa edo ingelesa? Ingelesa. Nongoa zara? Khajkoa. Non dago hori? Madhja Pradeshen-----

Kanada Toronto Montreal Vancouver---Vancouver-----Zertan egiten duzu lan? Nola...? Zer lan duzu?---

Zer lan duan! Bai.--kaixo kaixo. Nola duzu izena? Ram Anjur Ram Anjur zu zara Anis--bai--

Anis Amud? Nola duzu izena? ¿Rhadu Rhadu? Eta zuek nola duzue izena? Sanje. Eta Lathu.

Zenbat urte dituzu? Nik? Hamabi. Mulcha dut izena. Mulcha. Bai. Eta zuk nola duzu izena? Chedalla dut izena.

Nongoa zara? Kanadakoa. Zintaren hotsa motelduz doa.

Ekologia akustikoa funtzionatzea erabaki dugun zentroa izan arren, beti galdetu behar diogu gure buruari non gauden kokatuta; lehen entzuketaren unetik, lehen grabaziotik, edozein proiekturen azken eraikin blokeraino. Errazegia da gure soinu-materialak eramán gaitzan uztea soinu esperimentazioaren munduraino, musika elektroakustikoa, eta pentsamendu ekologistaren foku zentralarekiko lotura ahaztea.

Nola saihesten dugu arrisku oso erreal bat, alegia, beste produktu bat sortzera mugatzea, soinu are txundigarriagoak dituen beste CD bat? Argi utzi dezagun animalien soinuak, demagun, Amazonasekoak, aditzen ditugunean, formatu eta medio errepikakorretan izoztuta geratu eta gero gure soinu paisaiara inportatu diren soinuak aditzen ari garela. Kasurik onenean, entzumen alorreko informazio interesgarri bihurtu dira, istorio bat, beste leku bateko testu mota bat. Kasurik txarrean, produktu inportatu bihurtu dira, UAU! gisako esperientziatik haratago esanahi errealik ez duen soinu «garbi» bat, entzun gabe jarraitzeko aitzakia bat, «new age muzak», edo gure apalategiko beste edozein objektu. Pieza bat konposatzen dugunean edo CD bat egiten dugunean gure buruari galdetu behar diogu ea benetan ari garen gure entzuleak leku batera eta egoera batera hurbiltzen, edo geure burua engainatzen ari ote garen, eta oharkabean lekua agortzen laguntzen.

Giro soinua halako hizkuntza bat da, testu bat. Soinuak transmititzen ditugun teknologiak ere bere hizkuntza dauka, bere prozesua. Benetan nahi badugu zentzuak agerian utzi grabatutako giro soinuaren bidez, benetan nahi badugu entzulea bultzatu zentzu horietara, orduan informazio eta ezagutza zehatzak transmititu behar ditugu, eta teknologiaz ezkutaturako prozesuak desmitifikatu. Gauza sinple bat egin duzunean, hala nola egunsentiko abesbatz bat murriztu CD batean iraupen jakin batera egokitzeke, esan dezagun nola egin dugun. Izenda ditzagun lekuaren ahotsak, aipa dezagun eguraldia, adibidez, edo urtesasoia, paisaia, testu inguru sozial eta naturala. Edo gutxienez argi utzi ditzagun gauzak denbora eta lekuari berez datzekion nahasteari dagokionez giro soinuarekin lanean ari garenean.

17 *Camelvoiceren* bi pasarte, Vancouver East Cultural Centren aurkeztuak 1993ko ekainaren 22an.

Zinta (#13 ID)¹⁷ Atzetik eta elkarrizketaren isiluneetan gamelu hotsak aditzen dira.

Une honetan 1992ko azaroaren 28a da. Gamelu bat gidatzen ari naiz basamortuan, Jaisalmeretik hurbil, Rajasthanen,

Indian. Baina une honetan 1993ko ekainaren 22a da. Uhinetan nabil nire gameluarekin. FMko 102.7an,

Vancouver Co-operative Radio, CFRO. «Irrati graffitiak» irratsaioa, zuzenean Vancouver East Cultural

Centretik. Hildegard Westerkamp dut izena, eta hau «Indiako soinu egunkaritik» da.

Basamortuko giro soinua motelduz doa, eta gero berriro nagusituz.

Gamelu ahotsa, 1992ko azaroa da; hemen, Vancouverren, 93ko ekaina da Vancouver East Cultural Centren, Co-op Radion

gaude, uhinak zamalkatzen; hareak eta beroak materiagabetuta, ahotsa geratzen da. Non dago gamelua une

honetan? Non ari da jaten? Nork gidatzen du? Haren ahotsa grabatzen, haren gorputzari argazkiak egiten, non dago orain,

hainbat eta hainbat aldiz erreproduzituta... hmmm, herrixka globalean. Gamelu bera da oraindik, Samen herrian, Rajasthanen, zarata handiz

murtzikatu eta digeritzen zuen gamelu berbera?. Zintaren hotsa motelduz doa.

Zintzoak izan gaitezen, argitu dezagun testuingurua eta ez dezagun entzulea teknologiaz behar baino gehiago engainatu; aitzitik, gonbida dezagun entzulea gure sormen prozesuaren eta gure irudimenaren lekura.

Zinta (#14 ID)¹⁸ Hiri zarata, gero ahots bat: ...*eta ezin ditut lanpernak aditu beren txikitasunean.*

18 *Kits Beach Soundwalketik aterata, 1989.*

Hiriaren iragazki funtzioa betetzea gehiegizko ahalegina iruditzen zait.

Hiri burrunba, frekuentzia baxuak pixkana-pixkana iragazkian geratzen dira.

Eskerrak banda-iragazkiak eta ekualizagailuak dauzkagun. Estudiora sartu eta hiritik libra gaitzke,

ez balego bezala egiten dugu. Hartatik urrun bageunde bezala.

Goi frekuentziako soinuen testura trinko bat.

Hauek dira naturaren, gorputzen, ametsen, irudimenaren ahots intimo xumeak.

Goi frekuentziako soinuak motelduz doaz.

Grabatutako lan bakoitza, soinu dokumentu, naturaren grabaketa edo soinu paisaia alorreko konposizioa izan, lan bakoitza soinu paisaiatzeko esperientzia guztiz berri bilakatzen da, testuinguru berriekin eta beste kokapen batean. Grabatzaile/konposatzailearentzat igo egiten da denbora oroitu eta bizi izandako batetik eta leku gutxi asko ezagun batetik bere erreproduktzioaren leku eta denbora guztiz berri eta sarri ezezagunetara. Entzulearentzat, igo egin da denbora ezezagun eta bizi gabe batetik eta leku arrotz edo agian oroitu batetik bizi izandako denbora eta leku gutxi asko ezagun bateraino.

Nola lor dezakegu oihartzuna gure esperientziaren —pertsona konposatzaile/grabatzailearenarena— eta entzulearenaren artean? Nola lotu ditzakegu esperientzia-leku hain desberdin horiek?

Galdera horiek lehentasuna izaten jarraitzen dute gure gogo sortzaileetan. Nire ustez, bakarrik azter daitezke soinu paisaiatzeko ekoizpen edo proiektu banako bakoitzaren barruan. Ideala izaten da, gure entzuleekin sintonizatzea lortu baldin badugu, entzutearen esperientzia geroago berriro sortzea oroipen eta informazio baliotsu moduan, edo entzuleak animatzea lana mintzatzen den jatorrizko leku edo egoera zuzenean bisitatu, aditu eta esperimentatzera.

Gure grabatze ariketa guztiek ezin birsor dezakete jaioberri baten entzutearen eta hotsak egitearen arteko oreka osasungarria. Baina mikrofonoaren «belarri biluziak» ernetasun egoera bat lor dezake gure entzuketan, eragin zuzena duena giro soinuez mintzatzen garen moduan gure konposizio eta ekoizpenen bidez. Posiblea da beste oreka bat lortzea soinuak grabatu/entzutearen eta konposatu/egitearen artean. Beharbada kultur desbideratze bat da, baina mende honi eta datorrenari dagokie.

Berriro ikastea soinu paisaia aditzen eta dezifratzen hizkuntza berri baten modura; arretaz aurre egitea, jakin-minez eta irekitasunez, ongi jabetuta grabatzaileak garen aldetik arrotzak izaten jarraitzen dugula; betiere belarri mota biluzi, ireki bat sortzen saiatuta; horiek izan litezke jarraitzeko moduak soinu paisaiaren barrutik hitz egin eta aldi berean benetako kontzientzia ekologikoa transmititu nahi duen konposatzailearentzat.

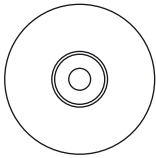
Zinta (#15 ID)¹⁹ *Ur hotsak, txorienak, igelenak, euri tanta prozesatuenak.*

19 *Talking Rainetik aterata, 1997.*

Eskerrak eman nahi dizkiot Sylvi MacCormaci *Voices of a Place* bere konposizioaren zatikiak eskaini izanagatik aurkezpen honetarako. Eskerrak era berean Henrik Karlssoni hemen hitz egiteko aukera eman didalako. Eta eskerrak zuei guztiei hemen egoteagatik eta nirekin batera entzuteagatik.

Hildegard Westerkamp *Hablando desde dentro del paisaje sonoro*
presentado en *Hör Upp! Stockholm Hey Listen!*
Congreso sobre Ecología Acústica, 8-13 de junio de 1998

A excepción de los extractos de *Voces of a Place* (notas 5, 6, y 9), todos los extractos proceden de composiciones, bandas sonoras de película o programas de radio de la autora. Asimismo, la voz que habla en las partes de cinta, excepto la voz infantil de *Moments of Laughter* (nota 7), es la de la autora.



CD Paisaia itsuak/Paisajes ciegos

#01 Hildegard Westerkamp <i>Silent Night</i>	01:13
#06 Hildegard Westerkamp <i>Cool Drool</i>	02:17

Iba en tren a Estocolmo. Tenía un billete de Eurorail y podía viajar en primera clase. A los diez minutos de salir el tren, los hombres de negocios que me rodeaban (yo era la única mujer) empezaron a hacer llamadas por sus teléfonos móviles. Como quería trabajar un poco, me enfadé mucho. Me levanté y dije a los dos caballeros más cercanos: «Perdonen, pero esto ¿es una oficina o un tren?». Uno de ellos respondió, «Si no quiere oír nuestras conversaciones por teléfono, hay un cuarto al que puede ir», y me señaló la parte trasera del vagón. Le respondí, «No me parece que tenga que moverme de mi sitio, ya que tengo reserva. Tal vez deberían ir a ese cuarto los que llaman por teléfono». Ambos estábamos nerviosos. Entonces él me dijo que si dos personas estuvieran manteniendo una conversación cerca de mí hablarían igual de alto, y le dije, «No, a mí me parece que la gente que habla por teléfono habla en voz mucho más alta». Me dijo que a él no se lo parecía, y que además no tenía ganas de hablar conmigo.

Ésta no es una experiencia típica del paisaje sonoro de Suecia. Es una experiencia típica cuando se viaja en primera clase en cualquier parte del mundo. Por eso estaba segura de decir lo que pensaba. No estaba metiéndome con costumbres locales suecas, sino con las costumbres globales de los hombres de negocios que no se daban cuenta para nada de que sus voces dominaban el paisaje sonoro.

Las llamadas de teléfono no disminuyeron precisamente. O sea que me puse los tapones en los oídos y continué con mi trabajo. Después me di cuenta de que muchos de los hombres que no estaban hablando por teléfono llevaban auriculares. Mientras tanto, el tren herméticamente cerrado avanzaba suavemente por el paisaje soleado. Cada uno de nosotros, los viajeros, existíamos en nuestra propia burbuja sonora privada, dentro de la burbuja sonora móvil del tren.

Entonces ---- ¿Dónde estamos ahora?

Es el 10 de junio de 1998.

Estamos en Estocolmo, Suecia.

Os hablo sobre todo como compositora que ha decidido componer con los sonidos del entorno. Pero también hablo como alguien que una vez emigró de una cultura a otra, alguien preocupada por la salud del paisaje sonoro, alguien que sigue aprendiendo a escuchar y se queda asombrada y fascinada por las complejidades de la escucha. Asombrada, porque el proceso de escucha está siempre lleno de nuevas experiencias y sorpresas. Fascinada, porque el sonido y la escucha están íntimamente unidos al transcurso del tiempo, y por tanto con la forma en que se pasa el tiempo, en que se vive la vida. El paisaje sonoro expresa el paso del tiempo y al-

canza a todos los momentos de nuestras vidas personales y profesionales. Llega justo hasta *este* lugar y *este* momento temporal y se convierte en un paisaje sonoro vivido para todos los que estamos en esta sala.

1 Tomado de *This Borrowed Land*, National Film Board, 1982, directora, Bonnie Kreps.

Cinta (ID nº 1)¹ *escucha escuescucha escucha escuescucha escucha*

Estamos dentro del acto de la escucha. Estamos aquí para escuchar la escucha.

2 Tomado de *Soundwalking: Silent Night*, Vancouver Co-operative Radio, invierno 1978/79.

Cinta (ID nº 2)² Sonido de pasos. Después se detienen. Después una voz: *Hoy es el 6 de diciembre. Estoy en el*

Monte Hollyburn. Es un día brillante, frío y soleado. Aquí arriba todo está en silencio. Apenas me atrevo a hablar, por miedo a

silenciar todos los sonidos minúsculos que ocurren en torno a mí. Estoy en un sendero que atraviesa el bosque...

El sonido de la cinta va apagándose.

Juntos estamos creando una cualidad de escucha y producción de sonido en este espacio sónico, la cualidad del paso del tiempo.

3 Tomado de *Soundwalking: Trainhorn Vancouver*, Vancouver Co-operative Radio, invierno 1978/79.

Cinta (ID #3)³ Ambiente urbano. Después, una voz por encima del sonido ambiente: *Esta noche la ciudad brama -----*

Hace una noche despejada ----- oigo un sonido desordenado ----- Eso es la ciudad -----

-----Un gran sonido sin definir ----- el sonido anónimo de la ciudad ----- procedente de fuentes anónimas.

El silbido del tren suena a media distancia (----- largo largo corto largo: señal de cruce de trenes),

Voces de niños chillando a una manzana de distancia. *Menos mal que están los niños, y esas señales, los silbidos del tren ---*

Sonido del silbido del tren ---- *para dar una definición a este lugar, para darle un nombre.* El sonido ambiente va apagándose.

Me han pedido que hable sobre los aspectos musicales y artísticos del paisaje sonoro y todo lo que implica. Cuanto más pensaba en eso, más me daba cuenta de que no puedo hablar de nada que tenga que ver con el paisaje sonoro si es que quiero mantenerme fiel a una conciencia ecológica que se posiciona dentro de ese paisaje sonoro, como parte del mismo, no como algo ajeno, que observa o comenta.

Cinta (ID #4)⁴ El ruido de pisadas en la nieve va surgiendo mientras se habla en directo.

De modo que lo que diga hoy va a ser un intento de hablar desde el interior del paisaje sonoro, más exactamente desde el interior de este paisaje sonoro, desde el interior de paisajes sonoros recordados, desde mi experiencia y conocimiento del paisaje sonoro, desde los aspectos musicales y artísticos del paisaje sonoro.

La cinta continúa: El ruido de pisadas continúa. Se detiene. Después, una voz: *Nadie ha estado aquí----- desde que cayó la última nevada-----*

----- *Escucha a los carámbanos.* Sonidos de carámbanos, después el sonido de la cinta va apagándose.

Cuando éramos bebés existíamos realmente dentro del paisaje sonoro. Escuchábamos y fabricábamos sonidos desde dentro de aquel lugar. De hecho éramos incapaces de salir de él.

Cinta (ID #5)⁵ Olas rompiendo. Una voz: *Para mí, un sonido tiene mucho que ver con el tiempo. Con el paso del tiempo. Con la cualidad*

del paso del tiempo. Cómo pasa. Y si escuchamos eso, nos metemos mucho en el sonido, mucho en

del paisaje sonoro. El sonido ambiental de olas va apagándose.

Por medio de la escucha recibíamos una impresión del mundo en que nacimos, y mediante la producción de sonidos expresábamos nuestras necesidades, deseos y emociones. Para nosotros de bebés escuchar era un proceso activo de aprendizaje, una manera de recibir información vital acerca de nuestros entornos y las personas más cercanas a nosotros. Y cualquier cosa que oyéramos o escucháramos se convertía en material a copiar con la voz, en material para los primeros intentos de articular, expresar y producir sonidos.

4 Tomado de *Soundwalking: Silent Night*, Vancouver Co-operative Radio, invierno 1978/79.

5 Extracto de *Voces of a Place*, por Sylvie MacCormac, Vancouver, 1998.

Escuchar y producir sonidos (input y output, impresión y expresión) eran actividades en curso que, como el respirar, ocurrían simultáneamente, siempre en relación mutua, como proceso de retroalimentación en curso. Había una relación equilibrada entre la información acústica que recibíamos de bebés y expresábamos vocalmente, un equilibrio entre el escuchar y la producción de sonido. Y en ese equilibrio nunca nos preguntábamos cómo transcurría nuestro tiempo. Sencillamente pasaba, en virtud de nuestra actividad dentro de cada momento.

6 Extracto de *Voices of a Place*, por Sylvi MacCormac, Vancouver, 1998.

Cinta (ID #6)⁶ Sonido ambiente de lluvia/olas. Después, una mezcla de voces diciendo palabras y frases: *Equilibrio delicado* -----

----- *hecho* ----- *hecho de tiempo ordinario* --- *voces, pájaros, grillos, niño, viento* --- *sonidos de la naturaleza,*

eco ----- *eco de la naturaleza* ----- *voces -- hechas de tiempo -- niño, viento -- eco de la naturaleza* ---

cambiar, explorar, para escuchar ----- *voces, pájaros, grillos, niño, viento* ----- *el placer de* ----- *escuchar.*

El sonido ambiente va apagándose.

El placer de escuchar. Y el placer de producir sonidos.

7 Extracto de *Moments of Laughter*, 1988. Voz de bebé: Sonja Ruebsaat con seis semanas.

Cinta (ID #7)⁷ Voz de bebé dentro de un paisaje sonoro acuoso y sereno.

De bebés, simplemente estábamos dentro del paisaje sonoro. Y desde aquel lugar nos convertimos en adultos humanos que crecen, cambiando constantemente.

Dependiendo del entorno social y cultural en el que crecimos, esa aproximación abierta y energética a la vida se conformó, expandió o redujo en mayor o menor grado a medida que nos fundíamos con nuestro entorno. Mientras los niños crecen y van desarrollando sus voces, a menudo se les dice que estén callados y escuchen lo que dicen los mayores, sus padres y profesores. En una situación así se convierten en escuchas reacios, y pocas veces se les da la posibilidad de expresarse, de producir sonidos, de usar sus propias voces.

Cinta (ID #8)⁸ Sonidos de respiración y latidos de corazón mezclados con otros sonidos.

8 Extracto de *Breathing Room*, 1990.

Todo proceso creativo se basa en el deseo de recrear un estado de totalidad, una especie de «estado oceánico». Para nosotros, gente adulta, alcanzar tal estado de totalidad tiene que ser una tarea consciente. De hecho, puede tener que convertirse en una habilidad, una disciplina, una meditación. El rechazo a situarnos aparte de todo o de hablar acerca del paisaje, y nuestra insistencia en situar nuestro habla y nuestros sonidos en su centro transforma nuestras formas de hablar, nuestras formas de escuchar.

Cinta (ID #9)⁹ Agua que fluye, olas que rompen. Después una voz:
Agua viento ----- viento olas --- sonido -----

9 Extracto de *Voces of a Place*, por Sylvi MacCormac, Vancouver, 1998.

*para asombrar---- sonido para escuchar agua---- grillos
pájaros----- pájaros grillos desierto--- sonido desierto viento
desierto---- nitidez----*

*--- nitidez líquida lluvia lluvia líquida agua líquida-- viento
- viento sonido-viento sonido bosque----- cuerpo bosque cuerpo*

*respiración----- respiración voz respiración nitidez respiración nitidez
lluvia--- lluvia ritmo lluvia viento ritmo viento*

*ritmo respiración ritmo--voz pequeños sonidos pequeños sonidos
silencio queda nitidez quedo grillo nitidez líquida grillo*

*pájaros liquidez queda pequeños sonidos pequeños sonidos espíritu
lluvia espíritu lluvia espíritu bosque espíritu espíritu. La lluvia
ambiental va apagándose.*

Gregory Bateson dice: «El problema de cómo transmitir nuestro razonamiento ecológico a quienes deseamos influenciar en lo que nos parece una dirección ecológicamente ‘buena’ es en sí un problema ecológico. No estamos fuera de la ecología para la que planificamos; somos siempre, inevitablemente, parte de ella»¹⁰.

10 Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, NY, Ballantine Books, 1972, p. 504.

O Mark Riegner describe la «auténtica conciencia ecologista» como: «...una conciencia que no sólo piensa sobre las relaciones ecológicas, sino que experimenta cognitivamente la actividad de comunicación»¹¹.

11 Mark Riegner, «Goethian Science: Toward a Heightened Empathy with Nature», en *Environmental and Architectural Phenomenology Newsletter*, Vol. 9, No. 1, p.10.

- 12 Citado en Max Oelschlaeger, «Earth Talk: Conservation and the Ecology of Language», en *Wild Ideas*, David Rothenberg, ed., University of Minnesota Press, Minneapolis, Londres, 1995, p.47.

O como pregunta Thoreau: «¿dónde están las palabras que hablan de la naturaleza que aún llevan tierra pegada a sus raíces?»¹².

Igualmente podríamos preguntar aquí: ¿dónde están las palabras que hablan del paisaje sonoro que aún llevan algo de verdad y resuenan desde el corazón?

El problema de la sobrecarga sonora y el ruido excesivo nos obliga a buscar esas palabras y a situarnos dentro del paisaje sonoro, de hecho, dentro de cualquier experiencia auditiva.

- 13 Extraco de *Soundwalking: Silent Night*, Vancouver Co-operative Radio, invierno 1978/79.

Cinta (ID #10)¹³ Sonido de órgano eléctrico tocando canciones navideñas, después una voz por encima de la música: *Esto es muzak en directo* ----

un órgano eléctrico y dos mujeres vestidas a la moda, sonriendo, riendo, tocando, alternándose para tocar la música

----- *que se desliza suavemente de una canción a la siguiente.* La música muzak va apagándose.

Con una actitud de «auténtica conciencia ecologista», debemos situarnos dentro incluso de este paisaje sonoro, no para ser consumidos por él, sino para recibirlo con los oídos abiertos, alerta. Y en el acto de estar dentro de tal momento y tal lugar nos convertimos en acción, creamos. El hecho de que yo estuviera allí ha producido las palabras espontáneas que habéis oído. Lo que yo llamaba muzak en directo lo llamaría también una especie de música-como-entorno (llamada también música funcional). En ese caso, la música producía un ambiente en el hipermercado, además de mostrar un producto: el órgano o teclado eléctrico. Voy a abundar en este tema durante un rato. En mi opinión, se encuentra en el polo opuesto de lo que los compositores de paisajes sonoros intentamos hacer.

La música-como-entorno, que siempre es una mercancía, determina el tono del intercambio de mercancías. Trata de ocultar mediante ese «tono» su relación con el dinero y el poder, su función mediadora de relaciones humanas y su función como «creadora de ambiente». Sin ella —es lo que quisieran sus productores que pensáramos— podríamos no ser capaces de interactuar, podríamos no sentirnos seguros. Nos engulle acústicamente, nos separa de los problemas del mundo exterior y hace que el entorno consumista suene como si fuera «donde ocurren cosas». Se ha establecido como un sistema cultural, un «lugar» en el mundo, el «vientre» de la vida urbana del siglo XX. Como la vida urbana gira en

torno a ganar y gastar dinero, y como ese centrarse en esa parte de la vida establece un estilo de vida particularmente estresante, la música-como-entorno parece ofrecer un ritmo soportable. Pero es un vientre falso, claro. Sólo puede existir dentro del mundo del dinero¹⁴.

Es el tipo de música que nadie escucha realmente, no sólo porque el estrés nos bloquea una auténtica escucha, sino también porque está diseñada para no escucharla. Está diseñada deliberadamente para situarnos dentro del paisaje sonoro sin que nos demos cuenta de que estamos dentro, de que estamos a merced de su agenda de búsqueda de beneficio. El diseño estratégico de la mercadotecnia para el espacio sónico quiere que el consumidor esté en un lugar pasivo de no-escucha.

Sabiendo como sabemos que hay unas fuerzas operando que tienen autoridad para colocarnos en una situación pasiva, silenciada, ya es hora de que como compositores de paisajes acústicos, como ecologistas acústicos y como diseñadores de paisajes sonoros llevemos a la práctica nuestras capacidades de escucha y conocimientos de diseño de sonido, y respondamos.

Una manera muy efectiva de no participar en esa ubicación de escucha y estrategia acústica de mercadotecnia es grabar, destacar, revelar y destapar esa situación y volver a emitirla al paisaje sonoro, a ser posible por la radio. Muchos de nosotros —compositores, artistas de audio, grabadores de sonidos— hemos decidido saltar a la acción mediante el uso de la tecnología de audio para hacer exactamente eso, no sólo para documentar un paisaje sonoro, preservar sonidos que están desapareciendo, grabar sonidos de la naturaleza, sino para analizar los significados tanto sociales como musicales y para reaccionar ante lo que parece inaceptable.

Cinta (ID #11)¹⁵ Ave María, ambiente de tienda, sonido de caja registradora. Después una voz: *Estamos en Eaton's. Pocos días*

antes de Navidades. Este es el departamento de ropa para hombre. Hay dos altavoces cerca de la caja registradora.

Crujido de bolsas ----- *La música evoca la imagen y la atmósfera de una catedral. Y por tanto*

el recuerdo de una celebración religiosa. ----- Crea una atmósfera sagrada alrededor de la caja registradora.

Lo convierte en altar. Un hombre pregunta a quien graba: «me preguntaba qué hace usted». La persona que graba responde

14 Westerkamp, Hildegard, *Listening and Soundmaking: A Study of Music-as-Environment*. Simon Fraser University, tesis de licenciatura, 1988, p.35.

15 Extracto de *Cool Drool*, 1983.

«ah, sólo grabo la música». Sonido de la caja registradora
----- *Es como si todo el mundo estuviera participando en un acto*

sagrado mientras pagan lo que han comprado. La música se va apagando.

El micrófono es un instrumento seductor: puede poner su oído atento tanto al grabador como al escucha; puede ser un acceso a un lugar lejano, así como abrir nuestros oídos a lo demasiado familiar, o un modo de captar y responder a lo insoportable.

En el punto en que el oído pierde contacto directo con el paisaje sonoro y de pronto oye todo igual que «oye» el micrófono y transmiten los auriculares, en ese punto el grabador despierta a una especie de nueva realidad del paisaje sonoro. Los sonidos destacan, los oídos están alerta precisamente porque los sonidos están en una grabación.

No sólo destacan los sonidos, sino que toda la experiencia *es sentida* por quien hace la grabación como si estuviera más intensamente *dentro* del paisaje sonoro, porque el sonido es más cercano al oído y normalmente está amplificado. Pero de hecho quien hace la grabación está separado del contacto auditivo directo original con la naturaleza, sobre todo de las realidades espaciales de cercanía y distancia, de la capacidad de localizar correctamente el sonido.

En esa contradicción, no obstante, estriba la seducción del micrófono: se siente como acceso, como contacto más cercano, pero de hecho es una separación, una situación esquizofónica. Quienes graban paisajes sonoros existen en su propia burbuja sonora y oyen el lugar en que se encuentran de manera completamente diferente a cualquier otra persona en el mismo lugar. Son como extranjeros o gente de fuera, independientemente de que ese lugar corresponda a donde vive o se trate de un territorio extranjero.

El micrófono capta todos los sonidos sin distinción. No los selecciona ni los aísla. Es de hecho parecido al modo en que se comportan los oídos cuando nos encontramos en entornos de un país extranjero. Allí nuestros oídos y mente son al principio incapaces de seleccionar y comprender lo que oyen. Todos los sonidos penetran sin filtros. Están tan desnudos y abiertos como el oído del recién nacido y no pueden hacerse selectivos hasta que empezamos a conocer y comprender los sonidos del lugar.

En ese estado de desnudez, el oído de un recién nacido, el oído en un lugar extranjero o el oído tecnológico, el micrófono, son todos ellos potentes instrumentos para expandir la conciencia.

Cuando quien hace la grabación está en un país extranjero, de hecho está ubicado en una burbuja sonora *dentro de* una burbuja sonora: doblemente separado y, a la vez, doblemente expuesto, desnudo debido a que oye por medio de micrófono o auriculares y con los oídos de un extraño.

Cinta (ID #12)¹⁶ Una mezcla de conversaciones con vendedores de una calle de Nueva Delhi: *Hola hola hola hola*

16 Extracto de *Soundscape Delhi*, obra en proceso, 1998.

¿De dónde eres? De Canadá. ¿Qué es esto? Es un micrófono. ¿Para hablar? Un micrófono. Es un micrófono.

Es un micrófono. Y ¿por qué...? Estoy grabando los pájaros, lo que dices tú, nuestra conversación....

¿De dónde eres?... Lo que hablamos. ¿Quieres decir más claramente tu nombre? ¿Cómo te llamas?

Me llamo Mulcha hola hola ¿Cómo te llamas? Me llamo Chedalla. ¿Qué es esto, señora? Es un micrófono.

Micrófono. Estoy grabando, ¿ves? Sí. Bien, bien. ¿De dónde eres? De Canadá. ¿Francesa o inglesa?

No, de Vancouver. Canadá. ¿De dónde eres? De Canadá. ¿Eres de Delhi? uuuhm Khajurao. ---Canadá.

¿Francesa o inglesa? Inglesa. ¿De dónde eres? De Khaj. ¿De dónde? De Madhja Pradesh ----

Canadá Toronto Montreal Vancouver --- Vancouver ---- ¿En qué trabajas? ¿Perdón...? ¿En qué trabajas?--

¿En qué trabajo! Sí. ---hola hola. ¿Cómo te llamas? Ram Anjur Ram Anjur te llamas Anis -- sí --

¿Anis Amud? ¿Cómo te llamas? ¿Rhadu Rhadu? Y ¿cómo os llamáis vosotros? Sanje. Y Lathu.

¿Cuántos años tienes? ¿Yo? Doce. Me llamo Mulcha. Mulcha. Sí. Y tú ¿cómo te llamas? Me llamo Chedalla.

¿De dónde eres? De Canadá. El sonido de la cinta va apagándose.

Si la ecología acústica es el centro desde el que decidimos funcionar, debemos preguntarnos siempre dónde estamos situados; desde el momento de la primera escucha, la primera grabación, hasta el último bloque de edificios de cualquier proyecto. Es demasiado fácil dejarse llevar por nuestros materiales sonoros hasta el mundo de la experimentación sonora, la música electroacústica, y olvidar la conexión con el foco central del pensamiento ecologista.

¿Cómo evitamos el peligro muy real de limitarnos a crear otro producto, un CD con sonidos aún más asombrosos? Dejemos claro que cuando oímos sonidos animales de, digamos, el Amazonas en un CD, estamos escuchando sonidos que han quedado congelados en un formato y medio repetitivos y se han importado a nuestro paisaje sonoro. Se han convertido —en el mejor de los casos— en una información auditivamente interesante, una historia, un tipo de texto de otro lugar. En el peor de los casos, se han convertido en un producto importado, un sonido «limpio» sin ningún significado real más allá de la experiencia ¡UAU!, una excusa para seguir sin escuchar, «new age muzak», o cualquier otro objeto de nuestra estantería. Cuando componemos una pieza o producimos un CD, debemos preguntarnos si de hecho acercamos a nuestros escuchas a un lugar o a una situación, o si estamos engañándonos a nosotros mismos y ayudando sin darnos cuenta a la extinción del lugar.

El sonido ambiental es una especie de lenguaje, un texto. También la tecnología mediante la cual transmitimos los sonidos tiene su propio lenguaje, su propio proceso. Si realmente queremos revelar sentidos mediante sonido ambiental grabado, y realmente arrastrar al escucha a esos sentidos, entonces debemos transmitir una información y conocimientos precisos y desmitificar los procesos tecnológicamente ocultos. Cuando has hecho algo simple, como reducir la duración de un coro al alba para que se adapte a una duración determinada dentro de un CD, digamos cómo lo hemos hecho. Nombremos las voces del lugar, mencionemos la meteorología, por ejemplo, o la estación, el paisaje, el contexto social y natural. O al menos dejemos las cosas claras en cuanto a la confusión inherente acerca de tiempo y lugar cuando trabajamos con sonido ambiental.

Cinta (ID #13)¹⁷ Se oyen sonidos de camello por detrás y en las pausas de la conversación.

En este momento es el 28 de noviembre de 1992. Voy sobre un camello por el desierto, cerca de Jaisalmer, en Rajasthán,

India. Pero en este momento es el 22 de junio de 1993. Voy por el éter con mi camello. En el 102.7 de la FM,

Vancouver Co-operative Radio, CFRO. Esto es «Graffiti radiofónicos», en directo desde el Vancouver East Cultural

Centre. Me llamo Hildegard Westerkamp y esto es «Del diario sonoro de India».

El sonido ambiente del desierto va apagándose, y después vuelve a dominar.

Voz de camello, noviembre de 1992, aquí en Vancouver, junio del 93 en el Vancouver East Cultural Centre, estamos en

Co-op Radio cabalgando las ondas; inmaterializada por la arena y el calor, queda la voz. ¿Dónde está el camello en este

momento? ¿Dónde está comiendo? ¿Quién lo conduce? Grabando su voz, fotografiando su cuerpo, dónde está ahora,

reproducido muchas veces por toda la hmmm... aldea global. ¿Sigue siendo el mismo camello que masticaba y digería

ruidosamente en el pueblo de Sam, en Rajasthán? El sonido de la cinta va apagándose.

Seamos honrados, aclaremos el contexto y no engañemos al escucha más de lo necesario con la tecnología; más bien invitemos al escucha al lugar de nuestro proceso creativo y de nuestra imaginación.

Cinta (ID #14)¹⁸ Estruendo urbano, después una voz: ... y no puedo oír los percebes en su pequeñez.

Hacer de filtro de la ciudad parece demasiado esfuerzo.

Estruendo urbano, las frecuencias bajas van eliminándose lentamente.

17 Dos extractos de *Camelvoice*, representados en el Vancouver East Cultural Centre el 22 de junio de 1993.

18 Extracto de *Kits Beach Soundwalk*, 1989.

*Menos mal que tenemos filtros de banda de paso y ecualizadores.
Podemos entrar al estudio y liberarnos de la ciudad,*

hacer como si no estuviera. Hacer como si estuviéramos lejos de ella

Una textura densa de sonidos de altas frecuencias.

*Estas son las diminutas voces íntimas de la naturaleza, de los cuerpos,
de los sueños, de la imaginación.*

Los sonidos de altas frecuencias van apagándose.

Cada obra grabada, trátase de un documento sonoro, una grabación de la naturaleza o una composición de paisaje sonoro, cada obra se convierte en una experiencia completamente nueva de paisaje sonoro, con nuevos contextos y otro emplazamiento. Para el grabador/compositor se eleva desde un tiempo recordado y vivido y un lugar más o menos familiar hasta los totalmente nuevos y a menudo desconocidos lugar y tiempo de su reproducción. Para el escucha, se ha elevado desde un tiempo desconocido y no vivido y un lugar extraño o tal vez recordado hasta un periodo de tiempo vivido y un lugar más o menos familiar.

¿Cómo podemos conseguir una resonancia entre nuestra experiencia —la de la persona compositora/grabadora— y la del escucha? Cómo podemos unir esos lugares de experiencia diferentes?

Esas preguntas siguen teniendo preferencia en nuestras mentes creadoras. En mi opinión, sólo pueden abordarse dentro de cada producción o proyecto individual de paisaje sonoro. Lo ideal es que, si hemos conseguido sintonizar con nuestros escuchas, la experiencia de escuchar vuelva a surgir más tarde como recuerdo e información válida, o anime a los escuchas a visitar, oír y experimentar de primera mano el lugar o situación original de que habla la obra.

Todas nuestras actividades de grabación no pueden recrear el equilibrio saludable entre escuchar y producir sonidos de un recién nacido. Pero el «oído desnudo» del micrófono puede lograr un estado de alerta en nuestra escucha que tiene una influencia directa en cómo hablamos con sonidos ambientales por medio de nuestras composiciones y producciones. Es posible conseguir un nuevo equilibrio entre grabar/escuchar y componer/producir sonidos. Puede que sea un rodeo cultural, pero pertenece a este siglo y al próximo.

Volver a aprender a oír y descifrar el paisaje sonoro como un nuevo lenguaje; avanzar con cuidado, curiosidad y amplitud de miras, conscientes de que como grabadores seguimos siendo extraños; siempre tratando de crear un tipo de oído desnudo, abierto; esas podrían ser formas de continuar para el compositor que quiere hablar desde dentro del paisaje sonoro y al mismo tiempo transmitir una conciencia ecológica auténtica.

Cinta (ID #15)¹⁹ *Sonidos de agua, pájaros, ranas, gotas de lluvia procesadas.*

19 Extracto de *Talking Rain*, 1997.

Quisiera mostrar mi agradecimiento a Sylvi MacCormac por ofrecerme fragmentos de su composición *Voces of a Place* para esta presentación. Quisiera dar las gracias a Henrik Karlsson por darme la oportunidad de hablar aquí. Y quisiera agradecerlos a todos por estar aquí y por escuchar conmigo.

Soinu aberastasun handiko munduan bizi gara. Soinuek une oro hunkitzen gaituzte eta zaila egiten zaigu bere eraginetatik ihes egitea. Inguruneari lotzen gaituzte eta gure baitan zirrara edota gogait eragiten digute. Gure inguru soinudunak konplexutasun handia dauka, bai oparoa delako bai eguneroko soinuen nahasketa era askotakoa delako, baina baita ere soinuak eta espazioak, topografiak, lur azalak, klimaren ezaugarriek, materialek, ehundurak, eta abarrek elkarri eragiten diotelako. Soinua eta ingurua, beraz, harreman etengabea daude elkarrekin, eta horrek leku bakoitzari jite berezi bat ematen dio eta zentzumen, iradokizun eta kultura ezaugarriak hornitzen. Soinuak, halaber, jite dinamikoa du, inguruan gertatzen ari diren gauzez informatzen gaitu, aldi batekoa da, ez du etenik eta iragarri ezina da. R. Murray Schaferren iritziz, soinuaren mundua gertaeren mundua da, gehiago da jardueren mundua tresnena baino, zirrarena gehiago hausnarketena baino. Baina soinuak badu bere baitan alde negatiboa: zarata, eta hori gure garai hauetan ingurumen arazorik garrantzi eta kezkarrietakoa da, eta gainera zarata maila geroz eta handiagoa da mundu osoan. Alabaina, soinuaren dimentsioari ez zaio ematen merezi duen garrantzia; batzuetan, harrigarria bada ere, ez da kontuan izaten jakintzaren arlo askotan, hala nola geografian, ingurumenean, arkitekturan, soziologian... Soinuak informatu eta adierazteko (afektiboa eta emozionala) duen gaitasun dinamikoa gutxi arakatu da; gutxi dira soinura era zabal eta diziplina anitzetatik hurbiltzen laguntzen duten metodologiak, baina soinua, izatez, oso erabilgarria izan daiteke diziplina askotan espazioa eta komunitateak deskribatzeko. Hala, geroz eta gehiago dira nork bere arloko soinu dimentsioaz interesa erakusten duten artista eta zientzialariak. Agian, gabezia horiek badute zerikusirik soinuduna zer den deskribatzeak izan ohi duen zailtasunarekin. Kontuan izan behar da ahozkoa ez den fenomeno batean inplikaturik gaudela. Ikerlariari, edota musikariari, zail gertatzen zaio hizkuntzaren bidez musikak eragiten dituen erreakzio edo sentimenduak adieraztea. Horrekin guztiarekin, beraz, honako galdera egin beharrean gaude: nola heldu, aztertu eta kudeatuko ditugu egunero gure inguruan ditugun soinu bizipenak? Land Arten esperientziak piztu duen interesa, hirietako instalazio eta eszeno-

grafiak, ikus-entzunezkoen artistek hirietako espazioetan egiten dituzten esku-hartzeak, bada horiek guztiak, gizakia eta ingurunearen arteko eraginak miatze berri baten ereduak dira; eta ezin da uka horiek erabilgarriak izan daitezkeela soinuaren paisaiaren arloan eta hiriko soinuaren diseinatze berrian. Espazioa sortu, manipulatu eta eraldatzeko proposamenak lotuta daude, berebat, adierazpen baliabide berrien etorrerarekin. Argazkiaren eta zinemaren askuntzak, alde batetik, eta soinua grabatu, manipulatu eta hedatzeko teknikak, bestetik, epe luzera errealitatea ulertu eta eraldatzeko moduan erabakigarriak izango diren garapen zientifiko-teknikoak dira. Lan honetan, gai honi buruzko egoera orokorra eskaini nahi dugu, Espainian arlo honetan lanean ari direnen esperientziak eta taldeak zertan diren. Lan honetan, halaber, horiek guztiek izan duten bilakaera eta nazioarte zabalean dauden joera eta esperientziekin dituzten loturak ere jaso ditugu.

Soinuaren historiak

Soinuaren fenomenoak historikoki berarekin bat dakar soinua-musika dualtasunari buruzko eztabaida terminologiko eta zientifikoa. Soinuaren fenomenoaren oinarrizko printzipioak finkatzen hasi zirenetik, edota Pitagoras errementariaren mailuak ingude gaineko metala kolpatzean ateratzen duen soinua objektu kolpatuaren pisuaren arabera aldatzen zela ohartu zenetik, bibrazio horien ondoriozko eragin fisiko, estetiko, kultural eta psikologikoak, eta ingurumenaren arlokoak azaltzeko ibilbide luze bati ekin zitzaion. Pitagorasen garaitik gaur egun arte, era desberdinetan garatu izan da soinuaren ezaugarri estetikoari buruzko eztabaida hau. Hala, joan zen mendearen hasieran, Luigi Russolo bezalako hainbat futuristek azpimarratu egin zuten soinuak ingurune urbanoan duen indarra eta eragina, eta, soinu urbanoak orkestraratzeko aukera planteatuz, soinu berriak sortzeko musika tresna ez-konbentzionalak eraiki zituzten: «Intona rumori» izenekoak. John Cagek era honetara definitu zuen musika: «Soinuak, gure inguruko soinuak, kontzertu aretoan zein kanpoan entzuten ditugunak». R. Murray Schaferrek dio: «Trafikoaren soinuak kontzertu bat asaldatzen bada, soinu hori zarata da. Baina trafikoaren soinua obra baten egiturakoa bada, jada ez da zarata». Konposatzaileak soinua mugarik gabe edo muga guztien gainetik arakatzen hasi zirenetik, soinuaren mugak geroz eta lausoagoak dira. XX. mendeko abangoardiak agertu ziren arte, musikaren arloan oso arau zorrotzak erabiltzen ziren soinua, zarata eta musika elkarrengandik bereizteko, eta are zorrotzagoak, soinua aztergai izan ohi duten zientzien arloetan. Ingurugiroko Soinuen azterketa ia-ia eskusiboki zaratak sortzen duen arazoarekin zerikusia duten alderdietara mugatu da, eta batez ere kartografia akustikoa egitera. Hor, kontuan izan diren aldagai nagusiak soinu maila (aldagai fisikoa) eta gogaikarria dena (aldagai subjektiboa) izan dira.

Soinua irudikatzeke asmoaren historia

Mapa akustikoa da hiriko soinua irudikatzeke erreminta teknikoa; horren bidez espazioaren eta zarataren ezaugarriekin, eta bereziki horien soinu mailekin, kartografiak egin daitezke isobel kurben laguntzaz. Baina mapa akustikoa balio numerikoen erlazio bat baino ez da; horretan ez dira kontuan hartzen soinuaren iturriak bere adierazpen eta balorazioen arabera.

1. irudia

Ingurugiroko Soinuaren ikerketak kontuan izan behar ditu, aldagai akustikoarekin batera, zarata sortu den testuingurua eta soinuaren balorazioan parte hartzen duten prozesu kognitiboak; beste era batera esanda, ikerketak zarata eta gogaikarriaren arteko erlaziora mugatzen diren miaketaz haratago joan behar du. R. Murray Schafferrek soinu paisaiari buruz Kanadan egindako ikerketek adierazten dutenez, ingurugiroko soinuak zarata eta gogaikarriaren arteko erlaziora mugatutako ohiko planteamenduarekin zerikusirik ez duten dimentsio eta konnotazioak eskaintzen ditu. Premiazkoa da entzumen paisaia garaikide berrirantz bideratzea. R. Murray Schafferrek bere *The Tuning of the World* liburuan egunero gure inguruko soinuak entzun eta hausnartzera gonbidatzen gaitu: «Gure inguruan dugun soinu unibertsoak merezi du bestelako musika ikerketa mota bat», musikaren teoria berri bat, alegia. Esan dezakegu Ingurugiroko Soinua aztertzeke bi joera desberdin daudela: bata, kanadarra, Schafferren soinu paisaiaren kontzepzioari eta Barry Truaxek sustatzen duen komunikazio akustikoari atxikita doana, eta bia, frantziar kontzepzioa, CRESSON laborategiak (Grenobleko Unibertsitatea) proposatzen duena. Azken horrek gehienbat hiriko soinuak aztertzen ditu eta diziplina anitzeko erreminta metodologiko berri bat erabiltzen du: soinuaren efektua. Nolanahi ere, bi joera horiek eragina dute berebat Espainian arlo desberdinetan egiten diren lanetan. Espainian, izatez, ildo honetako lehen jarduerak 1986an hasi ziren, urte horretan hasi baitzuen Instituto de Acústicak (CSIC) Soinu Paisaiei buruzko lan ildo, R. Murray Schafferrek jarritako araei jarraituz. Kultura Ministerioak sustatu zuen ildo horretan lehen proiektua «Estudio del Patrimonio Sonoro en España» izenburupean. Geroxeago, José Luis Carlesek Grenobleko CRESSON laborategian egindako egonaldiaren ondoren, JF Augoyar eta Pascal Amphoux ikerlariak garatutako metodoak erabiltzen dira Espainiako hainbat hiritako soinu kalitatea aztertzeke oinarritzat. Azterketa horien ondorioz, *Estudio de la calidad sonora de Valencia* (López Barrio, I. eta Carles, J.L., Fundación Bancaixa, 1997) lana argitaratu zen. Hala, orain arte egindako lan horiek jite kualitatiboko metodo berri batean oinarritu dira, diziplina anitzeko ikuspegia duen metodoan, alegia. Eta hori funtsean soinu espazio eta egoera desberdinetan egindako grabazioetan oinarritzen da, baita ere inkestetan, entzunaldi berraktibatuetan, pertzepzio analisisetan eta edukien azterketan. Eta hori guztia, hiriko soinuaren kalifikazio bat lortze aldera.

Espanian arkitekturaren arloan lan egiten duten beste aditu batzuek jite kualitatiboko metodologiak aplikatzen dituzte, hiriko soinu ingurunea ikertzen hasteko. Hala, Francesc Daumal arkitektoak (akustikan aditua Bartzelonako Arkitektura Eskolan eta CRESSON laborategiak antolatzen dituen jardueretan parte-hartzaile eta lankidea) praktikara eta eguneroko arkitekturaren diseinura eramaten du berak Akustikaren Poetika deitzen diona. Poetika horri buruzko aipamenak aurki ditzakegu akustikaren eta arkitekturaren arloko agerkarietan, baita zenbait aplikazio arkitektonikoetan ere. Alcalá de Henaresko Unibertsitateko Arkitektura Eskolako zuzendari Pilar Chías arkitektoak soinuak arkitekturan duen irudikapena hartu du gaitzat bere ikerketetan (Chías Navarro, Pilar: «Los espacios sonoros [I]. La percepción del espacio: evocación de sensaciones sonoras», *Cuadernos del instituto Juan de Herrera*. ETSAM, Madril, 2002, 49. orrialdea).

Era berean, Cristina Palmese, Madrilen bizi den italiar arkitektoa, metodo berriak garatzen ari da, proiektu arkitektonikoetan eta hiri proiektuetan soinu elementuak sartzeko. Eta horretarako, Cristina Palmesek uste du irudiaren eta soinuaren arteko harremanetan oinarritutako ezagupen berriak erabili behar direla. Xede horrekin, ikus-entzunezko teknologien erabileraz eta horiek espazioa irudikatzeke forma berrien garapenean erabiltzeko dituzten aukeraz interesatuta dago. Palmesen interes hori batez ere hiriko ikus-entzunaren konplexutasuna biltzeko erreminta berrien garapenean eta horiek hiri proiektuetan duten erabilgarritasunean zentratzen da; eta horrela, espazioa kartografiaren bidez irudikatzeke joera tradizionalak osatu eta gainditzen ditu. Proiektu arkitektonikoaren arloan egin dituen ikerketekin batera, Palmesek soinu paisaiaren arloan espezializatutako lanetan parte-hartzen du, hala nola José Luis Carlesekin batera egindako *Paisajes Sonoros de Madrid* artista liburuan edota José Luis Carlesekin eta Antonio Alcázarrekin batera egindako *Paisajes Sonoros de Cuenca* liburuan.

- 2. irudia
- 3. irudia

Bi argitalpen horiek beste gauza interesgarri gehiagorik ere badute hiriko soinu paisaiaren bilakaera eta irudikapeneko aldaketen erreferente gisa. Hori, hain zuzen ere, soinu kartografia berri baten bilaketaren beste eredu bat da, espazioaren irudikapenari hautemate eta nolakotasun elementuak gehitzen baitzaizkio. Cristina Palmesek Madrileko Arkitektura Eskolako ikerketa taldearekin lan egiten du. Luis Antonio Gutiérrez Cabrero irakasleak (ETSAMen hainbat irakasgairen arduraduna da, hala nola Ikuskizunetako Arkitektura eta Arkitektura Iragankorra) gidatzen duen talde horrek ikus-entzunezko teknologien erabileran eta hiriaren ulerkuntzan oinarritzen diren hainbat proiektutan lan egiten du. Irudikatzeke teknologia berrien agerpenak, ingurunea simulatzeko erreminta berriek, proiektua modelo bihurtzeko bide berriek eta edozein biztanleren eskura dauden tresna berriek (sakelako telefonoak, Internet, Google Earth),

nahitaez, problematika berriak, esperimentatzeko printzipio berriak, ikertzeko ardatz berriak, inguruneari buruzko irakaskuntza berriak, eta abar planteatzen dituzte... Ildo horretan sar daiteke *Madrid-Paris* bideo instalazioa. Hor Madril eta Paris hirietako hainbat leku adierazgarri hartzen dira xede, hala nola Parisko Metroko 5. linea. Instalazio horretan, sarean eta, oro har, ziberespazioaren behaketan mugatzen ari den espazio-denbora berriaren pertzepzioa planteatzen da. Bi hirietako leku birtualekin eta bi hirietan *in situ* egindako grabazioetan lortutako soinu bandarekin lan egiten da, Pages Jaunes, QDQ eta Google Earth web orrialdeek ekarritako datuen arabera. Hirigintza eta akustika, musika eta arkitektura, denak sartzten dira espazioaren nozioan; eta horrek interes ukaezina dauka, bere zeharkako konexio anitzen ondorioz. Interes hori dela eta, 2008. urtean Damien Masson, Ricardo Atienza, Cristina Palmese eta José Luis Carlesekin osatutako taldeak *Lutheria sonora urbana* izeneko proposamena egin zuen, Sucrerie auzoko (Chalon-sur-Saône, Frantzia) soinu espazioari buruz. Asmoa zera da, horko soinu espazioa aberasteko proposamen bat egitea, hiri espazio bat diseinatzeko; horretarako, hiritarrak sustatzen dira pentsatzera ea nola eraiki hiriko soinuaren benetako erresonantzia kuxarena egingo duen espazio publiko bat.

4. irudia

Ildo horretan, aipagarri gertatzen dira Karmele Herranz eta Igone García ikerlariak Labein laborategian egin dituzten lanak. Eusko Jaurlaritzaren ingurumen arloko teknologietan espezializatutako laborategi horretan egindako lanak hiriko soinu paisaian murgiltzen dira. Zarataren alderdi psikosozialaren ikerketan ibilbide luzea egin duten zientzialari horiek kartografia aplikazio berrien garapenaren bila ari dira, soinuaren dimentsio kualitatiboa gehitzeko eta zabalteko, betiere hiriko ingurugiroaren kalitatea hobetzearren. Horrela, Bilboko Alondegia eraikinaren inguruko tokia aplikatutako metodologia garatu dute. Azterketaren helburua arau batzuk identifikatzea da, gero horien bidez Bilboko toki lasaia identifikatu eta ebaluatzeko metodologia eta adierazle batzuk definitzeko. Kutsatze akustikoaren ohiko adierazlea osatu nahi dute soinu paisaiarekin zerikusia duten beste adierazle batzuekin.

Ricardo Atienza arkitektoak, gaur egun CRESSON laborategiari lotuta, bai hiriko soinuaren ikerketa proiektuetan bai Soinu Artearen arloko sorkuntzan parte hartzen du. Aipagarriak dira soinuak eta espazioak elkarren artean dituzten eraginak ezaugarritzeko egin dituen ekarpenak, dela zeharretara egindakoak dela diziplina aniztetera egindakoak. Gaia, izatez, bere doktore tesian eta hainbat argitalpenetan jaso da, eta horietan garbi adierazten du soinu identitatearen kontzeptuak duen garrantzia eta horrek hiri proiektuan duen aplikazioa. Ricardo Atienza espazioaren eta soinuaren arteko elkarrizketa garatzen duen hainbat instalazioren egilea da. Horietan aipagarri dira *Ambiances sonores*, CRESSON taldeko kideekin batera egindako instalazio kolektiboa, La Briqueterien, Ciry-le-Nobleko (Borgoina) Ekomuseoan

eratua. Identitatearen eta ondarearen artean dauden loturek osatzen dute planteatutako gaia. Zehazki, lortu nahi duen helburua lekuaren identitatea iradokitzea da, betiere bere memoriaren, egungo egoeraren eta etorkizuneko proiektioaren bidez. Oraintsuagokoa da *Resonanser* (Stockholm, 2010). Hor, Soinu Artearen eta musikaren arloko adibide multzo batekin eratutako elkarrizketa erabiltzen da «soinu espazioa» kontzeptuari buruz hausnartzeko, baita kontzeptu horrek dituen inplikazioei buruz hausnartzeko ere, baina hori entzuteko moduaren eta ohiko ingurunearekiko erlazioaren arabera egiten da. *Resonanser*, izatez, kontzeptu horretan egindako indusketa da, baina kontzeptu hori leku fisiko baten eta bertako soinu adierazpenaren arteko premiazko fusiotzat hartuz, hau da, lekuan dagoen bolumenaren eta bertan dauden erabileren artean.

Soinu hezkuntza

Teknika eta zientziaren arloko inplikazioez gain, soinu paisaia soinu sentsibilizazio eta hezkuntzarako ere oso erreminta garrantzitsua da eta ez bakarrik musikaren arloan, baita ingurumen hezkuntzaren arloan ere. Ildo horretan, unibertsitateak adituez osatutako hainbat talde dauzka, soinuen bidezko sorkuntzatik abiatuz aukera pedagogiko horiek garatzen ari direnak. Horietan aipagarriak dira Antonio Alcázar, Gaztela-Mantxako Unibertsitateko Musika Irakaspena Fakultateko (Cuencako campusa) irakaslea; Inmaculada Cárdenas, Santiago de Compostelako Unibertsitateko (Lugoko campusa) irakaslea; eta Pilar Cabeza, Valladolideko Unibertsitatekoa. Musika garaikidearen hurbileko ikuspegitik begiratuta, aditu horiek inguru-neak dauzkan sorkuntza aukera ikaragarritik abiatu dira, jarduera pedagogikoko sail bat garatuz. Sail horretako jarduerak erabilgarriak dira oso sorkuntza bultzatzeko, dela bere denbora antolatze materialen hautaketaren bidez, dela estetika baten eta multzoari buruzko ideien bidez, edota irizpide propioak hedatuz eta musika hezkuntzaren planteamendu estetikoak berrindartuz.

Musika esperimental. Soinu artea. Soinu paisaia

Zientzia, arkitektura, pedagogia eta musika sorkuntzaren arloan sortutako jarduera horiekin batera, funtsezko jardueraren leku bategi badu zerikusia mikrofonoa bere inguruko mundua harrapatzeko erabiltzen duten artisten jarduerekin. Soinu Artearen arloko joera horiek *soundscapea* ulertzeko modu askotara agertzen dira. Soinu paisaia aztertze sistemak alderdi asko ukitzen ditu: soinua ekoiztea, sortzea eta jaulkitzea; soinua hartzea edo hautematea; soinua sortu den testuinguru, espazio edo ingurunea. Horrekin guztiarekin, beraz, soinu paisaiak eta teknologia elektroakustikoak eta, oro har, audioak elkarren artean duten eraginaz sortzen diren jardueretan

murgiltzen gara bete-betean. Soinu paisaiak arte elektronikoaren ataltzat har ditzakegu, informazioa grabatzeko, telekomunikazioaren bidez transmititzeko eta maneiatzeko behar-beharrezkoa gertatzen den teknologia elektronikoaren mende daudelako. Arlo honetan asko dira soinu paisaiaren gaira indar gehiago edo gutxiagoz hurbiltzen diren izen eta erakundeak. Gaztela-Mantxako Cuencako Unibertsitateko campusean, Arte Ederrak Fakultatean ematen ditu Soinu Arteari buruzko ikastaroak José Antoniko Sarmientok; oso lan garrantzitsua egiten du soinu artearen hedapenerako. Javier Arizaren lankidetzarekin, departamentu horrek oso ikuspegi zabala eskaintzen du gaiari buruz; gai horretan, hain zuzen ere, badira jarduera eta programa akademiko batzuk soinu paisaiaren estetikaren barruko lanen aldeko interesa pizteko. Soinuak eta arte plastikoek elkarren artean dituzten harremanak ikertzeraz bideratuta dago departamentuaren jarduera, baina diziplina askotatik begiratuz. Sarmiento eta Ariza irakasleak *Sin Título* eta *RAS* aldizkariaren argitaratzaileak dira, baita artesonoro.org web orrialdearena ere. Horietan, aipatu irakasleek Soinu Artearen sorkuntza aukeren ikuspegi zabal bat ematen dute.

Aipatu beharrekoak dira José Iges konpositoreak egindako lanak; hori bereziki interesatuta dago hitzaren eta soinu poesiaren erabileran. Concha Jerez artistarekin batera 1994an egindako *La Ciudad de Agua* lanean, Alhambra paisaiako soinu dokumentuak konbinatzen ditu, eta bereziki uraren soinua, musika eta interpretazio elementuekin. Beste obra batean, *La ciudad resonante* [1999], Igesek Madrileko soinuak biltzen ditu eta gero horiek beste leku askotakoekin nahasten eta partzialki eraldatzen, ia etengabe elkarren artean duten eraginagatik, elektronikazko zuzeneko inprobisazioarekin —Pedro López—. Interes berezikotzat jo daiteke, paisaiarekin duen zerikusiatatik, Iges eta Jerezek duela gutxi egindako *Is/as Resonantes* [2009] izeneko proiektua. Hori Kanariar Uharteek eskaintzen duten errealitate kultural, historiko eta gizatiarrera egiten den soinu hurbilpen artistikotzat jo daiteke. Baina hurbilpen hori egungo Soinu Artearen estrategietatik egiten da eta, zehatzago esanez, irrati artetik errealitate horietara egiten den hurbilpena da. Proposamena zazpi obra sortzean datza; horien bidez gero Kanariar Uharteetako soinu paisaiaren hainbat alderdi erakusteko, edota beste era batera esanda, Kanariar artxipelagoko zazpi uharte horietako bakoitzeko ingurune akustikoarenak erakusteko. Beraz, soinu bereziko espazioak hartzen dira kontuan, hala nola haietako biztanleen soinu bereziak, hizkerarenak eta habitat espezifikoetakoak barne. Arloko esperientzia eta grabazio horien ondoriozko lanek espekto zabal bat estaltzen dute; eta horretan sartzen da ia dokumentala den linea batetik ia musikala den abstrakzio handiagora doan eremua. Esan daiteke, beraz, lan horiek *soundscape* edo soinu paisaia deitzen diegun generoan ohikoak direla. Proiektuak, halaber, badu agerkari bat, José Luis Carles eta Miguel Alvarez

Fernándezen testuekin argitaratzen dena. Komunitate elektroakustikoaren agerpen horri dagokionez, garrantzitsua da adieraztea musika elektroakustikoaren Phonos laborategiaren inguruan sortutako konpositoreek egindako lana. José Manuel Berenguerrek oso ondo ezagutzen ditu abangoardiako korronteak eta soinu paisaiaren gaiaz interesatuta dago. Aditu hori arduratzen da, Coclea kultura elkartearekin batera, arlo honetako ekimen, antolakuntza eta jarduera garrantzitsuez (Orquesta del Caos, En-Red-O, Zeppelin CCCB Barcelona jaialdia, Música 13 Cremallera jaialdia).

Francisco López konpositorearen obretan, Ingurugiroko Soinua benetako eta erabateko «sintetizatzaile»tzat jotzen da, horretan aurkitzen baitu bere obrarako behar duen soinu materia guztia. Beste egile bat, Llorenç Barber, musika esperimentalaren arlotik dator eta soinu paisaiaren teoriak hiriko soinu espazioan duten aplikazio konkretura hurbiltzen da. Soinuaren eta batez ere hiriko testuinguruaren arteko harremanetan inspiratutako obren egile honek kanpai kontzertu ikusgarriak eskaintzen ditu, edota naumakiak (itsas munduarekin zerikusia duen giroan inspiratutako obrak) eta hiriko kontzertuak antolatzen. Proposamen horiek, soinua lagun, espazio kolektibo bat etengabe asmatzera bultzatzen dute eta, ondorioz, jokabide artistiko berriak planteatzera. Llorenç Barberren hiriko musikaren adierazpenik argiena bere kanpai kontzertuak dira, baina laurogeiko hamarkadatik hona beste soinu iturri batzuk ere erabiltzen ditu: zurezko karrakak, adarrak, su artifizialak, artilleria salbak, danborrak, txilibituak eta itsasontzietako tutuak, metalak, kanoi eztandak, hodi harmonikoak eta, era berezian, bandak: banda sinfonikoak, militarrek, prozesioetakoak, zezenketetakoak, herrietakoak, pasodobleak, eskoletakoak, eta abar. Kanpaien azterketa arloan, Valentziako Gremi de Campanersek egindako lana aipatu behar da, nahiz eta lan hori gehiago izan etnologiaren arlokoa musikakoa baino. Françesc Llop antropologoak koordinatzen duen talde horrek lan garrantzitsua egiten du kanpaien soinu tradizionalki berreskuratu eta hedatzen, batez ere Valentziako hirian. Oso informazio interesgarria eskaintzen dute online helbide honetan: → www.campaners.com

Joera berriak eta teknologia berriak

Aipagarria da, berebat, artista eta adituen belaunaldi berriek egiten duten lan berritzailea; horiek, nahiz eta musikaren, ikuskizunen, soinu artearen, arkitektonikoaren eta teknikoaren arlotik etorri, soinu paisaiaren arloarekin bereziki interesatuta agertzen dira. Diziplina arteko lanera egokitzeko malgutasun eta gaitasun handia erakusten dute, baita diziplina desberdinetako hizkera eta tekniken bategitean eta teknologia berrien erabilera garrantzitsuan ere. Hala, arkitekturaren eta soinuaren elkar eraginaren arloan aipa-

garriak dira Pablo Padilla, Alex Arteaga eta gorago aipatu dugun Ricardo Atienza, denak hezkuntza musikala jaso dutenak eta arki-tektura eta soinu instalazioak konbinatzen dituztenak. Beste artista batzuek, hala nola Pablo Sanz, José Luis Espejo, Maria Andueza, Miguel Alvarez-González, Chiu Longina, Juan Gil, Julio Gómez, Pedro Jiménez. Soinu sorkuntza, soinu aktibismoa, kultura kudeaketa, tailer-erakusketen antolakuntza, irrati programazio eta hedapena, argitalpenak, eta abar konbinatzen dituzte, eta musikari, soinu artista, soinu aktibista, soinuarekin eta musika elektronikoarekin zerikusia duten proiektuen arduradunak dira. Gaur egun horien proiektuak hainbat lekutan kontsulta daitezke: → www.artesonoro.org eta → www.mediateletipos.net, soinu digitalen clusterrak notizia, informazio eta soinu proiektuekin.

Informatikaren arloko teknologien erabilerari dagokionez, aipagarri gertatzen da → escoitar.org taldea Galizian egiten ari den lana. Duela urte batzuetatik hona, talde hori Galiziako soinu paisaien dokumentazioa bildu eta webean jartzeko lan garrantzitsua ari da egiten, Google Maps irudikatzeko erremintatzat erabiliz. Google Maps sistemaren bidez soinuak espazio baten mapan txertatzeko eginkizun honetan, aipatu behar da berebat Artelekuko Audiolabek egindako lana. Erakunde horrek Euskal Herriko soinu mapa egiteko lanean dihardu. Bi kasuetan, interesa duen edonori ematen zaio aukera proiektuan parte hartzeko, dela ingurugiro batean soinuak grabatu eta entzutera emateko, dela webean sartuta dauden arloko grabazioak entzuteko. Grabazio horiek online kontsulta daitezke → www.soinumapa.net, eta aldi berean hala nahi duenak bere ordenagailura deskarga ditzake. Izatez, soinu mapa horiek kualitatiboak dira, eta udaletako soinu kutsaduraren departamentuek egiten dituzten zarata mapa konbentzionalei kontrajarrita daude edo osagarriak dira. Honetan gaudelarik, adierazi behar da udal departamentuek egiten dituzten zarataren mapetan ez direla jasotzen soinuaren iturriak, zarataren parametro fisikoei dagozkien zenbakiak baizik. Ildo bereko beste proiektu batzuk ere badaude, hala nola Andaluzian → www.andaluciasoundscape.net, Madrilen → madridsoundscape.org eta Bartzelonan → www.ciudadsonora.wordpress.com → www.ciudadsonora.net eta → www.antropologia.cat/node/3488.

Gai honi buruzko bibliografia nabarmen handitu da azken urteetan. Aipagarriak dira musika esperimentalaren arlotik eta soinuaren arlotik irten diren lan batzuk, soinu paisaiaren gaia ere hartzen dutenak. Casa Encendida kultura etxeak duela gutxi argitaratu duen bere ARTE SONoro erakusketaren katalogoa ere aipatzekoa, hor hainbat aditu ospetsuren lanak baitatoz. 2010ean beste proiektu bibliografiko garrantzitsu bat ere kaleratu da: Llorenç Barber eta Montserrat Palaciosen idatzi eta Fundación Autor etxeak argitaratutako *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte so-*

noro en España. Madrileko Reina Sofía Museoan 2009ko urria eta 2010eko otsaila bitartean antolatu zen erakusketako beste katalogo bat ere aipatu beharrekoa da: *Los Encuentros de Pamplona 1972. Fin de fiesta del arte experimental*. 2008an, Vigoko Arte Contemporáneo museoak (MARCO) *Audio Hacklab* argitaratu zuen, → escoitar.org kolektiboak zuzendutako proiektu homonimotik ondorioztaturiko bolumena. Aipagarriak dira, berebat, *Desacuerdos* liburua (CD eta guzti) Artelekuk, José Guerrero Zentroak, MACBAk eta Sevillako Unibertsitateak egindako proiektu kolektiboa, eta José Igesekek komisariatutako 2006. urtean Lucena eta Cordoban zehar antolatutako *Muestra de Arte Sonoro Español* (MASE) erakusketako katalogoa. Azkenik, hainbat zentro eta taldek eremu hispanoamerikarrean egiten dituzten jarduerak aipatu behar dira, informazioaren aldetik interesgarriak direlako. Hala, Paisaje Sonoro Uruguay taldeak oso web orrialde betea eskaintzen du, soinu paisaiaren gaiari buruz gaztelaniaz idatzitako dokumentazio garrantzitsuarekin: elkarrizketak, informazioak eta arlo honetako idazle garrantzitsuenen artikululu itzuliak. Taldeak, izatez, Uruguaiako Unibertsitateko (Montevideo) Musikaren Unibertsitate Eskolan du egoitza → www.eumus.edu.uy. Soinu paisaiaren arlo honetan lan garrantzitsua egin dute, berebat, Mexikon Fonoteka Nazionalak → www.fonotecanacional.gob.mx, Argentinan Buenos Aires Sonora taldeak → www.buenosairessonora.blogspot.com eta Rosarioko soinu maparen egileek → www.sonidosderosario.com.ar, eta Perun, Lima sonora taldeak → <http://limasonora.com>.

Bibliografia

AMPHOUX, Pascal (1991), «Aux écoutes de la ville». CRESSON. *Rapport* 94 zk., Grenoble.

AUGOYARD, J.-F.; TORGUE, H. (1995), *À l'écoute de l'environnement*, Marseille: Parenthèses.

BAYLE, François (1993), *Musique acousmatique. Propositions... .. Positions*, Paris: INA-GRM/Buchet-Chastel.

CHION, Michel (1991), *L'art des sons fixés ou La Musique Concrètement*, Fontaine: Metamkine/Nota-Bene/Sono-Concept, (gaztelaniazko itzulpena: Carmen Pardo, *El arte de los sonidos fijados*, Cuenca: Sorkuntza Esperimentaleko Zentroa. Arte Ederretako Fakultatea, 2001).

CARLES, J. L. (1995), *La dimensión sonora del medio ambiente. Relación entre modalidad sonora y modalidad visual en la percepción del paisaje*. Doktore tesia. Ekologia Saila. Madrilgo Unibertsitate Autonomoa.

CARLES, J. L. eta PALMESE, C. (2005), *Paisajes Sonoros de Madrid*, Colección de Libros de Artista Las Cajas de Uruk, Madrilgo Udalararen Arte Saila.

SCHAEFFER, Pierre (1977), *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines, 2.* argitalpena, Paris: Ed. du Seuil (1. argit. 1966) (gaztelaniazko bertsio laburtua: Araceli Cabezón, *Tratado de los objetos musicales*, Madril: Alianza Música, 1988).

SCHAFER, R. Murray (1977), *The Tuning of the World*, New York: A. Knopf Inc.

SCHAFER, R. Murray (2005), *Hacia una educación sonora*, Mexiko: Conaculta/Radio Educación.

TRUAX, B. (1983), *Acoustic Communication*, New Jersey: Ablex Publishing Co.



1. irudia
 Kartografia akustiko konbentzionalaren adibidea. Zarataren mapa estrategikoa. Maila jarraitua eguneko zarataren baliokidea. Retiro barrutia. Madril. Iturria: Madrilgo Udala.

→ www.munimadrid.es

2. irudia

Grabaketa guneen planoak. Madrileko Parque del Retiroko soinu paisaiaren estudioa.

Fig. 2

Plano Puntos de grabación Estudio del Paisaje sonoro del Parque del Retiro. Madrid. Fuente: *Paisajes Sonoros de Madrid* (J.L. Carles y C. Palmese). Las Cajas de Uruk. Área de las Artes. Ayuntamiento de Madrid. 2006.





3. irudia

Soinu ezagupeneko mapen bi eredu.
Cuencako soinu paisaiak.

Fig. 3

Dos ejemplos de Mapas cognitivos
sonoros. Paisajes sonoros de Cuenca.

1. Concept

Partant d'un lieu rendant hommage à l'inventeur de la photographie, comment penser une utilisation de médias pour un projet de "Lutherie sonore", dans une dimension paysagère et non mu-sicale ? Les problèmes suivant émergent :
 Comment faire usage du sensible pour "accorder" des tissus urbains contrastés ?
 Comment penser à la fois, et en termes sonores, les espaces corporels, locaux et territoriaux ?

Ces deux plans de questionnement soulignent l'enchevêtrement des dimensions superposées à l'échelle d'un site à considérer en prise avec son environnement. La proposition est de penser l'ambiance sonore à la dimension d'un territoire particulier et non pas de chercher à "exposer" du son. Ainsi, le projet se veut d'abord être une intervention paysagère, urbaine et durable et non pas une "installation".

échelles d'analyse

- spatiale
 - monde
 - site
 - corps
- sonore
 - fond sonore
 - écoute médiale
 - écoute amplifiée

échelles de projet

- réseau
- groupe
- individu
- ambiance
- mobilités
- objet
- virtuelle
- médiane
- macro
- formelle
- plan d'ensemble
- plan moyen
- plan sonore
- plan macro

2. du Concept au Programme

La notion d'échelle est utilisée comme outil, intermédiaire entre analyse et projet, apte à penser un ensemble de dimensions contrastées propres au site et au projet. Au nombre de trois, les échelles articulent les dimensions du corps et de l'espace constamment en jeu dans les approches sensibles du territoire. Il s'agit des échelles de :

- proximité : à la dimension des corps,
- médialité : à la dimension de l'environnement immédiat,
- réticularité : à la dimension du réseau, articulant l'espace in situ au monde entier.

Dispositif d'écoute médiale

The diagram shows a pedestrian path with a 15° incline. Sound levels are indicated by vertical bars: 28dB (couverture fermeture), 37dB (couverture fermeture), 39dB (crescendo ouverture), and 30dB (bruit de circulation). Frequency spectra are shown for 'gauche' and 'droite' channels, with labels for 'aigu', 'medium', and 'grave' frequencies. The spectra show 'urgence: ouverture' and 'urgence: fermeture' phases.

Piste 1 cd-audio

La piste sonore donne à entendre l'impact du paysage sonore créé, sur une partie du parcours piétonnier. On marche pendant 1'45" en remontant vers le nord est. Aux sons environnementaux s'ajoutent des sons naturels (eau, clairière, animaux), accordant ainsi le paysage visuel au paysage sonore.

Equipe IRVIA+SON
 ATIENZA / CARLES /
 MASSON / PALMESE

1

PROXimité / MÉDIALITÉ / RÉTICULARITÉ

trois ÉCHelles de projet pour une LUTHERie URBAIne dans le quartier de la Sucrerie [Chalon s/ Saône]

4. irudia
 Lutheria sonora urbana proiektua. Ideia lehiaketa. *Les oreilles de Nicephore*. Chalons-sur-Saône, Frantzia. Damien Masson, Cristina Palmese, Ricardo Atienza eta José Luis Carlese aurkeztutako proiektua.

Fig. 4
 Proyecto *Lutheria sonora urbana*. Concurso de ideas *Les oreilles de Nicephore*. Chalons-sur-Saône, Francia. Proyecto presentado por Damien Masson, Cristina Palmese, Ricardo Atienza y José Luis Carles.

Vivimos en un mundo rico en sonidos. Los sonidos nos afectan en todo momento y es difícil escapar a su influencia; nos vinculan con el medio y son capaces de provocar desde emociones profundas a molestias profundas. El ambiente sonoro muestra gran complejidad, no sólo por la riqueza y variedad de las mezclas sonoras cotidianas, sino también por la interacción del sonido con el espacio, con la topografía, las superficies, las características climáticas, los materiales, las texturas etc. que actúan sobre los sonidos y contribuyen a dar una identidad propia a cada lugar, aportando cualidades sensoriales, evocativas y culturales. El sonido tiene un carácter dinámico; nos informa de cosas que están ocurriendo, es temporal, continuo e impredecible. Para R. Murray Schafer, el mundo sonoro es un mundo de acontecimientos, de actividades más que de artefactos, de sensaciones más que de reflexiones. Pero en nuestros tiempos el sonido, en su dimensión negativa de ruido, constituye uno de los problemas ambientales más importantes y preocupantes con niveles sonoros crecientes en todo el mundo. Sin embargo, la dimensión sonora resulta poco tenida en cuenta, a veces sorprendentemente ausente en numerosas áreas del conocimiento (geografía, medio ambiente, arquitectura, sociología...). La riqueza dinámica informativa y expresiva (afectiva y emocional) que poseen los sonidos ha sido poco explorada, existiendo pocas metodologías que permitan un acercamiento al sonido en manera amplia y pluridisciplinar, pero el sonido puede ser enormemente útil en numerosas disciplinas, en la descripción del espacio y de las comunidades, y cada vez más encontramos artistas y científicos que se interesan por la dimensión sonora en sus respectivos campos. Quizás estas carencias estén relacionadas con las dificultades para describir lo sonoro, dado que estamos implicados ampliamente en un fenómeno no verbal. El investigador, incluso el propio músico, tiene dificultades para expresar mediante el lenguaje las reacciones o sentimientos que provoca la música. La cuestión que se plantea es la de cómo en nuestra cultura abordamos, analizamos y gestionamos las vivencias sonoras cotidianas. El interés concedido a la experiencia del Land Art, las instalaciones y escenografías urbanas, las intervenciones artísticas audiovisuales en espacios urbanos son ejem-

plos de una nueva exploración de las interacciones ser humano-medio que pueden ser útiles en el campo del paisaje sonoro y en el nuevo diseño sonoro urbano. Las propuestas de crear, manipular o transformar el espacio están también ligadas a la introducción de nuevos medios de expresión. La invención de la fotografía y el cine por un lado, y la de las técnicas de grabación, manipulación y difusión sonora por otro, constituyen desarrollos científico-técnicos que a la larga van a ser decisivos en el modo de entender e incluso de transformar la realidad. Con este trabajo pretendemos recoger el estado general de este tema, proporcionar una idea general de las experiencias y grupos que trabajan en este ámbito en España, su evolución y sus conexiones con las tendencias y experiencias existentes en este campo a nivel internacional.

Historias del sonido

El fenómeno sonoro conlleva históricamente un debate terminológico y científico acerca de la dualidad sonido-música. Desde el momento en que empiezan a establecerse los principios básicos del fenómeno sonoro, cuando Pitágoras observa como la calidad del sonido del yunque del herrero al ser golpeado por el martillo variaba con el peso de los mismos, se inicia un largo camino en la búsqueda de una explicación a las múltiples repercusiones físicas, estéticas, culturales, psicológicas, ambientales... derivadas de estas vibraciones. Desde Pitágoras esta discusión acerca de las características estéticas del sonido va a tener múltiples desarrollos. Así a inicios del siglo pasado, futuristas como Luigi Russolo se referían al poder y al impacto del ruido en el espacio urbano planteando la posibilidad de orquestrar los sonidos urbanos y llegando a construir una serie de nuevos instrumentos musicales productores de nuevas sonoridades, los «Intona rumori». John Cage definió la música como «sonidos, sonidos alrededor nuestro, así estemos dentro o fuera de las salas de concierto». R. Murray Schafer dice: «Si en un concierto perturba el sonido del tráfico, éste será ruido. Pero si el sonido del tráfico es parte de la textura de la obra, deja de ser ruido». Las fronteras de lo sonoro se hacen cada vez más difusas después de que los compositores iniciaran esa exploración sin fin del sonido más allá de toda frontera. Si en el campo musical esta diferenciación entre sonidos, ruidos y música se ha establecido sobre unas bases rígidas hasta la llegada de las vanguardias del s. XX, en el campo de las ciencias que se ocupan del sonido esta rigidez es aún mayor; el estudio del Medio Ambiente Sonoro se ha basado casi exclusivamente en el estudio de los aspectos relacionados con el problema del ruido, concretándose principalmente en la realización de cartografía acústica en la que las principales variables consideradas son el nivel sonoro (variable física) y la molestia (variable subjetiva).

Historias de la representación sonora

La herramienta técnica fundamental para el urbanismo sonoro es el mapa acústico, mediante el cual las características espaciales y acústicas, fundamentalmente sus niveles sonoros, pueden cartografiarse con las curvas isobeles. Pero el mapa acústico no es más que una mera relación de valores numéricos en el que las fuentes sonoras no se contemplan según sus significados y valoraciones.

Fig. 1

El estudio del medio ambiente sonoro debe tener en cuenta junto a la variable acústica, el contexto en el que se produce así como los procesos cognitivos implicados en la valoración del sonido superándose los estudios sobre ruido centrados en la relación ruido-molestia. Los estudios sobre Paisajes Sonoros desarrollados por R. Murray Schafer en Canadá proponen que el Medio Ambiente Sonoro ofrece dimensiones y connotaciones que difieren ampliamente del planteamiento tradicional centrado en la relación ruido-molestia. Es necesario orientar el oído hacia el nuevo paisaje contemporáneo. R. Murray Schafer en su libro *The Tuning of the World* nos invita a escuchar a diario los sonidos del entorno y a reflexionar: «El universo sonoro que nos rodea podría ser objeto de un nuevo tipo de estudios musicales», de una nueva teoría de la música. Podemos significar dos corrientes diferenciadas de análisis del Medio Ambiente Sonoro: por un lado la canadiense, bajo la concepción del paisaje sonoro schaferiano y de la comunicación acústica que promueve Barry Truax y, por otro, la concepción francesa propugnada por el laboratorio CRESSON (Universidad de Grenoble), más interesada por el urbanismo sonoro y que utiliza una nueva herramienta metodológica interdisciplinar, el efecto sonoro; ambas van a influir también en los trabajos que se desarrollan en diversos campos en España, donde las primeras actividades realizadas datan del año 1986 en el que se inició en el Instituto de Acústica (CSIC) una línea de trabajo sobre Paisajes Sonoros que seguía las pautas apuntadas por Murray Schafer. Un primer proyecto en esta línea es el promovido por el Ministerio de Cultura titulado *Estudio del Patrimonio Sonoro en España*. Posteriormente, tras la estancia de José Luis Carles en el laboratorio CRESSON en Grenoble, los métodos desarrollados por los investigadores JF Augoyard y Pascal Amphoux, constituyen la base para el análisis de la calidad sonora de diversas ciudades españolas, habiéndose publicado el *Estudio de la calidad sonora de Valencia* (López Barrio y Carles, J.L, Fundación Bancaixa 1997). Estos trabajos están basados en la aplicación de un método nuevo de carácter cualitativo con un enfoque pluridisciplinar, basado básicamente en la realización de grabaciones exhaustivas (en diversos periodos del día y épocas del año) en diferentes espacios y situaciones sonoras, junto con encuestas, escuchas reactivadas, análisis perceptivos, y análisis de contenidos de modo que se obtenga una calificación de

los sonidos urbanos. Otros expertos que trabajan en el campo de la arquitectura en España aplican metodologías de carácter cualitativo en su aproximación al ambiente sonoro urbano. Así el arquitecto experto en acústica Francesc Daumal, en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, quien también frecuenta y colabora en las actividades surgidas del CRESSON lleva a la práctica y al diseño de la arquitectura cotidiana lo que él mismo denomina Poética Acústica desarrollada en diversas publicaciones en el campo de la acústica y de la arquitectura, y también en diversas aplicaciones arquitectónicas. La arquitecta Pilar Chías directora de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Alcalá de Henares trabaja en el tema de la representación sonora en la arquitectura (Chías Navarro, Pilar: «Los espacios sonoros [I]. La percepción del espacio: evocación de sensaciones sonoras». *Cuadernos del instituto Juan de Herrera*. ETSAM, Madrid, 2002, p. 49).

Asimismo Cristina Palmese, arquitecta italiana residente en Madrid, desarrolla nuevos métodos para incorporar los elementos sonoros en el proyecto arquitectónico y urbano, principalmente a partir de la utilización de nuevos conocimientos perceptivos basados en las interrelaciones entre imagen y sonido. Se interesa para ello por la utilización de las tecnologías audiovisuales y sus posibilidades de aplicación en el desarrollo de nuevas formas de representar el espacio. Palmese centra particularmente su interés en el desarrollo de nuevas herramientas que recojan la complejidad audiovisual de la ciudad y su aplicación al proyecto urbano, con la utilización de las tecnologías audiovisuales, complementando y superando las tradicionales formas cartográficas de representar el espacio. Junto a sus investigaciones en el campo del proyecto arquitectónico, Palmese participa en trabajos especializados en el campo del paisaje sonoro, como el libro de artista *Paisajes Sonoros de Madrid* realizado junto con José Luis Carles, o el libro *Paisajes Sonoros de Cuenca* que realiza con José Luis Carles y Antonio Alcazar, para la Universidad de Castilla La Mancha.

Fig. 2
Fig. 3

Ambas publicaciones poseen un interés añadido como referente de los cambios en la evolución y representación del paisaje sonoro urbano. Es otro ejemplo de búsqueda de una nueva cartografía sonora, incorporando a la representación del espacio los elementos perceptivos y cualitativos. Cristina Palmese colabora con el grupo de investigación de la Escuela de Arquitectura de Madrid, dirigido por el profesor Luis Antonio Gutiérrez Cabrero (responsable en la ETSAM de asignaturas como Arquitectura del Espectáculo y Arquitectura Transitoria) en diversos proyectos basados en la utilización de las tecnologías audiovisuales y en la comprensión de la ciudad. La existencia de nuevas tecnologías de representación y la simulación de ambientes junto a las nuevas formas de modelización del proyecto y los nuevos usos cotidianos del habitante (te-

léfonos móviles, Internet, Google Earth) plantean ineludiblemente nuevas problemáticas, nuevos principios de experimentación, nuevos ejes de investigación, nuevas enseñanzas con relación al tema del ambiente. En esta línea cabe referirse a la videoinstalación *Madrid-París* que toma como objeto lugares significados de las ciudades de Madrid y París en su línea 5 de metro. En dicha instalación se plantea una percepción del nuevo espacio-tiempo que se está delimitando en la red y, en general, en la observación del ciberespacio. Se trabaja con lugares virtuales, según los datos aportados por las páginas web Pages Jaunes, QDQ y Google Earth de ambas ciudades, con la banda sonora obtenida a partir de grabaciones in situ en ambas ciudades. Urbanismo y acústica, música y arquitectura se encuentran en la noción de espacio, el cual posee un interés innegable en virtud de sus múltiples conexiones transversales. En este interés, en el año 2008 el equipo formado por Damien Masson, Ricardo Atienza, Cristina Palmese y José Luis Carles realizan una propuesta, *Lutheria urbana sonora* de un espacio sonoro en el barrio de la Sucrerie (Chalon-sur-Saône, Francia). La idea es la de proponer un enriquecimiento del espacio sonoro para el diseño de un espacio urbano, incitando a los urbanistas a pensar y construir el espacio público como auténticas cajas de resonancia para las sonoridades de la ciudad.

Fig. 4

En esta línea cabe señalar los trabajos desarrollados por las investigadoras Karmele Herranz e Igone García en el laboratorio Labein, centro especializado en tecnologías medioambientales del Gobierno Vasco, que se adentran en el tema del paisaje sonoro urbano. Expertas con una larga trayectoria científica en la dimensión psicosocial del ruido, buscan el desarrollo de nuevas aplicaciones cartográficas que incorporen y amplíen la dimensión cualitativa del sonido, en el objetivo de la mejora de la calidad ambiental de la ciudad. Desarrollan así una metodología aplicada a la zona del edificio de la Alhóndiga de Bilbao. El objetivo del análisis es el de identificar pautas que permitan definir una metodología y unos indicadores para la identificación y evaluación de las zonas tranquilas en el municipio de Bilbao. Se trata de complementar el tradicional indicador de contaminación acústica con otros relacionados con el paisaje sonoro.

Ricardo Atienza, arquitecto actualmente vinculado al laboratorio CRESSON, participa en proyectos tanto de investigación en urbanismo sonoro como de creación en el campo del Arte Sonoro, pudiendo resaltarse sus contribuciones trasversales y pluridisciplinares para la caracterización de las interacciones entre sonido y espacio, tema que queda recogido en su tesis doctoral y en diversas publicaciones en las que refleja la importancia del concepto de Identidad Sonora y su aplicación al Proyecto Urbano. Ricardo Atienza es autor de diversas instalaciones en las que desarrolla

el diálogo entre espacio y sonido. Destacamos *Ambiances sonores*, instalación colectiva realizada con miembros del equipo CRES-SON, instalada en 2004 en La Briqueterie, Ecomuseo en Ciry-le-Noble (Borgoña). El tema planteado es el de las conexiones existentes entre identidad y patrimonio. El objetivo perseguido concretamente es el de evocar la identidad del lugar a través de su memoria, de su situación presente y de una proyección al mañana. Más reciente es *Resonanser* (Estocolmo, 2010), en la que el diálogo con un conjunto de ejemplos del campo del Arte Sonoro y de la música servirá de base para una reflexión acerca de este concepto de «espacio sonoro» y sus implicaciones en términos de modo de escucha y relación con el entorno cotidiano. *Resonanser* supone una exploración de este concepto entendido como fusión necesaria entre un lugar físico y su expresión sonora, entre un volumen contenido y los usos que lo habitan.

Educación sonora

Además de sus implicaciones técnicas y científicas, el paisaje sonoro es también una importante herramienta de sensibilización y educación sonora no sólo importante en el campo musical, sino asimismo en el campo de la educación ambiental. La universidad cuenta en este sentido con varios equipos de expertos que desarrollan estas posibilidades pedagógicas a partir de la creación con sonidos. Entre ellos, cabe citar a Antonio Alcázar que desarrolla su actividad en la Facultad de Magisterio Musical en la Universidad de Castilla La Mancha (Campus de Cuenca), Inmaculada Cárdenas en la Universidad de Santiago de Compostela (Campus de Lugo) o Pilar Cabeza (Universidad de Valladolid). Desde una perspectiva cercana a la música contemporánea, estos expertos parten de las enormes posibilidades creativas del entorno, desarrollando una serie de actividades pedagógicas enormemente útiles para potenciar la creatividad, ya sea a través de la selección de materiales de su organización temporal, de la adopción de una estética y una idea de conjunto, y del despliegue de criterios propios y originales, revitalizando los planteamientos estéticos de la educación musical.

Música experimental. Arte Sonoro. Paisaje sonoro

Junto a estas actividades surgidas en ámbitos científicos, académicos de la arquitectura y de la pedagogía o la creación musical, un espacio de actividad fundamental concierne a las actividades desarrolladas por artistas que utilizan el micrófono para captar el mundo que les rodea. Estas tendencias en el ámbito del Arte Sonoro se manifiestan en diferentes formas de entender el *soundscape*. El sistema de análisis del paisaje sonoro abarca, por tanto,

múltiples aspectos: desde la producción-creación-emisión sonora, hasta el de la recepción o percepción sonora, y el del contexto, espacio o ambiente en el que el sonido se produce. Entramos por tanto de lleno en actividades que surgen de la interacción y la integración entre paisajes sonoros, y las tecnologías electroacústicas y de audio, en general. Los paisajes sonoros podemos entenderlos como parte del «arte electrónico», dada su dependencia de la tecnología electrónica de grabación, telecomunicación y manipulación de información. En este ámbito son numerosos los nombres y organismos que se acercan con mayor o menor intensidad al tema del paisaje sonoro. En el campus de Cuenca de la Universidad de Castilla La Mancha desarrolla, en la Facultad de Bellas Artes, sus cursos sobre Arte Sonoro el profesor José Antonio Sarmiento, que realiza una importante labor de difusión. Con la colaboración de Javier Ariza, este departamento posee una visión amplia del tema que incluye en sus actividades y programas académicos el interés por los trabajos dentro de la estética del paisaje sonoro. La actividad del departamento se centra en la investigación interdisciplinar de la relaciones del sonido con las artes plásticas; Sarmiento y Ariza son editores de las revistas *Sin Título* y *RAS*, y de la página web artesonoro.org que presentan una panorámica amplia de las posibilidades creativas del Arte Sonoro.

Cabe reseñarse los trabajos realizados por el compositor José Iges, particularmente interesado en la utilización de la palabra y la poesía sonora. Su obra realizada con la artista Concha Jerez en 1994, *La Ciudad de Agua*, combina documentos sonoros del paisaje de la Alhambra y, particularmente, el sonido del agua, con elementos musicales e interpretativos. En otra obra, *La ciudad resonante* [1999], Iges recurre a los sonidos de Madrid que son mezclados con los de muchas otras ciudades y transformados, parcialmente, por la interacción casi permanente, con improvisación electrónica en vivo de Pedro López. De interés especial por su intencionalidad paisajística es el proyecto reciente de Iges y Jerez, titulado *Islas Resonantes* [2009], un acercamiento sonoro artístico a la rica realidad cultural, histórica, ambiental y humana que brinda las Islas Canarias. Se trata de un acercamiento desde las estrategias del Arte Sonoro de nuestros días y, más concretamente, del arte radiofónico, a dichas realidades. La propuesta consiste en producir siete obras que sirvan para mostrar distintos aspectos de los paisajes sonoros canarios, o si se prefiere, del entorno acústico de cada una de las siete islas del archipiélago canario, entendiéndose por ello tanto espacios de una sonoridad especial, como prácticas sonoras específicas de sus habitantes, incluyendo su habla y el sonido de hábitats específicos. Los trabajos resultantes de esas experiencias y grabaciones de campo cubren un amplio espectro que abarcaría desde una línea casi documental hasta una mayor abstracción cuasi-musical, como por lo demás viene siendo habitual

en el género de obras denominadas *soundscape*s o paisajes sonoros. El proyecto cuenta también con una publicación con textos de José Luis Carles y Miguel Álvarez Fernández. Con relación a esta presencia de la comunidad electroacústica, es importante señalar la labor de los compositores que surgen alrededor del laboratorio Phonos de música electroacústica. José Manuel Berenguer, amplio conocedor de las corrientes de vanguardia y que se interesa por los paisajes sonoros es, junto con la asociación cultural Coclea, responsable de importantes iniciativas, eventos y actividades en este campo (Orquesta del Caos, En-Red-O, Festival Zeppelin CCCB Barcelona, Festival Música 13 Cremallera).

En las obras del compositor Francisco López, el medio ambiente sonoro es considerado a todos los efectos como un auténtico «sintetizador», en el que encuentra toda la materia sonora necesaria para su obra. Otro autor que procede del campo de la música experimental y que se acerca a las teorías del paisaje sonoro en su aplicación concreta al espacio sonoro urbano es Llorenç Barber, autor de obras inspiradas en la relación entre el sonido y el contexto fundamentalmente urbano, ya sea con sus espectaculares conciertos de campanas, con sus naumaquias, obras inspiradas y centradas en ambientes portuarios, o en sus conciertos urbanos. Estas propuestas llevan a una reinención continua del espacio colectivo a través del sonido y, por tanto, a plantear nuevos comportamientos artísticos. Aunque la manifestación más clara de esta música urbana de Llorenç Barber son sus conciertos de campanas, desde mediados de los años noventa, incorpora otras fuentes sonoras: carracas de madera, bocinas, fuegos artificiales, salvas de artillería, tambores, silbatos y sirenas de buques, metales, eclosiones de cañones, tubos armónicos y, de manera espacial, bandas: bandas sinfónicas, militares, profesionales, taurinas, de pueblo, pasodoble o escolares, etc. En el campo del estudio de las campanas, aunque centrados más en la labor etnológica que en la propiamente musical, es de reseñar la labor del Gremi de Campaners de Valencia, grupo coordinado por el antropólogo Francesc Llop que realizan una importante labor de recuperación y difusión de los toques tradicionales de campanas fundamentalmente en la ciudad de Valencia. Poseen una interesante información online en → www.campanners.com.

Nuevas tendencias y Nuevas tecnologías

Es de destacar la importante labor innovadora de las nuevas generaciones de artistas y expertos que muestran un particular interés por el campo del paisaje sonoro, ya vengan del campo musical, visual, del Arte Sonoro, arquitectónico, técnico... Destacan por su flexibilidad y capacidad de adaptación en el trabajo interdisciplinar,

en la confluencia de lenguajes y técnicas de diferentes disciplinas y en la importante utilización de las nuevas tecnologías. Así en el campo de las interacciones entre arquitectura y sonido podemos citar nombres como Pablo Padilla, Alex Arteaga y el citado antes Ricardo Atienza, arquitectos con formación musical que combinan la arquitectura con las instalaciones sonoras. Otros artistas como Pablo Sanz, José Luis Espejo, María Andueza, Miguel Álvarez-González, Chiu Longina, Juan Gil, Julio Gómez, Pedro Jiménez, combinan la creación sonora, el activismo sonoro, la gestión cultural, la organización de talleres, exposiciones, programación y difusión radiofónica, publicaciones... Son músicos, artistas sonoros, activistas sonoros, responsables de proyectos relacionados con el sonido y la música electrónica. En la actualidad pueden consultarse sus proyectos en diversos sitios → www.artesonoro.org y → www.mediateletipos.net, clusters sonoros digitales con noticias, informaciones y proyectos sonoros.

En esta línea de la utilización de las tecnologías informáticas, es importante reseñar la actividad desarrollada en Galicia por el grupo → escoitar.org que desde hace años lleva a cabo un importante trabajo de documentación y puesta en la web de los paisajes sonoros de Galicia, utilizando como herramienta de representación el programa Google Maps. En esta línea de insertar sonidos sobre el mapa de un espacio utilizando el sistema Google Maps, hay que señalar asimismo el trabajo del Audiolab de Arteleku que trabaja en la realización de un mapa sonoro de Euskal Herria. En ambos casos se trata de proyectos participativos en los que cualquier persona interesada puede grabar los sonidos de un entorno para así poder ofrecer a la escucha y compartir dichas grabaciones de campo. Estas grabaciones pueden consultarse online → www.soinumapa.net, pero también pueden ser descargadas por las personas interesadas en su propio ordenador. Se trata lógicamente de mapas sonoros cualitativos, en contraposición o como complemento a los mapas de ruidos convencionales que realizan los departamentos de contaminación sonora de los ayuntamientos en los que no son recogidas las fuentes sonoras, sino sólo los datos numéricos correspondientes a los parámetros físicos del ruido. En esta misma línea existen proyectos en otros lugares como Andalucía → www.andaluciasoundscape.net, Madrid → madridsoundscape.org y Barcelona → www.ciudadsonora.wordpress.com → www.ciudadsonora.net y → www.antropologia.cat/node/3488

La bibliografía sobre el tema ha tenido un importante desarrollo en los últimos años. Son de destacar algunos trabajos surgidos del campo de la música experimental y del campo sonoro que incluyen el tema del paisaje sonoro. Notable es el recientemente editado catálogo de Arte Sonoro en el que colaboran importantes expertos en el tema, editado por la Casa Encendida. También en 2010 apare-

ce otro importante proyecto bibliográfico: *La mosca tras la oreja. De la música experimental al Arte Sonoro en España*, obra de Llorenç Barber y Montserrat Palacios editado por la Fundación Autor. Otro catálogo de exposición es el correspondiente a *Los Encuentros de Pamplona 1972. Fin de fiesta del arte experimental*, presentado entre octubre de 2009 y febrero de 2010 en el Museo Reina Sofía de Madrid. En 2008, el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (MARCO) publica *Audio Hacklab*, un volumen derivado del proyecto homónimo dirigido por el colectivo → escoitar.org. También son reseñables el libro (que incluye CD) *Desacuerdos*, proyecto colectivo realizado por Arteleku, el Centro José Guerrero, MACBA y Universidad de Sevilla; y el catálogo de la *Muestra de Arte Sonoro Español (MASE)*, comisariada por José Iges en Lucena y Córdoba, durante el año 2006. Cabe señalar finalmente por su interés informativo la actividad en el ámbito hispano por diversos centros y grupos. El Grupo Paisaje Sonoro Uruguay dispone de una completa página web que reúne una importante documentación sobre el tema del paisaje sonoro en lengua castellana, que incluye entrevistas, informaciones, y traducciones de artículos de los autores más importantes en este campo. El grupo está ubicado en la Escuela Universitaria de Música de la Universidad de Uruguay en Montevideo → www.eumus.edu.uy. También es importante la labor realizada en el campo del paisaje sonoro por la Fonoteca Nacional de México → www.fonotecanacional.gob.mx, en Argentina por el grupo Buenos Aires Sonora → www.buenosairessonora.blogspot.com y por los autores del mapa sonoro de Rosario → www.sonidosderosario.com.ar o en Perú, por el grupo Lima Sonora → www.limasonora.com

Bibliografía

AMPHOUX, Pascal (1991), «Aux écoutes de la ville». CRESSON. *Rapport* n° 94, Grenoble.

AUGOYARD, J.-F.; TORGUE, H. (1995), *À l'écoute de l'environnement*, Marseille: Parenthèses.

BAYLE, François (1993), *Musique acousmatique. Propositions... ..Positions*, Paris: INA-GRM/Buchet-Chastel.

CHION, Michel (1991), *L'art des sons fixés ou La Musique Concrètement*, Fontaine: Metamkine/Nota-Bene/Sono-Concept, (trad. español: Carmen Pardo, *El arte de los sonidos fijados*, Cuenca: Centro de Creación Experimental. Facultad de Bellas Artes, 2001).

CARLES, J. L. (1995), *La dimensión sonora del medio ambiente. Relación entre modalidad sonora y modalidad visual en la percepción del paisaje*. Tesis Doctoral. Departamento de Ecología. Universidad Autónoma de Madrid.

CARLES, J. L. y PALMESE, C. (2005), *Paisajes Sonoros de Madrid*, Colección de Libros de Artista Las Cajas de Uruk, Área de las Artes Ayuntamiento de Madrid.

SCHAEFFER, Pierre (1977), *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, 2ª ed., Paris: Ed. du Seuil (1ª ed. 1966) (versión abreviada en español de Araceli Cabezón, *Tratado de los objetos musicales*, Madrid: Alianza Música, 1988).

SCHAFER, R. Murray (1977), *The Tuning of the World*, New York: A. Knopf Inc.

SCHAFER, R. Murray (2005), *Hacia una educación sonora*, México: Conaculta/Radio Educación.

TRUAX, B. (1983), *Acoustic Communication*, New Jersey: Ablex Publishing Co.

1867an Narcis Monturiol ameslari, asmatzaile eta urpekari katalanak munduko lehen urpekantzi autonomoa sortu zuen. Barkuak "Ictíneo II" izena zuen, eta milaka lan ordu eta urpeko itsasontzi eta nabigaziori buruz jakin daitekeenari buruzko ikerketa zientifikoen burutzea zen.

Nahiz eta gaur egun Monturiol gutxi gogoratu, bere lana urpekaritza modernoaren diseinu askotan ikus daiteke.

Ondoren aurkezten diren egunkari-ko sarrerak 1957an aurkitutako koaderno zientifiko batekoak dira. Koadernoak markatu gabeko kaxa batean aurkitu zen Ekialdeko Indietako portuko Konpainia Britainiarraren fitxategien artean Greenwicheko Itsas Museoa.

Idatziak urpean entzuteko lehen tresna omen denari buruz hitz egiten du. Tresnak «hidroskopia» du izena, ez da tresna optikoarekin konfunditu behar eta gaur egun ezagutzen ez den zientziari eta ikertzaile batek asmatu zuen.

Egunkariko sarrerak ingelesez daudenez, uste da asmatzailea Ingalaterrako itsasoko akademiaren batean edo Londresen Ekialdeko Indietako Portuko Konpainia Britainiarreko ikertzaile zientifikoa zela. Seguru asko urpea miatzeko entzumen teknologia behar zuten, Londreseko urertzeko hiri-eremuan zehar portu berriak eraikitzen zituzten bitartean.

Aurkezten diren sarrerak, gehien bat hidroskopiaari buruzko ohar pertsonalak eta Ictíneo proiektuan idazlearen parte-hartzea kontatzen dutenak dira. Hidroskopiaaren historiarekin loturarik ez duten ohar teoriko eta matematikoak ezabatzea erabaki dugu. Jarraian aurkitu den diagrama bakarra itsasten da.

En 1867 el visionario, inventor y submarinista catalán Narcis Monturiol, creó el primer submarino autónomo del mundo. El barco, bautizado como «Ictíneo II» era la culminación de miles de horas de trabajo y de investigación científica sobre cualquier aspecto concebible de la navegación y el diseño de naves subacuáticas.

A pesar de que, hoy en día, apenas se recuerda a Monturiol, su trabajo puede verse en muchos diseños del submarinismo moderno.

Las siguientes entradas de diario provienen de un cuaderno científico descubierto en 1957 dentro de una caja sin marcar entre los archivos de la Compañía Portuaria Británica de las Indias Orientales en el Museo Marítimo de Greenwich.

Las notas revelan la existencia de lo que posiblemente fue el primer dispositivo de escucha submarina llamado «hidroskopia» (no debe confundirse con el dispositivo óptico de mismo nombre) inventado por un científico/investigador cuya identidad, hoy en día, sigue siendo un misterio.

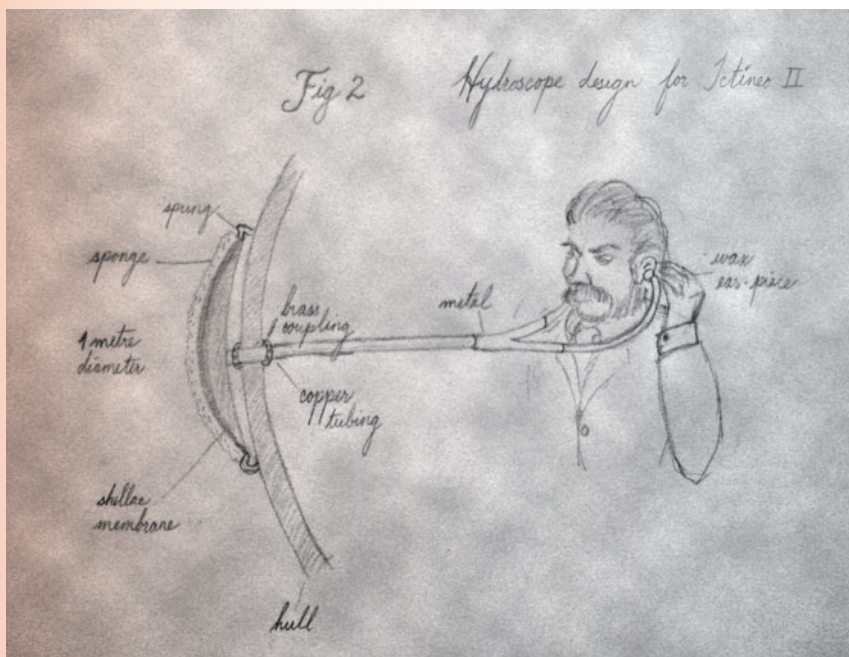
Ya que las notas estaban en inglés, se especula que el inventor fue profesor de alguna academia marítima de Inglaterra o un investigador científico de la Compañía Portuaria Británica de las Indias Orientales en Londres, que probablemente necesitaba tecnología auditiva para registrar el fondo marino mientras construían nuevos puertos a lo largo de la ribera de Londres.

Las entradas que se incluyen son en su mayor parte notas personales acerca del desarrollo del hidroskopia y de la involuación del autor en el proyecto Ictíneo. Decidimos omitir las notas teóricas y matemáticas que no estaban directamente relacionadas con la historia del hidroskopia. A continuación se incluye el único diagrama que se encontró entre las notas.

Kim Cascone

Munduko lehenengo urpeko entzungailuaren asmatzaile ezezagunari buruzko oharrak

Notas acerca del desconocido inventor del primer dispositivo mundial de escucha subacuática



1. irudia / Fig 1.

Ictíneo IIarentzako hidroskopiaoren irudia.

Dibujo del hidroskopia para el Ictíneo II.

—1867ko ekainak 22

Gaur prototipo berriaren lana bukatu dut. Hodientzat material berria eta entzuteko diafragma handiago bat. Probatzeko irrikan nago. Gau eta egun lanean aritu ondoren, nire laborategiak itxura penagarria du. Ezin izan dut lanik egin bazkalondora arte, baina pilulak bere lana egindakoan berriz hasi naiz lanean.

Gutun batek moztu dit jarduna. Ez dut bukatu arte irakurriko.

—1867ko ekainak 23

Gutuna Bartzelonako La Navegación Submarina enpresako Monturiol izeneko gizon batena zen, eta itsasontzi urperagarri bat eraiki duela esaten zuen. Nire lanaren berri izan omen du, eta nire laborategia bisitatu nahi du. Akademian ordu bete barru egon beharra daukat, beraz, ez dut erantzuteko denborarik eta ia ez ditut nire notak hitzaldirako prest. Espainiarrak nire lanari buruz nola entzun duen jakin nahi dut. Hurrengo asteburuan Rrekin gelditu naiz itsasontzi bat alokatzeko eta prototipo berria probatzeko.

—1867ko ekainak 27

Asteburu honetan hidroskopia berria probatu dut. Gutapertxako hodiekin espero nuena baino hobeto funtzionatu dute. Gehiago lortu ahalko banu, baina oso zaila da. Soinuaren kalitatea asko hobetu da. Txoriek beren gorputzak garbitzean egiten dituzten soinuez eta arrainek hodiai kontra jotzean egiten dituzten soinuez aparte, hodiai soinu hutsa eta uraren soinua besterik ez dut entzuten. Hiru metroko sakontasunean entzun beharko nuke, kanpoko soinuez urrun, haizea uraren gainean, txoriak urarekin jolasten eta olatuak ertzaren kontra jotzen. Askok pentsatu dut espainiarraren urpekoan.

Itsasontzi kaskora lotzeko hidroskopia handiago baten zirriborroak hasi ditut.

—22 de junio de 1867

Hoy he terminado el nuevo prototipo. Nuevo material para los tubos y un diafragma de captura de sonido mayor. Ansioso por probarlo. Mi laboratorio está en un estado lamentable porque desde que trabajo día y noche no he tenido tiempo para ordenarlo. No he podido trabajar hasta después de comer por el dolor de cabeza, pero cuando la medicina ha hecho su efecto he podido continuar trabajando.

Una corta interrupción por un envío. No leeré la nota hasta que termine mi trabajo.

—23 de junio de 1867

La nota era de un hombre llamado Monturiol, de la compañía La Navegación Submarina de Barcelona, que aseguraba haber inventado un barco sumergible. De alguna manera había oído hablar de mi trabajo y pedía visitar mi laboratorio. No puedo responder ahora porque debo estar en la Academia dentro de una hora y casi no tengo listas mis notas para la conferencia. Tengo que averiguar cómo supo algo de mí el español. Este fin de semana he quedado con R para alquilar un barco y probar mi nuevo prototipo.

—27 de junio de 1867

Probé el nuevo hidroskopia este fin de semana. Los tubos de gutapercha funcionaron mucho mejor de lo que esperaba. Ojalá pudiera conseguir más pero es muy costoso. La calidad del sonido ha mejorado mucho. Aparte de ruidos ocasionales de pájaros limpiándose o de peces que se golpean con los tubos, lo que oigo principalmente es un pitido hueco y sordo de las tuberías y del torrente de agua. Necesito escuchar a tres metros de profundidad, lejos de los sonidos de la superficie, del viento sobre el agua, de los pájaros salpicando y de las olas rompiendo contra la orilla. He pensado mucho en el submarino del español.

[ed. 1. irudia. Marrazki honi buruz izan daiteke] Zergatik ez nuen honetan lehenago pentsatu? Aurretik ditudan zirriborroak bidaliko dizkiot, ez dut gehiegi erakutsi nahi.

—1867ko ekainak 29

Hidroskopioren zirriborroak eta zenbait ohar zituen paketea bidali nion Monturioli. Ez dakit zein dagoen eroago, bera edo ni. Nire tresna utziko diot baldin eta bere ontziak gizakiak ur azpian ordutan eramateko kapaza bada. Bere ontziak sakontasun handiagoan entzuteko ahalmena emango dit, hodiekin baino luzera gehiago... baita nire poltsikoen sakontasuna baino gehiago ere.

—1867ko ekainak 30

Gaur goizean departamentuko buruarekin bildu naiz. Uste dut nire lankideen iritzia eta soinu uhinen bidezko nabigazioarekiko nik dudan iritzia ez dela berdina. Lanean jarraituko dut eta egunen batean erakutsiko diet nire tresnak nabigatzeko baino gehiagorako balio duela. Egunen batean urpeko bizitzaren soinuak entzungo ditugu eta ekarpen ikaragarria izango da zientziarentzat.

—1867ko uztailak 6

Gaur goizean hidroskopia berria probatu dut lakuan. Zulatutako beste barku bat, beste egun haizetsu batean. Hidroskopioko hodian inguruan kautxuzko olan bikoitza jarri dut. Dirudenez, horrek hodian kontra doan ur mugimenduaren transkonduktantzia murrizten du. Aurikularretan argizaria ipini dut, urpean hobeto ibiltzeko asmoz. Hodiekin hiru metroko sakontasuna hartu dute. Kakofonia arraroa entzun dut, suaren txinpartaren modukoa edo metalezko teilatu batean erortzen den euriaren modukoa. Geroago, Rk tresna pisutsu bat bota du barkura eta kolpe zorrotza entzun dut, baina

He empezado algunos bocetos de un hidroscoPIO más grande unido al casco del barco. [ed. Fig.1 podría referirse a este dibujo] ¿Por qué no pensé antes en ello? Le enviaré los bocetos anteriores; no quiero revelar demasiado.

—29 de junio de 1867

Envié a Monturiol un paquete que contenía notas y bocetos del hidroscoPIO. No sé quién está más loco si él o yo. Le dejaré mi dispositivo si su barco es capaz de llevar a los humanos bajo el agua durante horas. Su barco me permitirá escuchar a mayor profundidad que la longitud de mis tubos... y que la profundidad de mis bolsillos.

—30 de junio de 1867

Esta mañana me he reunido con el jefe del departamento. Creo que mis compañeros no comparten mi visión sobre la navegación con ondas sonoras. Voy a seguir trabajando duro y pronto les demostraré que mi dispositivo es capaz de algo mucho más que simplemente navegar. Algún día escucharemos los sonidos de la vida marina y será una gran aportación para la ciencia.

—6 de julio de 1867

Esta mañana he probado el nuevo hidroscoPIO en el lago. Otro barco agujereado en otro día ventoso. Añadí una doble lona cubierta de caucho alrededor de los tubos del hidroscoPIO. Parece que esto reduce la transconductancia del agua a contracorriente de los tubos. También puse cera en los auriculares para bucear mejor. Los tubos llegaron a los tres metros. Escuché una extraña cacofonía que parecía un fuego crepitante o la lluvia cayendo sobre un tejado de metal. Más tarde, R lanzó una pesada herramienta al barco y escuché el agudo golpe sobre el casco, pero segundos después escuché un débil eco a través del hidroscoPIO. ¿Cómo medir las ondas para

segundu batzuen ondoren oihartzun ahula besterik ez nuen entzuten hidroskopiaaren bitartez. Nola neurtu daitezke uhinak, distantzia neurtzeko? Nekatuta nago eta botika behar dut.

Oharra: saiakera gehiago egin... urazpian kanpaien soinuak entzuten dira.

—1867ko uztailak 7

Saiakeren bigarren eguna. Kala txiki bateraino arraunean egin dugu. Ez zegoen eguzkirik eta sastraka txiki batek haizea gelditzen zuen. Hidroskopia hiru metro baino pixkat gehiago urperatu da. Zenbait denbora ondoren, nire belarriak urpeko munduko soinu arraroetara ohitu egin dira. Txorrotaren tanta jarioa edo erreka baten ibia bezalakoa. Soinuen mundurako erritmo bitxia da hori. Materia organikoaren joan-etorrien, urpeko trafikoaren, itsasontzi malgurren kaskoetan azkazal hondoratuen marken paisaia. Berriz ere haize boladak uraren lasaitasuna eragozten du. Itsasontzi txiki bat pasatzen da, arraunak sartzen dira, ziprizontzen dute eta atzean uzten duten ura mugitzen dute...[idazkera ulertezina]... soinuak handiesten direla ematen du, frekuentzia maila jakina eta zorrotza betetzen dute. Eszenaren atal bakoitza entzuten dut, nire belarriak sentikorrako bilakatzen diren heinean: olatuak lehertzen, gar-gar egiten, xuxurlatzen, urruneko ertza laztantzen; gizakien aldizkako intrusioak, denak maila, tamaina, kalitate desberdinetan. Urpeko bizitzen orkestra gisa.

—1867ko uztailak 16

Monturiolen erantzuna gaur jaso dut. Nire oharrek zirrara egin diote eta nire hidroskopiaari buruz gehiago jakiteko nirekin egon nahi du. Bere itsasontziarentzat hidroskopia bati buruz hitz egin nahi du! Hau berri ona! Hamar egun barru iritsiko da Espainiatik eta bertsio ho-

medir la distancia? Estoy cansado y necesito la medicina.

Nota: realizar más experimentos... se oyen grandes pitidos bajo el agua.

—7 de julio de 1867

Segundo día de pruebas. Remamos hasta una pequeña cala. No hacía sol y un pequeño matorral de árboles bloqueaba el viento. El hidroscopio se hundió poco más de tres metros. Después de un rato mis oídos se acostumbraron al extraño mundo de los sonidos marinos. Un sonido goteante como el de un grifo o un pequeño vado de un arroyo. Es un ritmo curioso para este mundo de sonidos. Un paisaje de idas y venidas de materia orgánica, tráfico subacuático, marcas de uñas hundidas en los cascos de barcos enmohecidos. De nuevo, ráfagas de viento interrumpiendo la densa tranquilidad del agua. Un pequeño barco pasa de largo, entran los remos, salpican y mueven el agua que dejan atrás... [letra ininteligible] ...parece que los sonidos se magnifican, ocupan un específico y agudo rango de frecuencia. A medida que mis oídos se hacen más sensibles, escucho cada una de las distintas partes de la escena... las olas rompiendo, susurrando, chasqueando, gorgoteando en la orilla lejana, algunas intrusiones de humanos, todas a diferentes niveles, volúmenes y calidades. Como una orquesta de formas de vida submarinas.

—16 de julio de 1867

Hoy he recibido la respuesta de Monturiol. Está muy emocionado con mis notas y está deseando que nos encontremos para saber más sobre mi hidroscopio. ¡Quiere hablar sobre el diseño de un hidroscopio para su barco! ¡Qué gran noticia! Llegará de España dentro de diez días y tengo que terminar los bocetos para una versión mejor antes de su llegada. Probablemente tendré tiempo de hacer un diafragma que

beago baten zirriborroak bukatu behar ditut bera iritsi baino lehen. Seguruenik, ordurako ondo funtzionatuko duen diafragma bat egiteko denbora izango dut. Ideia bat izan dut gaur: karkasan motel-gailu sistema gisa erabiltzeko malguki bat, dardara murriztuko duena.

—1867ko uztailak...

Egun osoa laborategia garbitzen pasa dut. R erostera bidali dut. Mri jakin min handia eragingo dioten prototipoak egin ditut. M iritsi baino lehen ondo lo egiten eta kirola egiten ari naiz.

—1867ko uztailak 26

Mren bisita primerakoa izan zen! Ordu luzez hitz egin genuen, gai batetik bestera, CO₂aren kutsaduratik eta propulsiio sistemetatik hasita soinu uhinen bidezko nabigazioraino; gure mihiak Oporto botila bat edo birekin labainarazi genuen.

M zientzialari ikaragarria da eta nire lanaren alde dago. Moldea eta hautsitako diafragma erakutsi nizkion. Goma-lakaren [shellac] eta karbonoaren nahasketa egokitze eta diafragma berriz ere ez puskatzeko molde berri baten diseinua egiteko iradoki zuen. Ondoren, itsas belakiak erakutsi zizkidan eta diafragma belakien kapa fin batez estaltzea gomen datu zidan, ur mugimenduaren soinua lausotzeko. Ideia bikaina! Mk dirua aurreztu du Ictíneo IIarentzat hidroskopia egiteko, beraz, ziur asko material berriak probatzeko eta eraikuntza hobetzeko aukera izango dut.

Barneko kaskoaren lanarekin amaiera gertu dago, beraz Mk Bartzelonara lehenbailehen joatea nahi du, hidroskopia berrian lan egiteko. Bere neurriak erabilia zirriborro bat egin nuen eta hila beteko lana edukiko genuela kalkulatu nuen. Alde egin zuenean idazteari ekin nion gau osoan zehar. Asko dago egiteko.

funcione para entonces. Hoy he tenido una idea acerca de un muelle para la carcasa, como sistema de amortiguadores para disminuir la vibración.

—...de junio de 1867

Me he pasado el día limpiando el laboratorio. Envié a R a por provisiones. Ideé nuevos prototipos que intrigarán a M. Estoy haciendo ejercicio y durmiendo bien antes de que llegue M.

—26 de julio de 1867

¡La visita de M fue un gran éxito! Hablamos durante horas, saltando de tema en tema, desde la contaminación de CO₂ y los sistemas de propulsión hasta la navegación por ondas sonoras; lubricamos nuestras lenguas con una o dos botellas de vino de Oporto.

M es un científico brillante y me apoya en mi trabajo. Le enseñé el molde y el diafragma roto. Sugirió ajustar la mezcla de goma laca [shellac] y carbono, así como también un nuevo diseño del molde para reducir la posibilidad de que el próximo diafragma se rompiera. Después, me enseñó imágenes de esponjas marinas y sugirió que cubriéramos el diafragma con una fina capa para difuminar el sonido del movimiento del agua. ¡Una brillante idea! M ha guardado fondos para desarrollar un hidroscoPIO para el Ictíneo II, lo que seguro me permitirá probar nuevos materiales y mejorar la construcción.

M quiere que vaya a Barcelona enseguida para empezar a trabajar en el nuevo hidroscoPIO, ya que con el trabajo en el casco interior se acerca el final. Hice un borrador utilizando sus mediciones y estimamos que se necesitaría al menos un mes para construirlo. Cuando se marchó pasé el resto de la noche escribiendo y estoy ansioso por empezar a trabajar. Hay mucho que hacer.

R hurrengoak erostera bidali nuen:

- 0,92 m kautxuz estalitako olana.
- 18,9 l goma-laka holandarra.
- Laurden bat karbono hautsa.
- 7,62 m gutapertxako hodiak.
- Moldearentzat haritz taulak (beharrezko kopurua kalkulatu).
- Laborategirako kristalezko ontzia-hainbat.
- Burdindegiko tresnak.
- Argizari eta burdinaren tratamendurako xaflak.

— 1867ko abuztuak 2

Bart, diafragma handia bota egin nuen. Burdinezko xaflak eusteko zailak dira. Ordu batzuen ondoren prest dagoela uste dut. Materiala hauskorra da eta maneiatzeko zaila. Nahasketa desberdina probatu? Duen ganbil formak zailago egiten du urtea. Bihar karkasan eta itxiera hermetikoa lan egingo dut. Diseinu berria bukatzeko hornidura gehiagoren zain.

— 1867ko abuztuak 5

Akademian bilera. Jri Bartzelonara noa eta denbora libre behar dudala esan diot. Txundituta begiratu dit, ia irribarre egin. Bilera bukatu denean, nire bidaia ea entzuten den barku espainiar horren inguruan den galdetu dit. Harrituta, baietz erantzun diot, baina egingo ditudan aurkikuntzak departamentuko ikerketentzat erabiliko ditudala.

Ictíneorentzat pentsatutako azken diseinuetaz harro agertu naiz eta gehiago urperatuta hobeto entzungo dudala ziurtatu dut. Jk honen balioa ikusiko duela espero dut. M abixatu zuena J ez ote den galdetzen diot neure buruari.

[koadernoko orriak falta dira]

— 1867ko irailak 25

Bartzelonara iritsi naiz arratsaldean goiz

Envié a R a reunir lo siguiente:

- 0,92 m de lona cubierta de caucho.
- 18,9 l de goma laca holandesa.
- 1 cuarto de carbono en polvo.
- 7,62 m de tubería de gutapercha.
- Planchas de roble para el molde (calcular cantidad necesaria).
- Instrumentos de vidrio para el laboratorio-varios.
- Objetos de ferretería.
- Placas de tratamiento de hierro y cera.

— 2 de agosto de 1867

Ayer por la noche tiré el diafragma grande. Las placas de hierro son difíciles de agarrar. Después de varias horas creo que está listo. El material es muy quebradizo y es difícil manejarlo. ¿Probar una mezcla distinta? La forma convexa hace más difícil su fundición. Mañana me centraré en la carcasa y en el cierre hermético. Estoy esperando que lleguen más provisiones para terminar el nuevo diseño.

— 5 de agosto de 1867

Reunión en la Academia. Informé a J de que viajaría a Barcelona para investigar y que necesitaría tiempo libre. Me miró de una forma burlona, casi con una sonrisa. Al terminar la reunión me preguntó si el viaje tenía algo que ver con el barco sumergible español del que había escuchado rumores. Sorprendido, admití que sí que lo tenía, pero que quería utilizar mis descubrimientos para la investigación del departamento.

Alardeé sobre mis últimos diseños para el Ictíneo y aseguré que podría escuchar mejor el mundo submarino sin interferencias de los sonidos exteriores si pudiera descender más. Espero que J sepa ver el valor de esto. Retrospectivamente, me pregunto si ha sido J el que informó a M sobre mi trabajo.

eta Mk Ictíneoa eraikitzen ari diren ontziolatik gertu nago. Gurdi batek hotele-
ra eraman nau eta bertan afaldu aurretik
siesta egin dut. Mrekin eta bere emaztea-
rekin afaldu dut jatetxe zoragarri batean,
non itsaski atsegingarria zegoen. Gure
abenturaren adinakoa. Lanari buruz gu-
txi hitz egin dugu. Mren emazteak ez du
ingelesez egiten.

— 1867ko irailak 26

Gaur goizean ontziola bisitatu dut eta
Mk eraikitzaile burua eta langileak aur-
keztu dizkit. Itsasontzia inoiz ikusi edo
imaginatu dudan ezer ez bezalakoa da.
Ictíneoak arrain erraldoi mekanikoa
ematen du, aldamioko eta sokateriazko
sare batean harrapatuta.

Mk amaiera gertu dagoela esaten due-
nean, langileen artean tentsioa handitu
egiten da. Hurrengo asterako probak
egiteko irteerak prest daude. Niri ere lan
handia gelditzen zait. Mk laguntzaile bat
eskaini dit, zoritxarrez ez du ingelesez
hitz egiten.

Hoteleko logela egokia da, azken so-
lairuan dago, baina aireztapena ona da;
ustekabeko laborategi gisa erabilgarria
izango da. Nirekin ekarri ezin izan nuen
tresneria non erosi galdetu beharko dut.

Botikaren bi anpulu besterik ez zaiz-
kit gelditzen. Atezainari botikaria non
dagoen galdetu.

— 1867ko irailak 27

Goiz iritsi naiz ontziolara eta M aldarte
hobeagoan aurkitu dut. Langileak nire
kaxak iriki dituzte eta nire lantokia
antolatzen lagundu didate. Kristalezko
zenbait ontzi puskatu egin ziren bidaiari,
botikariak behar dudana edukiko du. Es-
kerrak, diafragmaren moldea puskatu ez
den. Garraioa materialak baino gehiago
kostatu zen.

Nire laguntzailea zerrenda batekin bi-
dali dut, ontziak eta botika bazkalondo-

[faltan páginas del cuaderno]

25 de septiembre de 1867

*He llegado a Barcelona pronto por la tar-
de y no estaba lejos del astillero donde M
está construyendo el Ictíneo. Un carruaje
me trajo hasta el hotel donde me eché una
siesta antes de cenar con M y su mujer en
un adorable restaurante cercano en el que
había marisco delicioso. Un banquete dig-
no de nuestra aventura. Hablamos poco
sobre el trabajo. La mujer de M no habla
ba inglés.*

— 26 de septiembre de 1867

*Esta mañana he visitado el astillero y M
me ha presentado al constructor jefe y
a los trabajadores. El barco es diferente
a todo lo que he visto e imaginado hasta
ahora. El Ictíneo parece un pez mecánico
gigante que han capturado en una red de
andamiaje y jarcias.*

*La tensión aumenta entre los traba-
jadores cuando M les dice que se acerca
el último día. Hay excursiones de prue-
ba planeadas para la semana que viene.
También me queda mucho trabajo a mí. M
me ha asignado un ayudante pero desgra-
ciadamente no habla inglés.*

*La habitación del hotel es adecuada,
está en el último piso pero la ventilación
es buena, servirá como laboratorio impro-
visado. Tendré que averiguar dónde com-
prar las herramientas que no pude traer
conmigo.*

*Me quedan dos ampollas de medicina.
Preguntar al conserje por el boticario.*

— 27 de septiembre de 1867

*Llegué temprano al astillero y encontré
a M de mejor humor. Los trabajadores
abrieron mis cajas y me ayudaron a or-
ganizar mi lugar de trabajo en el astille-
ro. Algunos de los recipientes de cristal se
rompieron durante el viaje pero el botica-
rio tendrá lo que necesito. Gracias a Dios,*

rako edukiko ditut. Nire eskuek dardara egiten dute. Arratsalde honetarako buka-tu behar dut. Mk Ictíneoren barrura eramaten nau, kobrezko eta egurrezko kutxara. Kristal lodiko idibegi txikiek argi zutabeak eratzen dituzte, barnean gutxi argituz. Itsasontziaren barnea laborategiaren eta ardo barrika baten barruko makina-gelaren arteko gurutzaketa ematen du. Mk hidroskopia kaskoaren zein aldetan joango den adierazi dit. Bere neu-riengatik, diafragma primeran sartuko da. Biharko prest egon beharko duen jun-tura batentzat moldea behar da.

— 1867ko irailak 28

Ez dut idazteko astirik. Gau eta egun lan egiten ari naiz, diafragma eta karkasa egokitzen leku estu bateko argi ahul ba-ten azpian. Nire ikusmena okerrera egi-ten ari da. Nahiz eta eskotila irekita egon, hemen barruko haizea nazkagarria da. *[idazkera ulertezina]*

— 1867ko urriak 10

Azkenean dena bere lekuan dago. Hidros- kopia primeran egokitu da, aldaketa bat- zuk egin ondoren.

Belakian eta malgukian lan egin behar da, baina aste batzuk barru probatzen dugun arte ez dugu jakingo dena behar bezala funtzionatzen duen.

Mk portutik itsasontzi bat ateratzea proposatzen du, nik ekarritako prototipo bat probatzeko. Uste dut nire urduritasu- na baretu nahi duela. Botikaritik ekarri- takoari esker nire eskuak tinkoago dau- de gaur. Gau osoan zehar lan egin dut eta oso nekatuta nago, energia eta nerbioe- kin ari naiz lanean.

— 1867ko urriak 11

Hidroskopia portuan probatuz, lakuan entzun ez nituen soinuak entzun ditut. Itsasontziak kraska eta kirrinka egiten du, baina kaiatik urruntzen garen hei-

el molde del diafragma llegó intacto. El transporte costó más que los materiales en sí.

Mandé a mi asistente con una lista por lo que debería tener después de comer mis recipientes y la medicina. Mis manos tiem- blan ligeramente. Tengo que obligarme a terminar para esta tarde.

M me llevó dentro del Ictíneo bajando a una urna de cobre y madera. Pequeñas portillas de cristal grueso formaban aisla- das columnas de luz, iluminando apenas el interior. El interior del barco se parece a un cruce entre el laboratorio y la sala de máquinas metida dentro de un tonel de vino. M me indicó en qué parte del cas- co exterior había que unir el hidroscoPIO. Por sus medidas, el diafragma encajará perfectamente. Hace falta hacer un mol- de para una junta que debería estar listo para mañana.

— 28 de septiembre de 1867

No tengo tiempo para escribir. Trabajo día y noche bajo la ténue luz de una lámpara en espacios estrechos ajustando el diafrag- ma y la carcasa. Mi vista está empeoran- do. Aunque la escotilla está abierta, el aire aquí dentro es nauseabundo [escritura ininteligible]

— 10 de octubre de 1867

Por fin todo está en su sitio. El hidrosco- pio ha encajado después de hacer algunos ajustes.

Hay que trabajar en la esponja y el muelle pero no sabremos si todo funciona como debe hasta que lo probemos en unas semanas.

M sugiere que saquemos un barco del puerto y probemos un prototipo que traje. Creo que quiere calmar mis nervios. Mis manos están más firmes hoy gracias a la anticipada entrega del boticario. He tra- bajado toda la noche, estoy muy cansado, estoy trabajando con energía y nervios.

nean, leundu egiten dira. Pasatzen diren lurruntzien gurpilek soinu estugarria egiten dute, igerilari talde bat itoko balitz bezala. Sukaldariaren parrilak edo metalezko lapiko batera egindako tiroak egiten dituzten eztanda txikiak, gar-garrak edo karraskak entzuten dira. Soinuak bereiztea zaila egiten da portuko zirkulazioagatik. Soinua gutxitzen [sarrera hemen bukatzen da].

— 1867ko urriak 14

Itsasontzia gaur goizean uretaratu da, jende asko zegoen kaian Ictíneo II. uretara nola sartzen zen begira. Gizon batzuk inguruan igeri egin dute, zuloen eta beste arazoen bila. Mk ur barruan mantendu nahi du segurtasun neurriengatik. Espero dut hidroskopiaoren itxiera hermetikoak seguruak izatea. Gizon bat dago bertan gau osoan; beraz, arazoren bat badago segituan jakingo dugu. Bihar lehen proba egingo da.

Tripulazioa itsasontzi urperagarria probatzeko irrikan dago. Nire entzumen zentrorako aulki bat hartu dut, non proba guztien zerrenda xehatuta idatziko dudan koadernoan. Mk hainbeste aipatzen duen flotagarritasunaren zain. Esaten duenez, inork entzun ez dituen gauzak entzungo ditut.

— 1867ko urriak 22

Gaur da eguna. Tripulazioko azkena naiz igotzen, eskotila ongi ixten dut eta galdaren, balbulen, neurgailuen eta zilindroen gaintetik pasatzen naiz nire entzumen zentroraino ganbera nautiko ilunean. Norbaitek lanpara bat ekarri du nik koadernoan idazteko. Tripulazioa isilik dago, entsaiatutako moduan, eta urperaketa-rako prestatzen dira. Motorra pizten da, ardatza biratzen hasten da, itsasontzia mugitzen dela sentitzen dut. Sentsazioa beldurgarria da. Urperatzen den uean, soinu ozena entzuten dut. Denbora asko

— 11 de octubre de 1867

La prueba del hidroscoPIO en el puerto me hizo escuchar sonidos que no había escuchado en el lago. Los crujidos y chirridos del barco se acoplaban cerca pero se atenúan a medida que remábamos más lejos del muelle. Las ruedas de barcos de vapor que pasaban producían un sonido agobiante, como un grupo de nadadores ahogándose. Hay chasquidos y sonidos borboteantes y chispeantes como la parrilla de un cocinero o un disparo sobre una cazuela de metal. Difícil distinguir los sonidos claramente por el tráfico del puerto. Sonido disminuyendo [la entrada termina aquí].

— 14 de octubre de 1867

El barco ha zarpado esta mañana temprano mientras mucha gente observaba desde el muelle cómo el Ictíneo II se metía en el agua. Algunos hombres nadaban alrededor del barco para comprobar si había alguna brecha o algún otro problema en el casco. M quiere mantenerlo en el agua por razones de seguridad. Espero que los cierres herméticos del hidroscoPIO sean seguros. Hay un hombre a bordo durante toda la noche para vigilar el mar; así que nos enteraremos si hay algún problema. Mañana es la primera prueba.

La tripulación está deseando probar el barco autónomo. Cogi un taburete para mi centro de escucha donde escribiré un informe detallado de mis pruebas en el cuaderno. Esperando a la flotabilidad de la que M no hace más que hablar: Dice que escucharé cosas que nadie más en el mundo ha escuchado antes.

— 22 de octubre de 1867

Hoy es el gran día. Soy el último de la tripulación en subir a bordo, cierro la escotilla asegurándola y paso por encima de las calderas, válvulas, indicadores y bombonas hasta llegar a mi centro de escucha

pasatzen dugu jaisten, igotzen, biratzen, nabigatzeko tresnak probatzen, iparrratza eta mailak neurtzen. Barneko askok zarata ateratzen du presioarengatik. C armiarma baten moduan baldarki dabil pitzaduren bila, baina ez da urik ikusten. Hidroskopiaoz ia ahaztu egin naiz, ur azpian egotearen sentsazioarekin geldiarazita. Aurikularrak ondo jartzen ditut eta idibegitik zerbait ikusten saiatzen naiz. Burbuila gris berdexka ilunak sortzen dira 10 metroraingoa jaitsiera egiten dugunean. Oxigeno kimikoak arnasa hartzeko modukoa dirudi; ez dut bertigo sentsaziorik sentitzen, ez nago zorabiatuta eta ez dago usain txarrik.

Gehiago jaitsi ahala, kaskoa kexatu egiten da kraska eta kirrinka eginez. Mk dioenez, soinu horiek espero genituenak dira eta ez dago beldur izateko arrazoirik. Ictínea, estrenatzeko irrikan dagoen larruzko zapata kirrinkari pare berri batekin konparatzen du. M ikaragarria da tripulazioa alaitzen.

Oxigenoa mantentzeko lanparak ahuldu ditugu, eta argi horrekin M eta esku pare bat besterik ez da ikusten. Mk neurgailu bat begiratu eta gure sakontasuna esaten du. Belarriak presiora ohitzen dira eta berriz entzun dezaket. Balbula egokitzen dugu presioa barneko diafragmarekin berdintzeko.

Hidroskopia inguratzen zuen belakia uraren mugimendua itzali du, diafragma berria aurrekoak baino askoz sentikorragoa eginez. Mk esan zuen moduan, goma-lakaren nahasketa berriak presioa hobeto jasaten du. Pitzadura batek atzeratu egingo gintuzke eta oso garesti aterako litzaiguke.

Beroa jasanezina da. Itsasontzi barruan dauden soinuetan jartzen dut arreta. Motorra xuxurlatzen, puzten, metalaren errepika biratzen duen helizearen metalaren kontra, kateak burrunba itsasontzia zuzendua den unean. Lastrak

en la oscura cámara náutica. Alguien consiguió una lámpara que me permite escribir en el cuaderno. La tripulación está en silencio, tal y como lo habían ensayado, mientras se preparan para la botadura. El motor de vapor se enciende, el eje comienza a girar; siento como el barco empieza a moverse. La sensación es inquietante. De repente oigo un fuerte sonido cuando el submarino comienza a sumergirse bajo la superficie. Pasamos mucho tiempo descendiendo, ascendiendo, girando, probando los instrumentos de navegación, la brújula y los niveles. El casco interior cruje un poco bajo la presión. C gatea por el interior en busca de fugas pero no ve nada de agua. Paralizado por la sensación de estar bajo el agua, casi me olvido de mi hidroscoPIO. Me ajusto los auriculares y me esfuerzo por ver algo a través de las minúsculas portillas que hay al lado de mi centro. Suben burbujas sucias de color gris verdoso a medida que hacemos un lento descenso de 10 metros. El oxígeno químico parece respirable — no tengo vértigo ni sensación de mareo, tampoco huele mal.

Seguimos con el descenso y el casco se vuelve a quejar con más crujidos y chirridos. M asegura que no hay por qué asustarse ya que esto es lo que se esperaba. Irónicamente compara el Ictíneo con un par de zapatos de cuero chillones que necesitan ser estrenados. M es un maestro animando a la tripulación.

Para poder preservar el oxígeno las lámparas están atenuadas. Con esta luz sólo puede verse a M y un par de manos más. M revisa un indicador y grita nuestra nueva profundidad. Mis oídos se acostumbbran a la presión y puedo escuchar de nuevo. Ajustamos la válvula para igualar la presión contra el diafragma interior.

La esponja que lo cubría ha apagado el movimiento del agua en el hidroscoPIO, haciendo que el nuevo diafragma sea mucho más sensible que los anteriores. La

betetzen eta husten egiten duten soinua, kanpoko kaskotik pasatzen den urarekin batera entzuten da. Tripulazioak aginduak eta ezaguerak aldatzen dituzte beren lanak bukatzen dituzten bitartean. Mk ahal dugun gutxien hitz egiteko esan digu Ictíneoren soinuei arreta berezia jartzeko. Arazo larrien seinaleak soinu moduan hasten dira eta garaiz kasu eginda arazo larriak ekidin daitezke... hilobi urtsua. Igo egiten gara eta kanpoko kaskoa kexatu egiten da berriz ere.

Mk flotatzaile egoera neutroa iristen garenean geldituko garela esaten dio operadoreari. Otoitz egiteko egoera mistikoa balitz bezala hitz egiten du. Txikitako istorioa etortzen zait burura, Jonas eta balea. Bibliakoa?

Ictíneoak urpean murgildutako katedral baten antza hartzen du.

Mk motorra pizten eta itzaltzen erakusten dio tripulazioari. Begiratu egin dit eta baiezatu egin du. Motorra itzaltita dago eta gelditu egin gara. Gure sakontasuna 17 metrokoa da. Hidroskopiari arreta jartzen diot. Aurikularrak egokituz kanpoko mundu bitxiaren soinuetan dut arreta. Lastrak gar-gar egiten dira nagusi. Diafragma estaltzen duen belakia igarotzen duen urak soinu ahula egiten du. Atzean txirrin-hots sakona entzuten da, soinu uhinak norabide guztietatik etorriko balira bezala; milaka gongera berean joko balira bezala.

Iluntasunean flotatzen dugu. Idibegitiki begiratzen dut. Itsas landareen hosto luzeak kulunkatu egiten dira korronteetan itsasnesken ile luzearen moduan. Gorritzak koloreko arrain-sarda oso azkar pasatzen da. Horien koloreak atzeko grisarekin alde handia du. Itxura eta tamaina desberdinak *[fidazkera ulertezina]*.

Korronteetan ematen diren itsasonziaren tenkada leunek dagoen lasaitasuna mozten dute, hidroskopiaren ozenatasuna modulatu. Inoiz entzun dudana

nueva mezcla de goma laca soporta la presión tal y como M sugirió. Una grieta nos haría retroceder; costándonos caro.

El calor se está volviendo insoportable. Mi atención se centra en los sonidos que hay dentro del barco. El sonido del motor pitando, bombeando, el repique del metal sobre metal de las hélices girando, las cadenas suenan cuando el barco es gobernado. El sonido de los lastres llenándose y vaciándose acompañan al agua que acaricia el casco exterior. La tripulación intercambia comandos y conocimientos mientras terminan sus obligaciones. M ha dicho a todos que hablen lo menos posible para poder estar atento a los sonidos del Ictíneo. Los signos más importantes ocurren primero en forma de sonido y si se escuchan a tiempo se puede evitar cualquier problema... un sepulcro aguado. Ascendemos y el casco exterior vuelve a quejarse.

M le dice al operario que pararemos del todo una vez que lleguemos a un estado de flotabilidad neutro. Habla de ello como si fuera un estado místico de oración. Recuerdo una historia de mi infancia, Jonas y la ballena. ¿De la Biblia?

El Ictíneo parece una catedral sumergida en el fondo del mar.

M enseña a la tripulación a encender y apagar el motor. M me mira y asiente. El motor está apagado y nos detenemos. Dice que nuestra profundidad es de 17 metros. Vuelvo a prestar atención al hidroscoPIO. Ajustando mis auriculares me vuelvo a centrar otra vez en el extraño mundo de ahí fuera. El borboteo de los lastres predomina. Se oye el sonido urgente y sordo del agua atravesando la capa de la esponja que cubre el diafragma. Se oye un tañido de fondo como si las ondas sonoras vinieran de todas partes, como miles de gongs que han sido tocados al mismo tiempo.

Flotamos en la oscuridad. Miro a través de la portilla. Largas hojas de plantas marinas se mecen en las corrientes como lar-

baino askoz gehiago entzuten ari naiz. Itsasontziak kraska eta kirrinka egiten jarraitzen du noski. Soinuak deskribatzea zaila da, baina kalitate hauskorra, urrutikoa, kaskarra dute. Minutu batzuk entzun ondoren, errimo naturala ezartzen da berriz ere. Zilar koloreko arrain-sarda gerturatzen da, aurretik aurkitu ez den espeziea bagina bezala begiraten gaituzte. Belakia mokokatzen dute eta sekulako soinu karrakagailu isila egiten dute. Burbuila talde bat auka itsasbelarretik ateratzen da, soinu etereo eginez. Gizateriarentzat beste munduko unibertso bat da. Gureari kuxkuxeatzen dagoen ezkutuko planeta aurkitu dugula ematen du.

Hidroskopioaren diseinu berriarekin datu zientifikoak jasotzeko metodo berriak erabili daitezke. Agian uretako bizitzak, komunikatzeko modua du. Urpeko soinuek, jakina, itsasketarako ondorio garrantzitsuak dituzte.

[Azkeneko orria, kontakizun kronologikoaren amaiera]

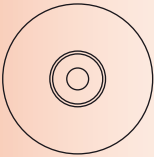
gos cabellos de sirena. Un banco de peces color rubí pasa rápido. Su color contrasta con el gris verdoso del fondo. Formas y tamaños distintos [letra ininteligible].

La tranquilidad se ve interrumpida por suaves tirones del barco en las corrientes submarinas lo que modula la amplitud del hidoscopio. Estoy escuchando más de lo que nunca he escuchado. Por supuesto, los chirridos y crujidos del barco están presentes. Los sonidos son difíciles de describir pero tienen una calidad quebradiza, distante, pobre. Después de unos minutos escuchando se establece un ritmo natural otra vez. Un banco de peces plateados se acerca, nos inspecciona como si fuéramos una nueva especie que no se había encontrado antes. Picotean la capa de la esponja del hidoscopio causando sonidos descomunales sordos y raspantes. Un grupo de burbujas sale de entre las algas, produciendo un sonido etéreo. Este es un universo completamente extraño para la humanidad. Es como si hubiéramos descubierto un planeta secreto acechante dentro del nuestro.

El nuevo diseño del hidoscopio permite usar nuevos métodos para reunir datos científicos. Puede que la vida marina tenga un modo de comunicarse. Los sonidos submarinos tienen una importante implicación para la navegación.

[Última hoja, fin de la narración cronológica]

Nader Koochaki *Soineko paisaia*



CD Paisaia itsuak/Paisajes ciegos

#11 Nader Koochaki *Artaldeak: 3, 8 eta 12*

07:47

Editoreak ale honetan eskuartean darabildan egitasmoaren berri emateko interesa adierazi zidanean, nire egitasmoak paisaiarekin izan zezakeen zerikusiaz jabetu nintzen. Egitasmo horren bidez, artzaintza ardatz hartuta, bitartekaritzaren nozioaren gaineko gogoeta egin nahi izan dut. Horretarako, zabaldutako ildoen arteko bat da ondoren datozen lerroetan paratzen dudana: Gipuzkoako ehun burutik gorako artaldean erregistroa osatzeko asmoa. Zuzenean alde batera utziko ditut artzaintzaren jardueraren gainean antropologiatik egin diren irakurketak, (nahi duenak Fermin Leizaola du haren gainean gehien idatzi duen antropologoa), osatu gura dudan artxiboak *Zehar* aldizkariko ale honekin izan ditzakeen loturak azaleratzen saiatzeko.

Garapen ordenatu eta koherentea egitea baino, nahiago dut (uler bedi alferkeria edo ezgaitasuna dela, hala nahi bada) gaiaren gaineko ohar edo gogoeta batzuk egin, eta,aldi berean, grabaketan ohar koadernoko pasarte batzuk transkribatu.

Bitartekaritzaz

Artzaintza bitartekaritzaren nozioaz hitz egiteko testuinguru paregabea dela iruditzen zait: ikuspegi murriztaile batetik begiratuta, hainbat dispositiboren bitartez, artalde bat gobernatu eta baliatzen duen banakoaren eskema eskaintzen digu. Sistema hori artzain txakur txapelketetan sintetizatzen da erabat; izan ere, artzaintza-jarduera jokoaren lengoaiara itzulita, txakurraren bitartez animalia multzo bat gidatzen duen gizakiaren irudia erakusten baitugu. Txakurra dugu hemen bitartekari gorena, giza eremuaren eta animalia eremuaren artean alderrai, zubi-lanak egiten. Ebidentzia horretatik abiatuz, kategoria zubigile berean koka ditzakegun hainbat elementutara hel gaitezke. Horien arteko bat dugu zintzarria.

Zintzarria artzainak artaldea identifikatu eta lokalizatzeko darabilen bitarteko edo teknologia da. Alde batetik, jabego marka da, eta, bestetik, kontrolerako mekanismoa. Zintzarriak non soinu egin eta nolako hotsa sortu, horien arabera identitate eta identifikazioak mamitzen ditu. Distantzian lan egiteko modu bat da. Artzainaren luzapena da zintzarria, ardiaren gorputzari atxikia. Artzainaren lengoia, ardiak gorpuztua. Ardiak soinean daraman soinua.

Belarrietako ebakiak bezala, bizkarrean pintatutako kolore markak bezala, ardiei atxikitako zintzarriak artaldeak bereizteko artefaktuak dira. Dunbak, kalaxkak, kanpaiak... zintzarriek forma eta tamainaren arabera tonuak sortzen dituzte. Zentzu horretan, artalde bakoitza polifonia bat da, eta esan daiteke, artzainaren soinu

identitate bilakatzen dela. Transhumantzia ia salbuespena da gaur, baina gogoratzea da herrian barna, artzainari ekintza horrek sortzen zion harrotasun unea, zalaparta bizian, hitzik esan gabe, herriari bazihoala/bazetorrela adierazten zionean. Esan gabe doa, artaldearen *bitartez* egiten zuela hori.

Landa lanaz

Gipuzkoako ehun burutik gorako artaldearen soinu artxiboa osatzeko ezinbestekoa suertatu zait artzainen eta ardiaren eritimo eta denboretara egokitzea. Ataza horretan, egunsenti eta iluntzeak izan dira grabaketa une nagusiak: artzainak artaldea lokalizatzera, bideratzera edo biltzera irteten direneko uneak. Orduantxe ezagutu ditut lehenengo begiratuan antzeman ezin nituen loturak. Artzaina bitarteko izatera pasatzen zen orduan, eta paisaia dei dezakegun hori irakurtzeko irizpideak ematen zituen. Harrigarria da ordura arte ikusezin zirauten esteka, adierazle, muga eta markez jabetzen hastea. Paisaia lau eta soil dirudiena, ihes puntuz eta lokailuz osatutako eremu erliebetsua da. Maparen kontrakoa. Sareztatutako komunikazio sistema bat da, non modu alinealean elementu bakoitzak beste batera zaramatzen. Elkarri erreferentzia egiten dioten arrastoak izanik, abiapuntuak garrantzia galtzen du, eta helmugaren nozioa lurruntzen da.

Grabaketa bakoitzak, beraz, kontzientzia hartzearen exigentzia zekarren berarekin, eta ezin saihestuzko esku-hartzea. Grabatze ekintzarekiko inmanentea, artzainaren eremuan interbenitzeak tentsio bat suposatzen zuen, horrek zekarren emari epistemologikoarekin batera. Turistikoki egiten den artzaintzaren mundurako gerturapena ez den neurrian (honekin ez dut kontrakoa denik ere esan nahi), erratzea, errepikatzea eta erreakzionatzea eskatzen du. Grabaketa egiteko une eta gune aproposi itzarotea. Egotetik du egitetik bezainbeste.

Bildutako materialari begira, egitasmoak argazkigintzarekin izan dezakeen lotura zuzenaz konturatzen naiz orain: teknikoki inpresionantea da, soporte batean jasotzen den atzitzea den neurrian, argazkigintzan bezala. Erregistratzailea zeu izan arren, metodologikoki distantea eta interbentiboa da aldi berean, erregistratzearen ekintzak eta emaitzak ondorioak sortzen dituen neurrian. Luminikoki mendekoa da, argiaren kokapen eta norabideak baldintzatzen duelako erregistratuko denaren edukia.

Argazkigintzan bada ordu magikoa deritzan denbora bat. Ordu hori egunsentiaren eta iluntzearen ordua da. Orduantxe, eguzkiak zeharka egiten du argi, zuzenean izan beharrean. Argazkiak egiteko

eguneko unerik aproposenak omen dira horiek. Soinu grabagailuak, argazki kamerak ez bezala, soinua erregistratzeko argiaren beharrik ez duen arren, artaldean grabaketa horiek burutzean erabat egituratzaileak izan dira orduok.

Eguzki ordu gorenetan, artaldeak leku freskoak bilatzen ditu orografian, abaroa aukeran. Horien ezean, ardiek beraiek sortzen dute abaroa, euren burua (eguzki izpien berotasuna gaitzen jasaten duen gorputz atala) elkarren artean sartuz. Une horietan artaldea ez da mugitzen, eta, ondorioz, soinurik ez du sortzen.

Bide horretatik, soinuotan, argiarekiko lotura zuzena dagoela esan dezakegu: argiaren neurriek eta norabideek gidatutako lana da. Baieztapen arraroa badirudi ere, berau entzuteak argia entzutea dakar.

Abagune erromantikotik ikus-paisaiari buruzko gogoeta batzuk

Paisaia ez da begien bistara aurkezten zaigun irudi soila. Ez da dakusagun horretan ikusten ez ditugunen gabezia sorta, ezta, ez ikusi arren, bertan irudikatzen ditugun elementuen osaketa ere. Paisaiak gehiago du dakusagunetik ikusi gura dugun tartetik baino, eta, ez da, inondik inora, errealitatearen kategoriara etxekotu daitekeen ebidentzia. Ez da irudimena eta galbahe onirikotik ikusten dugun zera ere. Paisaiak paisaia izateko ihes egin behar digu eskuetatik, itzuri egin behar die gure begiei, naturalizat jotzen den arren, bertan galtzeko eraikia den artefaktu gizatiarra baita. Paisaiak esangura gabeko uzten du subjektu so-egilea, ez baitu sustenga dezakeen ekintza eta lengoaiarik onartzen. Paisaia beti gaindositza da gobernatzeko nahiarentzako. Horregatik da eskopikoki abegitsua eta subjektiboki jazarkorra.

Paisaiak gainditu egiten du begiralea eta galdatu egiten du begiratzeko ekintzan.

Territorioaren sedukzio jolasa izanik, botere harremanek badute presentziarik bertan. Alde batetik, begiraleak ekintza kontenplatiiboaren bitartez dakusana dominatzen duela sentitzen du, urrundik erabaki propioz egindako ekintza den neurrian. Baina beste alde batetik, dakusanaren ezaugarri holistikak begiralearen soa jipoitzen du, haratagokoa den eran, orokorra eta neurrigabea den eran. Paisaiaren neurrigabetasunera entregatzen da begiralea; adiera trinkoz ekin eta desarmaturik amaitzen du, gogoia zehaturik.

Paisaiak oroimenarekin zerikusi zuzena dauka, haren hegi izatera pasatuko den heinean, gauzatu ezin daitekeen eremu labain

bezala. Paisaiaren materializazioak, bere kualitate gainezkatzaile, haraindiko eta helezinaren kontra egiten du, fetitxe edo ikonoa delarik ematen duen emaitza. Paisaiaren bizipenak erabateko desegitea dakar (hemen ez dago balioaz hitz egiterik); paisaiaren sublimazioak, berriz, balizko eta baliozko egiten du ordura arte zera bat baino ez zena, eta maneiagarri bilakatzen du. Izendatua eta informaturik, gobernagarri bilakatzen da, autonomia propioa duen egitate gisa; berau horrela izateko baldintzetaz bereizi eta haietara iristeko bidean utzitako arrastoak ezabatzen ditu.

Zentzu horretan, testua anti-paisaia bat da, baina bere irakurketak badu paisaiatik zerbait.

Paisaiak distantzia eskatzen du. Paisaiaren nozioa bera aldentze batetik dator, dela galera dela mehatxu dela ukapen edo ihes batetik eratorritako berrikuspen bezala. Paisaiak banaketa edo desplazamendua eskatzen du, eta beti urrun dago, desioaren objektua bezala, ortzi muga bezala. Paisaia urdina da, Rebecca Solnitzen zentzuan.

Soinuaz

Paisaiaz dugun ezaguera irudizkoa da gehienbat. Ikusmenarekin lotuta, ekintza kontenplatibo baten ondoriora murrizten dugu. Hortaz, kognitiboki bisuala da. Hala ere, eta gaiaren inguruko tratatu bat garatzeko asmorik ez dudan arren, hemen bizipenaren berariazko alderdi sonoroa nabarmentzea dagokidala iruditzen zait. Paisaiaren soinuak esperientziari sakontasuna eta perspektiba ematen dizkio. Areago ere esango dut: paisaiako soinuak bere lurraldean barneratzeko irudiak baino aukera gehiago ematen dizkio subjektu behatzaile/entzuleari. Paisaia horretan, entzulea erresonantzia gorputz bat gehiago izatera pasatzen da, eta uhinen inmaterialtasunak bilduta egoteko aukera eskaintzen dio. Entzumenarekin loturan, irudi paisaia baina *orekatuagoa* da soinu paisaia.

Paisaiaz jardutean, arkitekturaz, kromatismoaz, begetazioaz... hitz egiten da soinuaren ezaupidea aintzakotzat hartu gabe. Paisaiaz darabilgun nozioa mutua da, eta bere buruaz ez beste guztiaz hitz egiten duen arren, solte geratzen da alderdi horietaz hitz egiten duen kakoa. Arazoa beraz, teorikoa bainoago, epistemologikoa da. Gakoa, paisaia zer den baino, paisaia nola den pentsatzen hastean egon daiteke.

Soinuarena azkenean, endogenoki gertatzen den bizipena da. Soinuak inguratu egiten du entzulea. Alderantziz, irudiarena

esperientzia exogenoa da. Irudiari aurre egin behar dio ikusleak. Ez dut hori subjektu ikusle/entzulearen paisaiarekiko permeabilitatearekin lotu nahi, heziketaren, sentsibilitatearen eta gaitasunaren araberakoa baita bizipen hori. Subjektu horren kokapen edo lokalizazio kontu bat dela, ordea, hori bai iruditzen zait, eta modu inbertsoan funtzionatzen duela, gainera.

Ikusmenari dagokionez, paisaiaren nozioak distantziatik bakarrik funtzionatzen du. Banaturik soilik gorde dezake irudiak paisaiaren izaera. Bertan barneratzeak paisaiaren nozioa galtzea dakar (behin irtenda berreskura daitekeena).

Entzumenari dagokionez, paisaiaren nozioak lekukotzatik bakarrik funtzionatzen du. Ezinbesteko baldintza du soinuak bere entzun-eremuan entzulea barneratzea. Bertatik irteteak paisaiaren nozioa galtzea dakar.

Oroimenaren soroan elkartzen dira biak, baldintza fisikoez libre den bizipena izanik, bietatik ala batetik ere ez duelako. Gauza bera esan dezakegu estetikaz, pertzepzioa zentzumen batera murrizten ez duen esperientzia baita. Erratuko ginateke paisaiaren estetikaz hitz egiten hasiko bagina; izan ere, estetika eta paisaia ez al dira kategoria ontologiko beraren zutoin?

Soinuaren izaerak edo irudikapen inmaterialak ondasun kultural edo natural gisa aintzat hartua izatea zailtzen du. Paisaiaz egiten ditugun iruzkinak, paradoxikoki, estetikoak dira. Aralarko grabaketa hauek, besteak beste, artzaintza ondare kulturala dela dioten irakurketak aberastu beharko lituzkete, baita paisaia ulertzeko moldeetan bestelako itzulpenak entseatu ere. Entzungor egitea litzateke kontrakoa... oraingoan bai, literalki.

GRABAKETA #03

- 340 buruko artaldea (8 ar/332 eme)
- Lekua: Arbelo
- Artzaina: Gerardo Garmendia Salsamendi «Mozo»
- Ordua: 08:15

Igaratzako aterpean gaua eman eta egunsentian, artzain eta artalde bila abiatu naiz. Doniturrieta Garaikoan, behelainoak inguratuta, auto hotsa entzun dut eta segituan jo dut soinua entzun dudan lekurantz. Artzain bat topatu dut bere txakurrarekin autoan sartuta, artaldearen bila abiatzeko prest. Nire asmoak azaldu eta eurekin eraman nau.

Ontzanburuko Ekialdeko magaleraino egin dugu bidea, eta bertan kokatu gara, sakanari begira. Ardiak ikusi ditugu; arrasto zuri mordoa baino ez niretzako. *Mozok*, dunba hotsari erreparatuta, Errezilgo Zinkunegiren artaldea identifikatu du lehenengo. Errezeloz jarraitu du sakanerantz begira eta, geroago, lasaiago, kalaxkak ere entzuten zirela esan dit. Hori dela bere artaldea, kalaxkaduna, eta Zinkunegirenekin eman izango zutela seguruenik gaua. «Orain bakoitzak bere bidea hartuko dik» esan, eta berak adierazitako bidetik, arrasto zuriz osatutako multzoa bitan banatu da, bere kasa, bazkara. Beldarrainen artaldea seinalatu dit gero. Behorren zintzarri hotsekin nahasturik entzuten dira ardien kalaxka hotsak.

GRABAKETA #12

- 339 buruko artaldea (13 ar/326 eme)
- Lekua: Arritzaga erreka
- Artzaina: Javier
- Ordua: 19:15

Javier artzainak, lehengusuen laguntzaz, ardiak Kantinarantz eramaten dituen unean egindako grabaketa da. Javier eta bere txakurra atzetik doaz, artaldea xaxatzen. Lehengusuak, berriz, aurretik: bata mando gainean eta bestea behor gainean, artaldeari hots egiten. Arritzaga erreka zubia pasatzen ari zirela egin genuen grabaketa. Kantinara joateko arrazoia: biharamunean hartu beharreko dutxa, bizkarroien kontrakoa.

GRABAKETA #08

- 458 buruko artaldea (4 ar / 454 eme)
- Lekua: Zotaleta bidea
- Artzaina: Dionisio Goitia Alberdi
- Ordua: 09:13

Arbelon, ardiak nondik agertuko zain
 gaudela ikusi dugu Dionisio. Urrunean,
 errekan gora, mando gainean dator, doinu
 eder bat kantatuz eta txistukatuz. Hortik
 pixka batera, haren atzetik ibili gara,
 trakets, nondik joko zuen asmatu ezinik.
 Topo egin dugunean, gure asmoak azaldu
 eta ardien pasea grabatzeko lekua adostu
 dugu. Esan digunaren arabera, egunero
 abiatzen da goizeko zazpiak aldean, mando
 gainean, bordatik Ganbo aldera. Arratsean
 ardiak jaisten ditu errekarara, ura edatera.
 Gero Menditxiki inguruan uzten ditu,
 iparralderantz ematen duen bizkarrean,
 bazkan.

Kalaxkak dira zintzarri gehienak eta hiru
 bat dunba. Artaldean badira bi ahuntz
 kanpai moduko zintzarriarekin. Haizea
 entzuten da tarteka, eta bukaera aldean
 txakurraren hats hotsa.

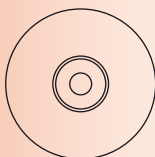
Grabaketa bukatu arte itxarongo du
 Dionisiok. Hitz batzuk trukatu eta bordara
 gonbidatu gaitu, ardoa edan eta berak
 esan bezala, Eroskiko gazta jatera. Bihotz
 handiko artzaina iruditu zaigu, broma zalea
 eta umore zorrotzekoa.



↑ *Enrio*, Nader Koochaki, 2009.



Nader Koochaki *Paisaje dorsal*



CD Paisaia itsuak/Paisajes ciegos

#11 Nader Koochaki *Artaldeak: 3, 8 eta 12*

07:47

Cuando el editor me comunicó su interés por dar a conocer en este número el proyecto que me traigo entre manos, me di cuenta de la relación que mi proyecto podía tener con el paisaje. Por medio de este proyecto, que toma como eje el pastoreo, pretendo reflexionar en torno a la noción de intermediación. Con este fin, en las líneas que siguen expongo uno de los caminos abiertos: el proyecto de realizar el registro de rebaños de ovejas de más de cien cabezas existentes en Gipuzkoa. Dejaré directamente de lado las lecturas que desde la antropología se han realizado sobre la práctica del pastoreo (las personas interesadas en el tema pueden recurrir a Fermin Leizaola, el antropólogo que más ha escrito sobre el asunto), para tratar de mostrar los vínculos que el archivo que pretendo constituir pueda tener con este número de la revista *Zehar*.

Más que acometer un desarrollo ordenado y coherente, prefiero redactar algunas notas o recoger algunos pensamientos sobre el tema (por pereza o incapacidad, entiéndase así si se quiere) y, al mismo tiempo, transcribir algunos pasajes del cuaderno de notas de las grabaciones.

Sobre la intermediación

Pienso que el pastoreo nos proporciona un entorno excepcional para hablar de la noción de intermediación: observándolo desde un punto de vista restrictivo nos ofrece el esquema del individuo que cuida y dispone de un rebaño por medio de varios dispositivos. Este sistema queda sintetizado perfectamente en los concursos de perros pastor. En efecto, traduciendo la actividad pastoril al lenguaje del juego, se nos muestra la imagen de la persona que guía un conjunto de animales por medio de un perro. El perro es aquí el principal intermediario, es él quien yendo de aquí para allá realiza tareas de puente entre el dominio humano y el dominio animal. Partiendo de esta evidencia, podemos llegar a bastantes elementos que podemos ubicar en la categoría de puente que reúne. El cencerro es uno de ellos.

El cencerro es el medio o tecnología que utiliza el pastor para identificar y localizar el rebaño. Por una parte es una marca de propiedad, y, por otra, un mecanismo de control. En el cencerro se produce el sonido y el cencerro, según el tipo de sonido generado, concreta identidades e identificaciones. Es una forma de trabajo a distancia. El cencerro, adherido al cuerpo de la oveja, es una prolongación del pastor. El lenguaje del pastor, materializado por la oveja. El sonido que la oveja porta en su cuerpo.

Como los cortes en la oreja o las marcas de color pintadas en el lomo, los cencerros que penden de las ovejas son artefactos para distinguir los rebaños. Los distintos cencerros (*dunbak, kalaxkak, kanpaiak...*) producen determinados tonos de acuerdo con su forma y tamaño. En este sentido, cada rebaño es una polifonía y puede decirse que se convierte en la identidad sonora del pastor. La transhumancia es ya casi una excepción hoy en día, pero hay que recordar el momento de orgullo que producía al pastor esta actividad cuando, sin pronunciar palabra, en medio de un enorme estrépito, anunciaba al pueblo que iba o venía. Ni que decir tiene, esto lo hacía *por medio* del rebaño.

Sobre el trabajo de campo

Para poder reunir el archivo sonoro de los rebaños de más de cien cabezas de Gipuzkoa, forzosamente he tenido que adaptarme al ritmo y a los tiempos de pastores y ovejas. En este empeño, amaneceres y atardeceres han sido los principales momentos de grabación: momentos en los que los pastores salen a localizar, conducir o recoger el rebaño. Es entonces cuando he reconocido vínculos que a primera vista era incapaz de captar. El pastor pasaba entonces a ser un intermediario, y proporcionaba criterios para leer esto que podemos llamar paisaje. Resulta sorprendente empezar a comprender los vínculos, indicadores, límites y marcas que hasta entonces nos eran invisibles. El paisaje que parecía plano y desguarnecido, resulta ser un terreno dotado de relieve, compuesto por puntos de fuga y vínculos. Todo lo contrario del mapa. Es un sistema de comunicación en red en el que de un modo alineal cada elemento conduce a otro elemento. Al tratarse de señales que producen una referencia mutua, el punto de partida pierde importancia y la noción de meta queda difuminada.

Así pues, cada grabación conllevaba la exigencia de una toma de conciencia, y de una participación ineludible. Inmanente al acto de grabar, la intervención en el terreno del pastor suponía una tensión, con el caudal epistemológico que esto conlleva. En la medida en que no se trata de una aproximación turística al mundo pastoril (con esto no quiero decir que sea una postura opuesta), ésta requiere de errancia, repetición y reacción. Espera de momentos y lugares idóneos para hacer la grabación. Tiene tanto de espera como de acción.

Ahora, repasando el material reunido, me doy cuenta de la relación que este proyecto pueda tener con la fotografía: técnicamente resulta impresionante, en la medida en que se trata de una captura que se recoge en un soporte, como en la fotografía. A pesar de ser

tú el que registra, metodológicamente es distante e interventivo al mismo tiempo, en la medida en que la acción y resultado de registrar produce consecuencias. Lumínicamente es dependiente, porque la posición y dirección de la luz condiciona el contenido de lo que se va a registrar.

En fotografía hay un momento que llaman la hora mágica. Es la hora del amanecer y del anochecer. Es entonces cuando el sol ilumina oblicuamente, en vez de hacerlo directamente. Dicen que éstos son los momentos idóneos para hacer fotos. El aparato grabador de sonido aunque, a diferencia de la cámara fotográfica, no tenga necesidad de luz para registrar el sonido, estas horas han resultado absolutamente estructurantes en la realización de estas grabaciones.

En las horas más altas del sol, el rebaño busca sitios frescos en la orografía, a la sombra a ser posible. A falta de éstos, son las propias ovejas las que producen sombra, metiendo entre ellas sus propias cabezas (la parte del cuerpo que peor soporta el calor de los rayos del sol). En esos momentos el rebaño no se mueve y, en consecuencia, no produce ningún sonido.

Así pues, podemos afirmar que en estos sonidos hay una relación directa con la luz: es un trabajo guiado por las cantidades y direcciones de la luz. Aunque pueda parecer una afirmación extraña, escuchar esto implica escuchar la luz.

Algunas reflexiones sobre el paisaje visual desde el intervalo romántico

El paisaje no es la mera imagen que se nos presenta a la vista. No es el conjunto de carencias que no vemos en lo que vemos, ni tampoco, aunque no los veamos, la composición de los elementos que nos imaginamos que están ahí. El paisaje tiene más de lo que vemos que del espacio que quisiéramos ver y no es, en modo alguno, una evidencia que se pueda aclimatar a la categoría de realidad. Tampoco es lo que vemos por medio de la imaginación y el tamiz onírico. El paisaje, para ser paisaje, se nos tiene que escurrir de las manos, tiene que escapar a nuestros ojos, puesto que, a pesar de ser considerado como natural, es un artefacto humano construido para que nos perdamos en el lugar. El paisaje deja sin significación al sujeto observador, puesto que no admite acción o lenguaje que lo pueda apoyar. El paisaje siempre es una sobredosis para la voluntad de dominio. Por eso es escópicamente acogedor y subjetivamente agresivo. El paisaje supera al observador y lo interpela en el acto de observación.

Tratándose de un juego de seducción del territorio, las relaciones de poder están presentes en el mismo. Por una parte, el observador siente que domina lo que ve por medio del acto contemplativo, en la medida en que se trata de una acción realizada desde lejos por decisión propia. Pero por otra parte, la naturaleza holística de lo que ve golpea la mirada del observador, trascendiéndolo, en tanto en cuanto es general e inconmensurable. El observador se entrega a la inmensidad; aborda el paisaje con atención intensa, y acaba desarmado, con la voluntad deshecha.

El paisaje está directamente relacionado con la memoria, en la medida en que pasará a ser su límite, como un terreno resbaladizo que no se puede concretar. La materialización del paisaje lo enfrenta a su cualidad desbordante, trascendente e inaprensible, y el resultado es un fetiche o un icono. La vivencia del paisaje produce la destrucción total (aquí no se puede hablar de valor); la sublimación del paisaje, en cambio, convierte en hipotético y válido lo que hasta entonces no era sino una cosa, y lo hace manejable. Nombrado e informado, se transforma en gobernable, como un hecho con autonomía propia; de esta manera lo separa de sus condiciones de ser y borra los vestigios dejados en el camino para llegar a ellas.

En este sentido, el texto es un antipaisaje, pero su lectura tiene algo de paisaje.

El paisaje requiere distancia. Creo que la propia noción de paisaje nos viene de un alejamiento, como una revisión que proviniera de una pérdida, una negación o una huída. El paisaje requiere separación o desplazamiento, y siempre está lejos, como un objeto de deseo, como un horizonte. El paisaje es azul, en el sentido de Rebecca Solnit.

Sobre el sonido

El conocimiento que tenemos del paisaje es figurativo mayormente. Relacionado con el sentido de la vista, lo reducimos a la consecuencia de un acto contemplativo. Por lo tanto, es cognitivamente visual. Sin embargo, y aunque no tenga intención de desarrollar un tratado en torno al tema, creo que me corresponde destacar el aspecto sonoro específico de la vivencia. El sonido del paisaje le da profundidad y perspectiva a la experiencia. Diré más: el sonido del paisaje proporciona al sujeto observador/oyente más opciones de penetrar en su territorio que la imagen. En ese paisaje, el oyente pasa a ser un cuerpo resonante más, y la inmaterialidad de las ondas le ofrece la oportunidad de permanecer en recogimiento.

En su relación con el oído, el paisaje sonoro resulta más *equilibrado* que el paisaje de la imagen.

Al tratar del paisaje, se habla de la arquitectura, del cromatismo, de la vegetación... mas nunca se toma en cuenta el conocimiento sonoro. La noción que utilizamos del paisaje es muda, y aunque habla de todo menos de ella misma, la clave que habla de todos estos aspectos queda sin concretar. Por lo tanto, más que teórico el problema es epistemológico. La clave puede radicar en empezar a pensar cómo es el paisaje, más que qué es el paisaje.

La vivencia correspondiente al sonido, por último, sucede de forma endógena. El sonido envuelve al oyente. Por el contrario, la vivencia correspondiente a la imagen es una experiencia exógena. El espectador ha de hacer frente a la imagen. No quiero relacionar esto con la permeabilidad al paisaje del sujeto espectador/oyente, puesto que esa vivencia tiene que ver con la educación, sensibilidad y capacidad del mismo. Me parece, sin embargo, que se trata de una cuestión de ubicación o localización del sujeto, y además funciona en modo inverso.

En cuanto al sentido de la vista, la noción de paisaje funciona únicamente desde la distancia. La imagen solamente puede guardar de forma separada la naturaleza del paisaje. Profundizar en ello acarrea la pérdida de la noción de paisaje (que puede ser recuperada tras salir).

En cuanto al sentido del oído, la noción de paisaje funciona únicamente desde el testimonio. El único requisito del sonido es que el oyente penetre en su ámbito de escucha. Salir del mismo trae consigo la pérdida de la noción de paisaje.

Los dos se juntan en el campo de la memoria ya que, siendo una vivencia libre de condiciones físicas, no tiene ni de los dos ni de uno. Lo mismo podemos decir de la estética, a la manera de una experiencia que no reduce la percepción a un solo sentido. Nos equivocáramos si empezáramos a hablar de estética del paisaje, ¿acaso no son estética y paisaje puntales de una misma categoría ontológica?

La naturaleza del sonido o la representación inmaterial dificulta su toma en consideración como bien cultural o natural. Los comentarios que hacemos del paisaje, paradójicamente, son estéticos. Estas grabaciones de Aralar, entre otras cosas, deberían enriquecer las lecturas que dicen que el pastoreo es un bien cultural, y también ensayar otras traducciones en los modos de entender el paisaje. Lo contrario sería hacer oídos sordos... ahora sí, literalmente.

GRABACIÓN #03

- Rebaño de 340 cabezas (8 machos/332 hembras)
- Lugar: Arbelo
- Pastor: Gerardo Garmendia Salsamendi «Mozo»
- Hora: 08:15

Tras pasar la noche en el refugio de Igaratza, salgo al amanecer en busca de algún pastor con su rebaño. En Doniturrieta Garaikoa, rodeado por la niebla, oigo un coche e inmediatamente me dirijo hacia el lugar de donde proviene el sonido. Me encuentro a un pastor con su perro metidos en el coche, preparados para ir en busca del ganado. Le explico mis intenciones y me lleva con él.

Marchamos hasta la falda oriental de Ontzanburu, y allí nos apostamos, mirando al valle. Hemos visto unas ovejas; para mí no son más que un montón de huellas blancas. *Mozo*, al percatarse del sonido de cencerros del tipo *dunba*, en primer lugar ha identificado el rebaño como «el de Zinkunegi de Regil». Continúa mirando con recelo hacia el valle, y después, ya más tranquilo, me dice que también se oyen cencerros del tipo *kalaxka*. Que ése es su rebaño, el que tiene *kalaxkas*, y que seguramente habrán pasado la noche con las de Zinkunegi. «Ahora cada una tomará su camino» me dice, y por el camino que ha indicado, el conjunto formado por las huellas blancas se divide en dos grupos, que se dirigen, sin ayuda de nadie, cada cual a su pasto. Después me ha señalado el rebaño de Beldarrain. Mezclados con los sonidos de los cencerros de las yeguas se escuchan el sonido de los *kalaxkas*.

GRABACIÓN #12

- Rebaño de 339 cabezas (13 machos/326 hembras)
- Lugar: Regata Arritzaga
- Pastor: Javier
- Hora: 19:15

Se trata de una grabación realizada en el momento en el que el pastor Javier, ayudado por sus primos, lleva las ovejas hacia la Kantina. Javier y su perro van detrás, azuzando el rebaño. Los primos, en cambio, van delante: uno encima de un mulo y el otro sobre una yegua, gritando al ganado. Hicimos la grabación cuando estaban pasando el puente de la regata Arritzaga. Razón para dirigirse a la Kantina: la ducha que tienen que tomar al día siguiente contra los parásitos.

GRABACIÓN #08

- Rebaño de 458 cabezas (4 machos / 454 hembras)
- Lugar: Camino de Zotaleta
- Pastor: Dionisio Goitia Alberdi
- Hora: 09:13

En Arbelo, cuando estábamos pendientes de por dónde aparecerían las ovejas, vemos a Dionisio. Viene lejos, regata arriba, a lomos de un mulo, cantando y silbando una hermosa melodía. Poco tiempo después, andamos tras él, torpemente, sin poder adivinar el camino que va a tomar. Cuando nos lo encontramos, le comunicamos nuestras intenciones y convenimos el lugar para grabar el paso de las ovejas. Según nos cuenta, todos los días hacia las siete de la mañana se pone en marcha y se dirige, a lomos de mulo, desde la borda hacia Ganbo. Al atardecer baja las ovejas a la regata para que beban. Después las deja cerca de Menditxiki, pastando en la loma que da al norte.

La mayoría de los cencerros son del tipo *kalaxka* y hay tres *dunbas*. En el rebaño hay dos cabras con unos cencerros que parecen de campanas. A ratos se oye el viento, y hacia el final el ruido de respiración del perro.

Dionisio esperará hasta terminar la grabación. Intercambiamos algunas palabras y nos invita a la borda, a beber vino y a comer queso de Eroski, como él dice. Nos ha parecido un pastor generoso, bromista y de un humor agudo.



↑ iPhone 4 line on launch day at San Francisco Apple Store, Steve Rhodes. → <http://www.flickr.com/photos/ari/4733684822>



Kanpoko espazioan
José Luis de Vicente

Dena aldatu da berriz. Ostera ere

Testu hau idazten ari naizen bitartean, 2010eko udan, telefonia mugikorreko operadoreak Espainian merkaturatzen ari dira Appleren iPhone telefono enblematikoaren laugarren belaunaldia. Komunikabideetan irteerarekin batera ikusitako irudiak hain bihurtu dira ohiko, non produktua iragartzen duen esloganari ez baitzaio nolabaiteko sarkasmo kutsua falta: «Dena aldatu da berriz. Ostera ere». Berriro gertatu dira dendetako ilara amaiezinak TBko informazio saioak erakartzeko, salgaien eskasia kalkulatu, askorentzat ezinezko egiten duena produktua lortzea, eta telefonia konpainiei ordaintzen dietenen sumin etsia, konpainia horiek linea berri bat kontratatzearen ekintza estortsio-bide sofistikatu bihurtu baitute.

Duela hamabost urte arte, marketing-histeria hori udako film handien estreinaldian edo nerabeentzako taldeen kontzertuetan bakarrik gertatzen zen. Gaur egun hori egin dezakete soilik telefonia mugikorreko industriak, kontsumorako informatikak eta bideojokeak; horrek erakusten du nolako erakarren gaitasuna duten objektu elektronikoen eta zenbaterainoko protagonismoa hartu duten pop kulturaren. Gaur egun edukiak kontsumitu, ekoitzi eta partekatu egiten dira; berriz nahasi, puntuatu eta moderatu egiten dira, baina horren guztiaren aurretik

interfazea dago. Eta interfazeen ekoizpena sedukzio eta desiraren industria handiena bihurtu da.

iPhonea objektu elektronikoa mota oso espezifikoa da, batez ere interakzioaren diseinuaren historian kokatzen badugu. Bere pantaila multitaktilarengatik da, eskuen keinuak sartzen baititu gizaki-ordenagailu komunikazioan. Baita edukiak banatzeko duen eredu arrakastatsuegatik ere, garatzaileak eta erabiltzaileak elkarlotzen dituen baina Interneten kontrol-arkitektura dezentralizatuari erronka jotzen diona, horren ordez Appleren kontrol sendoaren pean dagoen «lorategi hesitu» bat ezarri¹.

Baina, artikulu honi dagokionez, hirugarren alderdi bat da garrantzitsuena, iPhonea inguratzen duen munduarekiko kokatzeko moduarekin zerikusia duena.

Karkasaren eta kristalezko pantailaren artean, prozesagailua, RAM memoria eta ordenagailu baten ohiko osagaien ondoan honako hau aurkitzen dugu: [1] GPS hargailu bat, aplikazioei ahalbidetzen diona aparatuen leku geografikoa kokatzea hamarka edo ehunka metroren zehaztasunez, seinalea zer kalitatez hartzen den. [2] Azelerometro bat, une oro jakiteko ea aparatua lekualdatzen ari den, eta zein norabidetan. [3] Iparrorratz bat, garatzaileek jakin ahal izan dezaten ez bakarrik une horretan terminala non aurkitzen den zehazki, edo hari eustean erabiltzaileak mugitu gabe daukan edo alde batetik

bestera jiratzen ari den, baizik eta halaber ea pantailari begiratzean iparrerantz, ekialderantz edo hego-mendebalderantz orientatzen ari garen. [4] Giroskopio bat, hari esker jakin ahal izateko ez bakarrik telefonoaren mugimendu maila edo zein norabidetan lekualdatzen den, baizik eta orobat hari zein makurdura mailaz eusten diogun, edo ea bertikalean hartzen dugun emeki biratuta eskuinerantz, edo ea horizontalean daukagun, bere buruaren inguruan jiraka. Azelerometroaren eta giroskopioaren datu konbinatuek esaten digute zein urrun, zein bizkor eta zer norabidetan lekualdatzen den aparatua une bakoitzean. [5] Bi bideo kamera, bata erabiltzaileari begira aurrealdean, VGA bereizmena duena, eta beste bat atzealdean, 5 megapixelean bereizmena duena, bideoa bereizmen handian graba dezakeena. [6] Mikrofono bat aurrealdean, bertatik erabiltzaileak hitz egin dezan Telefono funtzioa aktibatzen denean, baina era berean erabil daitekeena ahots oharrak hartzeko edo naturako soinuak grabatzeko.

iPhone bat, telefono terminal bat baino gehiago, eta esku-ordenagailu bat baino gehiago, espazioan eta denboran sendo kokatutako gauzaki bat da, inguruak zain ditzakeena, bere informazio prozesatze eginbeharrak testuinguruaren egoerara egoki ditzakeena.

Jakina, kokapen, orientabide eta lekualdatzeen datuak hartzeko eta irudiak

1 Honen inguruan gehiago jakiteko, ikus Jonathan Zittrain, *The Future of the Internet (and how to stop it)*. Yale University Press, 2008. Osorik deskarga daiteke helbide honetatik: → <http://futureoftheinternet.org/download> Garrantzitsua da era berean Cory Doctorowren sarrera Boingboing.neten: «Why I Won't Buy an Ipad (and think you shouldn't either)» → <http://boingboing.net/2010/04/02/why-i-wont-buy-an-ipad-and-think-you-shouldnt-either.html>. Appleren tabletari badagokio ere, iPhonei ordez, argudio gehienak aplikatu daitezke.

zein hotsak grabatzeko gai diren sentsore horiek guztiak ez dira kanpoaldetik bakartutako kutxa hermetiko batean bizi. Datu horiek guztiak 3G, Bluetooth eta WiFiz transmititzen dira. Batzuetan erabiltzailea jakinaren gainean dagoela, baina beste batzuetan jakin gabe. 2010eko uztailaren 12an Steve Jobsen konpainiak onartu zuen, Estatu Batuetako bi kongresukideri erantzutean, beren ahalmenak hobetzeko asmoz, iPhone edo iPad bezalako produktuek beren erabiltzaileen kokapenaren inguruko datuak biltzen dituztela periodikoki². Datu horiek gordeta egoten dira konpainiaren zerbitzarietan, teorien enkriptatuta eta erabiltzaile zehatzak identifikatu gabe. Era berean, inteligentzia agentziek jada ez dute mikrofono bat instalatu behar susmagarri baten etxean haren elkarriketak erregistratzeko: urrutitik aktiba dezakete haren telefono mugikorraren entzungailua eta inguruan hartzen duen soinua grabatu³.

iPhone 2010eko ekainaren 4an irten zenetik, Applek zioen Estatu Batuetan bakarrik hiru milioi terminal saldu zituela, alegia, fabrikatu ahal izan zituen guztiak. Horiei gaineratzen badizkiegu ondoren mundu osoan saldutakoak, antzeko ahalmenak zituzten aurreko modeloen milioika aleak eta antzeko ezaugarriak dituzten marken modeloak, irudikatzen saia gaitetzeko zein den telefonia mugikorraren industriak azken bost urteotan kalean jarritako sentsore kopurua. Prest daudenak

informazioa erregistratu, kodetu eta biltzeko «hodeian»; metafora hori goraka doan industria bati eta mundu osoan eskala handian informazioa biltzen duten ehunka industria instalazioek osatutako geografia ezkutu bati dagokie⁴.

Cris Ware komiki marrazkilariak *New Yorker* aldizkariaren azalerako⁵ egin zuen irudi baten bidez esplikatzeko du gailu horien sarrera espazio sozialean. Edozein gautan Estatu Batuetako hiri inguruetako kale batean auzoak elkarren alboan dabiltza, baina ez diote elkarri begiratzen; denak daude eskuetan eusten dioten eta ilunpean haien aurpegiak argizatzen dituen ukitze pantailari begira. Beharbada beste auzo batzuei idazten ari dira espazio digitaletan, edo beren buruari begira, bola urdin batean irudikatuta une bakoitzean munduko beren kokapena adierazten duen mapa baten gainean. Gailua honez gero errealtatea neurtzeko tresna bilakatu da, besteen eta geure artean jarritako belo bat.

Zure lekua ezagutu

1999an, Internetetik banatutako jatorri ez oso argiko PDF dokumentu bat zirkulatzen hasi zen arte digitalaren inguruko posta zerrenda, diseinu eta teknologiko web gune eta telekomunikazioen industrien ertz ezohikoetan. *Headmap Manifesto*⁶ delakoa da, hogeita hamalau orrikoa, eta

2 Ikus «Apple Details Location Data Policy to US Congress», in TechWorld. → <http://news.techworld.com/security/3232568/apple-details-location-data-collection-policy-to-us-congress/?olo=rss>

3 Teknika honi *roving bug* esaten zaio (hartualdi ibiltaria); probak daude gutxienez azken bost urteotan erabili izan dela. Ikus «FBI taps cell phone mic as eavesdropping tool», in Cnet News. → http://news.cnet.com/2100-1029_3-6140191.html

4 «Hodeia»z eta Data Centers izenekoan industriaz informazio gehiago in José Luis de Vicente, «Leyendo la Nube: Escenas cotidianas en la era del Big Data». *El Proceso como Paradigma*, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, 2010. → <http://www.laboralcentrodearte.org/UserFiles/File/CATALOGOS/elprocesocomoparadigma.cat.pdf>

5 *The New Yorker*, 2009ko azaroaren 2a. → <http://archives.newyorker.com/?i=2009-11-02>

6 Ben Russell, *Headmap Manifesto*. Jatorrian eskura in → <http://www.headmap.org> Gaur egun (2010eko abuztua) eskura in → <http://tecfu.unige.ch/~nova/headmap-manifesto.PDF>

bertan gogoeta egiten da beren kokapenaz kontzienteak diren gailuetan gauzatutako teknologia pertsonal mota berri baten sarreraren ondorio sozial sakonen inguruan. Haren egile Ben Russellentzat, bere testuinguru espazial espezifikoa ulertzeko gai den informazio teknologia batek definizioz ekarriko du haustura historiko bat.

«Sarearen kulturak oraindik bere burua artikulatu behar du espazioari dagokionez. Benetako aldaketa gertatuko da komunitate digitalak eta datuak dimentsio espazialean adierazten hasten direnean. [...] Internet hasia da jadanik mundu errealean tantaka sartzen. Headmapek dio gainezkatzen denean mundua ostera berria izango dela»⁷.

Headmap Manifestok, egia esateko, ez zuen eskaintzen ez teoria koherente bat ez sare bidezko kulturaren artikulazio espazial hori nola garatu esplikatzen duen programa definitu bat. Zatiki, esaldi eta aipu bilduma baten modura egituratuta dago eta haren eragin handiena da Hakim Beyren *Denbora Gune Autonomoak* ospetsua, behin eta berriz aipatzen dena Umberto Eco, Ted Nelson edo Lewis Mumfordekin batera. Baina seguruenik testuaren parte indartsuena egunerokotasunaren ikuspegiaren haren katalogoa da, zeinean materia eta informazioa paradigma berri batean

erlazionatzen diren mundu hibrido berri hori zirriborratuz:

«Gela bakoitzak historial bat du, eskura / leku bakoitzak zabaldu eta gorde egin daitezkeen eranskin emozionalak ditu / New Yorkeko tristeziaren bilaketa bat egin daiteke / elkarrengandik milia batera bizi diren eta inoiz elkar ezagutu ez duten pertsona batzuk egiten ari direna utzi eta beren kabuz antolatzen dira egin behar batean elkarri laguntzeko / hiri arrotz batean ezagutzen ez duzun norbaiten atea jo eta ogitartekoak ematen dizkizute / Bizitza darie objektu bizigabeei / zuhaitzek iragarkietako kantuak ahopekatzen dituzte / munduko gauza guztiek, bizidunak zein bizigabeak, abstraktuak eta konkretuak, gogoeta erantsiak dituzte».

«Guztiaren gainetik badago oharrez osatutako geruza ikusezin berri bat. Testuzko, ikusizko eta entzunezko informazio hori eskuragarri bihurtzen da hurbiltzen zarenean, testuinguruak agintzen duenean edo eskatzen duzunean».

«...behiala arkitekto, ingeniari eta eraikitzaileen jabego eksklusiboa izan zena denon eskura dago orain: mundua eta espazio erreala moldatu eta antolatze gaitasuna»⁸.

7 *Headmap Manifesto*, 5. o.

8 *Headmap Manifesto*, 3.-4. o.

90eko hamarkadaren hasieran Palo Altoko XeroxPARCeko ikertzaile bat ordenagailu pertsonalarekiko harreman molde berriak irudikatzen ari da lanean, mende berrian konputazioaren paperaren eboluzioa ahalbidetuko dutenak. Mark Weiser du izena, adeitsu ospea du eta itxura adiskidetzaila. Haren izena gutxienez bi aldiz agertzen da teknologia digitalaren historian, arrazoi desberdinengatik.

Lehenbizikoa anekdotikoa da, bateria jotzen zuelako Severe Tire Damage taldean, Silicon Valleyko zenbait konpainiatako langileek osatutako *garage* taldea, zeina 1993ko ekainean kontzertu bat internetetik transmititzen zuen munduko lehen banda bilakatu baitzen. Bigarrenak bere-bere adjektiboa ekarri dio, *weisertar*; interakzio paradigma berri bat jada idazmahaietan, teklatuaren eta monitorearen bidez gertatzen ez dena, zeinean erabiltzaile-ordenagailu erlazioak ez baitu eskatzen gure arreta fokalizatu erabatekoa.

Irudimen kolektiboa eta interakzioaren etorkizunaren gaineko ikerketaren parte handi bat Errealitate Birtualaren diskurtsoetatik pasatzen zen garaian, Weiser oso kritikoa zen *birtualtasun* eta *murgiltze* nozioekin. Espazio digital batean nabigatzeko errealitatearen gure pertzepzioa deuseztatu eta haren ordeztu behar zela zioen ideia sinplifikatzailea eta inozoa zen. «Errealitate birtuala mapa bat besterik

ez da», idatzi zuen, «ez unibertsoaren aberastasun infinitua kanpoan uzten duen lurralde bat. Errealitate Birtualak eraikuntza itzel bat sortzen du munduaren itxura egiteko, jada existitzen den mundua era ikusezinean areagotu beharrean»⁹.

Ikusezintasun kontzeptua garrantzitsua da Mark Weiserren proposamenean. Haren testu ezagunena, «The Computer for the 21st Century», hainbat aldiz aipatua izan da, eta haren hasieran, esaldi batean, pasarte batean agertzen du nola interakzio eraginkorra hautemangaitzena den: «Teknologia indartsuenak desagertzen direnak dira. Eguneroko bizitzaren ehunean bilbatzen dira hartatik banaezin bihurtu arte». Ideia esplizituago azaltzen da haren beste artikulua batean, «The World is not a Desktop»:

«Tresna on bat tresna ikusezin bat da. Ikusezin diodanean esan nahi dut tresnak ez duela zure kontzientzia eragozten: zereginean kontzentratzen zara, ez tresnan. Betaurrekoak tresna onak dira: munduari begiratzen diozu, ez betaurrekoei. Makila baten laguntzaz dabilen itsuak kalea ukitzen du, ez makila»¹⁰.

Nonahiko konputazioa eta teknologia «barea» dira Weiserren proposamen alternatiboa. Agertoki horretan ordenagailuaren pamera da desagertzea, edo gutxienez ingurutzen gaituen espazioan

9 Mark Weiser, «The Computer for the 21st Century». *SciAm* 265(3), 1991. 94.-104. o. → <http://www.ubiq.com/hypertext/weiser/SciAmDraft3.html>

10 Mark Weiser, «The World is not a Desktop». *ACM Interactions*, 1993. → <http://www.ubiq.com/hypertext/weiser/ACMInteractions2.html>

disolbatzea harik eta gu eta gure premien artean tartekatzen ez den arte.

Weisertar munduan ehunka ordenagailu daude gela batean, beren lana modu eraginkor baina hautemangaitz batean egiten. Nortasun txartelei esker eraikinak jakin dezake zein leku zehatzetan dauden bere biztanleak, eta ordenagailu pertsonalaren nozioa baztertu egin da, etxean zehar barreiatutako pantaila anitzetako edozeinek gure artxiboetara berehalakoan sartzea ahalbidetzen digutelako. Weisertar mundu batean iratzargailuak jotzean galdetzen dizu kaferik nahi al duzun, eta baiezkoa erantzunez gero kafegailua pizten du; egongelako leihoek kristaletan erakusten dituzte datuak eta mezu pertsonalak, kanpoko paisaia gainjarrita.

Mundu horretan objektu bat galtzea ez da inoiz arazo bat, etiketak daramatzatelako, urrunetik aktibatu eta haren kokapenaz informa dezaketenak. Weisertar mundu batean gure autoak atzerako ispiluan erakusten du buxadurak saihesteko ibilbide alternatibo bat eta automatikoki eramaten gaitu aparkaleku bateko leku hutsetara.

Denak behar bezala funtziona dezan, weisertar mundu batean objektu bakoitzak bere lekua ezagutu behar du. Eta objektu bakoitzak bere lekua ezagutzen badu, ezin saihestuzkoa da gurea ere ezagutzea. Weiser konturatzen zen halako egoera baten inplikazio orwelldarrez.

«Ehunka ordenagailu gela bakoitzean, banda zabaleko sareetara konektatutako inguruko jendea sumatzeko gai direnak, egun ezagutzen dugun totalitarismoa, horrekin alderatuta, anarkiarik kaotikoena irudiarazteko ahalmena dute. Ordenagailu bat tokiko sare batean besteentzakoak diren mezuak bidean atzemateko programa daitekeen era berean, gela bateko etiketa simple batek bertan gertatzen den guztia erregistratzeko ahalmena izan lezake».

Lokatiboa eta areagotua

Headmap Manifestok funtzio garrantzitsu bat bete zuen programa ideologiko eta inspirazio gisa artista, diseinatzaile, programatzaile eta teknologo belaunaldi oso batentzat. 2000ko hamarkadaren hasieran jatorri desberdinetako eragile multzo barreiatu batek Russellen erronka bere gain hartu zuen, alegia, Sarearen kultura termino espazialean artikulatzea, uste zutelako medio berrian egindako praktika artistiko eta sortzaileen bilakaerak nahitaez eskatzen zuela geografia fisikoen eta digitalen arteko mugak disolbatzea. Ezerk ez baitu formarik etiketa bat existitzen den arte, Riga RIXC zentroak «medio lokatiboak» eta «arte lokatiboak» aipatu zituen estreinako aldiz 2003an¹¹, World Wide Weben kasuan ez bezala, koordinatu geografiko zehatzetatik

funtzionatzen duten praktika digital multzo bat izendatzeko.

Marc Tutersek eta Kazys Varnelisek 2000ko hamarkadaren hasieran, burbuila.comen leherketaren ondoren izandako net.arten agortzea seinalatzen dute praktika lokatiboen sorrerarako estimuluetako bat delakoan¹². Beste arrazoi prosaikoagoek zerikusia dute GPS eta PDA (esku-ordenagailuak) hargailuen prezioak gero eta merkeagoak izatearekin, baita hirugarren belaunaldiko telefonia mugikorra agertzearekin eta Internetera sartzeko WiFi sare harigabeen hedatze ikaragarriarekin.

Nolanahi ere, 2002 eta 2010 bitartean arte digitaletan izan duen posizio zentralaren neurriren bat bilatu behar bada, erraza da aurkitzen sari garrantzitsuenetako sarituen zerrendetan. Ars Electronicaren Golden Nica delakoek, adibidez, 2003an saritu zuten *Can You See Me Now?*¹³ hiri-kokapen alorreko jokoa, Blast Theory kolektiboarena (Interactive Art) eta *NodeRunner*¹⁴ delakoa, New Yorkeko kaleetan WiFi sarbidea duten puntuak aurkitzeko lehiaketa (Net Excellence); 2005ean Esther Polak eta RIXC izan ziren sarituak *The Milk Project*engatik¹⁵, esne ontzi batek produkzio katean zehar egindako bidaiaren GPSzko birsorkuntza bera (Interactive Art); 2006an, *The Road Movie*, Exonemo japoniarrena¹⁶, bus bidaiaria bat, urratsez urrats GPSz hartua eta Google Earthen herreraiki daitekeena (Interactive Art), eta Antoni Abad kataluniar artista

*Canal Accesible*¹⁷ lanagatik, Bartzelonako langa arkitektonikoen mapa baten mugikorrezko eraikuntza kooperatiboa (Digital Communities).

Baina arte eta teknologia alorreko jaialdia ez dira kokatzean oinarritutako medioek eragin handia duten esparru bakarra. Tutersek eta Varnelisek zuzenki seinalatzen dute net.arten eta arte lokatiboen arteko funtsezko desberdintasunetako bat. Sareko artearen aitzindariak ekonomia berriak eta «puntu com» ideologiatik jarrera kritikoa sarkastiko batez urrundu eta ahalegin nabarmenak (batzuetan nabarmenegiak) egiten dituzten bitartean beren lanaren izaera artistikoa finkatzeko, medio lokatiboak arte praktikaren, berrikuntza teknologikoaren eta enpresen ekimenaren arteko bidegurutze batean sortzen dira. Artistek ez daukate arazorik ikerketa teknologikozko erakundeekin edo sektoreko konpainia aitzindariekin elkarlanean jarduteko; proiektuak batzuetan irudikatzen dira etorkizuneko produktu edo zerbitzu gisa; esku-hartzeetako asko ez dira funtsean interakzio-diseinu estudio eta laborategietan planteatzen direnen bestelakoak. Industria eta merkataritza-eragileengandiko urruntze falta hori *new media* horien esparruaren mendekotasunaren eta gaitasun kritikorako gabeziaren froga da batzuentzat; beste batzuentzat, espresuki aitortzea Arte /

11 → <http://locative.x-i.net/>

12 Marc Tuters, Kazys Varnelis. «Beyond Locative Media» in *Networked Publics*, 2006. → http://networkedpublics.org/locative_media/beyond_locative_media

13 → http://www.blasttheory.co.uk/bt/work_cysmn.html

14 → <http://web.archive.org/web/20070317061650/noderunner.omnistep.com/>

15 → <http://milkproject.net/>

16 → <http://exonemo.com/RM/index.html>

17 → <http://www.megafone.net/BARCELONA>

Zientzia / Teknologia / Gizarte espazioak arte erakundeak gairitu eta beste harreman mota bat irekitzen duela.

Horrek ez du esan nahi Locative Mediaren esparruak filiaziorik edo artearen historian aurrekaririk aitortzen ez duenik. Zenbait erreferentzia, hala nola deribaren teknika eta hiri oroimen eta emozioen geografia subjektibo gisa hartzen duen ikuspegi situazionista, edo 60ko hamarkadako arkitekto utopikoen hiri nomaden eta mega-egitura mutanteen irudiak behin eta berriro aipatzen dira. Bien oihartzuna hautematen da medioan gehien erabiltzen diren bi lan-estrategietan: esperientzia kartografiatzea eta ikusezina agerian uztea.

Hiri espazioan gero berreskuratu eta irakurri daitezkeen datuak proiektatu eta gordetzea ahalbidetzen duten mapak egitea metodologia errepikari bat da. Izan oroimen kolektiboa berreskuratzeko baliabide gisa, izan hiri espazioen orainaren eta iraganaren artean tentsioa sortzeko, edo izan elkarlotuak eta gertatzen diren espazioei lotutako narrazio pertsonalak eraikitzeko. Proboscis estudioaren *Urban Tapestries*¹⁸ proiektua aitzindarietako bat da norabide horretan, hamarkada osoan hiri espazioan testu, bideo eta soinu zatikiez eraikitako narrazioak tartekatuzko garatutako parte-hartze plataforma bat. Masaki Fujihatak, japoniar arte interaktiboaren beteranoetako batek, ibilbide batzuk garatzen ditu *Fieldworks*¹⁹ delakoan; haietan elkartu egiten

ditu GPSzko ibilbide baten datuak lehen pertsonan egindako bideo eta narrazio bilduma batekin, zeinean herritarrek espazio jakin batzuek beren biografian zer esanahi duten azaltzen baitute. Christian Nolden *Biomapping*²⁰ bikainak haratago darama ideia, sentsore biometrikoak baitarabiltza erabiltzaileek beren hiriko kaleetan ibiltzean duten erantzun emozionala erregistratzeko. Irudi, bideo, soinu eta narrazioen geokopakapena beste aukera bat bihurtu da Web 2.0ren plataforma komertzial handien barruan.

Hiri espazioan datuak sartzearen aurrean, beste artista batzuek gure inguruan informazio fluxuen presentzia etengabea agerian uzten duten gailuak garatzeari ekin diote, eta arkitektura ezin ukituzko hori gaur egungo hiriaren parte integral bihurtu da. Michelle Teranek, Kanadan jaio baina Berlinen bizi denak, *Life: A User's Manual*²¹ bere proiektuan hoteletako harreralekuak edo kutzazain automatikoak bezalako gaur egungo ez-lekuak filmatzen dituzten zaintza-kamera harigabeetatik datozen irrati igorpenak arakatu ditu. Usman Haque arkitektoak alor elektromagnetikoen presentzia neurtzen duten egitura hegalariak sortu ditu (*Sky Ear*²²), Gordan Savicicek *Constraint City*²³ bere performancerako uhal egitura bat garatu du, bularra estutzen duena inguruan sare harigabeen presentzia sumatzean.

19 → <http://www.field-works.net/>

20 → <http://www.biomapping.net/>

21 → <http://www.ubermatic.org/life/>

22 → <http://www.haque.co.uk/skyear/information.html>

23 → <http://www.yugo.at/equilibre/>

18 → <http://urbantapestries.net/>

«XXI. mendeko ordenagailu»aren eraginari eta Nonahiko Konputazio nozioari dagokienez, ez litzateke gehiegi esatea izango haien itzala industria oso baten eta ikerketa termino eta esparru kopuru agortezin baten gainean hedatzen dela. Arkitekturan eta hirigintzan, eraikin eta hiri adimentsu kontzeptuak daude, eta, oraindik orain, «Urban Informatics» izenpean garatzen ari den diziplina. Industria diseinuan, Hiroshi Ishiik MITeko Media Laben garatutako «Tangible Media»²⁴ noziotik hasita, interakzio moldeak sortu ditu digitalarekin eguneroko objektuen bitartez, «gauzen internet» (Internet of Things) termino generikoraino.

Azpimarratu beharreko ekoizpen eta ikerketa alor bat Errealitate Areagotua edo Mixtoarena da, zeinean eguneroko munduaren gure pertzepzioaren gainean osagai birtualak gainjartzen baitira, Weiserrek aurreratu bezala. Adrian Cheokek²⁵ Singapurreko unibertsitatean egindako lana garrantzitsua izan da, gero nonahi onartuak izan diren tresnak eta ereduak sortu baititu. Harekin hezi ziren denboraldi batean bi espainiar artista, Diego Diaz eta Clara Boj, Errealitate Mixtoaren paradigma ikertu dutenak lan anitzetan, besteak beste *Red Libre Red Visible*²⁶. Zeelanda Berriko Julian Oliver da seguruenik Errealitate Mixtoaren baliabideak modu eraginkorrean erabili

dituen artistetako bat zenbait proiektutan, hala nola *Levelhead*²⁷; jolas horretan eskuan dauden kubo pare batek barruan labirinto digital oso bat gordetzen dutela ematen du. Diazek eta Bojek Oliverrekin jardun zuten elkarlanean *The Artvertiser*²⁸ delakoan; espazio publikoan egindako interbentzio horretan prismatiko batzuei esker denbora errealean ikus dezakegu publizitate hesien ordeztelanak dauden hiri paisaia bat.

Tirabirak

Interesgarria izango litzateke ezagutzea Ben Russellen eta Mark Weiserren iritzia iPhone 4az, gauzen egungo egoeraz eta beren ideien indarrak, beren testuak idatzi eta hamarkada bat eta bi geroago, hurrenez hurren. Zoritxarrez ez dugu halako ebaluaziorik. Russellek 2005ean PLAN²⁹ («Pervasive and Locative Arts Network»), Arte Nonahiko eta Lokatiboaren Sarea) izeneko ekimen bat fundatu zuen Erresuma Batuan, baina ez dirudi jarraipenik izan duenik. Urtebete geroago komisario izan zen Manchesterreko Futuresonic jaialdian, eta bertan ezagutu nuen laburki. Handik gutxira esparru horretako jarduera bertan behera utzi du, antza, eta Webean bederen haren presentzia guztiz desagertu da.

Mark Weiser 1999ko apirilean hil zen, urdail minbizi bat diagnostikatu eta sei astera. Ez zuen inoiz irakurri *Headmap*

24 → <http://tangible.media.mit.edu/>

25 → <http://www.adriancheok.info/>

26 → <http://www.lalalab.org/redvisible/>

27 → <http://selectparks.net/~julian/levelhead/>

28 → <http://selectparks.net/~julian/theartvertiser/>

29 → <http://www.open-plan.org/index.php>

Manifestoa, baina ziur aski ez zukeen harrituko. «The Computer for the 21st Century» bere lanean zioen sinetsita zegoela gauza batez: «Nonahiko Konputazioa esaten dioguna gero eta gehiago izango da ordenagailurako sarbide nagusia datozen hogeit urteetan».

Hala izan al da? Seguru asko erantzuna bai edo ez baino korapilatsuagoa da. Haien ideietako asko antzemangarriak dira gaur egungo zerbitzu eta produktu interaktiboen ezaugarrietan. Nintendoren Wii bezalako bideojoko kontsoletatik edo Microsoften Kinect berehalako proiektutik, zeinean tekla eta aginduen ordez jokalaria gorpuz mugimendua ulertzeko sistemaren gaitasuna baitago, Nike Plus zerbitzuraino, korrika egitera irteten diren atleten jarduera-ereduak automatikoki erregistratzen baititu, interfaze ikusgairik gabe. Europako hirietako bizikleta publikoen sareak daude, informazio sistemek gobernatu eta kudeatutako objektu publikoen azpiegiturak. Eta, Weiserrek amets egiten zuen bezala, bere burua aurkitzeko gai diren gauzak ere baditugu, esate baterako iPhone, MobileMe bere zerbitzuaren bidez³⁰.

Baina espezialista askorentzat jada Nonahiko Konputazioaren aroan bizi bagara ere, hori ez da inondik ere weisertar Nonahiko Konputazio bat. «Yesterday's Tomorrows»³¹ («Atzoko biharrak») artikuluan, Genevieve Bell soziologoak, Intelen Interakzio eta Esperientzia alorreko

ikerketaren departamentuko zuzendaria bera, Paul Dourish akademikoarekin batera aztertzen du Weiserren ikuspenen eragin itzela industria oso baten igarotzea zehaztean, eta aldi berean haren errore kontzeptual garrantzitsuak erakusten ditu. Arazo horiek adjektibo batean zentratzen dira, funtsezkoa Weiserren ikuspegian: «seamless» (jostura gabea). Nonahiko Konputazioaren aitarentzat, erabiltzaileen eta sistemen arteko interakzioen ikusezintasunak zekarren haien arteko komunikazioa harmonikoa eta traba gabea izatea, eragozpenik eta aurreikusit gabeko jokabiderik gabea. Erabiltzaileek nabigatuko luketen munduan ordenagailuek aurreratu egingo lituzkete haien desirak eta beren portaera egokituko lukete modu eraginkorrean eta anbiguotasunik gabe. Eta prozesu hori tirabirarik gabea izango litzateke.

Baina gaur egun gailu interaktiboen edozein erabiltzailek badaki tirabirak ez direla salbuespena gure esperientzian, ezaugarri bat baizik. Tirabirak gailu edo software batetik espero dugunaren eta hark eskaintzen digunaren artean; gailu, protokolo eta sistema desberdinen elkarreraginean, baldintzatu egiten baitituzte interes ekonomiko eta politiko kontrajarriek. Tirabira horiek erabiltzaile batek ingurune batean zer egin dezakeen eta zer ez zehazteko horrokaraino doaz, lurralde murriztapenek, eskubideen

30 → <http://www.apple.com/mobileme/features/find-my-iphone.html>

31 Paul Dourish, Genevieve Bell. «Yesterday's Tomorrows: Notes on Ubiquitous Computing's Dominant Vision» *Personal and Ubiquitous Computing*, 11(2), pp. 133-143, 2007. → <http://www.dourish.com/publications/2007/BellDourish-YesterdaysTomorrows-PUC.pdf>

kudeaketarako sistemek edo interes korporatibo kontrajarriek mugatutako ingurune batean. Edo gailu horietatik datozen datuen metatze sistematikoan dauden pribatutasunerako ondorio garrantzitsuetatik eratorritakoetaraino.

Azkenik, batez ere tirabirak daude diseinatzaileek erabiltzaileen portaera eta asmoez eta gutako bakoitzaren eta gure desira eta premien berezitasun partikular, konplexu eta auresangaitzaz alde aurretik dituzten ideien artean.

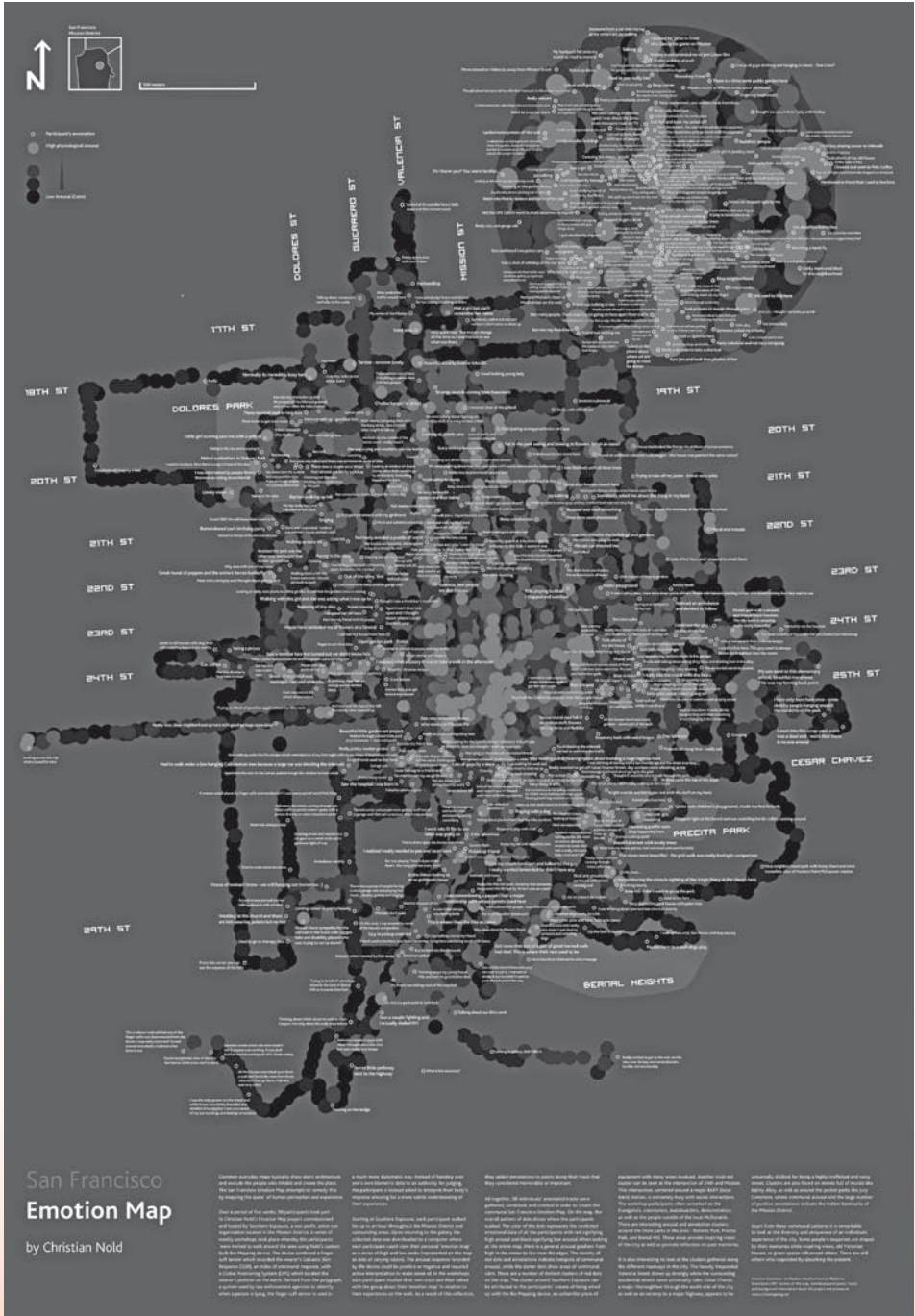
Weiserren unibertso uniforme, harmoniko eta jostura gabearen aurrean, Bellek eta Dourishek proposatzen dute gure idazmahaiko pantailaren atzean ezkutatzen den kable matazaren irudiak gauzatzen duen «desordenari» gorazarre eta txalo egitea. Zerbitzu egonkor eta trabarik gabeko, baina azken batean lineal eta deterministak diren zerbitzuen ezarpenaren aurrean, berezkotasunarentzat, erabakitasunik ezarentzat eta aurkikuntza zoriontsuentzat —aurreikusi gabekoarentzat— lekua utziko duten teknologiak.

Desordenari gorazarre egiteak, ezin ikusizkoaren eraginkortasunarekin kontrastean, azken batean esan nahi du defendatzea eta babestea

«Teknologiaren bereganatze harrigarriak haien asmatzaileek inoiz irudikatu gabeko helburuetarako eta sarri askotan haien

kontrakoak; teknologiaren amaieraren inguruko interpretazio sozial, kultural eta legegile errotik desberdinak; jolastu, tolestu eta ziprizzintzeko gaitasuna»³².

Posizio ideologiko hori gorde eta defendatzea ez da garrantzirik gabeko kontua. Datozen hamarkadetarako arkitektura teknologikoak berriro marrazten ari diren une honetan, gero eta botere eta nonahikotasun gehiago emanez eragile kopuru gero eta txikiago bati, inprobisatzeko gaitasun kolektiboari eustea funtsezko borroka bilaka daiteke.



↑ San Francisco Emotion Map, Christian Nold.

En el espacio exterior
José Luis de Vicente

Todo vuelve a cambiar. Otra vez.

Mientras escribo este texto en el verano de 2010, las operadoras de telefonía móvil comercializan en España la cuarta generación del iPhone, el emblemático teléfono de Apple. En los medios de comunicación, las escenas que acompañan el lanzamiento se han vuelto tan familiares que el slogan que anuncia el producto no deja de ser algo sarcástico: «Todo vuelve a cambiar, otra vez». Se han vuelto a repetir las enormes colas en las tiendas para atraer a los informativos de TV; una calculada escasez de género que hace imposible para muchos hacerse con el producto, y la indignación resignada de los que pagan a unas compañías de telefonía que han conseguido convertir el acto de contratar una nueva línea en una sofisticada forma de extorsión.

Hasta hace quince años, esta histeria mercadotécnica era propia del estreno de los grandes *blockbuster* del verano, o de conciertos de grupos para adolescentes. Hoy parece estar sólo al alcance de la industria de la telefonía móvil, la informática de consumo y el videojuego; un testimonio de la capacidad de atracción de los objetos electrónicos y el protagonismo que han adquirido en la cultura pop. Hoy los contenidos se consumen, se producen y se comparten; se remezclan, se puntúan y se

moderan, pero antes de todo ello, está el interfaz. Y la producción de interfaces se ha convertido en la mayor industria de la seducción y el deseo.

El iPhone es una clase de objeto electrónico muy específico, especialmente si lo enmarcamos dentro de la historia del diseño de interacción. Lo es por su pantalla multitáctil que introduce la gestualidad manual en la comunicación humano-ordenador, así como por su exitoso modelo de distribución de contenidos que conecta a desarrolladores y usuarios, pero que desafía a la arquitectura descentralizada de control de Internet, sustituyéndola por un «jardín vallado» bajo el férreo control de Apple¹.

Lo que quiere poner de manifiesto este artículo, sin embargo, es un tercer aspecto que tiene que ver con la manera en que el iPhone se sitúa en el mundo que lo rodea.

Entre la carcasa y la pantalla de cristal, junto al procesador, la memoria RAM y el resto de componentes habituales en un ordenador, encontramos: [1] Un receptor de GPS, que permite a las aplicaciones localizar la posición geográfica del aparato con una exactitud de decenas o centenares de metros, según la calidad de la recepción de señal. [2] Un acelerómetro para saber en cada momento si el aparato se está desplazando, y en qué dirección. [3] Una brújula, para que los desarrolladores puedan saber no

sólo dónde se encuentra exactamente el terminal en ese momento, o si al sostenerlo su usuario lo mantiene estático o lo gira de un lado para otro, sino también si, al mirar su pantalla, se está orientando hacia el norte, el este o el sudoeste. [4] Un giroscopio, que permite conocer no sólo el grado de movimiento del teléfono, o en qué sentido se desplaza, sino también el grado de inclinación con que lo sostenemos; si lo tomamos en vertical levemente girado hacia nuestra derecha, o si lo estamos sosteniendo en horizontal, girando sobre sí mismo. Los datos del acelerómetro y el giroscopio combinados nos dicen a qué distancia, a qué rapidez y en qué dirección se desplaza el aparato en cada momento. [5] Dos cámaras de vídeo, una en la parte frontal, mirando hacia el usuario, con una resolución VGA, y otra en la parte posterior, con una resolución de cinco megapíxels, capaz de grabar vídeo en alta resolución. [6] Un micrófono en la parte frontal, por el que el usuario habla cuando se activa la función teléfono, pero que también puede ser utilizado para tomar notas de voz o para grabar sonidos de la naturaleza.

Más que un terminal telefónico, y más que un ordenador de mano, un iPhone es un objeto firmemente afianzado en el espacio y en el tiempo, vigilante de su entorno, capaz de ajustar sus tareas de procesamiento

1 Para más información sobre este tema, ver Jonathan Zittrain, *The Future of the Internet (and how to stop it)*. Yale University Press, 2008. → <http://futureoftheinternet.org/download> Igualmente relevante es la entrada de Cory Doctorow en Boingboing.net: «Why I Won't Buy an iPad (and think you shouldn't either)». Aunque se refiere al tablet de Apple en lugar de al iPhone, la mayoría de los argumentos son pertinentes. → <http://boingboing.net/2010/04/02/why-i-wont-buy-an-ipad-and-think-you-shouldnt-either.html>

de información a las circunstancias contextuales.

Por supuesto, todos estos sensores capaces de tomar datos de posición, orientación y desplazamiento, y de registrar imágenes y sonidos, no viven en una caja estanca aislada del exterior. Todos estos datos se transmiten por 3G, Bluetooth y WiFi. A veces con el conocimiento de su usuario, pero, otras veces, sin él saberlo. El 12 de julio de 2010, la compañía de Steve Jobs admitió, en respuesta a dos congresistas norteamericanos, que para mejorar sus capacidades, productos como el iPhone o el iPad recogen periódicamente datos sobre la localización de sus usuarios². Estos datos se mantienen almacenados en los servidores de la compañía, en teoría encriptados y sin identificar a cada usuario concreto. Igualmente, las agencias de inteligencia ya no necesitan instalar un micrófono en la casa de un sospechoso para registrar sus conversaciones: pueden activar remotamente el auricular de su teléfono móvil y grabar el sonido que este capte a su alrededor³.

Un mes después del lanzamiento del iPhone el 4 de junio de 2010, Apple afirmaba haber vendido sólo en Estados Unidos tres millones de terminales, tantos como había sido capaz de fabricar. Si sumamos los vendidos posteriormente en el

resto del mundo, los millones de unidades de modelos anteriores con capacidades parecidas, más los modelos de otras marcas de características similares, podríamos calcular aproximadamente el número de sensores que la industria de la telefonía móvil ha lanzado a las calles en los últimos cinco años. Listos para registrar, codificar y almacenar la información en «la nube», una metáfora que designa a una industria en auge y una geografía oculta formada por las centenares de instalaciones industriales que en todo el mundo almacenan información a gran escala⁴.

El dibujante de cómics Chris Ware explica con una imagen que realizó para la portada de la revista *New Yorker*⁵ la irrupción de estos dispositivos en el espacio de lo social. Una noche cualquiera en una calle de un suburbio norteamericano, los vecinos caminan unos junto a otros, pero no se miran; todos observan la pantalla táctil que sostienen en sus manos y que iluminan sus caras en la oscuridad. Quizás escriban a sus vecinos en el espacio digital, o se miren a sí mismos representados en una bola azul sobre un mapa que indica su posición en el mundo en esos momentos. El dispositivo se ha convertido ya en un instrumento de mediación de la realidad, un velo interpuesto entre los demás y nosotros.

2 Ver «Apple Details Location Data Policy to US Congress», en TechWorld. → <http://news.techworld.com/security/3232568/apple-details-location-data-collection-policy-to-us-congress/?olo=rss>

3 Esta técnica se denomina *roving bug* (pinchazo ambulante); existe evidencias de que se aplica al menos desde hace cinco años. Ver «FBI taps cell phone mic as eavesdropping tool», en CNET News. → http://news.cnet.com/2100-1029_3-6140191.html

4 Más sobre «la nube» y la industria de los Data Centers en José Luis de Vicente, «Leyendo la Nube: Escenas cotidianas en la era del Big Data». *El Proceso como Paradigma*, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, 2010. → <http://www.laboralcentrodearte.org/UserFiles/File/CATALOGOS/elprocesocomoparadigmecat.pdf>

5 *The New Yorker*, 2 de Noviembre de 2009. → <http://archives.newyorker.com/?i=2009-11-02>

Conoce tu lugar

En 1999, un documento en PDF distribuido por Internet de procedencia no muy clara empezó a circular por listas de correo sobre arte digital, sitios web de diseño y tecnología, y por lugares inusuales de las industrias de las telecomunicaciones. Se trata del *Headmap Manifesto*⁶: treinta y cuatro páginas que especulan sobre las profundas implicaciones sociales de la irrupción de una nueva clase de tecnología personal encarnada en dispositivos que son conscientes de su localización. Para su autor, Ben Russell, una tecnología de la información capaz de entender su contexto espacial específico implicará por definición una ruptura histórica.

«La cultura de la Red todavía tiene que articularse a sí misma claramente en términos espaciales. El verdadero cambio tendrá lugar cuando las comunidades digitales y los datos se manifiesten en dimensiones espaciales. [...] Internet ya ha comenzado a gotear y a colarse en el mundo real. Headmap afirma que cuando se desborde, el mundo será nuevo otra vez»⁷.

El manifiesto Headmap no ofrecía en realidad una teoría cohesionada, ni un

programa definido que explique cómo desarrollar esta articulación espacial de la cultura de Red. Estructurado como una colección de fragmentos, sentencias y citas, su influencia más directa es el célebre *Zonas Temporales Autónomas* de Hakim Bey, al que se cita recurrentemente junto a Umberto Eco, Ted Nelson, o Lewis Mumford. Pero probablemente lo más contundente del texto sea su catálogo de visiones de la cotidianidad, que trazan un boceto de ese nuevo mundo híbrido en que la materia y la información se relacionan en un nuevo paradigma:

«Cada habitación tiene un historial al que se puede acceder / cada lugar tiene adjuntos emocionales que pueden abrirse y guardarse / puedes hacer una búsqueda de la tristeza en Nueva York / personas a una milla de distancia que nunca se han conocido en persona dejan lo que están haciendo y se organizan espontáneamente para ayudar a otro con una tarea / en una ciudad extraña, llamas a la puerta de alguien que no conoces, y te dan sándwiches / la vida fluye en los objetos inanimados / los árboles tararean canciones publicitarias / todas las cosas en el mundo, vivas o inanimadas, abstractas y concretas, tienen pensamientos adjuntos».

6 Ben Russell, *Headmap Manifesto*. Originalmente en → <http://www.headmap.org> Actualmente (agosto 2010) disponible en → <http://tecfa.unige.ch/~nova/headmap-manifesto.PDF>

7 *Headmap Manifesto*, pp. 1-7.

«Por encima de todo hay una nueva capa invisible de anotaciones. Información textual, visual y sonora que se vuelve disponible cuanto te acercas, cuando el contexto lo dicta, o cuando la solicitas».

«...lo que una vez fue el dominio exclusivo de arquitectos, ingenieros y constructores está al alcance de todos: la capacidad de dar forma y organizar el mundo y el espacio real»⁸.

A comienzos de los 90, un investigador del XeroxPARC de Palo Alto trabaja en imaginar nuevos modos de relación con el ordenador personal que permitan la evolución del papel de la computación en la sociedad del nuevo siglo. Se llama Mark Weiser, tiene fama de afable y aspecto conciliador. Su nombre aparece al menos dos veces en la historia de la tecnología digital, por razones distintas.

La primera es la anecdótica, en su papel de batería de Severe Tire Damage, un grupo de *garage* formado por trabajadores de distintas compañías de Silicon Valley, que en junio de 1993 se convirtió en la primera banda del mundo en transmitir un concierto por Internet. La segunda le ha valido su propio adjetivo: *weiseriano*; un nuevo paradigma de interacción que no sucede ya en el escritorio, a través del teclado y el monitor, y en que la comunicación usuario-ordenador no

requiere de nuestra atención focalizada y absoluta.

En un momento en que la imaginación colectiva y buena parte de la investigación sobre el futuro de la interacción pasaba por los discursos de la realidad virtual, Weiser era profundamente crítico con las nociones de *virtualidad e inmersión*. La idea de que la única manera de navegar a través de un espacio digital pasaba por anular nuestra percepción de la realidad y sustituirla por una simulación envolvente era simplificadora e ingenua. «La realidad virtual es sólo un mapa, no un territorio», escribió, «que excluye la riqueza infinita del universo. La realidad virtual genera una construcción descomunal para simular el mundo en vez de aumentar de manera invisible el mundo que ya existe»⁹.

La noción de invisibilidad es importante en la propuesta de Mark Weiser. El comienzo de su texto más conocido, «The Computer for the 21st Century», citado y referenciado hasta la saciedad, plantea en una sentencia cómo la interacción más efectiva es la más imperceptible: «Las tecnologías más poderosas son aquellas que desaparecen. Se entretejen en el tejido de la vida cotidiana hasta que se vuelven indistinguibles de ésta». La idea se explica más explícitamente en otro de sus artículos: «The World is not a Desktop»:

⁸ *Headmap Manifesto*, pp. 3-4.

⁹ Mark Weiser, «The Computer for the 21st Century». *SciAm* 265(3), 1991. pp. 94-104. → <http://www.ubiq.com/hypertext/weiser/SciAmDraft3.html>

«Una buena herramienta es una herramienta invisible. Por invisible me refiero a que la herramienta no interfiere en tu consciencia; te concentras en la tarea, no en la herramienta. Las gafas son buenas herramientas: miras al mundo, no a las gafas. El ciego que camina con un bastón toca la calle, no el bastón»¹⁰.

La computación ubicua y la tecnología «calmada» es la propuesta alternativa de Weiser. Un escenario en el que el papel del ordenador es desaparecer, o al menos disolverse en el espacio que nos rodea hasta que no se interponga entre nosotros y nuestras necesidades.

En un mundo weiseriano, hay literalmente cientos de ordenadores en cada habitación, realizando sus tareas de manera eficaz, pero imperceptible. Las tarjetas de identidad permiten que el edificio sepa en qué lugar exacto se encuentran sus habitantes, y la noción de ordenador personal se ha descartado porque cualquiera de las múltiples pantallas repartidas por casa nos sirven para acceder a nuestros archivos de manera instantánea. En un mundo weiseriano, el despertador te pregunta al sonar si quieres café, y en caso afirmativo, enciende la cafetera; las ventanas del cuarto de estar muestran sobre el cristal datos y mensajes personales, superpuestos sobre la vista del exterior.

En este mundo perder un objeto nunca es un problema, porque llevan etiquetas que pueden activarse remotamente y que nos informan de su posición. En un mundo weiseriano nuestro coche muestra sobre el retrovisor una ruta alternativa para escapar de los atascos, y nos conduce automáticamente hacia las plazas libres en un parking.

Para que todo funcione correctamente en un mundo weiseriano, cada objeto debe conocer su lugar. Y si cada objeto conoce su lugar, resulta inevitable que también conozca el nuestro. Weiser era consciente de las implicaciones orwellianas de este escenario.

«Cientos de ordenadores en cada habitación, todos capaces de detectar a la gente a su alrededor conectados a redes de banda ancha, tienen el potencial de hacer que el totalitarismo que conocemos parezca, comparativamente, la más caótica de las anarquías. Al igual que un ordenador en una red local puede programarse para interceptar mensajes que son para otros, una simple etiqueta en una habitación podría, potencialmente, registrar todo lo que ocurra en ella».

¹⁰ Mark Weiser, «The World is not a Desktop». ACM Interactions, 1993. → <http://www.ubiq.com/hypertext/weiser/ACMInteractions2.html>

Locativo y aumentado

El *Headmap Manifesto* cumplió una importante función como programa ideológico e inspiración para toda una generación de artistas, diseñadores, programadores y tecnólogos. A comienzos de la década de 2000, un grupo disperso de agentes de diversa procedencia asume el reto de Russell de articular la cultura de la Red en términos espaciales, entendiendo que la evolución de las prácticas artísticas y creativas en el *new media* pasaba necesariamente por disolver las fronteras entre geografías físicas y digitales. Porque nada tiene forma hasta que existe una etiqueta; el centro de Riga RIXC habla de «medios locativos» y «artes locativas» por primera vez en 2003¹¹, para referirse a un conjunto de prácticas digitales que, a diferencia de la World Wide Web, operan desde coordenadas geográficas precisas.

Marc Tuters y Kazys Varnelis apuntan al agotamiento del net.art a comienzos de la década de 2000, tras la explosión de la burbuja.com como una de los estímulos para la emergencia de las prácticas locativas¹². Otras razones más prosaicas tienen que ver con la disponibilidad a precios cada vez más asequibles de receptores de GPS y PDAs (ordenadores de mano), así como la aparición de la telefonía móvil de tercera

generación y la enorme popularización de las redes inalámbricas WiFi de acceso a Internet.

En cualquier caso, si hace falta buscar alguna medida de su posición central en las artes digitales entre 2002 y 2010, es sencillo encontrarla en los palmarés de los premios más importantes. Los Golden Nica de Ars Electronica, por ejemplo, reconocen en 2003 al juego de localización urbana *Can You See Me Now?*¹³ del colectivo Blast Theory (Interactive Art) y a *NodeRunner*¹⁴, una competición para encontrar puntos de accesos WiFi en las calles de Nueva York (Net Excellence); En 2005 a Esther Polak y RIXC por *The Milk Project*¹⁵, una reconstrucción por GPS del viaje de una garrafa de leche a través de la cadena de producción (Interactive Art); en 2006 a *The Road Movie*, de los japoneses Exonemo¹⁶, un tour en autobús capturado paso a paso por GPS y reconstruible en Google Earth (Interactive Art), y al artista catalán Antoni Abad por *Canal Accesible*¹⁷, la construcción cooperativa por móvil de un mapa de las barreras arquitectónicas de Barcelona (Digital Communities).

Pero los festivales de arte y tecnología no son el único ámbito en que los medios basados en localización tienen un impacto importante. Tuters y Varnelis apuntan acertadamente a una de las diferencias

11 Ver → <http://locative.x-i.net/>

12 Marc Tuters, Kazys Varnelis. «Beyond Locative Media» en *Networked Publics*, 2006. → http://networkedpublics.org/locative_media/beyond_locative_media

13 → http://www.blasttheory.co.uk/bt/work_cysmn.html

14 → <http://web.archive.org/web/20070317061650/noderunner.omnistep.com/>

15 → <http://milkproject.net/>

16 → <http://exonemo.com/RM/index.html>

17 → <http://www.megafone.net/BARCELONA>

esenciales entre el net.art y las artes locativas. Mientras que los pioneros del arte en la Red se distancian con una actitud crítica y sarcástica de la nueva economía y la ideología «punto com», y hacen esfuerzos visibles (a veces demasiado visibles) por establecer el carácter artístico de su trabajo, los medios locativos surgen en un espacio de cruce entre prácticas artísticas, innovación tecnológica, e iniciativa empresarial. Los artistas no tienen problemas en colaborar con instituciones de investigación tecnológica o con compañías líderes del sector; los proyectos a veces se imaginan como prototipos de productos o servicios futuros; muchas de las intervenciones no son en esencia diferentes de las que se plantean en los estudios y laboratorios de diseño de interacción. Esta falta de distanciamiento de industria y agentes comerciales es para algunos muestra de la subordinación y carencia de capacidad crítica de la escena de *new media*; para otros, un reconocimiento expreso de que el espacio Arte/Ciencia/Tecnología/Sociedad trasciende definitivamente las instituciones del arte y abre otra clase de relaciones.

Esto no significa que la escena del Locative Media no reconozca filiaciones ni antecedentes en la historia del arte. Referencias como la técnica de la deriva y la visión situacionista de la ciudad

como geografía subjetiva de memorias y emociones, o las imágenes de ciudades nómadas y megaestructuras mutantes de los arquitectos utópicos de los 60 son mencionadas una y otra vez. Ambas resuenan en las dos estrategias de trabajo más comunes en el medio: cartografiar la experiencia y revelar lo invisible.

La realización de mapas que permiten proyectar y almacenar sobre el espacio urbano datos que luego se puedan recuperar y leer se convierte en una metodología recurrente. Ya sea como recurso para recuperar la memoria colectiva, para crear una tensión entre el presente de los espacios urbanos y sus pasados, o para construir narraciones personales enlazadas y vinculadas a los espacios en los que suceden. *Urban Tapestries*¹⁸, del estudio Proboscis, es uno de los proyectos pioneros en esta dirección; una plataforma de participación desarrollada a lo largo de toda la década para insertar en el espacio urbano narraciones construidas con fragmentos de texto, vídeo y sonido. Masaki Fujihata, uno de los veteranos del arte interactivo japonés, desarrolla en *Fieldworks*¹⁹ itinerarios en los que asocia los datos de una ruta en GPS sobre una colección de vídeos y relatos en primera persona, donde los ciudadanos explican qué significan en su biografía determinados espacios. El excelente

18 → <http://urbantapestries.net/>

19 → <http://www.field-works.net/>

*Biomapping*²⁰ de Christian Nold lleva la idea más allá, al utilizar sensores biométricos para registrar la respuesta emocional de los usuarios al transitar las calles de su ciudad. La geolocalización de imágenes, videos, sonidos y narraciones se ha convertido ya en una opción más dentro de las grandes plataformas comerciales de la Web 2.0.

Frente a la introducción de datos en el espacio urbano, otros artistas se han dedicado a desarrollar dispositivos que revelan la presencia constante de flujos de información a nuestro alrededor; una arquitectura intangible que se ha convertido en una parte integral de la ciudad contemporánea. Michelle Teran, canadiense afincada en Berlín, rastrea en su proyecto *Life: An User's Manual*²¹ las emisiones de radio procedentes de cámaras de vigilancia inalámbricas que filman no-lugares contemporáneos, como recepciones de hotel o cajeros automáticos. El arquitecto Usman Haque crea estructuras flotantes que miden la presencia de campos electromagnéticos (*Sky Ear*²²), Gordan Savicic desarrolla para su performance *Constraint City*²³ un arnés que comprime el pecho al detectar la presencia de redes inalámbricas a su alrededor.

Por lo que se refiere al impacto de «El Ordenador para el Siglo XXI» y la noción de Computación Ubicua, no sería exagerado

decir que su sombra se proyecta sobre toda una industria y un número inagotable de términos y ámbitos de investigación: en arquitectura y urbanismo, los conceptos de edificios y ciudades inteligentes, y más recientemente la disciplina emergente del «Urban Informatics». En diseño industrial, desde la noción de «Tangible Media»²⁴, desarrollada por Hiroshi Ishii en el Media Lab MIT, creando modos de interacción con lo digital a través de objetos cotidianos, al genérico término de «Internet de las Cosas» (Internet of Things).

Un campo de investigación y producción que merece ser destacado es el de Realidad Aumentada o Mixta, en el que se desarrollan tecnologías que superponen elementos virtuales sobre nuestra percepción del mundo cotidiano, como anticipó Weiser. El trabajo de Adrian Cheok²⁵ en la Universidad de Singapur ha sido importante, al crear herramientas y modelos que han sido ampliamente adoptados. Con él se formaron durante un tiempo Diego Diaz y Clara Boj, dos artistas de nuestro país que han investigado el paradigma de la Realidad Mixta en múltiples trabajos como *Red Libre Red Visible*²⁶. El neozelandés Julian Oliver es probablemente uno de los artistas que han empleado de manera más efectiva los recursos de la Realidad Mixta en proyectos como *Levelhead*²⁷, un juego en que un par de

20 → <http://www.biomapping.net/>

21 → <http://www.ubermatic.org/life/>

22 → <http://www.haque.co.uk/skyear/information.html>

23 → <http://www.yugo.at/equilibre/>

24 → <http://tangible.media.mit.edu/>

25 → <http://www.adriancheok.info/>

26 → <http://www.lalalab.org/redvisible/>

27 → <http://selectparks.net/~julian/levelhead/>

cubos en nuestra mano parecen contener todo un laberinto digital en su interior. Díaz y Boj colaboraron recientemente con Oliver en *The Artvertiser*²⁸, una intervención en el espacio público en que unos binoculares nos permiten otear en tiempo real un paisaje urbano en que las vallas publicitarias han sido sustituidas por obras de arte.

Fricciones

Sería interesante conocer la opinión de Ben Russell y Mark Weiser sobre el iPhone 4, el estado actual de las cosas y la vigencia de sus ideas, una y dos décadas más tarde de escribir sus textos. Lamentablemente, no disponemos de estas evaluaciones. En 2005 Russell fundó en el Reino Unido una iniciativa llamada PLAN²⁹ (Pervasive and Locative Arts Network) que no parece haber tenido continuidad. Un año después comisarió el simposio del festival Futuresonic en Manchester, donde lo conocí de manera circunstancial. Poco después parece haber abandonado la actividad en esta escena, y al menos en la Web, su presencia se ha desvanecido por completo.

Mark Weiser murió en abril de 1999, sólo seis semanas después de que le diagnosticasen un cáncer de estómago. Nunca leyó el *Headmap Manifesto*, aunque

probablemente no le hubiese sorprendido. En «The Computer for the 21st Century» afirmaba estar convencido de que «lo que llamamos Computación Ubicua emergerá gradualmente como el modo dominante de acceso al ordenador durante los próximos veinte años».

¿Ha sido así? Probablemente la respuesta es más complicada que un sí o un no. Muchas de sus ideas son reconocibles hoy día en las características de los servicios y productos interactivos. Desde consolas de videojuegos, como la Wii de Nintendo, y el inminente proyecto Kinect de Microsoft, donde teclas y mandos han sido sustituidos por la capacidad del sistema para entender el movimiento corporal del jugador, hasta el servicio Nike Plus, que registra automáticamente sin un interfaz visible los patrones de ejercicio de los deportistas que salen a correr. Están en las redes de bicicletas públicas de las ciudades europeas, infraestructuras de objetos públicos que son gestionadas y gobernadas por sistemas de información. Y como soñaba Weiser, tenemos cosas que son capaces de encontrarse a sí mismas, como el iPhone, a través de su servicio MobileMe³⁰.

Pero aunque para muchos especialistas ya vivimos en la era de la Computación Ubicua, esta no es, definitivamente, una Computación Ubicua weiseriana. En

28 → <http://selectparks.net/~julian/theartvertiser/>

29 → <http://www.open-plan.org/index.php>

30 → <http://www.apple.com/mobileme/features/find-my-iphone.html>

«Yesterday's Tomorrows»³¹, la socióloga Genevieve Bell, directora del departamento de investigación en Interacción y Experiencia de Intel, analiza junto al académico Paul Dourish el inmenso impacto de las visiones de Weiser al determinar el discurrir de toda una industria, a la vez que señala sus importantes errores conceptuales. Estos problemas se resumen en un adjetivo que es central en la visión weiseriana: «seamless» (sin costuras). Para el padre de la Computación Ubicua, la invisibilidad de las interacciones entre usuarios y sistemas implicaba que la comunicación entre éstos sería armónica y fluida, carente de obstáculos y de comportamientos imprevistos. Los usuarios navegarían por un mundo en que los ordenadores anticiparían sus deseos y ajustarían su comportamiento de manera eficiente y sin ambigüedades. Y este proceso estaría carente de fricciones.

Pero cualquier usuario de dispositivos interactivos sabe hoy día que las fricciones no son una excepción en nuestra experiencia de uso, sino una característica. Fricciones entre lo que esperamos de un dispositivo o software, y lo que éste nos ofrece; en la interacción entre distintos dispositivos, protocolos y sistemas, condicionados por intereses económicos y políticos contrapuestos. Fricciones que alcanzan

desde la lucha por determinar lo que un usuario puede y no puede hacer dentro de un entorno, limitado por restricciones territoriales, sistemas de gestión de derechos o intereses corporativos contrapuestos. O las que se desprenden de las inmensas implicaciones para la privacidad que residen en la acumulación sistemática de datos procedentes de estos dispositivos.

Sobre todo, finalmente, fricciones entre las ideas preconcebidas de los diseñadores sobre el comportamiento e intenciones de los usuarios, y la singularidad particular, compleja e impredecible de cada uno de nosotros y nuestros deseos y necesidades.

Frente al uniforme universo armónico y sin costuras de Weiser, Bell y Dourish proponen celebrar y aplaudir el «desorden», encarnado en esa imagen de la maraña de cables que se esconde tras el monitor en nuestro escritorio. Frente a las implementaciones de servicios estables y fluidos, pero al fin y al cabo lineales y deterministas, tecnologías que dejen espacio a la espontaneidad, la indecisión y los hallazgos felices; espacio a lo no previsto.

Celebrar el desorden en contraste con la eficiencia de lo invisible significa, al final, defender y aplaudir.

31 Paul Dourish, Genevieve Bell. «Yesterday's Tomorrows: Notes on Ubiquitous Computing's Dominant Vision» *Personal and Ubiquitous Computing*, 11(2), pp. 133-143, 2007. → <http://www.dourish.com/publications/2007/BellDourish-YesterdaysTomorrows-PUC.pdf>

«Las apropiaciones sorprendentes de la tecnología para fines nunca imaginados por sus inventores, con frecuencia opuestos a ellos; interpretaciones sociales, culturales y legislativas radicalmente diferentes sobre el fin de la tecnología; la capacidad de jugar, flexionar y salpicar»³².

Preservar y defender esta posición ideológica no es un asunto menor. En un momento en que las arquitecturas tecnológicas para las próximas décadas están siendo redibujadas, dotando de cada vez más poder y omnipresencia a un número de agentes cada vez menor, preservar la capacidad colectiva para *improvisar* puede convertirse en una lucha esencial.









- 1 Tacita Dean eta Jeremy Millar, *Place*, London, Thames & Hudson, 2005.

Paisaiaz haratago
Neus Miró

«There is no such thing as a dull landscape».
John Brinckerhoff Jackson, *Landscape* aldizkaria, 1951.

Paisaiaren errepertorioa zabaldu egin da, eta dagoeneko ez da erosoia edo egokia gaur egun «arlo» horretara hurbiltzen diren askoren aztergaia izendatzeko. Zentzu horretan, gure egunetako praktikan usuago erabili ohi dira, eta zuzenago, «leku», «lurralde» edo «toki» hitzak aztergai honetaz mintzatzerakoan. Interpelazio subjektibo eta politikoa erabiliz, egungo produkzio artistikoaren zati handi batek begiratzeko modua bera du ezaugarri: lekuak eta urruneko zein hurbileko lurraldeak aztertzeko behar den begirada arretatsu eta analitikoak.

Place' liburuan, Tacita Dean eta Jeremy Millar egileek lehen kapituluaren terminoaren genealogia deskribatzen dute, bai eta egun artista askorentzat duen garrantziaren eta erakargarritasunaren balizko arrazoiak ere. Artista hauentzat lekua oroitzapen prozesuak iragana aktibatzen jarraitzen duen espazioa da, «irudikatua baino gehiago bizi izana eta eguneratua» —Henri Bergsonen hitzetan—. Beraz, lekuaren definizioan bada denbora-osagai ukaezin bat; lekuek ekintzak gogorarazten dituzte, gertatutakoa, eta denbora-parametroa haien ezaugarri nagusietako bat bihurtzen da. Leku baten identitatea geruzak gainjarriz eraikitzen da, akumulazioz, eta hauek ikusi ahal izateko, konpromiso bat eskatzen dio gerturatzen ari denari, lekuarekiko lotura bat. Aipatzen

- 2 Hal Foster, «An Archival Impulse» *October*, 110. zk., 2004ko udazkena, 3-22. or.

ari garen artisten lanek —hala nola Tacita Dean, Roni Horn, James Benning, Darren Almond, Xavier Ribas, Marine Hugonnier, Jane & Louise Wilson, Joachim Koester, Emily Richardson eta beste askorenek— lekuen erregistro bat lortzen dute, lotura zentzu estuaren bitartez, nahiz eta ez duen nahitaez konfiantzazkoa izan behar. Euren lanek, argazkiak, bideoak edo filmeak izan, lekuarekiko esperientzia mailako lotura sendoak eraikitzea dute oinarri, eta lotura horiexen emaitza dira.

Lekuak akumulazio bidez garatutako egiturak dira, iraganeko gertaera eta egoerak gordetzen dituzte, eta beraz, Hal Fosterrek «Archival Impulse» (Bulkada Artxibistikoa) deiturikoa eragin dute artista askorengan. Lekuekiko interesa eta erakargarritasuna haien informazioa ikustaraztean datza, horixe baita orain euren idiosinkrasia osatzen duena, historikoa izanagatik, askotan galduta edo desagertuta izaten dena. Alde horretatik, lekua ez da ohiko artxibo gisa ulertzen, ez da orden eta sailkapen zehatzeko datu-base kategorikoa; lekura artxibora bezala hurbiltzea miaketa, ikerketa eta berreraikuntza lana egiteko baliatzen dute, eta lan hori subjektibotasun batetik abiatzen da, izaera zatikatua du ezinbestean, ez du irakurketa itxi edo absoluturik ezartzen. Egileak «seinale lausoez jatorri absolutu bezala baino arduratuago daudenez (agian 'bulkada

anartxibistikoa' esaera egokiagoa da), artean zein historian abiapuntu berriak eskainiko dituzten huts egindako hasierek eta proiektu osatugabeek erakarri ohi dituzte»².

Halaber, aipa ditzakegun kasuetariko askotan, lekuari lotutako artxibo kontzeptuak Jacques Derridak *Mal d'Archive. Une impression freudienne* lanean garatutakoarekin bat datorren esanahia hartzen du; berehalako etorkizunean desagertu, deuseztatu edo galtzeko arriskuan dagoena galeraren eta heriotzaren pultsioarekin jartzen du harremanetan. Beraz, artista hauen lanetan bada leku batek bildu eta gordetzen dituen kontatu gabeko historietan arakatzeko borondatea, eta ondorioz, berreraikitzeak, beste historia edo narrazio horiek mantenduz eta artxibatuz.

Asmatu zirenetik, fotografiak eta zineak iragankorra erregistratzearekin harreman zuzena izan dute, eta sorreratik beretik, ikaragarri aldatu zituzten erregistroaren, datu-biltzearen, memoria eraikitzearen eta ezagutzaren ideiak. Mary Ann Doanek dioen moduan, irudikapenaren teknologia horien ekarpen nagusia erregistroa da, berezia, une batekoa, ustekabekoa dena harrapatzea, zatika, fotografiaren kasuan, eta iraupenaren eta jarraipenaren aukerarekin, zinearen kasuan. Nahiz eta erreproduzitzeko gaitasun infinituak, kasu bietan, artxibo materialari emandako auraren —berezitasuna eta

3 Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, Mass / London, Harvard University Press, 2002, 222. or.

4 *Ibidem*, 223 or.

bakartasuna—kontrakoa adieraz dezakeen, artxiboak zein fotografiak eta zineak helburu berberak dituzte. Artxiboa denboraren eta galera saihestezinaren aurkako babes egitura da: «Bultzada historiografiko eta artxibistiko horren xedea ahal den guztia berreskuratzea da, denborazko agindu batek ('beranduegi' izan baino lehen) eta etorkizuneko interpretazio baten aurrerapenak eraginda (zentzu horretan, artxibo-prozesua amarrua duen apustu bat da: objektu hori, gordetzen delako interpretatuko da)»³.

Zinea artxibatzekeo prozesua da baina, aldi berean, artxibo material bilakatzen da, eta hala, denboraren beste esperientzia batzuk mantentzeko aukera ematen du, kontingentea, behin-behinekoa eta ezustekoa denaren aliatu ukaezina bihurtuz: «Filmak artxibo soinudun gisa duen potentziala gertakizunekin duen elkartasun estuaren menpe dago, bai eta *kasualitatez* edo *kasualitatea* irudikatzekeo duen gaitasun nabarmenaren menpe ere»⁴.

Denbora parametroaren ezaugarrietako bat itzulezintasuna da, entropiarekin partekatzen duen faktore hori. Zineak paper pribilegiatua du atzerazintasun hori erregistratzerakoan, eta hori hoberen islatzen duen alderdietako bat kontingentea, behin-behinekoa eta ezustekoa dena sartzeko gaitasuna da, batez ere, plano finko eta luzearen erabilerak bermatzen duena. Plano

hori begirada luze bat bezalakoa da, non planifikatuta ez dagoena, aurreranezinezkoa edo ezustekoa dena edozein momentutan ager daitekeen. Edizioa, ebaketa edo muntaia prozesu zinematografiko beraren faktoreak dira, bere gain hartutako lengoaiarenak, denbora denboraz kanpo erregistratzekeo jatorrizko aukera deuseztatzen dutenak. Plano mota hori da kontingentea, ezustekoa dena grabatzekeo aukera ematen duena, filmean erregistratzekeo, eta ikusleari kontrol gabeziarekin, bestetasunarekin, beste aukera batzuekin topo egitekeo aukera ematen diona.

Berriz ere Mary Ann Doaneren tesiari helduz, kontingentea dena erregistratzekeo zinemazaletasunarekin du lotura. Terminoa zinemarenganako maitasun orokor bati aritzeko erabiltzen bada ere, Doanek jatorria aipatzen du, eta ezustekoa, sotila edo halabeharrezkoa dena hautematearekin duen lotura. Terminoa 1950 eta 1960ko hamarkadetan finkatu zen, baina bere genesis lehenagokoa da eta orduko jarrerekin ditu parekotasunak, Jean Epsteinnek adierazitakoekin eta bere *photogénie*arekin, eta Surrealistek arbitrarioa dena eta kontrol kontzienteari ihes egiten diona ospatzearekin. Zinemazaletasuna, beraz, zinearekiko maitasun orokorra da, baina batez ere xehetasunak, uneak, keinuak harrapatzekeo ahalmenarekiko maitasuna.

5 *Ibidem*, 227 or.

6 Pier Paolo Pasolini, «Observations on the Long Take» *October*, 13. zk., 1980ko uda, 3-6. or.

7 *Ibidem*, 3 or.

Are gehiago, «kontingenteak esanahia hartzen duen momentua adierazten du zinemazaletasunak. Esanahi hori pribatua eta berezia da halaberrez, baina ezin partekatu eta ezin artikulatu daitekeena partekatzeko beharrak irudikatua»⁵. Zinemazaletasunak, halaber, ikuslearen eta zinearen artean ezartzen den nolabaiteko harremanaz hitz egiten digu, ezagutzan oinarritzen den harremanaz, eta hortik abiatuta, kontingentea denaren eraginkortasunaz. Bestalde, lotura hori ez da zineak jasaten dituen eraldaketa teknologikoekin amaituko edo desagertuko, ez baita momentu historiko batean kokatzen, bere funtsezko izaeran eta bere gainerako ezkutuko aukeretan baizik.

Plano finko eta luzea da ezustekoa, antolatu gabeko guztia, itxuraz hutsala dena grabatzeko aukera ematen duena. Deskripziorako joera handiagoa du eta, ondorioz, hasiera batean behintzat, hobeto irauten du istorioen garapenean, narratibotasunean. Bestalde, plano finko eta luzea errealtatea —han kanpoan— alegiazko denbora errealean erregistratzearekin lotu da, eta nolabaiteko egiazkotasuna transmititzen duela esan izan da. Genero dokumentalean gehien erabiltzen den planoetako bat da, errealtatearekin duen ustezko lotura estu horregatik; zenbait egilek denboraren jariora orainaldian emateko gaitasuna ere aitortu dio.

Pier Paolo Pasolinik «Observations on the Long Take»⁶ saiakeran denbora desberdinen —iragana eta orainaldia— irudikapenaren eta horiek hoberen erregistratu eta transmititzen dituzten gramatika filmikoko elementuen arteko harremanak aztertu eta ezartzen ditu. Bere espekulazio analitikoaren xede J.F. Kennedyren hilketa filmatu zuen pelikula hartuta, ezartzen du plano luzea, kasu honetan ikusten den moduan, erregistratutakoa orainaldian komunikatzen duen plano dela: «Errealtatea, gertatzen den bezala ikusita eta entzunda, *orainaldian adierazten da beti*. Irudi-hartze luzea, zinemaren elementu eskematiko eta ezinbestekoa, beraz, orainaldian adierazten da. Hortaz, zinemak 'oraina kopiaitzen du'. Zuzeneko telebista orain gertatzen ari den zerbaiten kopia paradigmatikoa da»⁷.

Pasolinirentzat, muntaia, edizioa, eszenen segida da plano luzeak transmititzen duen orainaldia iragan bihurtzen duena. Pasolinirentzat, plano jarraituak bizitza osatzen duten gertaera hutsalen isuria irudikatzen du: «Zinemaren oinarria, beraz, irudi-hartze luze bukaezina da, errealtatea gure zentzumenerako den bezala, ikusi eta sentitzeko gai garen bitartean (irudi-hartze luze hori gure bizitzaren amaierarekin bukatzen da); eta irudi-hartze luze hori errealtatearen

hizkuntzaren kopia besterik ez da. Bestela esanda, orainaren kopia da»⁸.

Haatik, egun, lengoia zinematografikoaren elementu hori erabiltzen duen artista askok beste arrazoi ugarirengatik erabiltzen du, eta Pasoliniren ikuspegiaren alderdi batzuk partekatzen dituzten arren, egile horientzat zinea, orainaldiaren irudikapena baino, berriz bisitatu eta eguneratu daitekeen orainaldi historikoa transmititzea da.

«It takes time to get to know a place» (leku bat ezagutzeko denbora behar da) aipatzen du James Benningek, eta bere filmak dira horren frogarik behinena, hala egituragatik nola erabilitako metodologiagatik. Bere obraren bitartez, Milwaukeeen jaio eta Kalifornian bizi den egile honek etengabe aztertu ditu audiobisuak AEBetako zenbait eremu. Benningek 16mmtan egindako filmek —azken lana izan ezik— esploratutako lurraldearen azterketa xehea osatzen dute, lekuak denbora kapsulen segida gisa aurkezten baitira (hainbat iraupeneko plano finkoetan), eta horrek leku jakinari garatzeko aukera ematen dio, ikuslearen begiradaren aurrean arnas hartzeko, aldi berean, irudia, audioa (eta batzuetan testua) batuz, patroi zinematografiko ohikoetan sartzen ez diren narrazio egiturak sortuz. Bestalde, bere lan metodologiaren oinarria aztertzen ari den

lekuak behin eta berriz bisitatu eta behatzea izaten da, horrela, gertatutako aldaketak erregistratzeko.

Ruhr [2009], Benningen azken filma, salbuespena da bere ibilbidean, HDn filmatu baitu 16 mmtan beharrean, eta behatutako lurraldea, Alemaniako Ruhr eskualdea, AEBetatik kanpo filmatzen duen lehen lekua delako. Hala eta guztiz ere, Benningek lurraldearen erretratu fin eta egokia egiten du, filmaren bigarren zatian ikuslearentzat beste *tour de force* bat sartuta. Ruhr eskualdea ikatza ateratzetik bizi da, industrializatuta dago eta langileria ugari duen eremua da. Pelikulak bi kapitulu ditu: lehenengoa iraupen desberdineko sei plano finkok osatzen dute; plano bakoitzak leku jakin bat erregistratzen du, eta horien artean daude, besteak beste, ibilgailuek zeharkatzen duten tunel bat, Düsseldorfeko aireportuaren inguruko baso bat edo meskita baten barnealdea, otoitz egiten ari diren momentuan. Bigarren kapituluak 60 minutu irauten du eta plano finkoan eraikin handi baten goiko aldea ageri da, Schwlgerneko kokea prozesatzeko dorrearena, hain zuzen. Hamar minuturo, eraikinak berak kanporatzen duen keak inguratzen du dorrearen goiko aldea. Ikusleak gertatzen dena lehenengoz ikusten duenean, eraikina erori egin dela pentsa dezake, nahiz eta ez den ezandarik entzuten. Planoak hamar

aldiz jasotzen du dorrea guztiz inguratzen duen bapore trinkoa askatzeko prozesu hori, eta ordubete horretan zehar, argi aldaketak ere antzeman daitezke (aurreko beste film batzuetan bezala, hala nola, *13 Lakes* eta *Ten Skies*), filmaren amaieran iluntzen hasi eta kolore guztiak aldatu egiten baitira.

Nahiz eta *Ruhr* izan Benningek HDn eta AEBetatik kanpo egindako lehen filma, lurraldearen erretratua lekuaren esperientzia filmiko sakonaren bitartez egiten jarraitzen du, pertzepzio gaitasuna, kontingentia eta ezustekoa denarekiko kontzientzia handitzea sustatzen duten plano luzeen bitartez. Plano-eszena desberdinek Ruhr eskualdearen erretratu bat egiten dute eta agerian geratzen da industriaren, bizimoduaren eta kulturaren arteko lotura. Benningen hitzetan: «behin eta berriz gertatzen diren gauzei buruz hitz egiten du, gertatzen diren aldaketa sotilei buruz. Begira eta entzun dezazun eskatzen dizu».

Lan horiek leku bat deskribatzen dute eta «erretratua egitea» lortzen dute; hala ere, ez dute azalpenik ematen, bisuala denak ere mugak baititu. Tacita Dean eta Jeremy Millarek komentatzen zuten: «Zalantzarik gabe, ez dago ikusmenaren mugez artista bisuala baino kontzienteago izango denik, poetak hizkuntzen ezinetara sentikorragoak diren bezala. [...] Koadro edo paisaia jakin bat ikustean ikusmen-

plazera izan dezakegun era berean, ikusten denaren menpe baino, ikusezin mantentzen denaren menpe egon behar du artistaren konpromiso sakonak»⁹.

Elementu historikoak, leku batean gertatutakoa, etorkizunik ez duen orainaldiaren narrazioa, askotan, berariaz sartzen dira artista hauen lanean testuaren bitartez. *Memo Mori* [2009] izenburuko bere azken piezan, Emily Richardsonek Londreseko Hackney auzoan barrena egiten du bidaia, 2012ko joko olinpikoak hartuko dituen auzoan. Hiru urtetan zehar hainbat lekutan egindako filmazioen bitartez, Richardsonek momentu eta leku iragankor baten erretratua egiten du, Iain Sinclairrek offeko ahotsean egindako iruzkinek lagunduta, *Hackney, That Red Rose Empire* liburuko pasarteekin. Filma kanoa ibilaldi batekin hasten da. Kanalean barrena, Manor Gardensera iristen da eta han lursailak daude, bakoitza bere baratze edo lorategi eta txabolarekin, eta Iain Sinclairren kontakizunaren ahotsak hainbat alderdi azpimarratzen ditu: lursail bakoitzaren idiosinkrasia, material birziklatuen erabilera, etab. Kanoa ibilaldiaren ondoren, autobuseko ibilaldia hasten da auzoaren inguruan, non jada eraikin zaharrak eraitsi egin dituzten eta lurzorua eraikuntza berrietarako prestatzen ari diren, eta filma epikoki amaitzen da, lagun baten hilkutxa

jarraitzen duten motorzaleen (Hells Angels) Hackney Rd. kaleko prozesio batekin. Richardsonen pelikulak Londreseko auzo jakin baten erretratua egiten du eta paisaia eta lurralde batzuen eta berehalako iraungitze-data duten jarduera eta giza harremanen hil osteko omenaldiaren papera hartzen du.

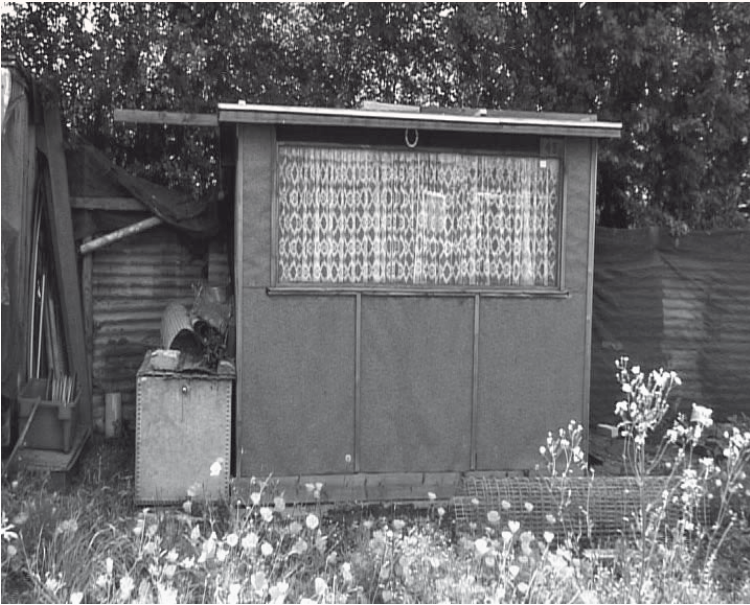
Xavier Ribasen *Greenhouse* [2007] lanean, erabiltzen duen instalazio formatuaren bitartez sartzen da narrazioa. Bi filmek osatzen dute pieza; bata proiektatzen den bitartean, bestea erakusketa espazio beraren alde batean dagoen monitorean ikus daiteke. Proiektzioak, hoge minutuko *travelling* batean, Amsterdametik 60 km iparraldera dagoen Wieringermeereko 800 m inguruko berotegi baten eraikuntza erakusten du. Hedadura horretako begizko ibilbidean, hasieran ikusleak nekazaritzako lurralde gisa identifika dezakeen espazio bat ikusten du, eta minutu batzuen ondoren agertzen da berotegia. Ibilbide filmikoan zehar, irudiaren lehen planoaren eta berotegia ageri den bigarren planoaren arteko lotura mantentzen da; lotura horrek bi eraikuntza, bi nekazaritza ustiapen eta bi bizitza eredu desberdin erakusten ditu.

Bestalde, monitorean, ikuslea barneko espazioan dago, granja eta lurrak berotegia eraikitzen duen enpresari saldu dizkioten hiru familietako bateko kide diren Lenie

eta Reinier Mulleren jangelan. Oraingoan, pelikulak adineko bikote bat erakusten digu, mahaira eserita eta kamerari edo solaskideari (ezkutuan dago) begira, eta haien atzetik, planoaren ezker aldean, leiho batek kanpoko ikuspegia ematen du, soro bat lehen planoan eta, bigarrean, autorik ez dabilen errepide bat, geroz eta ikusgarriagoak direnak iluntzen doan heinean. Kontakizunak ez du ohiko patroia jarraitzen, inoiz ez dira galderak entzuten, eta «kapitulua» beltzeko iraungipenen bitartez bereizten dira. Lenie da kamerari ingelesez hitz egiten diona, bere senarrak gutxitan hartzen baitu parte (eta soilik nederlanderaz), eta leihoaren bestaldeko espazioaren iraganeko kontakizuna berreraikitzen du, etengabe kanpo alderantzko keinuak eginez bere gorputz mugimenduekin, bai eta ahozko deskribapenaren bidez ere. Bere narrazioagatik, ikusleak badaki eremu hori guztia jatorrian urez estalita zegoela, 1930ean dikeak eraiki ziren arte; orduan familiak finkatzeko eta granjak ezartzeko aukeran eman ziren, eta geroago, alemaniarrek bonbardatu zituzten bigarren mundu gerran; ondoren berreraiki egin ziren. Leniek esperientzia pertsonaleko nahiz historia ofizialeko hainbat gertaera lotuz eraikitzen duen kontakizunak, ikuslea aldi berean *travelling*eko proiektzioan

ikusten ari den lekuaren denborazko berregitea ahalbidetzen du. Bi irudi eta kontakizunek elkar osatzen dute, egungo lekuaren hauskortasun ikaragarria indartzen dutelarik.

Artista horientzat, eta garai bereko beste askorentzat, lekuak lehengo, oraingo eta etorkizuneko balizko historiak berreguneratzeko aditz-sintagma bihurtu dira. Kontenplaziozko begirada albo batera utzita, aztertzen ari diren lekuetarako joera beti subjektiboa eta politikoa izan ohi da.



↑ *Memo Mori*, Emily Richardson, 2009, vídeo HD, 23 min. Cortesía del artista y de LUX (London).



1 Tacita Dean and Jeremy Millar, *Place*. Londres, Thames & Hudson, 2005.

Más allá del paisaje
Neus Miró

«There is no such thing as a dull landscape».
John Brinckerhoff Jackson, revista *Landscape*, 1951.

El repertorio del paisaje se ha expandido, y lo ha hecho de tal forma que ni tan sólo el término resulta ya cómodo y/o apropiado para denominar el objeto de estudio de muchos de aquellos que se acercan a esa materia en la actualidad. Es en este sentido que entre las prácticas contemporáneas resulta más común y acertado referirse a ese objeto de estudio y exploración como «lugar», «territorio» o «sitio». Una cierta mirada, atenta y de carácter analítico hacia los lugares, los territorios cercanos o lejanos es una de las características de una parte importante de la producción artística contemporánea que incorporan una interpelación subjetiva y política hacia el objeto de exploración.

En el libro titulado *Place*¹, sus autores, Tacita Dean y Jeremy Millar, dedican el primer capítulo a trazar la genealogía del término, así como las posibles razones de su relevancia y atracción en la actualidad por parte de muchos artistas. Conviene en definir un «lugar» como un espacio donde el proceso de rememoración continúa activando el pasado como algo que es —retomando los términos de Henri Bergson— «vivido y actuado/actualizado, más que representado». Existe por tanto en la definición de lugar un componente temporal irrefutable; los lugares recuerdan las acciones, lo sucedido y el parámetro tiempo deviene uno de sus principales atributos. La identidad de un

- 2 Hal Foster, «An Archival Impulse»
October, nº 110, Fall 2004, pp. 3-22.

lugar se construye por la superposición de capas, por un proceso de acumulación que requiere a su vez, por parte de aquellos que se aproximan, de un determinado sentido de vinculación, de compromiso, a fin de llevar a cabo su visualización. Los trabajos de los artistas a que nos referimos, como la misma Tacita Dean, Roni Horn, James Benning, Darren Almond, Xavier Ribas, Marine Hugonnier, Jane & Louise Wilson, Joachim Koester, Emily Richardson y tantos otros, consiguen un registro de los lugares, objeto de sus exploraciones, a través de un profundo sentido de vinculación, si bien no necesariamente de familiaridad. Las respectivas piezas realizadas normalmente en fotografía, vídeo y film se basan y son fruto de la construcción de importantes conexiones a nivel de experiencia con el lugar en particular, y que se fraguan, en muchos de los casos, a lo largo de prolongados periodos de tiempo.

Los lugares en tanto que estructuras desarrolladas por acumulación, en tanto que depósitos físicos de hechos y circunstancias pretéritas, han propiciado lo que Hal Foster ha denominado como el «Archival Impulse» (el impulso del archivo) en muchos artistas. Su interés y atracción por determinados (o no tan determinados) lugares radica en la visualización de información relevante, a veces de carácter histórico, a menudo

perdida o desaparecida, que de alguna manera conforma su idiosincrasia en el momento presente. En este sentido, no se entiende el lugar como un archivo al uso, como una base de datos minuciosa en su ordenación y clasificación, categórica; su aproximación al lugar como archivo se caracteriza por una tarea de rastreo, de investigación, de reconstrucción, ligada a una subjetividad concreta, a menudo asimismo de carácter fragmentario, que no impone una lectura cerrada ni absoluta. Los autores están «más ocupados en señales difusas que en orígenes absolutos (quizá sea más apropiada la expresión 'impulso anarquivístico')», a estos artistas les suelen atraer los comienzos frustrados y los proyectos inacabados —tanto en el arte como en la historia—, que puedan ofrecer otros puntos de partida»².

Asimismo, en muchos de los casos a los que nos podemos referir, el concepto de archivo vinculado al lugar también adquiere un significado en sintonía con el desarrollado por Jacques Derrida en *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. En esta obra se relaciona a aquello que está amenazado a desaparecer en un futuro inmediato, a perecer o sucumbir, en definitiva que está relacionado con la pulsión de la muerte y de la pérdida. Existe por lo tanto en estos artistas y en sus obras la voluntad de explorar historias no contadas, contenidas e inscritas en un lugar

3 Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, Mass / Londres, Harvard University Press, 2002, p. 222.

4 *Ibidem*, p. 223.

geográfico, físico, y por tanto una voluntad de reconstrucción, que está acompañada asimismo por un deseo de archivar para preservar y conservar otras historias, otras narraciones.

Desde su invención, la fotografía y el cine han estado vinculados al registro de lo efímero, y en sus orígenes transformaron profundamente las ideas en torno al registro, al almacenamiento de datos, a la construcción de la memoria y al conocimiento. Tal y como comenta Mary Ann Doane, la aportación central de estas tecnologías de la representación es el registro, la captura de lo singular, de lo instantáneo, de lo fortuito, de forma fragmentada en el caso de la fotografía, y con la posibilidad de la duración y la continuidad en el caso del cine. Si bien la capacidad de reproducción infinita, en ambos medios pudiera contradecirse con el aura otorgado al material de archivo —en su singularidad y unicidad— el archivo y la fotografía y/o el cine comparten objetivos que los conducen hacia una evidente convergencia. El archivo es una estructura de protección contra el tiempo y la inevitable corrupción: «El objetivo de este impulso historiográfico/archivístico es recuperar todo lo que resulte posible, conducido por un imperativo temporal (antes de que sea 'demasiado tarde') y por la anticipación de una futura interpretación

(en ese sentido, el proceso de archivado es una apuesta que tiene truco: el objeto, al ser conservado, será interpretado)»³.

La incorporación del cine como un proceso para archivar a la vez que como material de archivo posibilita además la preservación de una cierta temporalidad, de otras experiencias del tiempo, además de ser un aliado indiscutible de lo contingente, lo eventual, lo fortuito: «El potencial del filme como archivo sonoro depende de su íntima alianza con la contingencia, con su perceptible capacidad para representar *por casualidad* o, incluso, para representar la casualidad»⁴.

Una de las características del parámetro temporal es su irreversibilidad, factor que comparte con la entropía. El cine asume un papel privilegiado en el registro de esa irreversibilidad, y uno de los aspectos en que mejor se refleja radica en su capacidad de incorporar lo contingente, lo eventual y fortuito a través, sobre todo, del uso del plano fijo y prolongado. Ese tipo de plano se asemeja a una larga mirada donde lo no planificado, donde lo impredecible o inesperado puede aparecer en cualquier momento. La edición, el corte, el montaje son factores del propio aparato cinematográfico, de su lenguaje adquirido, que cancelan esa posibilidad primigenia de registrar el tiempo fuera de él mismo.

5 *Ibidem*, p. 227.

6 Pier Paolo Pasolini, «Observations on the Long Take» en: *October*, n.º 13, Summer 1980, pp. 3-6.

Ese tipo de plano es el que facilita que lo contingente, lo fortuito se inscriba, quede registrado en el film, y permite el encuentro del espectador con la ausencia de control, con la alteridad, con otras posibilidades.

Retomando de nuevo las tesis de Mary Ann Doane, existe en el registro de lo contingente una vinculación con la cinefilia. Si bien, el término alude a un amor general hacia el cine, Doane incide en sus orígenes y en su vinculación con la apreciación de lo fortuito, lo sutil o accidental. El término se afianzó durante los años 50 y 60, pero su génesis se sitúa y presenta afinidades con actitudes más tempranas, por aquellas manifestadas por Jean Epstein y su concepto de *photogénie* y en la celebración por parte de los Surrealistas de lo arbitrario, de aquello que se escapa del control consciente. La cinefilia es por tanto un amor hacia el cine en general, pero sobre todo hacia su capacidad de capturar los detalles, los instantes, los gestos. Es más, «lo que representa la cinefilia es el momento en que el contingente toma un significado, un significado necesariamente privado e idiosincrásico a causa del instinto para compartir lo que no se puede compartir, lo inarticulable»⁵. La cinefilia asimismo nos habla de una cierta relación que se establece entre el espectador y el cine, una relación que se basa también en el conocimiento,

y a partir de él de la efectividad de lo contingente. Por otro lado, ese vínculo no concluirá o desaparecerá a pesar de las transformaciones tecnológicas, etc. que sufra el cine, ya que no está inscrito en un momento histórico, sino en su naturaleza esencial y sus otras posibilidades latentes.

El plano fijo y prolongado es aquel que permite la inscripción de lo fortuito, la sucesión de todo aquello no planeado, de lo aparentemente insignificante. Es el más proclive a la descripción y por tanto, más resistente, en principio, al desarrollo de historias, a la narratividad. Por otro lado, el plano fijo y largo se ha asociado al registro de la realidad —allí fuera— en un simulado tiempo real y que transmite cierto sentido de verosimilitud. Es uno de los planos más utilizados en el género del documental precisamente por esa supuesta conexión umbilical con la realidad; inclusive algunos autores le han otorgado la capacidad de proporcionar el flujo del tiempo en presente.

Pier Paolo Pasolini en un ensayo titulado «Observations on the Long Take»⁶ analiza y establece relaciones entre la representación de los diferentes tiempos —pasado y presente— y aquellos elementos de la gramática filmica que mejor los registra y transmite. Tomando como objeto de su especulación analítica la película que filmó el asesinato de J.F. Kennedy, establece que

7 *Ibidem*, p.3.

8 *Ibidem*, p. 5.

el plano largo, tal y como se ve en ese caso, es un plano que comunica lo registrado en tiempo presente: «La realidad, vista y escuchada tal y como sucede, *se expresa siempre en presente*. La toma larga, el elemento esquemático y primordial del cine, se expresa por lo tanto en presente. Por consiguiente, el cine 'reproduce el presente'. La televisión en directo es una reproducción paradigmática de algo que está sucediendo en el presente»⁷.

Para Pasolini es el montaje, la edición, la sucesión de escenas, lo que transforma el presente que transmite el plano largo, en pasado. Para Pasolini, el plano continuo encarna el flujo de eventos insignificantes que construyen la vida: «El fundamento del cine es por lo tanto una toma larga interminable, tal y como la realidad lo es para nuestros sentidos, mientras que somos capaces de ver y sentir (una toma larga que termina con el fin de nuestras vidas); y esa toma larga es sólo la reproducción del lenguaje de la realidad. En otras palabras, es la reproducción del presente»⁸.

En la actualidad sin embargo, los numerosos artistas que utilizan este elemento del lenguaje cinematográfico lo hacen por otras y diferentes razones, y si bien comparten algunos aspectos de la visión de Pasolini, para estos autores el cine supone no tanto la representación del

presente, sino la transmisión de un presente histórico, que se puede re-visitar y re-actualizar.

«It takes time to get to know a place» (conocer un lugar lleva su tiempo) comenta James Benning, y sus filmes son una buena prueba de ello, tanto por su estructura como por la metodología utilizada en su realización. A través de su obra, este autor, nacido en Milwaukee y afincado en California, ha llevado a cabo de forma continua y persistente un estudio audiovisual de determinadas zonas de la geografía de EE.UU. Los filmes de Benning realizados en 16mm —a excepción de su último trabajo— conforman un minucioso estudio del territorio explorado, ya que los diversos lugares se presentan en forma de sucesión de cápsulas temporales (planos fijos de diversa duración), que permiten que el lugar concreto se desarrolle, respire ante la mirada del espectador elaborando asimismo estructuras narrativas donde imagen, audio (y en ocasiones texto) se interrelacionan de forma ajena a los patrones cinematográficos más habituales. Por otro lado, su metodología de trabajo se ha fundamentado en la visita y observación reiterada de los lugares objeto de estudio, registrando así los cambios acaecidos.

Su último film *Ruhr* [2009] supone una excepción en la trayectoria de Benning,

tanto por el hecho que se ha filmado en HD, en vez de 16mm, y por otro, porque el territorio a observar, la zona del Ruhr en Alemania, es el primer lugar que filma fuera de los EE. UU. Sin embargo, Benning lleva a cabo de nuevo un sutil y acertado retrato de un territorio, introduciendo un nuevo *tour de force* para el espectador en la segunda parte del filme. La zona del Ruhr se caracteriza por ser una área centrada en la extracción de carbón, la industrialización y la presencia de una amplia clase obrera. La película se divide en dos capítulos: el primero está integrado por seis planos fijos de diversa duración, donde cada uno registra un lugar concreto, entre los cuales se hallan un túnel por el que transitan vehículos, una zona boscosa situada en las inmediaciones del aeropuerto de Düsseldorf, o el interior de una mezquita en el momento de una plegaria. El segundo capítulo que dura 60 min. muestra en plano fijo la parte superior de un gran edificio, la torre procesadora de coque situada en Schwelgern. Cada diez minutos esa parte superior de la torre se ve envuelta en humo que libera el mismo edificio a través de su estructura externa. En la primera ocasión que el espectador visualiza lo que sucede, se puede fácilmente pensar que el edificio se derrumba a pesar que no se haya escuchado ninguna detonación. El plano recoge diez veces ese

proceso de liberación de denso vapor que envuelve por completo la torre, y a lo largo de esa hora se pueden observar asimismo los paulatinos cambios de luz (como en otros filmes anteriores, tales como *13 Lakes* y *Ten Skies*), ya que hacia el final del filme empieza a anochecer y todos los colores varían.

Si bien *Ruhr* es el primer filme de Benning realizado en HD y fuera de EE. UU., mantiene la capacidad de realizar el retrato de un territorio a través de una profunda experiencia filmica del lugar que se traduce en largos planos que potencian la capacidad de percepción y un incremento de la consciencia hacia lo contingente y lo fortuito. Los diferentes planos-escenas que se suceden ofrecen un retrato de la zona del Ruhr donde se pone de manifiesto la interrelación entre la producción industrial, las formas de vida y la cultura. En palabras de Benning «trata de las cosas que ocurren una y otra vez y los sutiles cambios que suceden. Te pide que mires y escuches».

Estos trabajos describen y logran «retratar» un lugar, sin embargo no explican, ya que lo visual tiene asimismo sus limitaciones. Comentaban Tacita Dean y Jeremy Millar: «Sin duda, los artistas visuales son más conscientes que nadie de las limitaciones de lo visual, tal y como los poetas son más sensibles a las insuficiencias del lenguaje. [...] Así como podemos

obtener placer visual al observar un cuadro o un paisaje concreto, un compromiso más profundo debe contar con aquello que va más allá de lo visual, aquello que es invisible»⁹.

Los elementos históricos, aquello acaecido en un lugar, la narración de un presente que ya no tiene futuro, a menudo se incorpora de forma explícita en los trabajos de estos artistas a través del texto. En su última pieza titulada *Memo Mori* [2009], Emily Richardson emprende un viaje por la zona de Hackney en Londres que acogerá la nueva zona olímpica para la celebración de los juegos en 2012. A partir de diferentes filmaciones, realizadas a lo largo de tres años que recorren diversos sitios, Richardson elabora un retrato de un momento y lugar efímeros, que se entrelaza con los comentarios en voz en off de Iain Sinclair, extraídos de su libro *Hackney, That Red Rose Empire*. El film empieza con un trayecto en canoa por el canal y por él se llega hasta Manor Gardens, donde se suceden parcelas, cada una con su huerto o jardín y sus respectivas chabolas, donde la voz del relato de Iain Sinclair enfatiza la idiosincrasia de cada una de ellas, el uso de materiales reutilizados, etc. Tras el viaje en canoa, se emprende un viaje en autobús alrededor de la zona donde ya se

han derrumbado los antiguos edificios y se prepara el terreno para acoger las nuevas edificaciones, y el film finaliza de forma épica con una procesión de moteros (Hells Angels) que siguen el féretro de uno de sus compañeros por Hackney Rd. La película de Richardson ofrece el retrato de una zona concreta de Londres y asume el rol de homenaje póstumo a unos paisajes y territorios, así como a unas actividades y relaciones humanas con fecha de caducidad inminente.

La narración en el caso de la pieza titulada *Greenhouse* [2007] de Xavier Ribas se incorpora a través del formato de instalación que utiliza. La pieza está conformada por dos filmes; mientras uno se proyecta, el otro se puede ver en un monitor que se sitúa en el lateral del mismo espacio de exposición. La proyección muestra en un *travelling* continuo de veinte minutos la construcción de un invernadero en Wieringermeer, situado a 60 km al norte de Ámsterdam, que mide aproximadamente 800 metros. El recorrido visual por esta extensión muestra en un primer momento un espacio que el espectador puede reconocer como un territorio de naturaleza agrícola, y es al cabo de unos minutos cuando se puede empezar a ver el invernadero. Durante el trayecto filmico se mantiene una interrelación

constante entre el primer término de la imagen y el segundo, donde se sitúa la construcción; una interrelación que muestra dos modelos distintos de construcciones, de explotación agrícola, de vida.

En el monitor, por otro lado, el espectador se halla en un interior, en el comedor de Lenie y Reinier Muller, una de las tres familias que han vendido su granja y tierras a la empresa constructora del invernadero. En esta ocasión, la película muestra una pareja de edad avanzada, sentados a la mesa mirando hacia la cámara o el interlocutor (que queda oculto), y por detrás de ellos en el lateral izquierdo del plano, una ventana ofrece la vista del exterior, un campo en primer término y en segundo, una carretera por la que no cesan de pasar coches, que se hacen cada vez más visibles a medida que oscurece. El relato no sigue el patrón de una entrevista al uso, en ningún momento se pueden escuchar preguntas, y por otro lado, los diferentes «capítulos» se separan mediante fundidos en negro. Lenie, que es quien habla en inglés a la cámara con la intervención ocasional de su marido (que sólo habla en holandés), re-construye el relato del pasado del espacio que queda fuera de la ventana, interpellando constantemente el exterior con sus movimientos corporales así como a partir de la descripción verbal. Por su

narración, el espectador sabe que toda esa zona estaba originalmente cubierta por agua hasta que en 1930 se construyeron los diques, que permitieron el asentamiento familias con sus respectivas granjas, y que más tarde fueron bombardeados por los alemanes durante la segunda guerra mundial, para posteriormente ser reconstruidos. El relato que Lenie va tejiendo, enlazando los diferentes episodios, tanto a nivel de experiencias personales, como aquellos inscritos en la historia oficial, permite la recreación temporal del lugar que el espectador está viendo de forma paralela en la proyección del *travelling*. Las dos imágenes y relatos se complementan de tal modo que logran potenciar la extrema fragilidad del lugar presente.

Los lugares se han convertido para estos artistas, y para muchos otros de sus coetáneos, en sintagmas verbales donde se re-actualiza el pasado, el presente y las posibles historias para el futuro. Exentos de una mirada prioritariamente contemplativa, su interpelación a los lugares objeto de su escrutinio se sitúa siempre desde instancias subjetivas y políticas.

Art Bibliographies Modern-ek indizatua.
Indizada por Art Bibliographies Modern.

Zeharrek ez du derrigorrez bat egiten kolaboratzaileen iritziekin.
Zehar no comparte necesariamente las opiniones de sus colaboradores.



Besterik adierazi ezean, Zehar aldizkariko testuak Creative Commonseko Aitortu-Partekatu Berdin erako baimenaren baldintzapean argitaratzen dira.
→ <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/es/deed.eu>

Si no se especifica de otro modo, los textos publicados en Zehar están bajo una licencia Atribución-Licenciar Igual de Creative Commons.
→ <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/es/deed.es>



Gipuzkoako Foru Aldundia
Diputación Foral de Gipuzkoa

Kristobaldegi, 14. Loiola. 20014 Donostia - San Sebastián
T 00 34 943 453 662 | F 00 34 943 462 256
arteleku@gipuzkoa.net | www.arteleku.net

CD Paisaia itsuak / Paisajes ciegos

#01 Hildegard Westerkamp *Silent Night*

01:13

Hirurogeita hamarrek urteen amaieran, astean behingo irrati programa bat ekoitzi eta aurkeztu nuen Vancouver Co-operative Radio irratiari. Programak Soundwalking izena zuen, eta haren bidez entzulea hiriko eta haren ingurumarietako hainbat gunetara eramane nuen, lekuok akustikoki aztertuz. Gabonak baino zenbait aste lehenago emandako programetako bat *Silent Night* izenekoa izan zen. Abenduan zehar, neguko soinu paisaia benetan isilak —pasarte labur honen modukoak— miratu genituen, eta akustikoki oso trinkoak eta zaratsuak ziren saltoki-gune komertzialekin alderatu genituen, besteak beste agerian utziz ingurune horietan *Silent Night* Gabon kanta behin eta berriz errepikatzearen itzelezko ironia. → <http://www.sfu.ca/~westerka/>

A finales de los setenta, produje y presenté un programa semanal de radio en Vancouver Co-operative Radio llamado Soundwalking, en el cual trasladé al oyente a diferentes lugares en la ciudad y sus alrededores, para explorarlos acústicamente. Uno de los programas emitidos unas semanas antes de Navidad se tituló *Silent Night*. En él se exploraron paisajes sonoros invernales realmente silenciosos —como el de este extracto—, contrastándolos con entornos comerciales acústicamente densos y ruidosos durante el mes de diciembre planteando, entre otras cosas, la profunda ironía de escuchar constantemente repetido el villancico *Silent Night* en dichos entornos.

#02 Tzesne *Los lugares secretos # Chaparral*

07:02

Los lugares secretos # Chaparral alderantzizko soinu paisaia da. Presaka bisitatu benetazko espazio bat du abiapuntu. Entzun ahal duenarentzako soinu ederrak gordetzen dituen lekua da, baina beti eskasak dokumentu zabalagoak egin nahi dituzten isilpeko bisitariarentzat. Mugatutako material honek beste espazio bat simulatzeko balio du, baina gehiegikeriz betea, idealizatua edo erreala den horren sugestio modura. Entzumenaren bidez zehazten den asmakizuna, entzule eta momentu adina interpretazio dituen. Las Lagunas de la Mata - Torrevieja. 2010eko abuztua.

Los lugares secretos # Chaparral es un paisaje sonoro a la inversa. El punto de partida es un espacio real visitado con prisa, un lugar que aporta grandes sonidos para el que pueda escuchar, pero siempre escasos para el visitante furtivo que pretende realizar un documento más amplio. Este material limitado sirve para simular otro espacio pero en este caso exagerado, idealizado o sugestionado por lo real. Una invención que se concreta a través de la escucha y que tiene tantas interpretaciones como oyentes y momentos. Las Lagunas de la Mata - Torrevieja, Agosto 2010.

#03 Iñigo Telletxea *Binaural Batbox*

06:22

Ultrasoniak. Giza entzumenetik ekolojaziora. Saguzarren grabaketa, etxean egindako (Panasonic WM-61A kapsuladun) mikrofono binauralekin eta Batbox makina batekin (xaguzar detektatzaile heterodinoa). → www.ertza.net

Ultrasonidos. Del oído humano a la ecolocación. Grabación de murciélagos realizada con micrófonos binaurales caseros (cápsula Panasonic WM-61A) y un Batbox (detector heterodino de murciélagos).

#04 Stephane Garin *Olyka*

02:38

— Z E H A R —

- 06 **Teoria estetikoak eta ingurune naturala: hurbiltze bat**
16 **Teoría estética y ambiente natural: una aproximación**
Aitor Izagirre
- 28 **Espazioak, paisaiak, mugak**
42 **Espacios, paisajes, fronteras**
André-Louis Paré
- 52 **Paisaia kulturala**
60 **El paisaje cultural**
Jakoba Errekondo, Asier Galdos
- 66 **Soinu paisaiaren barrutik hizketan**
80 **Hablando desde dentro del paisaje sonoro**
Hildegard Westerkamp
- 94 **Mapak eta soinuaren irudikapenak. Ekarpak eta bilakaera**
108 **Mapas y representaciones sonoras. Contribuciones y evolución**
José Luis Carles
- 118 **Munduko lehenengo urpeko entzungailuaren asmatzaile ezezagunari buruzko oharak / Notas acerca del desconocido inventor del primer dispositivo mundial de escucha subacuática**
Kim Cascone
- 132 **Soineko paisaia**
142 **Paisaje dorsal**
Nader Koochaki
- 152 **Kanpoko espazioan**
164 **En el espacio exterior**
José Luis de Vicente
- 180 **Paisaiaz haratago**
190 **Más allá del paisaje**
Neus Miró

Konplexutasunari buruz II | Sobre la complejidad II

- 03 **De rerum natura, oraindik**
15 **De rerum natura, aún**
Joaquín Ivars
- 27 **Sinpletasuna**
39 **Simplicidad**
Gail Wight

