

—ZEHAR—

Publisher | Edita

Gipuzkoako Foru Aldundia - Arteleku

General Councillor | Diputado General

Markel Olano Arrese

Council of Department of Culture and Basque | Diputada del Departamento de Cultura y Euskera

María Jesús Aranburu

Director of Cultural Promotion and Diffusion | Director General de Difusión y Promoción Cultural

Haritz Solupe Urresti

Head of Visual Arts Service-Arteleku | Jefa del Servicio de Artes Visuales-Arteleku

Ana Salaverría Monfort

Editor-in-chief | Directora de la Publicación

Maider Zilbeti Perez

Co-editor | Coeditor

Xabier Erkizia

Coordination | Coordinación

Xabier Gantzarain

Contributors | 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

Translators | 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

Text revision | Revisión de textos

Idoia Gillenea, Joe Linehan

Art Director | Diseño

Joaquín Gáñez

Printing | Impresión

Leitzaran Grafikak

Legal deposit | Depósito legal

SS.488-2005

ISSN 1699-9533

Blind scapes / Paisajes ciegos

Antonie van Leeuwenhoek was born and lived in Holland in the 17th century. He left school early and was employed as a porter at Delft town hall. Yet, Leeuwenhoek spent his free time polishing and grinding small lens. This hobby became so absorbing that over time he improved his tools and managed to grind small lens that could amplify the object 300 times. He did not invent the microscope, as that instrument had been invented decades earlier by Galileo Galilei as some believe, while others accredit the invention to Zacharias Jansen. Even though he had no formal scientific knowledge and was only guided by curiosity, Antoine was the first to observe things that had never been previously seen: for example, globules of our blood or the sperm of some species, along with the protozoan and bacteria that live in the water. In short, by taking and improving optical technology of that time, he was the first to discover the microbiological landscape that had been previously unknown.

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 Jansen 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.

We define landscape as the expanse of land or space that can be seen from a given spot. If this definition is taken in its literal sense, any acceptance and definition of landscape is inexorably based on the subject that observes and the object that is observed. There is no landscape without those two elements, even if the space remains. Therefore, it is reasonable to say that the landscape is a cultural construct, as in the last instance it is a more subjective way of depicting our environment. Thus, we would not be on the wrong track if we said that the technologies used to analyse our environment over the last 200 years have blurred the always sketchy boundary between reality and representation. This gives landscape a veracity –credibility– that is not justified and it sometimes provides incessant exercises to idealise our vital space. Many of these exercises have irreparably conditioned the very idea of landscape and we have also often converted them into essential tools to understand our environment.

In the same way that Leeuwenhoek can be said to have invented microbiology with his lens, we can also claim to have invented and improved the concept of soundscape, thanks to the opportunities that microphony offers to analyse and understand the sounds that make up our environment more precisely. And that is just one example, as similar conclusions can be reached about all the appliances that we carry around with us.

Nonetheless, now we have begun to use concepts such as interactive, virtual or augmented reality as a result of the digital technologies, we find it hard to determine what is and what may be the landscape, as we are still not able to imagine how many new landscapes those inventions will open up for us. In other words, we still cannot work how many listening place and panoramas will ensue. Yet before we become obsessed with a staunch defence of technology, it is essential to analyse the relationship that we create with technology, particularly with the appliances that we accept and use to understand our

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 Leeuwenhoek 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

environment. In his article in this issue, José Luis de Vicente thus suggests that maintaining the collective capacity to improvise with technology can become a fundamental struggle. Or rather, he accepts the pre-designed representations in the leap of space to the landscape, yet vindicates the capacity to play with the technology, by putting on one side the disagreements that arises between these two uses and thus looking for new authentic landscapes. This is precisely what Leeuwenhoek did several centuries ago.

The texts and sounds that you will find on the following pages focus on the landscape and perspective starting from varied and contrasting experiences, whether from fiction, personal diaries, the vantage points that history or philosophy offer, or from listening at the boundaries to which our sense of sound does not reach. In short, they show a series of blind landscapes, along with the rigid depiction of the official landscape.

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 Leeuwenhoek 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.





Aesthetic theory and the natural environment: an explanation
Aitor Izagirre

Few subjects of philosophical thought have proved so resistant to clarity as what is known as «aesthetics»; yet at the same time, despite their murkiness, few waters have invited so many divers. Seldom too, have so many writers insisted on continuing to build the house despite the evidence of such weak foundations. A linguistic corpus made from the philosophical texts of the last century would show the omnipresence of the term «aesthetics» in all its variations, coupled with a lack of texts seeking to shed light on its essential concepts. This is an unfinished task to which everyone researching in the field should to some extent contribute—or at the very least, they should not obstruct that task.

It is true that it is not easy to avoid the term when discussing certain aspects of the human experience. Nor is it easy to find the right expressive clarity and concision in these murky waters. When people use the term «aesthetics», they are generally speaking with a certain vagueness or at the very least, with some ambiguity. It is used frequently in a range of discursive contexts, in reference to very different ideas. It alludes to a notion that has gained ground in recent decades to such an extent that it has filtered its way into the most popular terminology (muddying it all the more)—I am referring specifically to the area of

philosophical theory, within which it has been forged and has flourished as the central notion of certain discourses.

Two possible directions: Nature-Culture

Bearing in mind the above, I take as my starting point the elementary recognition (presupposed to be provisional) that there is in human existence a dimension that pertains to it, and that has a clear cognitive constitution which we might call the *aesthetic dimension* of experience. This dimension is crystallised and manifested in certain judgements and in certain actions motivated (or caused) by these judgements. These judgements may be prior or simultaneous, but they may also be retroactive: a mental state or a past action that can be rebuilt (described) in the form of an aesthetic judgement. From the very outset, we need to distinguish between two levels: the theoretical level and the level of the object of that theory. The first is the *aesthetic theory* or discourse. The second is the level of those aspects of reality which we consider to be the *objects* on which the theory lies, such as aesthetic judgements, aesthetic properties, etc.

While it is true philosophy has always contained questions and problems

pertaining to what today we call «aesthetics», it was only recently, in modern times, that it was established as philosophical theory. This does not mean that the concerns of this type of theory have their origins in modernism. Key issues for aesthetic theory are to be found from the very dawn of philosophy (in Greece). However, they did not take the systematic and categorical form later applied to such questions.

We might say that aesthetic theory came together, if it was not born, as a more or less consistent body around the eighteenth century. A series of questions crystallised into a new body, thus presenting the possibility of developing theory on them. The vocabulary was enriched and the literature multiplied. But the possibility of confusion in certain basic aspects also increased, primarily with regard to the central notion of «aesthetics» and its different uses, where thought can be contained within erroneous beliefs such as the idea of the existence of «aesthetic substances». Hence the importance of the previous distinction between levels, which helps remind us that, while it is possible to talk about aesthetic theory or aesthetic judgements (and the relations between that activity of judging and the things so judged), we cannot talk of things that are substantially «aesthetic», for example.

At this modern juncture of proliferation of philosophical discourses on the recently baptised «aesthetics», a dual theoretical direction emerges, determined by the nature of the object towards which it is directed. On the one hand, we have considerations on art, on that which is produced by humans. At the same time, in the first important works of aesthetic philosophy (taking Kant's third critique as a milestone), nature and its evaluation in aesthetic terms are vividly present. The emergence and development in the eighteenth century of concepts such as «the sublime» and «the picturesque» point to the importance of an appreciation of nature in the theoretical considerations of those first moments.

Initially, these two fields do not appear to have come into conflict. However, over time, the aesthetic consideration of nature faded and practically disappeared from the discourses, as «the modern system of the arts» was consolidated and instituted, aided by the binary opposition of the idealistic Hegelian aesthetic of *art versus nature*.

There thus began a separation whose consequence was to be an almost exclusive prevalence of reflections on art, i.e. on that which ultimately lies on the side of individual and social action which is, at the end of the day, the domain of culture. This theoretical option means defining a series

of specific issues linked exclusively to art as «aesthetic concerns», including the artist's intention; the history and interpretation of the work and the ontology of art in general. Evidence can be seen in the fact that for many years «aesthetics» was identified with «theory of art» with no apparent conflict, apparently ignoring the fact that aesthetic theory had also initially been concerned with a reflection on nature. «Nature» refers here to that which is given, that which develops without our intervention, despite the fact that, as is clear today, we are constantly intervening in its progress. We see then that aesthetic theory can take two possible basic directions: one oriented more towards nature and the other, towards culture (taking art as the maximum expression of the aesthetic sensitivity of a culture at a given time). Although the division may be problematic and obscure if we delve into it in detail, *grosso modo*, the natural can be said to be equivalent to the order of events, whereas the cultural is equivalent to the order of actions. Aesthetic theory thus splits into two directions distinguished by the nature of the object of study; and while one of the paths appears to have died out, the other is over-travelled. And it seems that the theory, faced with this twin possibility, proved to be far more interested in what people *did* when that aesthetic dimension

of experience we mentioned intervenes, than by what they simply judged or valued in natural surroundings, which was given and was independent of human existence and participation.

Landscape and new landscapes

If we examine this supposed split from close up, we discover that it requires much greater qualification. But it is also true that when we look at the essential aspects of the panorama, the *route of nature* remained to a large extent paralysed until, in the second half of the twentieth century, those old issues re-emerged under the name of Environmental Aesthetics (EA). This re-emergence was derived precisely out of the issue of the identification drawn between *aesthetics* and *theory of art*. EA rescues some basic initial concerns, but develops them from a new theoretical perspective. In this piece, I would like to look at where this new perspective takes us at a basic level.

Despite this parting of the ways, nature has seldom ceased to be valued in aesthetic terms and even less from the actual practice of art. The split must be seen as being confined to the field of aesthetic theory. Humans have been seen strongly affected aesthetically by their surroundings; and

until very recently, their surroundings were predominantly natural. Landscape (as a subject, as a resource, as an object) reflects a certain way of looking at nature, and regardless of the ideological aspect wrapped up in it, it is important to note that this is, above all, a way of looking *aesthetically*—and more than looking, of judging.

Landscape was born in the area of painting, that is to say, of art. Since the Italian Renaissance the concept of landscape has been built up (culturally) as a specific way of *seeing* nature, a way that has been largely visual and distanced. Much has been spoken in aesthetic theory on this idea of distance. A distinction has been drawn between physical distance (and the best sense to guarantee it is sight) and emotional distance, which was already mentioned in Aristotelian *Poetics*. Both reinforce a notion of the aesthetic subject as a spectator, as not being «touched» by things, but all these things present themselves, precisely, as if it were part of just one pictorial landscape.

The contemporary view of nature found in EA, however, has developed beyond that classic paradigm of landscape. Nonetheless, it is still presented to us as a mirror in which we can see what was being silenced in that «dead end of nature». In the new situation of EA, several of these elements change. First there is a break with that *distancing*

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

that is essential to the classical idea of aesthetic experience. As A. Carlson says, in appreciating the environment, the subject is immersed in the object of his appreciation. Surrounded by the surroundings with which one is aesthetically related, that ideal distance vanishes. For, despite the pictorial origins of landscape and its exclusively visual nature, we should not forget that the environment affects us with the force of all our senses. And this incorporation of other senses is another new aspect, contrasting with the classic idea of the landscape. Here it is worth noting some recent work, such as R. Murray Schafer's idea of a *sound landscape*, which opens the door to the other senses; if we accept sound, on what grounds can we justify the exclusion of smell, taste, or even feelings of hot and cold? If any justification for the argument of distance remained (outside artistic representation at least), it could only come from a predominance of the visual. But with the incorporation of sound (a sense which is very different to sight) and the others with it, what we are left with is that immediate (sensorially influenced by certain directly activated senses) and direct presence.

In Carlson's own words, «since it is our surroundings, the object of appreciation impinges upon all our senses. As we occupy it or move through it, we see, hear, feel,

smell, and perhaps even taste it. In short, the experience of the environmental object of appreciation from which aesthetic appreciation must be fashioned is initially intimate, total, and engulfing»¹.

The landscape, which was exclusive to painting, drawing and the visual arts in general, has given way to a plurality of landscapes—or if you prefer, to a concept of landscape that has other *senses* and hence, a new *condition*. It is also important to bear in mind that landscape long escaped from the constraints of artistic representation. Thus, in the lexicon we have a meaning of the word that refers to the actual thing depicted (the landscape from Mount Arno) and no longer necessarily to the depiction made of that thing in the painting or engraving, for example (a Turner landscape). But this is nothing new.

There has been a shift from the object to the environment. Whereas previously our attention was drawn towards particular objects, now the subject finds himself immersed in the centre of the appreciated «object»: the environment. In a similar shift, the discourse has been stripped of certain concepts such as the artist's intention and the properties. Other concepts, however, remain, such as «aesthetic experience» and «aesthetic judgement», revealing their fundamental

* Translator's Note: The original Spanish text refers here to the fact that the English word «environment» can be interpreted as meaning either the *medioambiente* (natural environment) or the *ambiente* (*milieu*, *ambience*). The references are to the Latin roots.

nature in tracing a general aesthetic theory. Or to put it another way: what is left after the purge from artistic object to natural environment (with regard to aesthetic theory) are basic and fundamental elements that must be common to any particular case of aesthetic theory, whether it deals with nature, architecture, design or art. And because they are fundamental, I believe they will always remain in the fundamentals. This does not mean, of course, that other new elements may not be incorporated in each particular case of the theory, just as they need to be incorporated in developing an aesthetic theory of art, to cite an example.

One common starting point: the natural environment, aesthetic theory and basics

Environmental Aesthetics contains an interesting ambiguity. Although the important texts of this movement explicitly state that they are talking about the «natural environment», the term might also be interpreted as referring to the *milieu* or *ambience**. The *ambience* is a much more basic and general concept, and this strikes me as being important. *Ambience*, from the Latin *ambiens* «that which surrounds», means the surroundings (generally spatial) in which we are situated as agents, a space

that incorporates all the elements contained in a unit of greater or lesser strength: the environmental unit. *Ambire* (to enclose, to surround), also gives us some pointers, since the *ambience* involves something along the lines of an enclosure where the set of possible stimuli occurs and among which the agent *ambulates* or moves, and acts.

I find it interesting here to think of the environment as another side to the notion of the «situation». An environment could be a situation seen in sensitive terms; more specifically, in terms of inputs for the senses. Unlike a singular object, the environment does not capture it all in one go; there is what one might call a more extensive cognitive limit, a limit that prevents me from embracing everything that is contained in it at once. I move within the environment as a part of it, affecting it and being affected at one and the same time. And this constantly refers me back to my centrality as a subject surrounded by that *ambit*, who is sensorially affected by it. There is an insistent centrality of the subject, although it is not independent of things, but in constant contact and interaction with them, with the substances. It refers back to a cognitively evolved being, like any other natural being, but with special qualities; a being from whom the judgements are born, and the awareness of

being affected in that special way (which we call aesthetic), and which, inescapably, also acts from that awareness. The case of the environment refers us back, then, to that single centre from which the two aforementioned directions lead; a referral back to a single starting point to which the aesthetic theory of art and the aesthetic theory of nature have to return. For this reason I said earlier that the two directions are not opposed; rather they should aid each other mutually.

In this article, I consider what has happened to aesthetic theory in positing an escape from the object to the environment. Environmental aesthetics bring us into contact with the natural *per se*, distancing us from the issues we have discussed (such as the ontology of art, for example). EA is first and foremost environmental. Environments can be created for an aesthetic purpose—examples can be seen since the historical avant-gardes—and thus enter the cultural field of art. But previously and primarily (in evolutionary and biological terms), the human being's environment is a natural one. And this is one of the justifications for EA. I note that the interesting thing about it is the fundamental level we have reached; a perfect starting point for raising any general aesthetic theory (with occasional and possible sidetracks into areas such as

art, design, architecture and culture). I think one has to get inside to listen to what EA is talking about, because it is a crucial terrain for understanding, at its most basic level, these aspects of the human aesthetic dimension. The vigorous reappearance of nature through EA, in the context of contemporary philosophical aesthetic theory can be seen, then, to be of enormous importance.





*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.

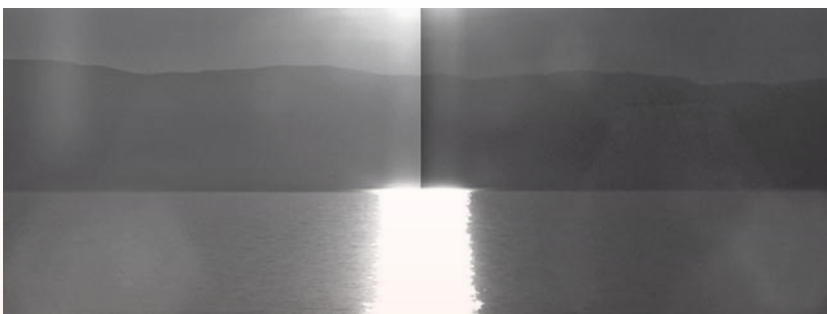
Me interesa pensar aquí el ambiente como otra cara de la idea de «situación». Un ambiente podría ser una situación entendida en términos sensibles; más concretamente, en términos de inputs para los sentidos. A diferencia de un objeto singular, el ambiente no se capta todo él de golpe, hay un límite cognitivo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





Spaces, landscapes, frontiers
André-Louis Paré

«Unlike others, today's utopia has found its place: the planet itself».
Marc Augé¹

Art and space

In a brief text from 1962, entitled *Art and Space*, Martin Heidegger reaffirms his desire to place the act of philosophy around our relationship with space. In *Being and Time*, his masterpiece from 1927, he underlined the importance of thinking of our relationship with the world in terms of spatiality. But from the fifties onwards, he questioned this existential link that we have with the space considered as the residence of humanity on earth. This is because, for Heidegger, space makes sense in inhabited places. To exist is to inhabit a space. Put another way, residence is the essential feature of the human condition. And it is precisely at the moment that the arts of space incorporate places that the work of art finds its true dimension. As «implementation of truth», its function is to unite and bring things together with the aim of making humanity's stay possible on an inhabitable earth².

We should highlight the fact that these reflections were made at the beginning of the space race between the United States of America and the USSR, at the height of the Cold War. These first voyages around the blue planet, supported by intensive programmes to put satellites and manned craft into orbit, however much they helped scientific knowledge to progress and provided a new

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 Although today has seen a «return to space» in contemporary philosophical reflection (see Foucault, Deleuze-Guattari, Sloterdijk, etc.), Heidegger, error excepted, was the first to make space a primordial question for the present. The question of spatiality of the human being is found in paragraphs 22 to 24 of *Être et Temps* (Paris, Gallimard, 1986); the text «Art et Espace» was published in *Questions IV* (Paris, Gallimard, 1976, p. 93-106). Finally, the texts «Bâtir, Habiter, Penser» and «...L'homme habite en poète...» appear in *Essais et Conférences* (Paris, Gallimard, 1958).

dimension to being human in the universe, they were presented, to a greater or lesser extent, within the panorama of an arms race and a struggle to exploit extraterrestrial space. Faced with this urge for domination supported by the scientific-technical community, it was essential for Heidegger to differentiate space considered from a mathematical point of view, based on the scientific revolution, from spaces as areas in which art and its construction, thought and occupation retained familiar associations. However, these places in which our relationship with the earth causes the world to be produced also presuppose the idea of the frontier, which constitutes that of space. From a topographical viewpoint, the frontier traces a line between one's own environment (*chez-soi*) and the outside, here and there, near and far. On the aesthetic plane, the frontier distinguishes the visible from the invisible and turns spaces into landscapes. In this way, as a limit in an inhabited place, the frontier is not merely that beyond which something ends, but that beyond which something takes place and begins to exist. To summarise, by putting his faith in the poetics of space and, more precisely, in a «peasant vision» of territory, the German philosopher responded to the occupation of the Earth as an unquestionable problem of our time.

This philosophical interpretation of art, based on an ontology which also includes poetry as a form of revealing our situation in the world, does not unfortunately seem to offer any perspective for present space. In the context of present-day globalisation, in which the idea of the frontier is in course of mutation, human occupation of our inhabited world cannot, evidently, be satisfied by the mere rooting of the works in a homeland. This interpretation, however much it resists the classical aesthetic which identifies art as a mere activity of representation, does not nevertheless make a commitment to thinking of art as problematisation and experimentation of reality. Therefore, it is important to bear in mind the planetary vision of terrestrial space, which obliges us to otherwise re-evaluate the relationship between art and space. In this regard, two artistic projects have captured our attention. These are *Very Low Frequency (VLF)* by Jean-Pierre Aubé and *Makrolab*, initiated by the Slovenian artist Marko Peljhan.

Space and sound landscapes

Among the numerous explorations of landscape that have accompanied urban development in painting and photography, a list would have to be made of the different

displacements made in natural spaces by Jean-Pierre Aubé and those produced by the Land Artists. However, if the true landscape adventure for the majority of these artists was produced on the natural site, so that the *in situ* conditioning of the territory was solely evoked by a visual documentary, the interventions by Aubé in the urban environment or in the desert are conceived with a view to their installation in a gallery. For example, in 1998, on the occasion of the presentation of *Sédimentation* in Quartier Éphémère (Montreal), the artist collected more than three thousand litres of wastewater directly from the pipelines of the city of Montreal. This recovery was carried out in the same place where the now disappeared River Saint-Pierre used to flow. In the gallery, the viewers were invited to examine the water filtration mechanism and its runoff into an aquarium in which there were fifty goldfish which, one could say, played the role of the landscape³. The artist carried out a similar reclamation action on the *île aux Lièvres*, situated in the Saint Lawrence river. For one week, Aubé installed a self-made wind turbine. Thanks to the strength of the wind, the wind turbine was able to store the energy transformed into electric power. *Prélude à l'isolation (Machine à récupérer le vent)* was to be the title of the installation presented several months later in

the Dare-Dare gallery (Montreal). The wind turbine, now fitted horizontally, generated wind, thanks to its blades, which were moved by the accumulators of electrical current.

Contrary to the Land Art artists, for whom, according to some theorists, the desert territory announced, at the moment that the industrial activity accelerated, a return to the earth understood as one of the four essential elements of our world, the two installations by Aubé—exactly like the VLF project which would come later—rather evoked the development of a technological view of the landscape. This was based upon a recuperation of two natural phenomena, which is to say water and wind. Firstly, the artist acted upon the landscape with a camera as a machine designed to record images. Accordingly, in all his installations, a few photographs bear witness to the *in situ* action. But his testimony is no more than a complement to what the viewers can appreciate *in visu*. What Aubé does is to take on, as an artist, the technical part corresponding to this aesthetic transposition of the space, when it takes possession of an extreme experience and converts a supposedly natural phenomenon into an artistic device. Thus, far from praising an ancient land, the artist rather assumes the position of artist-engineer who manipulates the necessary machinery to dominate the

3 For a more detailed reading of *Sédimentation*, allow me to refer to my article which appeared in *parachute*, n° 94 (April, May, June 1999), p. 46-47, and also to the brief treatise *L'art du paysage* which appeared on the occasion of this exhibition (Édition Quartier Éphémère, 1999).

potential power of nature understood as physical energy. In this case, the Earth is no longer considered in terms of its mythical mission as mother earth, but rather as an individual physical phenomenon within the planetary system. The VLF project adheres to this scientific concept of the earth. VLF are very low frequencies than can be tuned into by a receiver designed to capture the sounds produced by the disturbances in the terrestrial magnetosphere. As a planet, the Earth is by no means an inert system. The magnetic field that encircles it, an electrical conductor, suffers constant climatic and electromagnetic fluctuations, such as electrical storms, solar winds and also the polar auroras, borealis or australis. To capture these natural sound phenomena, also called Natural Radio, Aubé initially used technology offered by NASA. However, he soon had to make more powerful antennae in order to capture a greater variety of these heavenly phenomena. Contrary to what the philosopher and mathematician Pascal said, infinite space is far from being silent. The electric universe that surrounds the earth makes cosmic space a sound environment⁴. Aubé was interested in the phenomena coming from the aurora borealis, which were the origin of this project to capture the VLF. To ensure a satisfactory harvest, he travelled to different regions far from the urban

centres of Quebec, Finland and Scotland⁵. Thanks to these expeditions, he accumulated sound documentaries that have subsequently been used to create sound landscapes.

The term sound landscape might seem contradictory. The etymology of the word landscape refers essentially to sight. Additionally, in the history of art, the invention of the landscape came from the study of perspective. On the other hand, when the Land Artists had the experience of the landscape *in situ*, sight, although it continued to be essential for the photo-documentary, was not then the only sense required on the terrain, but one also needed touch and hearing, for example. Elsewhere, the word landscape is often associated with vague inner feelings that, thanks to the imagination, hint at different types of landscapes. All music produces passing aesthetic effects that suggest landscapes that might be called soundscapes. But the performances proposed by Aubé clearly do not refer to this. Thanks to the natural phenomena captured by the VLF receivers, the performances that the artist produces in a gallery preserve the artistic origin of the landscape as «artialisation» of the sound space⁶. Some of these performances are produced with VLF sounds whose origin is the aurora borealis, while others are put together using the capture of sounds from

4 In connection with this, see the article «Electric Readymade» by Raymond Gervais, which appeared in *parachute*, n° 107 (Dossier: Électrosens), p. 32-41.

5 In Québec, the artist moved to Lake Batiscan in Laurentides Park, and to an island in the Saint Lawrence river. After he moved to Finland, Lapland to be precise, 250 km north of the Arctic Circle, on Lake Jerisjarvi. Finally, he was in Scotland, on the banks of Loch Ness. For further details, see the website → www.kloud.org

6 The word «artialisation» comes from Montaigne, but has been re-used in art history by Charles Lalo, and underlines the cultural and technical process of the manufacture of the landscape. In connection, see *Court traité du paysage* by Alain Roger, Paris, Gallimard, 1997, p. 16-20.

the immediate environment⁷. *Save the Waves* [2004], for example, presented for the first time in Quartier Éphémère, reversed the process of the VLF giving sound to and amplifying the electromagnetic pollution of the environment.

These gallery exhibitions, composed of state-of-the-art parabolic loudspeakers, hand in hand with highly effective technology, should not however lead us to forget that these exercises in VLF sound capture are sound documents that have, according to the artist, a scientific value⁸. Even when, as documents, they are treated technically and make up only the tiniest fragment of an imperceptible reality, they are still archives that refer to specific phenomena in danger of disappearing. Sooner or later, and it doesn't really matter where we are at the time, the sound space of the planet will become «artificialised» for the sake of diverse military and commercial hertzian telecommunications systems and electromagnetic broadcasts of electrical networks. Due to this, Aubé's VLF project is also ecology of the airwaves. The aim is clearly not to demand rights for nature, as would be done by some environmentalists. In an artistic context, this ecology consists above all in transmitting the memory of the waves by means of documentary work. Even the still almost virgin space of the VLF waves

is reduced, considering the fact that current technology makes the use of VLF waves possible for telecommunications purposes. From this moment on, the ecology of the waves seems to be the hidden side of the global information system, which further accelerates the acceptance by the networks of a «synchronic world» —synchronicity which threatens, within a planetary mobility, the process of individuation⁹.

Space and transnationality

It is within this media sphere of sound space that we find some of the scientific-artistic activities carried out by Makrolab. With the over-riding intention of exploring the electromagnetic spectrum of communications, the actions undertaken by Makrolab take into account the political terrain of the media universe. In all this, the context of their creation should be borne in mind. Conceived in 1994 by Marko Peljhan, the project of a residence-laboratory called Makrolab came about during the war in the former Yugoslavia on the island of Krk, located off the coast of Croatia in the Adriatic Sea¹⁰. In this situation of crisis where artistic creation is almost impossible, it is reasonable to wonder, as the poet Hölderlin once did, about the importance

7 Among the performances that have used VLF sounds-Natural Radio, let us mention the Festival du Nouveau Cinéma et des Nouveaux Médias (Montréal, 2003) and Mains d'Oeuvres (Saint-Ouen, 2004). Of the performances that use VLF sounds of the immediate environment, we would point to the installation *Save the Waves* presented in Quartier Éphémère, and the different versions that have been realised subsequently, mainly in the Mois Multi (Québec, 2005), during the Traffic event organised by the l'Écart Centre (Rouyn - Noranda, 2005), and finally in zkm, Karlsruhe (Germany, 2005).

8 See the interview that the artist gave to Mathias Delplanque in n°18 of *Musica Falsa* (Spring, 2003), also available at the website → www.kloud.org/vlf/entrevue.html

9 Regarding synchronicity, see Peter Sloterdijk, *L'heure du crime et le temps de l'oeuvre d'art*, Paris, Hachettes Littérature, coll. Pluriel, 2001, p. 216-223, and Bernard Stiegler, *Philosopher par accident. Intretiens avec Élie During*, Paris, Galilée, 2004, p. 106-111.

10 See the texts by Marko Peljhan and Brian Holmes → multitudes.samizdat.net/article.php3?id_article=1281

of art in times of suffering. For this reason, when the geo-political frontiers were to be restructured according to ethnical-political-religious alliances, redefining the new nations around local identities, Peljhan, on the *Moon-land of Krk*, worked on the idea of a dwelling of futuristic appearance able to breathe new hope, even revitalising real life, into that which Rimbaud said was outside, which is to say right here, but in a different way. In short, a response had to be made to this disastrous political vision so that communication no longer collapsed under its own weight, imagining different landscapes, «survival refuges», difficult to describe because they are always to come. However, Peljhan was clear about one thing. A founder in 1992 of Projekt Atol, an entity which encouraged the merger of art and new technologies, he considered it important that art should interrogate the world just as it is, with the same instruments used, in the name of a certain knowledge, by those in power.

To be precise, Makrolab is a nomadic residence which, since its inauguration in 1997 moves around different countries and continents. From an architectural point of view, it looks like an octagonal mobile home. Raised above the ground upon its tubular legs, the construction is not unlike a latest generation space vehicle. Makrolab is made to be lived in for several weeks or

even months, and is equipped to be fully autonomous with its satellite dishes, its radio antennae, its wind turbine and its solar panels. As a residence, it houses artists passionate about new technologies, scientists and also specialists in media activism. For each stay, from four to eight participants of different nationalities are invited to work in collaboration, based on diverse issues mainly related to ecology. Thus, the main aim of the research carried out during these stays is telecommunications, meteorology, and the migrations of both animals and humans. For example, during the stay that took place on the occasion of the 2003 Venice Biennale, it dealt specifically with the ecology of the radio spectrum, especially related to the pollution caused by sonar of the underwater fauna, as well as an ornithological study, looking at the birds and the airport. According to Peljhan, the different investigations undertaken by the participants in Makrolab should, little by little, enable a better understanding of the natural technological and social workings of our planet, which is increasingly subjected to what Sloterdijk calls the «monstrosity» inherent to our modernity¹¹.

As well as its first version with Mark I stationed in the Lutterberg forest on the fringe of the Documenta X in Kassel in

¹¹ According to Sloterdijk, monstrosity characterises modernity, within which technical development is the cause of our exceptional situation on Earth at the moment of devastation. See *L'heure du crime et le temps de l'oeuvre d'art*, op. cit., p. 205-234.

1997 and its location on the uninhabited island of Campalto in the Venice lagoon, we have also been able to see Makrolab in Slovenia [1999], in Australia [2000], in Scotland [2002], in the ISEA symposium in Helsinki [2004], in South Africa [2004] and, eventually, in Nunavut in the Great Canadian North. Intended for a duration of ten years, this extraordinary artistic project will conclude in 2007, and will be definitively installed in Antarctica, the only transnational continent, as Peljhan reminds us¹². As a vision of the future of our planet, this transnationality stresses a cosmopolitan outlook going back to Ancient Greece. This vision—whose backdrop was the Mediterranean—responded to the need to live beyond the limits of the homeland, and to make the world, the cosmos, the theatre of human activities. But today, one has to be able to distinguish this vision from the supposed cosmopolitanism that promotes globalisation. One should be able to differentiate between the cosmopolitanism whose intention is to unify planetary space through the opening of markets and the cosmopolitanism associated with a policy of pluralism and hospitality, open to the cross-pollination of ideas and willing to share. Associating artists, researchers and net-activists, Makrolab fosters new forms of sociality which, without communication

with the outside, demands a «world citizenship»¹³. Like astronauts in orbit, the inhabitants of Makrolab—the makronauts—live in a situation of isolation, not with the intention of retiring definitively to a separate world, but rather to stimulate the principle of the laboratory as a place for intensive creation.

What is interesting, both for Peljhan and for all the artists interested in the Makrolab adventure, is to achieve mastery of the telecommunications and new media tools. The skills of each as regards free software, networking, wireless technology, etc., clearly enrich the technology available to Makrolab. What is more, the reappropriation of this knowledge by artists enables effective action to be carried out. For Peljhan, it is essential to detour the scientific-technical knowledge away from its role at the service of the military world towards new purposes in the civil sphere. In this respect, the aim is not only to resist in order to create, it is also necessary to convert technology, which is too often honed into projects for the domination of free will, into new possibilities for individual creation. For this reason, according to Peljhan, those non-conformist media activists who work towards revealing the dire effects of the concentration of technical and economic power are welcome in the Makrolab project.

12 «The notion of transnationality is definitively crucial for the planet and a transformed Antarctic could act as a model for our present-future». See the interview with Marko Pejhan at → www.transfert.net/a8965

13 Regarding world citizenship, see *Empire* by Antonio Negri and Michael Hardt, Paris, Exils, 2000, p. 480-481.

Therefore, Makrolab as an architectural structure, despite presenting itself under a high-tech guise, decking itself out with state-of-the-art technology, associating itself with organisations that bring together art, design, media and technology (Projekt Atol, Ellipse, Arts Catalyst, Srishti College of Art, Design and Technology), and its complicity with techno-culture, is only concerned with a better occupation of our residence on Earth. In this context, artistic creation cannot be satisfied with a modernist ideal. If «we live», as Peljhan thinks, «in a difficult period», creation cannot take place apart from a will to accept our desire for survival. And this desire for survival cannot be focused other than on our individuality, where the idea of the frontier still comes within the domain of what is possible.

Frontiers and utopia

Like Makrolab, Aubé's VLF project, associated with an ecology of the airwaves, underlines the exploitation of the sound space which is shaping up to become, via a range of telecommunications systems, the political and military landscape of our planet. For this reason, these two projects are equally open to be adapted to accessible technologies and accept «to make do with

them». But this «making do» is only applied to the technology used as instruments. In this way, for Aubé and Peljhan, technology only acts as an instrument; for them it is a purely instrumental relationship. This relationship, inasmuch as it concerns Aubé, is developed in an essentially artistic context and puts into practice sound performances which act upon the listeners-viewers as so many other «sensation modules»¹⁴. Therefore, his work as technician adapted to that of an artist producing feelings never needs to encounter the scientific world. On the other hand, in the context of Makrolab, taking into account the diverse collaborations and research carried out in relation to ecological question, this meeting often appears to be necessary. However, it should be born in mind that the projects as a whole tend towards adapting technology for creative purposes. Technique, freed from the scientific-technical complex of globalised capitalism, reveals itself as an instrument that allows us to access new types of freedom. This perspective, in which the individual recovers his or her creativity, is where we find what Peljhan calls «future landscapes»¹⁵.

As land cut off by water, the island is a geographical feature that we find both in the artistic career of Aubé and that of Peljhan. Without a doubt, the image of the island entails multiple viewpoints, but

¹⁴ This expression is by Gilles Deleuze and Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Édition de Minuit, 1991, p.158.

¹⁵ See the texts by Marko Peljhan at → multitudes.samizdat.net/article.php3?id_article=1281

from modernity it is above all the archetype of utopia¹⁶. The Makrolab project which emerged on an island refers precisely to a utopia. Clearly, the political utopias of the last century may have left us puzzled as to the meaning of the word, but here it is not a branch of any ideology, but rather of a way of thinking that attempts to re-evaluate the relationship of individuals within the collective. This re-evaluation involves free creation, the capacity for each and everyone to accept their own autonomy. This is the reason why Peljhan talks of isolation/solitude as a creative process of individuation; a process that enables us, as does any thought process that sets out to be critical, to start afresh. Starting afresh is never returning to an origin, but re-establishing the capacity to think, to create. In a political and social context in which information is monopolised, this creative need is by no means an abstract one. So, encouragement is given to the resolute will to understand the technical environment in which the human of the future will have to move: this is the context for social evolution. In this way, isolation is no less than a preliminary condition for the implementation of a «war machine», of a ceaseless struggle to create one's own individuality. Utopia may then be classed as nomadic, as stated by Schérer¹⁷. This utopia makes no claims on a land as its

own; it is, in other words transnational. If the isolation of islands implies withdrawing into oneself due to the sea that separates them from the rest of the world, this should be no more than a minor inconvenience; islands are naturally open to change, to the inner life, to encounters and hybrids of all types. In short, complete individuality is no more than the other face of cosmopolitanism. Alone, the individual is able to move from one territory to another, to pass from one space to another, with the strength of their existence to trace their own frontiers.

More than the VLF project, Makrolab, with its scientific-artistic research and its educational intentions, blurs the principles by which we identify works of art. It renounces the modern aesthetic associated with viewers' receptions of works of art. Apart from the dynamism generated by the exchanges and the relationships established between the different players who are invited to participate, the ultimate aim of Makrolab is above all to inform and transmit a reflection on the creative abilities of each individual in relation to the technical world. In this respect, Makrolab publishes what it does during these stays on its website¹⁸. It invites dialogue through debates, conferences, publications, videos, etc. In this sense, art is not now confined to an exhibition territory recognised and

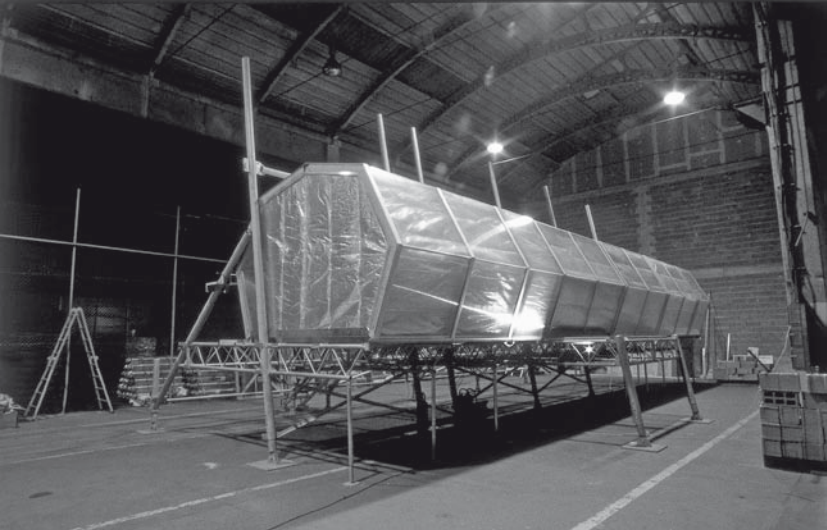
16 «As a good westerner, nothing less than an island is required in order to begin anew. Desert islands are the archetype of utopia. It is the illusion of a clean slate, or perhaps the proposal of a second beginning. One cannot be a good representative of western civilisation without sharing the demand for a second beginning». See Peter Sloterdijk in his interview with Alain Finkielkraut, *Les battements du monde*, Paris, Éd. Pauvert, p. 160.

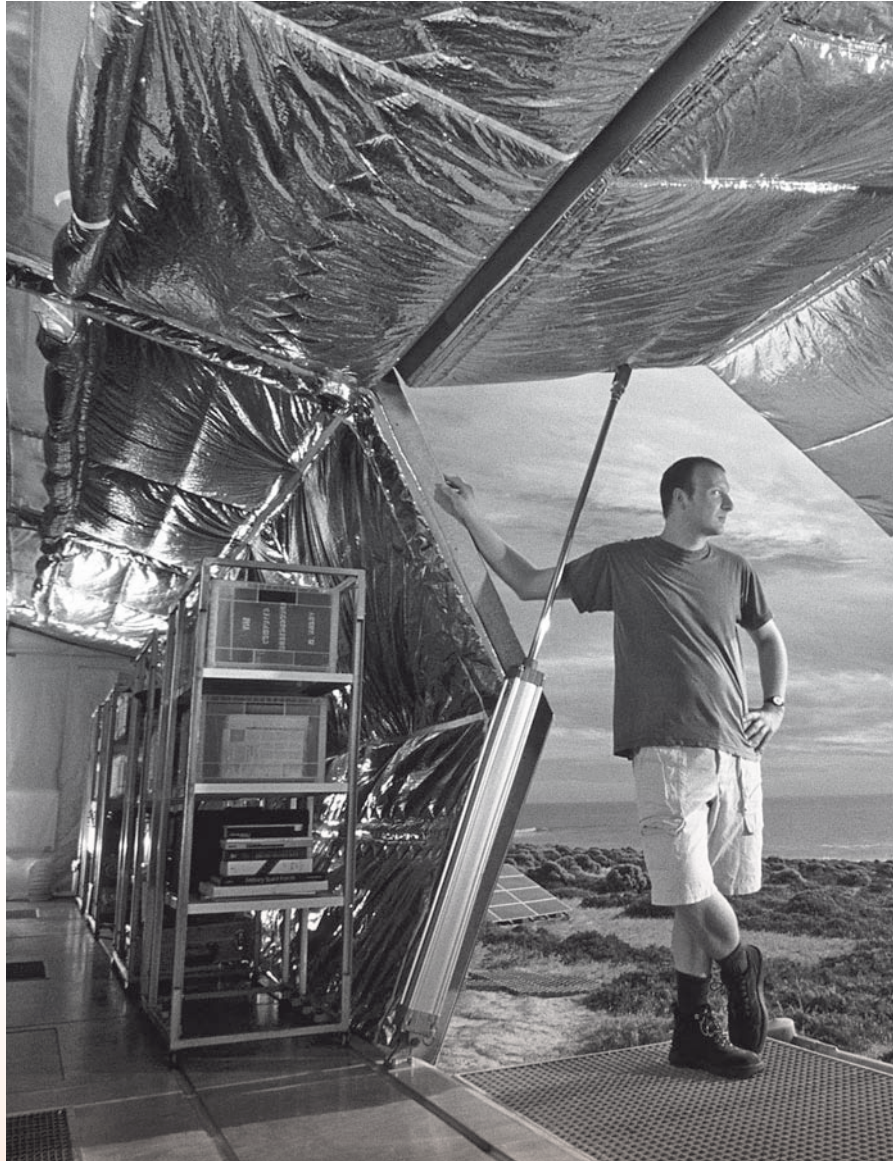
17 René Schérer, *L'utopie nomade*, Paris, Séguier, 1996.

18 → www.makrolab.ljudmila.org

officialised by the artistic media; the aim is rather, as has been said at times, a diffuse creativity. Without a shadow of a doubt, art as understood by Makrolab and its founder Marko Peljhan should not be considered as an activity separated from existence. On the contrary, it should be an activity of struggling for existence. After all, the notion of the frontier, as is the case with the vanguard, has a military origin. But the aim here is not to wipe the slate clean, but to face up to the past so that our relationship with space, which is to say our existence, can be compatible with an inhabitable future.









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 su 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.

The cultural landscape

Jakoba Errekondo, Asier Galdos

Our cultural concerns have a very decisive impact on our landscape designs, where the starting point is agriculture. As is true everywhere, the way of life of our people and the history of their territory go hand in hand. All our cultures are based on our lands, including the things that our ancestors thought and built. Therefore, the landscapes that we create, we cultivate, design or foster are always cultural, rather than pure aesthetics. We do not advocate the landscape as a mere spectacle. The landscape is the organisation of the territory, it is economics, it is urban planning, it is quality of life, it is sustainability, it is communal work, it is politics... The landscape is country.

Landscape

The European Landscape Convention, approved in Florence in 2000, defines landscape as: «An area, as perceived by people, whose character is the result of the action and interaction of natural and/or human factors».

In other words, the landscape is made up of each of the anthropic, biological and geological sets of features and shapes that can be perceived on the surface of the land. The landscape therefore contains three different aspects:

- A physical aspect: landscape is territory. The land is the result of climate and geological history, as the ever-changing geological and climate conditions impact the earth's surface in such a way that they alter the medium underpinning the landscape. Therefore, any landscape is mobile and changing right from its start, which implies that the set of living beings, the eco-system, to be found in each territory, is also subject to change.
- An anthropic aspect: cultural habits, the economy, the technical development of each people in each period and place, along with the interrelation of such factors with the environment, create the landscape, alter it, transform it and develop it. Thus, human activity has made

the territory and the environment, which are already versatile in themselves, even more changing.

- A subjective aspect: it is what the human being, as a mere spectator, perceives and interprets.

Cultural landscape

The current landscapes of the Basque Country are the result of the combination of, on the one hand, the cultural habits or ways of life of the human beings, and, on the other hand, the ecological processes of the environment. The landscape is defined at each moment of history by the cultural techniques inherent to the usual lifestyle of the period, by the house or own time-space structure, and by the biological wealth and specific properties of the environment.

Living or dying

The essential quality of the landscape and culture is therefore its changeable nature. The physical foundation of nature or landscape is mutant. It changes incessantly, as it searches for an impossible balance. It has no other alternative than to adapt to all the ecological influences, such as climate. It is the fight for life, the harmony of chaos.

Something similar to nature occurs with culture: any culture-bearing community is doomed to adapt to ongoing changing circumstances. Agriculture, stockbreeding, industry, trade, transport, services, tourism, leisure, the media, languages... force us to adopt changes that impact our day-to-day lives. This is the difference between surviving or living.

The landscape is incessantly adapting, on the one hand, to the changes caused by nature and, on the other hand, to the conditions caused by the culture technologies at any point in time. Nature, either changes or dies. Culture, either lasts or lives. The cultural landscape, either lives or dies. Living until dying.

Eco-system services

Throughout history, nature has been seen by each culture, in each period, as a pure source of raw materials to meet their needs. This has led to overexploitation that, were it to continue, may even endanger the future of human beings and their culture. This concern has led to the requirement to work towards sustainability. Maintainable, durable, sustainable... too many names for one, in our opinion, poor definition. The usual definition of sustainability is «to meet the needs of today's population

without compromising the options of future generations». It is a misleading definition, as the needs and options of each one can be interpreted from very different perspectives.

Given the malicious use of the sustainable development concept by multinationals, destructive companies and corrupt politicians, various scientists have proposed that we no longer speak about «sustainable development», but rather of «eco-system services», a term that makes clear the fact that we owe to the ecosystems all that we are and we have.

In our opinion, sustainability implies that everything that a landscape is capable of generating must be used for the natural environment and for the local cultures and populations.

The close link between landscape and culture lies precisely there: only the cultural landscape is sustainable, and sustainability can only occur in cultural landscapes. Sustainability has to be simultaneously ecological, economic and social. The landscape, the cultural landscape, integrates the way of life of the local population with an ecologically sustainable economy. In fact, what is culture? Only traditional music and dance? Or the theatre and the opera? Obviously not. Culture is a society's capacity to look for a solution to its problems. Any landscape reveals the cultures that have lived there.

For the asking

The tendency of each culture to mythicize its territory, for example, the Basque «ama lurra» (mother earth) concept, turns certain landscapes into legend. These myths disfigure the nature of the cultural landscape. The myth extols or rejects the footprint or expression that a specific technology—and, in general, a specific economy—has left on the landscape. The myth of the strong, smiling and happy peasant greatly hinders the understanding of our real cultural landscape and the cultural development reflected there. That pastoral image, so popular with outsiders, greatly hinders building, reinforcing and developing the knowledge linked to our local and real cultural landscape, and orientating it towards an appropriate future.

They are myths that hide the reality, that extol a nature that in reality is not natural. They deny the landscape that our culture has been building for thousands of years, by questioning the very culture and its most sound base. Our beech woods, scythed meadows, mountain pastures, etc. are proof of this.

Another limitation on understanding the importance of the cultural landscape correctly is the city dwellers' fear of everything that is not urban: the place where the wolf lives, the fear of getting lost in the

forest, the stigma of working on the land... Quite to the contrary, the city lovers should be aware that their existence and their way of life is due to the forests and rural areas of the environment, to the services provided by the ecosystem, in the past as well as today and tomorrow.

Certain ways of reading the landscape, far from the service principle of the ecosystem and based on the most short-sighted interpretation of sustainability, idolize unsustainable landscapes. For example, they seek to keep some scythed meadows that are totally unsustainable in today's culture and see their being turned into pastureland as a step backwards. The same thing occurs with pollarded forests, which they seek to preserve even though the skills and trades required have been lost. Keeping such unusual landscapes with no objective is foolish. However much it is not its original objective, some cultural reason needs to be found so that such landscapes can continue with us.

We believe that, instead of converting the cultural landscape into a museum, it needs to be organised and kept as a means to interpret it and its historical development. The interpretation looks at our origins and helps us find an identity that is increasingly more necessary.

The cultural landscape reflects all our heritages, as the footprints, blows with the

hoe and traces of our ancestors. Awareness of it will help us better organise and live our current and future lives, as we will know that the territory is a consubstantial part of them. The city in which we live, and the landscape and territory that allow us to live, are indivisible. The urban, the rural environment, the countryside, the sea... create an identical territory of a way of life, of a culture.

In sub-harmony

The landscape of the Basque Country has been shaped generation after generation, designed over the centuries according to cultural uses and techniques, always serving industrial, stockbreeding and agricultural development, when all said and done, economic development. In some cases, agriculture and stockbreeding will be more important, industry, or trade, or tourism or forestry in others, but the course of the landscape will be marked by the technological that each of the aforementioned fields develop at any given times.

Certain landscapes of the Basque Country express the harmony that existed between society and the environment in other eras. At a time where the lifestyles and culture of those times are being lost, the landscape

acquires an increasingly greater value, as it reiterates the historical process that occurred. Such a perspective attributes a cultural condition to the territory, by stripping it of its exoticism: it turns it into a cultural benchmark, of a previous way of life.

Nowadays, it is imperative to create new ways of life and cultures founded on a close relationship with the environment. Cultural Landscape is a term that aims to synthesize the nature of current initiatives, which seek to integrate human activities and territory into the landscape, into a cultural landscape.

No choice

The clear dispute between technophiles and technophobes, the increasingly more deep-rooted trend towards a more ecological way of life, the budding political-economic attitudes towards zero development or negative development, the vigour that cultural identity and the ensuing self-esteem are taking in our societies, etc., are appropriate bases for the cultural landscapes of the future. Cultural landscapes that will always have as boundary the capacity of the ecosystem, and will get as near as possible to the ecological footprint.

We, the people, the landscape

Each landscape is the result of the impact that human activity has had on the environment of the territory in question. The technologies of agriculture, stockbreeding, construction, etc., imported from other cultures endure in our landscape, in our culture. Any culture, including ours, tends to resist, to last, not to wear out; which is the same as any landscape, including ours. In the same way as elements are integrated into the culture of the Basque people, our landscape is also changing. Our landscapes have accumulated, and continue to do so, the development of our existence, our strengths, our weeping, our concerns, our cries.

We are landscape, the people does not exist without landscape.

One concept, a thousand possibilities

The commitment to the cultural landscape is the basis for understanding the surrounding landscape, to feel it and learn from it, to design and organise the territory, or to ensure the socio-economic future of a community. Here are an example of cultural landscape, the design of a small vegetable plot, *Antzuolarren mairubaratzea*.

Antzuola Cromlech:

Five-storey high mounds on three sides, the main road on the fourth side, and an insignificant square of grass in the middle, open to the sky. Neighbours awaiting a simple and pleasant green area, a plot of land ready to be integrated, traces of a forgotten cultural landscape... and landscape designers willing to face a challenge.

The starting point for designing this garden in the urban centre of Antzuola was its connection with the dwellings of the ancestors of the town's residents. Its design uses the perfect circular shape that the cromlechs (*mairubaratze* in Basque) that link heaven and earth, the sheep shelters, folds or huts (*ola* in Basque, as in Antzuola) have left on the landscape, symbolised by the spiral that immortalises and eternalises the sphere. A cromlech which will witness life: tranquillity, rest, the moment to let your imagination run wild, the pleasure of friendships, the first steps of a child...

From the four sides or edges of the garden, a monticule has been drawn inwards, and in the centre, a large circular area that stretches out in the shape of a spiral has been laid down, as a meeting place for the users. On the slopes of the monticule, six stone sheets rise up and look towards as many other cromlechs

surrounding Antzuola, with the name of each of them written on the stone. Here, the force of those who in the past made Antzuola a town, comes together, is brought together, is joined. A small wood of different trees and bushes on the perimeter monticule shields the garden from the blocks of flats around it, and turns it into a cromlech to welcome its users. Wooden benches and seats, a concrete shelter that symbolises the shapes of a cloud, a lawn to lie on, a shed in the shape of a maternal breast... bring together the current town with the ancient cultural landscape in an eternal spiral.





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.

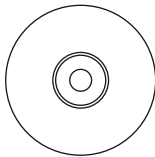
El punto de partida para diseñar este jardín del casco urbano de Antzuola ha sido su conexión con las viviendas de los antepasados de los antzuolatarras. Su diseño recoge la forma esférica perfecta que los crómlechs (*mairubaratze* en euskera) que unen cielo y tierra, los apriscos, majadas o chozas (*ola* 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 *Speaking from inside the soundscape*
presented at *Hör Upp! Stockholm Hey Listen!*
Conference on Acoustic Ecology, June 8-13, 1998

Except for the excerpts from *Voices of a Place* (footnotes 5, 6, and 9), all excerpts are from compositions, film soundtracks or radio programmes by the author. As well, the spoken voice in the tape parts, except for the baby's voice in *Moments of Laughter* (footnote 7), is that of the author.



CD Blind scapes/Paisajes ciegos

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

I was sitting in the train to Stockholm. I had a Eurailpass, so I could travel first class. Within ten minutes after the train's departure the businessmen around me (I was the only woman) started to make calls on their cell phones. Since I wanted to do some work I got very irritated. I got up and said to the two gentlemen closest to me, «Excuse me, but is this an office or a train?» One of them answered, «If you don't want to listen to our phonecalls there is a room you can go to», and he pointed to the back of the car. I answered, «I don't feel I should have to move, as this is my reserved seat. Perhaps those who make phonecalls should go to that room». We were both agitated. He then said that if two people were having a conversation near me they would talk just as loudly, and I said, «No, in my experience people who are on the phone speak much more loudly». He said that that was not his experience and besides he had not really wanted to talk to me this morning.

This is not an experience typical for the Swedish soundscape. It is an experience typical for much first class travel anywhere in the world. That is why I felt confident to speak up. I was not treading on local Swedish toes, just on those global toes of the businessmen who were completely unconscious of how their voices dominated the soundscape.

The phonecalls did not exactly subside. So I put on my earplugs and continued with my work. Later I noticed that many of the non-phoning men were wearing headphones. Meanwhile the sealed-off train was speeding smoothly through the sunny landscape. Each one of us travellers existed in our own private sound bubble, within the moving sound bubble of the train.

So ----- Where are we now?

It is June 10, 1998.

We are in Stockholm, Sweden.

I am speaking to you foremostly as a composer who has chosen to compose with the sounds of the environment. But I am also speaking as someone who once emigrated from one culture to another, someone who is concerned about the health of the soundscape, someone who is still learning to listen and remains astonished and fascinated by the complexities of listening. Astonished, because the process of listening is always full of new experiences and surprises. Fascinated, because sound and listening are intimately connected with the passing of time and therefore with how time is spent, how life is lived. The soundscape voices the passing of time and it reaches into every moment of our personal and professional lives. It reaches right into *this* place and *this* moment of time and becomes a lived soundscape for all of us in this room.

- 1 From: *This Borrowed Land*, National Film Board, 1982, director, Bonnie Kreps.

Tape (ID #1)¹ *listen lislisten listen lislisten listen listen listen listen listen listen listen lislisten listen lislisten*

We are inside the act of listening. We are here to listen to the listening.

- 2 From: *Soundwalking: Silent Night*, Vancouver Co-operative Radio, Winter 1978/79.

Tape (ID #2)² Sound of footsteps. Then they stop. Then voice: *Today is the 6th of December. I'm on*

Hollyburn Mountain. It's a very sparkling, cold, sunny day. It's very still up here. I hardly dare to talk for fear of

covering all the little sounds that are happening around me here. I am standing on a trail that goes through the forest...

Tape fades.

Together we are creating a quality of listening and soundmaking in this sonic space, the quality of time passing.

- 3 From: *Soundwalking: Trainhorn Vancouver*, Vancouver Co-operative Radio, Winter 1978/79.

Tape (ID #3)³ City ambience. Then voice over ambience: *The city is roaring tonight*-----

It's quite a clear evening----- *I hear a muddle of sound*----- *That's the city*-----

----- *A large undefined sound*----- *anonymous sound of the city*----- *from anonymous sources.*

Trainhorn sounds in mid-distance (----- ----- - ----- long long short long: signal for train crossings),

Children's voices screeching a block away. *Thank God for the kids and for those signals, trainhorns*---

Trainhorn sound --- *that give a definition to this place, that give it a name.* Ambience fades.

I have been asked to speak about the musical, artistic aspects of the soundscape and all that that entails. The more I thought about this, the more I realized that I cannot speak about anything involving the soundscape if I want to stay true to an ecological consciousness that positions itself inside the soundscape, as part

of and participant in the soundscape, not as outsider, observer or commentator.

Tape (ID #4)⁴ Footsteps on snow fade in under live talk.

So, my speaking today will be an attempt to speak from inside the soundscape, more specifically from inside this soundscape, from inside remembered soundscapes, from inside my experience and knowledge of soundscape, from inside the musical, artistic aspects of the soundscape.

Tape continues: Footsteps continue. Stop. Then voice: *Nobody has been here ----- since the last snow fell -----*

----- Listen to the icicles. Icicle sounds, then tape fades.

When we were babies we did truly exist inside the soundscape. We listened and we made sounds from inside that place. We were, in fact, incapable of stepping outside of it.

Tape (ID #5)⁵ Waves crashing. Then voice: *A sound, to me, is very much about time. Time passing. The quality*

of time passing. How it passes. And if we listen to that, we are very much inside the sound, very much inside

the soundscape. Wave ambience fades.

Through listening we got an impression of the world into which we were born, and with soundmaking we expressed our needs, desires and emotions. Listening for us as babies was an active process of learning, one way of receiving vital information about our surroundings and about the people who were closest to us. And whatever we heard and listened to became material for vocal imitation, for first attempts to articulate, express and make sounds.

Listening and soundmaking (input and output, impression and expression) were ongoing activities, like breathing, happening simultaneously, always in relation to each other, as an ongoing feedback process. There was a balanced relationship between the acoustic information we received as babies and what we expressed vocally, a balance between listening and soundmaking. And in this balance we never questioned how our time passed. It simply passed by virtue of our being active inside of each moment.

4 From: *Soundwalking: Silent Night*, Vancouver Co-operative Radio, Winter 1978/79.

5 From: *Voices of a Place*, by Sylvi MacCormac, Vancouver, 1998.

6 From: *Voices of a Place*,
by Sylvi MacCormac,
Vancouver, 1998.

Tape (ID #6)⁶ Rain/wave ambience. Then a mix of voice speaking words and phrases: *Delicate balance*-----

----- *carved*----- *carved out of ordinary time*--- *voices, birds, crickets, child, wind*--- *sounds in the wilderness,*

echo----- *echo in the wilderness*----- *voices*-- *carved out of time*--*child, wind*-- *echo in the wilderness*---

changing, exploring, for listening----- *voices, birds, crickets, child, wind*----- *the pleasure of*---- *listening.*

Ambience fades.

The pleasure of listening. And the pleasure of soundmaking.

7 From: *Moments of Laughter*, 1988, Baby's voice: Sonja Ruebsaat at six weeks of age.

Tape (ID #7)⁷ Baby's voice inside a watery, composed soundscape.

As babies we simply were inside the soundscape. And from that place of being we became growing, ever-changing human adults.

Depending on the social and cultural environment we grew up in, this open and energetic approach to life got shaped, expanded or curtailed to a greater or lesser degree as we grew into our own surroundings. Children as they grow up and develop their own voices are told frequently to be quiet and to listen to what adults, their parents and teachers have to say. In such a situation they become reluctant listeners and rarely have a chance to express, to make sounds, to use their own voices.

8 From: *Breathing Room*, 1990.

Tape (ID #8)⁸ Breathing sounds and heartbeat composed with other sounds.

All creative process is based on the desire to recreate a state of wholeness, a type of «oceanic state». To reach such a state of wholeness for us as grown people, has to become a conscious task. In fact, it may have to be developed into a skill, a discipline, a meditation. The refusal to place ourselves apart from the whole or to speak about the soundscape, but instead to place our speaking and sounding squarely into its centre, transforms our ways of speaking, our ways of listening.

Tape (ID #9)⁹ Flowing water, waves crashing. Then voice: *Water wind----- wind waves--- wonder---*

*sound-- listen sound, water---- crickets birds--- birds crickets
desert--- sound desert wind desert---- crispness-----*

*--- liquid crispness rain rain liquid-rain liquid water-- wind-- wind
sound-wind sound forest--- body forest body*

*breath----- breathing voice breathing crispness breathing crispness
rain--- rain rhythm rain wind rhythm wind*

*rhythm breath rhythm-- voice tiny sounds tiny sounds silence quiet
crispness quiet cricket liquid crispness cricket*

*brids quiet liquidity tiny sounds tiny sounds spirit rain spirit rain spirit
forest spirit spirit. Rain ambience fades.*

Gregory Bateson says: «The problem of how to transmit our ecological reasoning to those whom we wish to influence in what seems to us to be an ecologically ‘good’ direction is itself an ecological problem. We are not outside the ecology for which we plan —we are always and inevitable a part of it»¹⁰.

Or Mark Riegner describes «genuine ecological consciousness» to be: «...an awareness that does not just think about ecological relationships but cognitively experiences the activity of relating»¹¹.

Or as Thoreau queries: «where are the words, that speak for nature that still have earth clinging to their roots?»¹².

Equally we could ask here: where are the words that speak for soundscape that still have some truth ringing from the heart?

The problem of sound overload and excessive noise forces us to find those words and to position ourselves inside the soundscape, in fact, inside of any aural experience.

Tape (ID #10)¹³ Sound of electric organ playing Christmas songs, then voice over music: *This is live muzak ----*

*an electric organ and two fashionably dressed women, smiling,
laughing, playing, alternating in playing the music*

----- smoothly sliding from one song to another. Muzak fades.

9 From: *Voices of a Place*, by Sylvi MacCormac, Vancouver, 1998.

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

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

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

13 From: *Soundwalking: Silent Night*, Vancouver Co-operative Radio, Winter 1978/79.

In the spirit of «genuine ecological consciousness» we must place ourselves inside even this soundscape —not to be consumed by it, but to receive it with open, alert ears. And in the act of being inside such a moment and such a place we become action, we create. My being there produced the spontaneous words that you heard. What I called live muzak I would also call a form of music-as-environment (also called functional music). In this case, the music produced both the mood in the mall as well as demonstrated a product —the electric organ or keyboard. I want to linger with this topic for a moment. In my opinion it is located at the opposite pole of what soundscape composers are trying to do.

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

Music-as-environment, itself always a commodity, determines the tone of commodity exchange. It tries to conceal through its very «tone», its relationship to money and power, its function as mediator of human relations and its function as «moodsetter». Without it —so its producers would like us to think— we may not be able to interact, may not feel safe. It engulfs us acoustically, shuts out the problems of the outside world and makes the consumer environment sound as if «that's where the action is». It has established itself as a cultural system, a «place» in the world, the «womb» of twentieth century urban living. Because urban life revolves around making and spending money, and because this focus on life sets up a particularly stressful lifestyle, it is music-as-environment that seems to offer a bearable pace. But it is a false womb, of course. It can only exist inside the world of money¹⁴.

It is the type of music that no one really listens to, not only because stress blocks us from really listening, but also because it is designed not to be listened to. It is deliberately designed to place us inside the soundscape without us noticing that we are inside it, that we are at the mercy of its profit seeking agenda. Strategic marketing design of sonic space wants the consumer in a passive, non-listening place.

When we know that such forces are at work that take the authority to put us into a silenced, passive position, it is high time that we as soundscape composers, acoustic ecologists, soundscape designers implement our own listening skills and sound design knowledge and speak back.

One very effective way of not participating in that listener placement and acoustic marketing strategy is to record, to highlight, to reveal and uncover this situation and broadcast it back into the soundscape, hopefully on radio. Many of us —composers, audio artists, sound recordists— decided at one point to spring into action with the use of audio technology to do exactly that, not only to document a soundscape, to preserve disappearing sounds,

to record nature sounds, but to analyse both social and musical meanings and actively to speak back to that which seems unacceptable.

Tape (ID #11)¹⁵ Ave Maria, store ambience, sound of cash register. Then voice: *We're at Eaton's. A few days*

15 From: *Cool Dool*, 1983.

before Christmas. This is the men's clothing department. Two loudspeakers are placed close to the cash register.

Rustling of bags ----- *The music invokes the image and atmosphere of a cathedral. And thereby*

the memory of religious celebration. ----- It creates a holy atmosphere around the cash register.

Makes it an altar. Man asks recordist: «just wondering what you are doing». Recordist answers.

«Oh, I'm just recording the music». Sound of cash register --- It is, as if one is involved in a holy

act while paying for the goodies. Music fades.

The microphone is a seductive tool: it can offer a fresh ear to both recordist and listener; it can be an access to a foreign place as well as an ear-opener to the all-too-familiar, or a way to capture and speak back to the unbearable.

At the point at which the ear becomes disconnected from direct contact with the soundscape and suddenly hears everything the way the microphone «hears» and the headphones transmit, at that point the recordist wakes up to a type of new reality of the soundscape. The sounds are highlighted, the ears are alerted precisely because the sounds are on a recording.

The sounds are not only highlighted, but the whole experience *feels* to the recordist as if he or she is more intensely *inside* the soundscape, because the sound is closer to the ear and usually amplified. But in fact, the recordist is separated from the original direct aural contact with the soundscape, especially from the spatial realities of closeness and distance, from the ability to localize sound correctly.

In that contradiction, however, lies the seduction of the microphone: it feels like access, like closer contact, but it is in fact a

separation, a schizophonic situation. Soundscape recordists exist in their own sound bubble and hear the place in which they are, completely differently from everyone else in the same place. They are like foreigners or outsiders, no matter whether the place is their home or foreign territory.

The microphone collects all sound indiscriminately. It does not select or isolate them. This is in fact similar to how ears behave when we are in foreign surroundings. There our ears and psyche initially are incapable of selecting and making sense of what they hear. All sounds stream in unfiltered. They are as naked and open as the ear of the newborn and can only become selective once we begin to know and understand the sounds of the place.

In that state of nakedness, the newborn's ear, the ear in a foreign place, or the technological ear, the microphone, are all equally powerful awareness raising tools.

When the recordist is in a foreign country he or she is in fact positioned in a sound bubble *within* a sound bubble: doubly separated and at the same time doubly exposed, naked by virtue of hearing through microphone or headphones and with a stranger's ears.

16 From: *Soundscape Delhi*, a work in progress, 1998.

Tape (ID #12)¹⁶ A mix of conversations with sellers in the street of New Delhi: *Hallo hallo hallo hallo*

Where're you from? Canada What is this? This is a microphone. You speak? A microphone . This is a microphone.

This is a microphone. Why you...? So, I'm recording the birds, what you're saying our conversation...

Where're you from?...Us talking. Do you want to say your name more clearly? What's your name?

My name Mulcha hallo hallo what's your name? My name Chedalla. What's this, Madam? It's a microphone.

Microphone So, I'm recording yeah? Yes. Good good. Where're you from? Canada. French or English?

No from Vancouver. Canada. Where're you from? Canada. Are you from Delhi? uuuhm Khajurao. --- Canada.

French or English. English. Where're you from? I'm from Khaj. From where? Madhya Pradesh. UP----

Canada Toronto Montreal Vancouver---Vancouver-----What's your job. Pardon me? What's your job?--

*What's my job! Yeah.-- hallo hallo What's your name ? Ram Anjur
Ram Anjur your name is Anis-- yes-----*

Anis Amud? What is your name? Rhadu Rhadu? And what is your name? Sanje. And Lathu.

How old are you? Me? Twelve. My name Mulcha. Mulcha. Yeah. And your name? My name Chedalla.

Where're you from? Canada. Tape fades.

If acoustic ecology is the centre from which we choose to function, we must always ask ourselves where we are situated —from the moment of the first listening, the first recording to the last building block in any project. It is all too easy to get carried away by our soundmaterials into the world of sound experimentation, electroacoustic music and forget the connection to the central focus of ecological thinking.

How do we avoid the very real danger of simply creating yet another product, a CD with yet more amazing sounds? Let's be clear that when we hear animal sounds from, say, the Amazon on a CD, we are listening to sounds that have been frozen into a repetitive format and medium and have been imported into our soundscape. They have become —in the best case— interesting aural information for us, a story, a type of text from another place. In the worst case, they have become an imported product, a «neat» sound without any real meaning beyond the WOW experience, an excuse for further non-listening, «new age muzak», or yet another object on our shelves. We must ask ourselves, when we compose a piece or produce a CD whether we, in fact, bring our listeners closer to a place or situation or whether we are fooling ourselves and are inadvertently assisting in the place's extinction.

Environmental sound is a type of language, a text. As well, the technology through which we transmit the sounds, has its own language, its own process. If we truly want to reveal meanings through recorded environmental sound and truly draw the listener inside these meanings, then we must transmit precise information and knowledge and demystify technologically hidden processes. When we have done something simple as condensing the duration of a dawn chorus in order to fit it into a pre-determined time frame on a CD, let's say that and how we have done it. Let's name the voices of the place, let's mention the weather for example or

the season, the landscape, the social and natural context. Or let us at least be clear about the inherent confusion about time and place when we work with environmental sound.

17 From: *Camelvoice*, performed at the Vancouver East Cultural Centre, June 22, 1993.

Tape (ID #13)¹⁷ Camel sounds audible underneath and between spoken sentences.

At this moment it's November 28, 1992. I'm riding on a camel in the desert near Jaisalmer in Rajasthan,

India. Yet at this moment it's June 22, 1993. I'm riding on the airwaves together with my camel. On 102.7 FM on

Vancouver Co-operative Radio, CFRO. This is «Wireless Graffiti» live from the Vancouver East Cultural

Centre. My name is Hildegard Westerkamp and this is «From the India Sound Journal».

Desert ambience fades out, then fades up again.

Camelvoice November 1992, here in Vancouver, June 93 at the Vancouver East Cultural Centre on

Co-op Radio riding the airwaves, disembodied from the sand, the heat, it's voice. Where is the camel at this

moment? Where is it eating? Who is riding it? Recording it's voice, photographing it's body, where is it now,

reproduced many times all over this ...uhm... global village. Is it still the same camel chewing and digesting

loudly in the village of Sam, Rajasthan? Tape fades.

Let us be honest, clarify context and let us not fool the listener more than necessary with technology, but instead invite the listener into the place of our creative process and our imagination.

18 From: *Kits Beach Soundwalk*, 1989.

Tape (ID #14)¹⁸ Urban Rumble, then voice: ...and I can't hear the barnacles in all their tinytness.

It seems too much effort to filter the city out.

Urban rumble, low frequencies slowly get filtered out.

Luckily we have bandpass filters and equalizers. We can just go into the studio and get rid of the city,

pretend it's not there. Pretend we are somewhere far away.

A dense texture of high frequency sounds.

These are the tiny, the intimate voices of nature, of bodies, of dreams, of the imagination.

High frequency sounds fade out.

Each recorded work —whether a sound document, nature recording or a soundscape composition— each work itself becomes an entirely new soundscape experience, with new contexts and a new location. For the recordist/composer it is lifted out of a remembered and lived time and a more or less familiar place into the entirely new, often unknown place and time of its reproduction. For the listener it has been lifted out of unknown, unlived time and a foreign or perhaps remembered place into a lived time span and a more or less familiar place.

How can we possibly achieve resonance between our —the recordist/composer's— experience and that of the listener? How can we bridge these different places of experience?

Preferably these questions continue to be questions in our creative minds. In my opinion they can only be tackled inside each individual soundscape production or project. Ideally, if we have managed to strike a chord in our listeners, the listening experience will re-emerge as valuable memory and information at a later point, or it will encourage listeners to visit, hear and experience first hand the original place or situation of which the work speaks.

Then we have come full circle. The work has created the naked, open ear in the listener, a curious ear that has moved him or her into action, into interaction with the soundscape.

All our recording activities cannot re-create the healthy balance of listening and soundmaking of the young baby. But the «naked ear» of the microphone can achieve a wakefulness in our listening that has a direct influence on how we speak with environmental sounds through our compositions and productions. A new balance between recording/listening and composing/soundmaking can be achieved. It may be a cultural detour but it belongs to this and the next century.

Re-learning to hear and decipher the soundscape like a new language; treading carefully with curiosity and openness, aware that as recordists we remain outsiders; always attempting to create a type of naked, open ear; these may be ways to continue for the composer who wants to speak from inside the soundscape and at the same time transmit a genuine ecological consciousness.

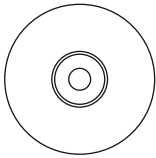
19 From: *Talking Rain*, 1997.

Tape (ID #15)¹⁹ *Water sounds, birds, frogs, processed rain drops.*

I would like to thank Sylvi MacCormac for providing excerpts from her composition *Voices of a Place* for this presentation. I would like to thank Henrik Karlsson for giving me the opportunity to speak here. And I would like to thank you all for being here and for listening with me.

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-

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.

We live in a world that is rich in sounds. We are constantly affected by sounds, and it is almost impossible to escape their influence; they provide us with a link to our surroundings; they can provoke deep emotion or profound irritation ambient sound contains a great degree of complexity, not only because of the wealth and variety contained in the blend of everyday sounds, but also because of the way sound interacts with space, topography, surfaces, meteorological features, materials, textures, etc. each of which acts on the sounds, contributing to giving each specific site its own identity by adding sensory, evocative and cultural qualities. Sound is dynamic in nature; it tells us about things that are happening, it is temporary, continuous and unpredictable. R. Murray Schafer says that the sound world is a world of events, of activities rather than artefacts, of sensations rather than reflections. In our times, however, sound, in its negative dimension as noise, has become one of the most important and troublesome of environmental problems, as noise levels continue to grow throughout the world. However, the pure sound dimension is seldom taken into account. Indeed, it is often surprisingly ignored in many areas of research (geography, the environment, architecture, sociology, etc.). The dynamic wealth of (affective and emotional) information and expression that sounds possess has been underexplored, and few methods exist that allow a broad multi-disciplinary approach to sound. Yet sound can be enormously useful in a host of disciplines, in describing space and communities, and increasingly we find artists and scientists taking an interest in the sound dimension of their respective fields. Perhaps these shortfalls are related to difficulties in describing sound, an extensively non-verbal phenomenon. Researchers, and even musicians themselves, find it difficult to express in language the reactions or feelings music provokes.

We need to ask how we address, analyse and manage our everyday sound experiences in western culture. Interest in the experience of Land Art, installations and urban stagings and audiovisual art interventions in urban spaces are examples of a new exploration of man-medium interactions that may be useful in the field of soundscape and in the new field of urban sound design. Proposals to create, manipulate and transform the space also tie in to the introduction of new media of expression. The invention of photography and cinema on the one hand, and techniques for recording, editing and broadcasting sound on the other, were scientific/technical developments which in the long term were to have a decisive impact on the way we view and even transform our reality. This article seeks to review the general state of the art in this area at this time and to offer an overview of the experiences and groups working in this area in Spain, how they have developed and their connections with other trends and experiences on a wider international stage.

Sound stories

Historically, the sound phenomenon has involved a terminological and scientific debate over the sound-music duality. From the moment when people first began to establish the basic principles of sound, as a phenomenon, with Pythagoras observing that the quality of the noise of the smith's anvil varied depending on the weight of the hammer used, there has been a long quest to explain the many physical, aesthetic, cultural, psychological and environmental implications arising out of these vibrations. Since Pythagoras's time, this discussion about the aesthetic characteristics of sound has had many different developments. At the beginning of the past century, futurists like Luigi Russolo emphasized the power and the impact of sound in the urban space and, by considering the possibility of orchestrating urban sounds, they built new musical instruments which produced new sonorities, called the «Intona rumori». John Cage defined music as «sounds, sounds around us, whether we are inside or outside a concert hall». R. Murray Schafer says: «If a concert is disturbed by the sound of traffic, then it is noise. However, if the sound of the traffic is part of the texture of the work, it ceases to be noise». The definition of sound has become increasingly blurred as composers push the boundaries of their exploration ever further. Whereas this differentiation between sound, noise and music was —until the coming of the twentieth century avant-garde— founded on certain rigid bases in the musical field, in sound-related sciences this rigidity is even greater; studies of the Sound Environment have been based almost exclusively on aspects related to issues of noise, focusing mainly on acoustic mapping, where the main variables under scrutiny are the noise level (a physical variable) and nuisance (a subjective variable).

Histories of sound representation

The basic technical tool using urban sound regulation is the acoustic map, whereby spatial and acoustic characteristics (essentially sound levels) can be mapped using lines of equal sound pressure (isobels). But an acoustic map is no more than a list of numerical values in which the significances and values of the sound sources are not taken into consideration.

Fig. 1

Any study of the Sound Environment must take into account not only the acoustic variable, but also the context in which it occurs as well as the cognitive processes involved in evaluating the sound. In this regard such studies go far beyond noise studies focusing on the relationship between noise and nuisance. In his studies of soundscapes in Canada, Murray Schafer proposed that the Sound Environment offers dimensions and connotations that differ widely from a traditional approach centring on noise/nuisance. We need to orient our hearing towards the new contemporary soundscape. In his book *The Tuning of the World* Schafer invites us constantly to listen to the sounds around us and consider them: «The sound universe that surrounds us could be the subject of a new sort of musical study», a new theory of music. We can distinguish between two distinct trends in the analysis of the Sound Environment: on the one hand the Canadian movement, based on the Schaferian concept of the soundscape and acoustic communication, as propounded by Barry Truax; and, on the other, the French concept championed by the CRESSON laboratory (University of Grenoble), which is more interested in urban sound planning and uses a new interdisciplinary methodological tool, the sound effect; both approaches have influenced the work being carried out in a number of fields in Spain. The first steps in the field in this country dates back to 1986, when the Institute of Acoustics (CSIC) began working on soundscapes, along the lines set out by R. Murray Schafer. An initial project of this kind was launched by the Ministry of Culture, entitled *Estudio del Patrimonio Sonoro en España*. Subsequently, following a visit by José Luis Carles to the CRESSON laboratory in Grenoble, the methods developed by researchers J F Augoyard and Pascal Amphoux were used as the basis for an analysis of the sound quality of several Spanish cities, and a study of sound quality in the city of Valencia was published (López Barrio and Carles, J.L., Fundación Bancaixa 1997). These works employ a new qualitative method with a multi-disciplinary approach. Essentially they involve taking comprehensive recordings (at different times of the day and year) in different spaces and sound settings, with surveys, reactivated listening, perceptive analyses, and analyses of contents used to rate the urban sounds. Other experts from the field of architecture in Spain are using qualitative methodologies in their approach to the urban Sound Environment. For example, the architect and acous-

tics expert, Francesc Daumal, at Barcelona Architecture School, who is also a habitual collaborator with CRESSON-based activities, implements in the practise and design of everyday architecture what he calls Acoustic Poetics, a subject he has written about in a number of publications in the field of acoustics and architecture, and has developed in several architectural applications. The architect Pilar Chías, director of the School of Architecture at the University of Alcalá de Henares works on the subject of sound representation in architecture (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).

Cristina Palmese, an Italian architect living in Madrid, develops new methods for incorporating sound elements into the architectural and urban project, mainly using new perceptive knowledge based on inter-relations between image and sound. In doing so, she concerns herself with the use of audiovisual technologies and possibilities of applying them to the development of new ways of representing space. Palmese's work centres on developing new tools that address the audio-visual complexity of the city and its application to urban design. She uses audiovisual technologies to complement and reach beyond traditional cartographic means of representing space. Together with her research into the field of architectural design, Palmese also takes part in specialist works in the field of the soundscape. These include the artist's book *Paisajes Sonoros de Madrid*, made with José Luis Carles, and *Paisajes Sonoros de Cuenca*, made with José Luis Carles and Antonio Alcázar for the University of Castilla La Mancha.

Fig. 2
Fig. 3

The two publications have the additional interest of referencing changes in the development and representation of the urban soundscape. This is another example of the search for a new sound map, incorporating perceptive and qualitative elements into the representation of space. Cristina Palmese works with the research group from the Madrid School of Architecture, headed by Professor Luis Antonio Gutiérrez Cabrero (who is in charge of subjects such as Architecture of Spectacle and Transitory Architecture) on various projects based on the use of audiovisual technologies and on understanding the city. The existence of new technologies for depicting and simulating environments, together with new forms of project modelling and new everyday techniques (mobile phones, Internet, Google Earth) inevitably raise new problems, new principles of experimentation, new themes for research and new teaching on the theme of the environment... In this regard, it is worth mentioning the video installation *Madrid-Paris*, which examines significant places on the No. 5 metro line in Madrid and Paris. The installation offers a perception of the new space-time now being demarcated

on the Net and in general, on an observation of cyberspace. It works with virtual places, using data taken from the Pages Jaunes and QDQ websites and Google Earth for the two cities. The soundtrack is taken from on-site recordings in the two cities. Urban planning and acoustics, music and architecture intersect in their notion of space, which is particularly interesting because of its many cross-links. In 2008, a team comprising Damien Masson, Ricardo Atienza, Cristina Palmese and José Luis Carles developed an *Lutheria sonora urbana* [Urban sound factory] project for a sound space in the Sucrerie district (Chalon-sur-Saône, France). The idea was to enrich the sound space for the design of an urban space, encouraging planners to conceive and build public spaces as sound boxes for the sonorities of the city.

Fig. 4

In this field, mention should also be made of researchers Karmele Herranz and Igone García from the LABEIN laboratory (a centre run by the Basque Government that specialises in environmental technologies) who are examining the subject of the urban soundscape. As experts with extensive scientific experience in the psychosocial dimension of noise, they are trying to develop new mapping applications that will incorporate and extend the qualitative dimension of sound into the general objective of improving the city's environmental quality. They are also developing a methodology which they apply to the area of the Alhóndiga building in Bilbao. The purpose of the analysis is to come up with guidelines for defining a methodology and indicators for identifying and evaluating quiet spots in the municipal area of Bilbao. The idea is to complement the traditional indicator of noise pollution with another indicator related to the soundscape.

Ricardo Atienza, an architect who is currently working with the CRESSON laboratory, is involved both in research projects looking at urban sound planning and in the creative area of Sound Art. He has developed cross-theme and multi-disciplinary projects for characterising the interactions between sound and space. This is a subject he has addressed in his PhD thesis and a number of publications, reflecting on the importance of the concept of sound identity and how it can be applied to urban planning. Ricardo Atienza has created a number of installations in which he develops the dialogue between space and sound. These include *Sound Ambiances*, a collective installation with members of the CRESSON team, installed in 2004 in La Briqueterie, an Ecomuseum, in Ciry-le-Noble (Burgundy). The project addresses the connections between identity and heritage. The specific aim is to evoke the identity of the site through its memory, its present situation and a projection into the future. His most recent project is *Resonanser* (Stockholm, 2010), in which he will use dialogue with a series of examples from the field of Sound Art and music as the basis for addressing this concept of

«sound space» and its implications in terms of the way we listen and relate to our everyday surroundings. *Resonanser* explores this concept, seen as a necessary fusion between a physical venue and its sound expression, between a contained volume and the practices that inhabit it.

Sound education

As well as its technical and scientific implications, the soundscape is also an important tool of awareness; sound education is not only important in music, but also in environmental education. There are several teams of experts at Spanish universities developing the educational possibilities of sound creation. Notable among them are Antonio Alcázar, working at the School of Musical Education at the University of Castilla La Mancha (Cuenca Campus), Inmaculada Cárdenas at the University of Santiago de Compostela (Lugo Campus) and Pilar Cabeza from the University of Valladolid. From a perspective close to contemporary music, these experts base themselves on the vast creative possibilities of the environment, developing a series of teaching activities that are enormously useful for promoting creativity, either through the selection of materials from their temporary organisation, from the adoption of an aesthetic and a combined idea and from the deployment of individual and original criteria, reviving the aesthetic approaches of musical education.

Experimental music. Sound Art. Soundscape

In addition to these activities from the areas of science, architectural academia, music education and musical creation, another fundamental area involves the work of artists using microphones to capture the world around them. These trends in the area of Sound Art are manifested in various ways of interpreting the soundscape. The system for analysing the soundscape therefore embraces many different aspects: from sound production-creation-broadcast to the reception and perception of sound, and the context, space or environment in which the sound takes place. These activities, therefore, arise out of the interaction and integration between soundscapes, and electroacoustic technologies and other audio technologies in general. Soundscapes can be seen as part of electronic art, given their dependency on electronic technology for recording, telecommunications and information processing. There are numerous individuals and organisations addressing the subject of the soundscape to some extent or another. José Antonio Sarmiento gives courses on Sound Art at the Fine School Art on the Cuenca campus of the University of Castilla La Mancha, where he does important work disseminating the idea of Sound Art. With the collaboration

of Javier Ariza, this department has a broad vision of the subject, and its academic activities and programmes reflect an interest in work on the aesthetics of the soundscape. The department's activity centres on interdisciplinary research into the relations between sound and the visual arts; Sarmiento and Ariza edit the magazines *Sin Título* and *RAS*, as well as the → artesonoro.org website which together present a broad panorama of the creative possibilities of Sound Art.

The work by the composer José Iges also deserves a mention. Iges is particularly interested in the use of the word and sound poetry. His work with the inter-media artist Concha Jerez in 1994, *City of Water*, combines sound documents from the Alhambra soundscape and, particularly, the sound of water, with musical and interpretative features. In another work, *The Resonant City* [1999], Iges uses the sounds of Madrid, combined with those of many other cities and partially transformed by the almost permanent interaction with improvised live electronics by Pedro López. Of particular interest for its landscape intentionality is a recent project by Iges and Jerez, entitled *Resonant Islands* [2009], a Sound Art approach to the rich cultural, historical, environmental and human situation of the Canary Islands. The work examines these realities from the strategies of modern Sound Art and, more specifically, from radio art. The project consists of producing seven works depicting different aspects of Canarian soundscapes, or to put it another way, of the acoustic environment of each of the seven islands in the archipelago, encompassing spaces with a special sonority and also the specific sound practices of the inhabitants, including their speech and the sound of specific habitats. The works resulting from those experiences and field recordings cover a broad spectrum. They range from an almost documentary approach to a greater quasi-musical abstraction, common in the soundscape genre. The project also includes a publication with texts by José Luis Carles and Miguel Álvarez Fernández. Any reference to the involvement of the electroacoustic community must make mention of the work of the composers who have emerged from the Phonos laboratory of Electroacoustic Music. José Manuel Berenguer, an expert on avant-garde trends with an interest in soundscapes has (together with the Co-clea cultural association) been behind several important initiatives, events and activities in this field (Orquesta del Caos, En-Red-O, Zeppelin CCCB Festival Barcelona, 13 Cremallera Music Festival).

In the work by composer Francisco López, the Sound Environment is seen to all intents and purposes as being a real «synthesiser», in which López finds all the sound material he needs for his work. Another artist from the field of experimental music, who examines soundscape theories in their specific application to the urban sound space, is Llorenç Barber, who has created works inspired

by the relationship between sound and an essentially urban context. These include his spectacular bell concerts, his *naumachiae* (inspired by and centring on port environments) and his urban concerts. The result of these projects is a continuous reinvention of the collective space through sound and, thus the proposal of new artistic forms of behaviour. Although the clearest manifestation of this urban music by Llorenç Barber are his bell concerts, since the mid 1990s, he has been incorporating other sound sources: wooden rattles, car horns, fireworks, artillery salvos, drums, boat whistles and sirens, metals, cannon blasts, harmonic pipes and above all, music bands: symphonic bands, military bands, processional bands, bullfighting bands, municipal bands, *pasodoble* bands and school bands. In the field of the study of bells (although centring more on the ethnological than the purely musical field), it is worth noting the work of the Gremi de Campaners [Bellringers Guild] of Valencia, a group coordinated by the anthropologist Francesc Llop which is doing important work to recover and publicise traditional bell-ringing, essentially in the city of Valencia. Their website → <http://campaners.com> offers interesting information.

New Trends and New Technologies

Important and innovative work is being carried out by new generations of artists and experts with a particular interest in the soundscape. They come from the field of music, visual arts, Sound Art, architecture, the technical world, etc... They display a marked flexibility and a capacity to adapt in interdisciplinary work, in the combination of languages and techniques from different disciplines and in a significant use of new technologies. The area of the interaction between architecture and sound, for example, includes figures such as Pablo Padilla, Alex Arteaga and Ricardo Atienza, architects with a musical education who combine architecture with sound installations. Other artists, such as Pablo Sanz, José Luis Espejo, Maria Andueza, Miguel Alvarez-González, Chiu Longina, Juan Gil, Julio Gómez, Pedro Jiménez, etc. combine Sound Art, sound activism, cultural management, the organisation of exhibition/ workshops, radio programming and broadcasts, publications, etc. They include musicians, sound artists, sound activists, and people in charge of projects related to sound and electronic music. Their projects can be viewed on several sites → www.artesonoro.org and → www.mediateletipos.net, digital sound clusters with news, information and sound projects.

In this area of IT usage, important work is being carried out in Galicia by → escoitar.org which for some years has been documenting the soundscapes of Galicia and posting them on its website, using Google Maps. Other artists using Google Maps to insert sounds

into the map of a space include the Arteleku Audiolab which is working to create a sound map of the Basque Country. These are both participative projects in which anyone interested can record the sounds of a setting and then contribute the resulting field recordings for listening and sharing. They can be listened to online → www.soinumapa.net, and downloaded. Logically, these are qualitative sound maps, in opposition or as a complement to the conventional acoustic maps created by noise pollution officers in local government which show not the sound sources, but only the numerical data on the physical parameters of the noise. Similar projects are being undertaken elsewhere, including Andalusia → www.andaluciasoundscape.net, Madrid → madridsoundscape.org and Barcelona (→ <http://ciudadsonora.wordpress.com> → www.ciudadsonora.net and → www.antropologia.cat/node/3488).

There have been some major developments in the available bibliography in recent years. Some important work has been published in the field of experimental music and sound that includes the subject of the soundscape. A catalogue of Sound Art (ARTE SONoro), recently published by La Casa Encendida includes contributions from leading experts in the field. Another important bibliographical project also appeared in 2010: *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España* by Llorenç Barber and Montserrat Palacios, published by La Fundación Autor. Another recent publication was a catalogue of the exhibition *Los Encuentros de Pamplona 1972. Fin de fiesta del arte experimental* presented between October 2009 and February 2010 at the Reina Sofía Museum in Madrid. In 2008, the Vigo Museum of Contemporary Art (MARCO) published *Audio Hacklab*, a book based on the project of the same name organised by → escoitar.org. Other important works include the book (with CD) *Desacuerdos* —a group project by Arteleku, the José Guerrero Centre, MACBA and the University of Seville— and the catalogue for the *Muestra de Arte Sonoro Español* (MASE), curated by José Iges in Lucena in 2006. Finally, it is also worth mentioning the work being carried out at a number of different centres and groups in Latin America. The Paisaje Sonoro Uruguay (Uruguay Soundscape) offers a complete website with important documentation on the subject of the soundscape in Spanish, including interviews, information, and translations of articles by some leading authors in the field. The group is based in the University School of Music at the University of Uruguay in Montevideo → <http://www.eumus.edu.uy>. Other important work in the field of the soundscape has been undertaken by the National Sound Library of Mexico → www.fonotecanacional.gob.mx, by the group Buenos Aires Sonora in Argentina → <http://buenosairessonora.blogspot.com> and by the creators of the sound map of Rosario → <http://www.sonidosderosario.com.ar> and in Peru, by Lima Sonora (→ <http://www.limasonora.com>).

Bibliography

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, (Spanish translation: 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*. PhD thesis. Ecology Department. Universidad Autónoma de Madrid.

CARLES, J. L. and PALMESE, C. (2005), *Paisajes Sonoros de Madrid*, «Colección de Libros de Artista Las Cajas de Uruk», Arts Department, Madrid City Council.

SCHAEFFER, Pierre (1977), *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, 2^a ed., Paris: Ed. du Seuil (1st ed. 1966) (abridged version in Spanish by Araceli Cabezón, *Tratado de los objetos musicales*, Madrid: Alianza Música, 1988).

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

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

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



Fig. 1

Example of conventional acoustic mapping. Strategic noise map. Continuous equivalent daytime noise level. Retiro District. Madrid. Source: Madrid City Council.

Ejemplo de cartografía acústica convencional. Mapa estratégico de ruido. Nivel continuo equivalente de ruido diurno. Distrito Retiro. Madrid. Fuente: Ayuntamiento de Madrid.

→ www.munimadrid.es

Fig. 2

Plan of recording points. Study of the soundscape of the Retiro Park, Madrid.

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.





Fig. 3

Two examples of cognitive sound maps.
Soundscapes of Cuenca.

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

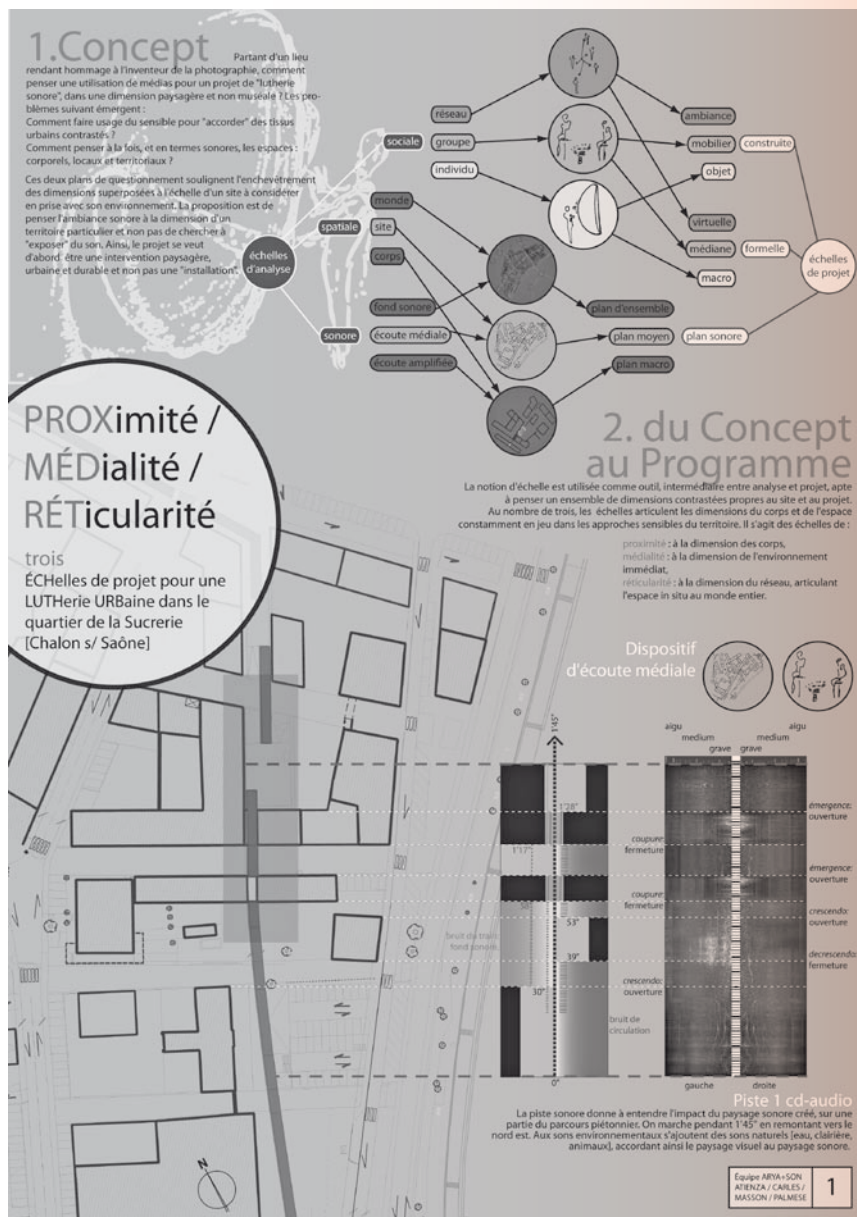


Fig. 3

Lutheria sonora urbana workshop (Urban sound factory). *Les oreilles de Nicephore* ideas competition. Chalons-sur-Saône, France. Project submitted by Damien Masson, Cristina Palmese, Ricardo Atienza and José Luis Carles.

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 schafariano 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, pasadoble 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.

In 1867, the Catalan visionary, inventor, and submariner Narcis Monturiol launched the world's first self-powered submarine. The ship, christened the 'Ictíneo II,' was a culmination of thousands of man-hours of scientific research into every conceivable aspect of sub-aquatic vessel design and navigation.

Although Monturiol is barely remembered today, his work can be found in many aspects of modern submarine design.

The following diary entries are from a science notebook uncovered in 1957 in an unmarked box in the East India Dock Company archives at the Greenwich Maritime Museum.

The notes reveal the existence of possibly the very first underwater listening device called a «hydroscope», not to be confused with the optical device of the same name, invented by a scientist/researcher whose identity remains a mystery to this day.

As the notes were handwritten in English there is speculation the inventor might have been a professor at a maritime academy somewhere in England and/or a research scientist for the East India Dock Company in London who quite possibly were in need of sounding technology for charting underwater terrain while building new docks along the London waterfront.

The journal entries included here are mostly personal notes tracing the development of the hydroscope as well as its inventor's involvement with the Ictíneo project. We chose to omit the more theoretical and mathematical entries, which were not directly related to the narrative story of the hydroscope. Only one diagram was found among the notebook pages and is included here.

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 «hidroscopio» (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 hidroscopecio y de la involucración del autor en el proyecto Ictíneo. Decidimos omitir las notas teóricas y matemáticas que no estaban directamente relacionadas con la historia del hidroscopecio. A continuación se incluye el único diagrama que se encontró entre las notas.

Kim Cascone

*Notes from the unknown
inventor of the world's first
underwater listening device*

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

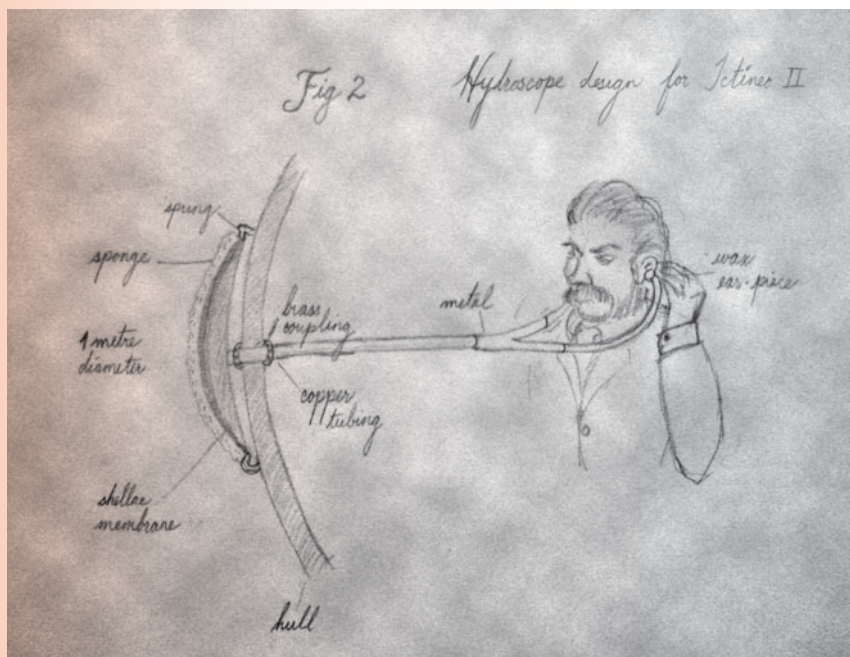


Fig 1.
Hydroscope drawing for Ictineo II.
Dibujo del hidroscoPIO para el Ictineo II.

—22 June 1867

Today I completed work on the new prototype. New material for tubing and a larger sound capture diaphragm. Eager to test this version. My laboratory is in such a sorry state since I've been working round the clock with no time to tidy up. A headache in the morning prevented me from working until after lunch but once the medicine took effect I was able to resume work.

A brief interruption by a postal delivery. I will put off reading the note until my work is complete.

—23 June 1867

The note was from a man named Monturiol from the La Navegación Submarina company in Barcelona who claims to have built a submersible ship. He has somehow heard of my work and requested a visit to my laboratory. No time to reply now since I'm due at the Academy in an hour. Barely have my notes together for the lecture. Must find out how the Spaniard heard about my work. Arranged with R to hire a boat to test my new prototype this weekend.

—27 June 1867

Tested the new hydroscope this weekend. The gutta-percha tubing worked much better than expected. Wish I had access to more tubing but it is very costly. The quality of sound is vastly improved. But other than the sounds of occasional faint rustling of birds cleaning themselves and fish bumping into the tubes, mostly what I hear is a shrill hollow ringing sound of the tubing and the rushing of water. Need to hear below three metres. Away from the surface sounds of wind on water, birds splattering about and waves lapping the shore.

I've been thinking a lot about the Spaniard's submarine. I've begun sketches on

—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 hidoscopio 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.

a larger hydroscope attached to the hull of a ship. [editor's note: Fig. 1 could be the drawing referred to here] Why didn't I think of this before? Will send him earlier prototype drawings —don't want to reveal too much.

—29 June 1867

I posted a package to Monturiol containing notes and drawings of an early hydroscope. I don't know who is more mad... him or I? If his ship can truly carry men safely underneath the waters surface for hours at a time then I will make my device available to him. His ship will allow me to hear at depths greater than the length of my tubing... and the depth of my pockets.

—30 June 1867

Met with the head of the department this morning. I am of the opinion that my colleagues don't share my vision for navigation by sound waves. Still I push on in my work and will soon show them that my device is capable of much more than mere navigation. Someday we will hear the sounds of sub-aquatic life. This will be of great benefit to all science.

—6 July 1867

Tested new hydroscope on the lake this morning. Another leaky boat on another windy day. I added a double sheath of rubberized canvas surrounding the hydroscope's tubes. This seems to reduce the transconductance of water movement against the tubing. Also, placed wax on each of the ear pieces for a better seal.

The tubes reached three metres. I heard a strange cacophony resembling the crackling of fire or rain on a tin roof. Later, R accidentally dropped a heavy tool in the boat. I heard the sharp crack against the hull but moments later I heard a faint echo through the hydro-

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

scope. How to measure the reflected waves to measure distance? Tired and need medicine.

Note: conduct further experiments... sounding large bell underwater.

— 7 July 1867

Day two of testing. We rowed out to a small cove. No sun and a small thicket of trees blocked most of the wind. Hydroscope sank to a little over three metres. After some time my ears adjusted to the strange underwater world of sounds. A trickling sound, like a leaky faucet or a small rivulet of a stream. A curious rhythm to this sound world. A cityscape of organic comings and goings, of sub-aquatic traffic, the scuttling of briny claws against the hulls of rusted ships. Again, gusts of wind punctuating the dense underwater static. A small boat rowed by, oars dipping, splashing, moving the water behind it...*[handwriting indistinguishable here]* ...sounds seem magnified —occupy a specific 'reedy' frequency range. As my ear grows more sensitive I hear all the distinct parts of this underwater scene... lapping waves on distant shore, rustling, snapping, gurgling, occasional human intrusions, all at different rates, loudnesses and qualities. Like an orchestra of underwater lifeforms.

— 16 July 1867

Today I received a response from Monturiol. He is very excited by my notes and he is eager to meet and learn more about my hydroscope. He wants to discuss my designing a hydroscope for his ship! What great news! He arrives in ten days from Spain. I must complete the drawings for the larger version before his arrival. Possibly have time to cast a working diaphragm by then.

ondas para 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 human os, 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

Today I had an idea regarding a spring assembly for the housing, like a carriage suspension, to minimize vibration.

— ... June 1867

Spent the day tidying up the laboratory. Sent R out for supplies. Dug out some prototypes M will find intriguing. I am keeping fit and sleeping well in advance of M's arrival.

— 26 July 1867

M's visit was a smashing success! We talked until all hours. Flitting from subject to subject. From CO₂ poisoning to propulsion systems to navigation by sound-waves —our tongues were well lubricated by a bottle or two of Port wine.

M is a brilliant scientist and is most supportive of my work. I showed him the mould and the broken diaphragm. He suggested adjusting the shellac and carbon admixture as well as a new mould design to reduce possible breakage of the next diaphragm.

Later, he showed me drawings of sea sponges and suggested covering the diaphragm with a thin layer to diffuse the noise of water movement. Brilliant idea!

M has set aside funds for developing a hydroscope for the Ictíneo II. This will most assuredly allow me to test new materials and improve construction.

As work to the inner hull nears completion, M wants me to come to Barcelona at once to start work on the new hydroscope. Made sketches using his measurements and estimated at least one month to build. After he departed I spent the rest of the night writing. Anxious to start work. Much to do.

Send R to collect:

- 1 yd Rubberized Canvas.
- 5 gallons of Dutch Shellac.
- 1 qt of Powdered Carbon.

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 hidoscopio 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 hidoscopio, 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.

- 25ft of Gutta-Percha Tubing.
- Oak Planking for mould (calculate amount needed).
- Lab Glass – various.
- Ironmongery.
- Wax & Iron Handling Plates.

—2 August 1867

Poured the large diaphragm last night. Iron plates difficult to grip. After many hours I think it's ready. Material very brittle—hard to work with. Try different admixture of compound? Convex shape makes it difficult to cast. Will place in housing and seal tomorrow. Waiting for the other supplies to arrive to finish the new design.

—5 August 1867

Meeting at Academy. Informed J that I would be traveling to Barcelona to conduct research and would need time away. He gave me a most quizzical look. Almost a smirk. At the end of our meeting he asked if my trip had anything to do with that Spanish submersible vessel he's heard rumors of. Astonished—I admitted that it was indeed but that I intended to use my findings for departmental research.

I crowed about my latest design ideas for the Ictíneo and stated that I should be able to hear more of the underwater environment without interference from surface sounds if I could just go deeper underwater. Hopefully J sees the value of this.

In hindsight, I wonder if it was J who made my work known to M.

[pages missing from notebook]

—25 September 1867

Arrived in Barcelona early afternoon. Not far from the shipyard where M is building the Ictíneo. A carriage brought

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.

me to my hotel where I had a lie-down before dining with M and his wife. A lovely restaurant nearby with delicious seafood. A fitting feast for our venture. Kept shop-talk to a minimum. M's wife spoke no English.

—26 September 1867

Visited the shipyard this morning. M introduced me to the head builder and workmen. The ship is unlike anything I've ever seen or imagined. The Ictíneo resembles a giant mechanical fish captured in a net of scaffolding and rigging.

Tensions among the crew run high as M nears completion date. Test excursions planned for next week. Still much work for me as well. M assigned an assistant to me – but alas he speaks no English.

Hotel room is adequate, top floor but ventilation is good – will double as impromptu laboratory. Will need to find where to buy the tools I was unable to bring with me. Two ampules of medicine left. Ask concierge for apothecary.

—27 September 1867

Arrived at the shipyard early morning to find M in better spirits. The workmen opened my crates and assisted in setting up my workspace at the yard. Some breakage of laboratory glass during the journey but the apothecary should have what I need. The diaphragm mould, thank goodness, came through unharmed. The cost of freight was more than the materials themselves.

Sent my assistant out with a list. Should have my glass and medicine after lunch. Hands have a slight tremor. Have to push myself to finish by evening.

M took me inside the Ictíneo. Descending into a coffin of copper and wood. Small thick glass portholes formed scattered columns of sunlight, barely illuminating the interior. Inside the ship looks

[faltan páginas del cuaderno]

—25 de septiembre de 1867

He llegado a Barcelona pronto por la tarde 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 digno de nuestra aventura. Hablamos poco sobre el trabajo. La mujer de M no hablaba 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 trabajadores cuando M les dice que se acerca el último día. Hay excursiones de prueba planeadas para la semana que viene. También me queda mucho trabajo a mí. M me ha asignado un ayudante pero desgraciadamente no habla inglés.

La habitación del hotel es adecuada, está en el último piso pero la ventilación es buena, servirá como laboratorio improvisado. Tendré que averiguar dónde comprar 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 organizar mi lugar de trabajo en el astillero. Algunos de los recipientes de cristal se rompieron durante el viaje pero el boticario tendrá lo que necesito. Gracias a Dios,

like a cross between a laboratory and engine room stuffed inside a wine barrel. M indicated where the hydroscope is to be attached to the outer hull. The diaphragm will fit perfectly per his measurements. Need to make a mould for a gasket —should be set by tomorrow.

—28 September 1867

No time to write. Working around the clock by dim lamp light in cramped quarters fitting diaphragm and housing. My eyesight is getting worse. Even with the hatch opened the air inside is foul [handwriting indistinguishable here]

—10 October 1867

Finally! Everything is in its right place. The hydroscope fit with some minor adjustments. The sponge and spring assemblies needed some work but we won't know if everything will work as planned until the test run in a few weeks.

M suggests we take a boat out on the harbour and test a prototype I brought along. I think he wants to steady my nerves. My hands are steadier today thanks to the much anticipated delivery from the apothecary. Worked through the night —very tired— working on nervous energy.

—11 October 1867

The hydroscope test in harbour revealed sounds I have never heard on the lake. The groans and creaks of ships docked nearby. These sounds became attenuated as we rowed out further from the dock. Paddle wheels of passing steamships make a thrashing sound – like a team of swimmers drowning. Popping, gurgling, crackling sounds like a cook's grill or gunshot dropped into a metal pan. Difficult to segregate the sounds clearly due to all the harbour traffic. Diminished sound [entry stops here].

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 tiemblan 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 aisladas 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 casco exterior había que unir el hidroscoPIO. Por sus medidas, el diafragma encajará perfectamente. Hace falta hacer un molde 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 diafragma y la carcasa. Mi vista está empeorando. 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 hidroscoPIO 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 trabajado toda la noche, estoy muy cansado, estoy trabajando con energía y nervios.

— 14 October 1867

Ship launch this morning. Lots of people stood along the dock and watched as the *Ictíneo II* slipped into the water. Men swam alongside and checked for hull breaches and other problems. M wants to keep her in water for safety reasons. I hope the hydroscope seals are secure. There is a man on board overnight to watch for water so we will hear as soon as there is a problem.

Tomorrow is the first test. The crew is eager to test the self-powered ship. I pirated a small stool for my listening station where I will write a full account of my tests in my notebook. Looking forward to the buoyant state M keeps talking about. He says I will hear things no-one else in the world has heard before.

— 22 October 1867

The big day. I'm the last of the crew to board. I close the hatch door, securing it and clambered my way over boilers, valves, gauges and cylinders to my listening station in the dark nautical chamber. Someone managed to get a lamp lit allowing me to write in my notebook.

The crew is quiet yet well rehearsed as they busily prepare for the launch. The steam engine starts—the shaft begins to turn—I feel the ship start to move. The sensation is eerie. A sudden loud sound overhead as the submarine dips below the water's surface.

We spend much time descending, ascending, turning, testing the navigational instruments – compass and levels. The inner hull groans a little under the pressure. C scrambles spider-like around the interior checking for leaks but no water is seen.

Transfixed by the sensation of being underwater I almost forget about my hydroscope. I adjust the earpieces and peer through the tiny portholes next to my

— 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 borbotantes 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

station. Murky gray green bubbles float up as we make a slow descent to 10 metres. The chemical oxygen seems breathable —no dizziness, lightheadedness or foul odour.

We continue our descent —the hull complains a little with more creaks and groans.

M assures everyone this is to be expected and not to be frightened by it. He jokingly compares the Ictíneo to a new pair of squeaky leather shoes that need breaking in. M is masterful at lightening the spirits of the crew.

In order to preserve oxygen the lamps are dimmed. Only M and a couple of hands can be seen in this light. M inspects a gauge then calls out our new depth. My ears acclimate to the pressure —I can hear again. Adjust the valve —equalizing the pressure against the inner diaphragm.

The sponge covering has dampened the water movement on the hydroscope making the new diaphragm much more sensitive than my previous ones. The new shellac compound withstands the pressure as M suggested. A crack would set us back —costing us dearly.

The heat is becoming unbearable. My attention turns to the sounds occurring inside the ship. The sound of the engine's hissing, pumping, clangorous metal on metal of the propeller turning, chains rumble as ship is steered. The sound of the ballasts filling and emptying accompany the water rushing past the outer hull. The crew quietly trade commands and acknowledgments as they complete each of their duties. M has instructed everyone to speak as little as possible in order to remain intimately aware of the sounds of the Ictíneo —the most important warning signs occur first as sound and if heeded in time can stave off any fatal problems... a watery grave. We as-

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 acostumbra 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

pend. Again, more complaints from the outer hull.

M instructs the operator that we will come to a full stop once we reach a state of neutral buoyancy. He talks about this as if it were a mystical state of prayer. A story from my childhood rushes to mind—Jonah and the whale. From the Bible?

The Ictíneo acquires the atmosphere of a cramped underwater cathedral.

M instructs the crew to shut down the engine and light. M looks at me and nods. The engine is turned off and we come to a stop. He states that our depth is now 17 metres.

I return my attention to the hydroscope. Adjusting the ear pieces my hearing is now focussed again on the strange world outside. The gurgling of the ballasts is predominant. A muffled rushing sound of water passing the sponge layer covering the diaphragm. A deep ringing sound just in the background as if sound waves are coming from all directions—like a thousand distant gongs all played at once.

We are floating in darkness. I peer out through the porthole. Long fronds of sea plants sway in the currents like long tassels of sea witch's hair. A school of ruby colored fish scurry past. Their colour sharp against the gray green background. All different shapes and sizes [handwriting indistinguishable here]

The stillness is punctuated by gentle tugs of the ship in the underwater currents. This modulates the loudness of the hydroscope. I am hearing more than I have ever heard before. Of course, the groaning and creaking sounds of the ship itself are present. The sounds are difficult to describe but have a brittle, distant, small quality. Again, a natural rhythm is established after some minutes of listening. A school of silvery fish come close, inspecting us as if we are a

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, Jonás 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-

new species never encountered before. They peck at the sponge layer of the hydroscope causing dull thumping, scraping sounds. A cluster of bubbles release from the witch's hair —making an ethereal sound. This is a universe completely alien to mankind. It is as if we have discovered a secret planet lurking within our own.

The new hydroscope design allows new methods for gathering scientific data. Maybe aquatic life has a means of communication? Underwater sound indeed has important implications for navigation.

[Last leaf, end of chronological narrative]

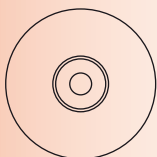
gos cabellos de sirena. Un banco de peces color rubí pasa rápido. Su color contrasta con el gris verdoso del fondo. Formas y tamaños distintos [letra ininteligible]

La tranquilidad se ve interrumpida por suaves tirones del barco en las corrientes submarinas lo que modula la amplitud del hidroscoPIO. 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 hidroscoPIO causando sonidos descomunamente 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 hidroscoPIO 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 *Dorsal landscape*



CD **Blind scapes/Paisajes ciegos**

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

07:47

When the editor told me that he would like to feature my project in this issue, I realised its potential relationship with the landscape. My aim is to reflect on the notion of intermediation through this project focusing on shepherding. Therefore, I will here consider one of the aspects: the project to record the flocks of sheep with more than one hundred animals in Gipuzkoa. I shall leave the anthropological studies on shepherding directly on one side (anyone interested in the topic can turn to Fermin Leizaola, the anthropologist that has most written on this subject), in order to try to establish the links that the area I am studying might have with this issue of the *Zehar* magazine.

Rather than approaching it in an ordered and coherent way, I prefer to jot down some notes or some thoughts about the theme (from laziness or inability, decide as you see fit) and, at the same time, transcribe some passages from the notebook of the recordings.

About intermediation

I think that shepherding provides us with an exceptional setting to discuss the notion of intermediation: observing it from a restrictive point of view shows us the preconception of the individual who cares for and runs a flock using different mechanisms. This system is perfectly captured in the sheepdog competitions. In fact, if we translate the shepherd's activity into the language of games, we can see the image of the person that guides a set of animals through fear of a dog. The dog is here the main intermediary. Going to and fro, it acts as a bridge between the human domain and the animal domain. Using this as our starting point, there are other elements that come under the bridge category. The sheep bell is one of them.

The sheep bell is the means or technology that enables the shepherd to identify and locate the flock. On the one hand, it is a sign of ownership and, on the other hand, a control mechanism. The sound is produced in the sheep bell and the sheep bell, according to the type of sound generated, specifies identities and identifications. It is a type of remote working. The sheep bell, attached to the body of the sheep, is an extension of the shepherd. The language of the shepherd, embodied by the sheep. The sound that the sheep carries in its body.

Just like the ear tags or the colour branding on the rump, the sheep bells are a means to distinguish the flocks. The different sheep bells (*dunbak*, *kalaxkak*, *kanpaiak*...) produce certain tones depending on their shape and size. Thus, each flock is a polyphony and it can be said that it becomes the sound identity of the shepherd. Semi-

nomadic shepherding or *transhumance* is really rare nowadays, but it is not hard to imagine the pride that the shepherd felt when, without saying a word, he announced to the village that he was leaving or arriving, by means of this huge din. Needless to say, he did that *by means* of the flock.

About the field work

I had no choice but to adapt to the rhythm and timing of the shepherds and sheep in order to build up the sound archives of the Gipuzkoa flocks with more than one hundred sheep. As part of this task, dawns and dusks were the main times of recording: moments when the shepherds went out to locate, herd or gather together the flock. That was when I recognised links that I was initially incapable of capturing. The shepherd then became an intermediary and provided criteria to read what we could call landscape. It is a surprising experience to begin to understand the links, indicators, limits and marks that were invisible to us up until then. The landscape that appeared flat and bare, was filled with relief, made up of vanishing points and links. Quite contrary to the map, it is a network communication system where each element leads to another element in a linear manner. At they are signals that produce a mutual reference, the starting point loses importance and the notion of the finishing line becomes blurred.

Thus, each recording requires awareness and inevitable participation. Underlying the act of recording, the intervention in the territory of the shepherd was tense, with the ensuing epistemological flow. Insofar as it is not a tourist view of the shepherding world (which does not mean that it is a conflicting posture), this requires journeying, repetition and reaction. Waiting for the ideal moment and place to make the recording, it is as much to do about waiting as action.

Now, as I go over the material I compiled, I realise the relationship that this project could have with photography: it is technically impressive, insofar that it seeks to capture something on a medium, like in photography. Even though you are the one who is recording, methodologically it is distant and intervening at the same time, insofar as the action and outcome of the recording have consequences. It is dependent on light, as the position and direction of light conditions the contents of what is going to be recorded.

There is a time that is called the magical hour in photography. It is at dawn and at dusk. It is then when the sun lights up obliquely, instead of directly. This is said to be the ideal time to take photographs.

Even though, unlike the camera, the sound recorder does not need light to record sounds, those timeframes turned out to be absolutely fundamental when making these recordings.

At the hottest part of the day, the flock looks for cool places and if possible in the shade. If they cannot find any, the sheep provide the shade for their heads (the part of the body that is most affected by the heat of the sun's rays) amongst themselves. At that time, the flock does not move and, therefore, does not produce any sound.

Thus, we can state that there is a direct relationship with light in these sounds: it is a work guided by the amount and direction of the light. Even though it may seem strange, listening to this implies listening to light.

Some reflections about the visual landscape from the romantic interval

The landscape is not the mere image that we can see. It is not all the shortcomings that we do not see in what we see; nor is it, even though we do not see them, the composition of the elements that we imagine to be there. The landscape has more of what we see than of the space that we want to see and it is not, in any way, proof that can be acclimatised to the category of reality. Nor is it what we can see by means of the imagination and the dream-like sieve. The landscape in order to be landscape has to slip away from our hands, it has to escape from our eyes, as, despite being considered as natural, it is a human artefact built for us to lose ourselves in the place. The landscape makes the observer insignificant, as it does not accept action or language that could support it. The landscape is always an overdose for the desire to dominate. It is there visually welcoming and subjectively aggressive.

The landscape overwhelms the observer and questions his act of observation.

As it is a game to seduce the territory, power relations are present there. On the one hand, the observer feels that he dominates what he is seeing by means of the contemplative act, insofar as it is an action performed from far at his own ambit of decision. But on the other hand, the holistic nature of what he is seeing strikes the gaze of the observer, pervading it, to the extent that it is general and vast. The observer surrenders to the immensity, approaches the landscape with intense attention, and ends up stripped bare, with the desire shattered.

Landscape is directly related to memory, as it will end up being its limit, like a slippery territory that always seems out of our grasp. The embodiment of the landscape challenges its nature of being hard to grasp, transcendent and boundless, and the result is a fetish or an icon. The experience of the landscape produces total destruction (here we cannot speak of value); the sublimation, however, becomes hypothetical and validates what had been nothing more than a thing, and makes it manageable. Named and informed, it becomes governable, as a fact with its own autonomy; it is thus separated from its conditions of being and deletes the traces left along the path to reach them.

Thus, the text is anti-landscape, but its reading has something of the landscape about it.

Landscape requires distance. I believe that the very notion of landscape comes from a rift, as a review that comes from a loss, a negation or fleeing. The landscape requires separation or displacement, and it is always distant, like an object of desire, like a horizon. The landscape is blue, as Rebecca Solnit sees it.

About sound

Our knowledge of landscape is mainly figurative. Related with the sense of sight, we reduce it to the consequence of a contemplative act. Therefore, it is cognitively visual. However, and even though I have no intention of delving too far into the subject, I think that I should highlight the specific sound aspect of the experience. The sound of the landscape adds depth and perspective. I will go even further: the sound of the landscape provides the observer/listener with more options to penetrate into its territory than the image. In this landscape, the listener goes from being yet another resonating body and the intangibility of the waves provides him with the opportunity to remain in meditation. In its relationship with hearing, the sound landscape remains more *balanced* than the image landscape.

When dealing with landscape, we talk about architecture, chromatism, vegetation... but without taking the knowledge of sound into account. The notion that we use of the landscape is mute, and even though it describes everything except itself, the key that describes all these aspects has not been specified. Therefore, the problem is epistemological rather than theoretical. The key can lie in beginning to think about how landscape is, rather than what landscape is.

Finally, the sound experience is endogenic. The sound surrounds the listener. On the other hand, the image experience is an exogenic one. The viewer has to confront the image. I do not want to relate this to the permeability to the landscape of the viewer/listener, as that experience is connected to their education, sensitivity and capacity. However, I think that it is a matter of location or situation of the subject, and it also works inversely.

As far as the viewing is concerned, the notion of landscape only functions from the distance. The image can only capture the nature of the landscape from a distance. The notion of landscape is lost if it is seen from a closer perspective (although it can be recovered by moving further away).

As far as hearing is concerned, the notion of landscape only functions from the testimony. The only requirement of sound is that the listener delves into its sphere of listening. Leaving it means the loss of the notion of landscape.

The two come together in the field of memory as, being an experience free of physical conditions, it has neither both nor one. The same can be said of aesthetics, in the way that an experience that does not reduce perception to a single sense. We would be wrong if we began to talk about the aesthetics of landscape, as are not aesthetics and landscape *a propos* of a single ontological category?

The nature of the sound or the intangible depiction hinders its being considered as a natural or cultural asset. Our comments about landscape are paradoxically aesthetic. These Aralar recordings should enrich the readings that claim that shepherding is a cultural asset and also challenge other ways of understanding the countryside. Otherwise, it would fall on deaf ears... well, literally.

RECORDING #03

- Flock of 340 sheep (8 rams / 332 ewes)
- Place: Arbelo
- Shepherd: Gerardo Garmendia Salsamendi «Mozo»
- Time: 08:15

After spending the night in the Igaratza hut, I set off at dawn to look for a shepherd with his flock. At Doniturrieta Garaikoa, shrouded in fog, I heard a car and immediately made my way to where the sound was coming from. I found a shepherd and his dog in the car, ready to set off to find the sheep. I told him what I planned to do and he took me with him.

We went towards the eastern slope of Ontzanburu and we stopped and looked out over the valley. We had seen some sheep, but they just looked like white patches to me. *Mozo*, when he heard the sound of *dunba* sheep bells, first of all identified the flock as belonging to «Zinkunegi de Regil». He continued to look warily out over the valley, and later on, and less worried, he told me that he could also hear *kalaxka* sheep bells. He said that the sheep with *kalaxkas* were his flock and that they must have spent the night with Zinkunegi's sheep. «They will now go on their own way», he told me and, along the path that he had indicated, the white blotches divided into two groups and, without the help of anyone, each group set off to its own grazing area. He later showed me the Beldarrain flock. The sound of the *kalaxkas* could be heard mixed with the sound of the mare's bells.

RECORDING #12

- Flock of 339 sheep (13 rams / 326 ewes)
- Place: Arritzaga stream
- Shepherd: Javier
- Time: 19:15

It is a recording of when Javier the shepherd, helped by his cousins, was driving the flock to the Kantina. Javier and his dog were at the back, urging the flock on. The cousins, on the other hand, were ahead: one on a mule and the other on a mare, and were encouraging the animals on with their shouts. We made the recording when they were crossing the bridge over the Arritzaga stream. The reason for going to Kantina: to have a shower against parasites the next day.

RECORDING #08

- Flock of 458 sheep (4 rams / 454 ewes)
- Place: Zotaleta's way
- Shepherd: Dionisio Goitia Alberdi
- Time: 09:13

In Arbelo, where we were waiting for the sheep to appear, we saw Dionisio. He was in the distance, upstream along the stream, on the back of a mule, singing and whistling a pretty tune. Shortly afterwards, we were clumsily trying to catch up with him without being able to see the path that he was going to take. When we caught up with him, we told him about we planned to do and agreed on the best place to record the sheep. According to what he told us, at around seven in the morning every day, he set off on the back of his mule from the hut towards Ganbo. At dusk, he brought the sheep down to drink at the stream. He then left them near Menditxiki, grazing on the northern slope.

The majority of the sheep bells are *kalaxka* and there are three *dunbas*. There were two goats in the flock with bells that sounded like town bells. The wind can occasionally be heard and the dog breathing at the end.

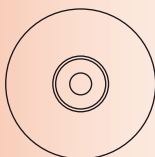
Dionisio waited until we finished the recording. We chatted for a while and he invited us to his hut, to drink wine and eat Eroski cheese, as he called it. He was a generous, cheerful shepherd, who loved a joke.



↑ *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>



In the outer space
José Luis de Vicente

This changes everything. Again.

While I was writing this article in the summer of 2010, the mobile telephone operators in Spain were marketing the fourth generation of the iPhone, Apple's flagship phone. The scenes used for the media launch are now so familiar that the slogan used for the product seems rather ironic: «This changes everything. Again». Yet again, they were huge queues in the stores featured on the TV news, a calculated lack of stock that meant that many people were left without the product, and the resigned indignation of having to pay the telephone companies that managed to turn the act of contracting a new line into a sophisticated form of extortion.

Fifteen years ago, this marketing hysteria was to be found at the premier of the summer blockbuster or concerts by the bands targeting the teenage market. It now seems to only be within the reach of the mobile telephone, consumer computer and the videogame industries —a testimony to the capacity of electronic articles to attract and the key role that they now play in pop culture. Nowadays, the contents are consumed, produced and shared; they are remixed, scored and tempered, but above all, it is all about the interface. And the production of interfaces has become the largest industry of seduction and desire.

The iPhone is a very specific electronic item, particularly if we consider it in the context of the history of interaction design. Its multitouch screen introduces manual gesture recognition in human-computer communication, thanks to its successful content distribution model that connects to developers and users, but which challenges the decentralised architecture of control by Internet, by replacing it with a «fenced garden» under the tenacious control of Apple¹.

However, as far as this article is concerned, the most important is a third aspect concerning the way in which the iPhone is situated in the world that surrounds it.

Between the casing and the crystal screen, along with the processor, the RAM memory and the other standard components of a computer, there is: [1] a GPS receiver that enables the applications to locate the geographical position of the device with an accuracy of tens or hundreds of metres, according to the quality of the signal reception. [2] An accelerometer used to know whether the appliance is moving at any given time, and in what direction. [3] A compass, whereby the makers can know not only where the terminal is exactly at that time or, if when holding it, its user is holding it in a static position or turning

it from side to another, but also if we are facing northwards, eastwards or looking to the south west when looking at the screen. [4] A gyroscope, that enables not only the degree of movement of the telephone to be established, or in which direction it is moving, but also the angle at which we are holding it; if we are holding it vertically and slightly turned towards our right, or if we are holding it horizontally, turned in on itself. The combined data of the accelerometer and the gyroscope tells us how far, how quickly and in what direction the appliance is moving at any given moment. [5] Two video cameras, one facing the user in the front, with VGA resolution and another in the back with a 5 megapixel resolution, capable of recording high resolution video. [6] A microphone in the front, into which the user speaks when the telephone function is activated, but which can also be used to take voice notes or to record sounds in nature.

More than a telephone terminal and more than a handheld computer, an iPhone is an object that is firmly situated in space and in time, as it is aware of its surroundings and capable of adjusting its information processing tasks to contextual circumstances.

Of course, all these sensors that capture movement, orientation and position data, and capable of recording images and sounds

1 For more on this subject, see Jonathan Zittrain, *The Future of the Internet (and how to stop it)*. Yale University Press, 2008 → <http://futureoftheinternet.org/download>
Equally important is Cory Doctorow's entry on Boingboing.net: «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>
Even though it refers to the Apple tablet instead of the iPhone, most of the arguments are applicable.

do not exist in a watertight box cut off from the outside. All these data are transmitted by 3G, Bluetooth and WIFI. Sometimes with the knowledge of their user, but sometimes without. On 12 July 2010, Steve Jobs's company admitted, in response to two US members of congress, that to improve the capacities of its products, such as the iPhone or the iPad, they periodically gathered data on the location of their users². The data are stored on the company's servers, which are in theory encrypted and without each specific user being identified. Likewise, the intelligence agencies will no longer need to install a microphone in the house of a suspect to record his conversations: they can remotely activate the headphone of his mobile and record the sounds around him³.

One month after the launch of the iPhone on 4 June 2010, Apple said that it had sold three million terminals in the United States alone, which was as many as it had been able to manufacture. If we add up those subsequently sold in the rest of the world, the millions of units of previous models with similar capacities, plus the models with similar characteristics of other brands, we can get an idea of the number of sensors that the mobile telephone industry has launched into the world over the last five years. Ready to record, codify and store information in «the cloud», a metaphor that describes

a boom industry and a hidden geography made up by the hundreds of industrial installations that store information on a large scale worldwide⁴.

Chris Ware, the cartoonist, captured his version of the mushrooming of these appliances in the social space in a cartoon that appeared on the front cover of the *New Yorker*⁵. On any old night in a street in a US suburb, the neighbours walk along together but without looking at each other. They are all looking at the touch screen that they are holding in their hands and which is lighting up their faces in the dark. They may be texting other neighbours in the digital space, or looking at themselves depicted as a blue ball on a map that indicates where they are in the world at that time. The appliance has already become an instrument to measure reality, a veil placed between us and others.

Know your place

In 1999, a PDF document distributed online, but no-one was sure from where, began to circulate on digital art lists, design and technology websites and on the fringes of the telecommunications industries. It was the *Headmap Manifesto*⁶, thirty four pages that consider the deep social implications of the emergence of a new class of personal

2 See «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 This technique is known as roving bug; there is evidence that it has been applied for at least five years. See «FBI taps cell phone mic as eavesdropping tool», at Cnet News. → http://news.cnet.com/2100-1029_3-6140191.htm

4 More about «The Cloud» and the data Centre industry 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/elprocesocomoparadigmacat.pdf>

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

6 Ben Russell, *Headmap Manifesto*. Originally available at → <http://www.headmap.org> Currently (August 2010) available at → <http://tecfa.unige.ch/~nova/headmap-manifesto.PDF>

technology embodied in appliances that are aware of their location. According to its author, Ben Russell, information technology capable of understanding its specific spatial context will be a breakthrough by definition:

«Networked culture has yet to articulate itself clearly in spatial terms. The real change happens when networked communities and data manifest in spatial terms. [...] The internet has already started leaking into the real world. Headmap argues that when it gets trully loose the world will be new again»⁷.

In reality, the *Headmap Manifesto* does not offer a cohesive theory or a defined programme that explains how to develop this spatial construction of the network culture. Structured as a collection of fragments, sentences and quotes, its strongest influence is Hakim Bey's well-known *The Temporary Autonomous Zones*, which is repeatedly quoted, along with Umberto Eco, Ted Nelson or Lewis Mumford. Yet the most powerful aspect of the text is likely its catalogue of visions of the everyday, which draws a sketch of this hybrid new world where material and information are related in a new paradigm:

«Every room has an accessible history / every place has emotional attachments

that you can open and save / you can search for sadness in New York / people within a mile of each other who have never met stop what they are doing and organise spontaneously to help with some task or other / in a strange town you knock on the door of someone you don't know and they give you sandwiches / paths compete to offer themselves to you / life flows into inanimate objects / the trees hum advertising jingles / everything in the world, animate and inanimate, abstract and concrete, has thoughts attached».

«Overlaying everything is a whole new invisible layer of annotation. Textual, visual and audible information is available as you get close, as context dictates, or when you ask».

«...what was once the sole preserve of builders, architects and engineers falls into the hands of everyone: the ability to shape and organise the real world and the real space»⁸.

At the start of the 1990s, a researcher at Palo Alto Xerox PARC was working on new ways to relate with the personal computer, which would underpin the evolution of the role of computing in society in the next century. His name was Mark Weiser and he was well-

⁷ *Headmap Manifesto*, pp. 1-7.

⁸ *Headmap Manifesto*, pp. 3-4.

known for being kind and a peace lover. His name appears at least twice in the history of digital technological for different reasons.

The first is anecdotal, as he was the drummer of Severe Tire Damage, a garage group whose members were workers from different companies in Silicon Valley and which became the first band in the world to broadcast a concert online in June 1993. The second has even resulted in his own adjective *Weiserian*: a new interaction paradigm that no longer occurs on the desktop, through the keyboard and monitor, and where the user-computer communication does not require our focused and absolute attention.

At a time where the collective imagination and a large part of research into the future of interaction were focused on the discourses of Virtual Reality, Weiser was highly critical of the notions of virtuality and *immersion*. The idea that the only way to navigate a digital space was to invalidate our perception of reality and replace it by a surround simulation was over-simplified and ingenious. «Virtual reality is only a map, not a territory,» he wrote, «that excludes the infinite richness of the universe. Virtual Reality focuses an enormous apparatus on simulating the world rather than on invisibly enhancing the world that already exists»⁹.

The notation of invisibility is important in Mark Weiser's work. This best known article, «The Computer for the 21st Century», that has been cited and quoted ad infinitum, summarises in one sentence how the most effective interaction is the least perceptible: «The most profound technologies are those that disappear. They weave themselves into the fabric of everyday life until they are indistinguishable from it». The idea is explained in greater detail in another of his articles, «The World is not a Desktop»:

«A good tool is an invisible tool. By invisible, I mean that the tool does not intrude on your consciousness; you focus on the task, not on the tool. Eyeglasses are a good tool: you look at the world, not the eyeglasses. The blind man tapping the cane feels the street, not the cane»¹⁰.

Ubiquitous computing and «calm» technology is Weiser's alternative proposal. A setting where the role of the computer is to disappear, or at least dissolve in the space that surrounds us until it is not imposed between us and our needs.

In a Weiserian world, there are literally hundreds of computers in each room, working efficiently but imperceptibly. Identity cards allow the building to know where its inhabitants are exactly and the

9 Mark Weiser, «The Computer for the 21st Century». *SciAm* 265(3), 1991, pp 94-104. Available at: → <http://www.ubiq.com/hypertext/weiser/SciAmDraft3.html>

10 Mark Weiser, «The World is not a Desktop». *ACM Interactions*, 1993. Available at: → <http://www.ubiq.com/hypertext/weiser/ACMInteractions2.html>

notion of a personal computer is discarded as we can use any of the many screens around the home to access our files immediately. In a Weiserian world, the alarm clock asks you if you want coffee when it rings; and if you do, it switches on the coffee maker; personal data and messages are shown on the windows of the living room, as they are superimposed on the outside view.

In that world, loosing an object is never a problem, as they have labels that can be activated remotely and tell you where they are. In a Weiserian world, our world shows an alternative route on the windscreen to avoid traffic jams and automatically finds free parking spaces.

For everything to work correctly, each object has to know its place in a Weiserian world. And if each object knows its place, it is inevitable that it also knows ours. Weiser was aware of the Orwellian implications of this scenario.

Hundreds of computers in every room, all capable of sensing people near them and linked by high-speed networks, have the potential to make totalitarianism up to now seem like the sheerest anarchy. Just as a workstation on a local-area network can be programmed to intercept messages meant for others, a single robust tab in a room could potentially record everything that happened there.

Locative and augmented

The Headless manifesto played a key role as an ideological programme and inspired a whole generation of artists, designers, programmers and technologists. At the start of the 2000s, a disperse set of stakeholders from different backgrounds took up Russell's challenge to set up the network culture in spatial terms, with it being understood that the evolution of creative and artistic practices in the new media was unavoidable to break down the barriers between digital and physical geographies. As nothing has shape until a label exists, the Riga RIXC centre used the terms «locative media» and «locative arts» for the first time in 2003¹¹ to refer to a set of digital practices that, unlike the World Wide Web, operate from precise geographical coordinates.

Marc Tuters and Kazys Varnelis pointed out that net.art had been exhausted at the start of the 2000s following the explosion of the dot.com bubble as one of the stimulus for the emergence of locative practices¹². Other prosaic practices are to do with the availability of increasingly more affordable GPS and PDA (handheld computers) terminals, together with the appearance of third generation of mobile telephones and the huge popularisation of the WIFI wireless networks to access the Internet.

11 See → <http://locative.x-i.net/>

12 Marc Tuters, Kazys Varnelis. «Beyond Locative Media». Networked Publics, 2006. Available at → http://networkedpublics.org/locative_media/beyond_locative_media

In any event, if we need a means to measure its key position in the digital arts between 2002 and 2010, it is easy to find it in the list of its most important awards. The Ars Electronica Golden Nica, for example, was awarded to the *Can You See Me Now?* localization game in 2003¹³, produced by the Blast Theory collective (Interactive Art) and to *NodeRunner*¹⁴, a competition to find WIFI access points in the streets of New York (Net Excellence); In 2005, the award went to Esther Polak and RIXC for *The Milk Project*¹⁵, a GPS reconstruction of the journey of a milk churn through the production chain (Interactive Art); In 2006, the winner was *The Road Movie*, by the Japanese Exonemo¹⁶, a coach tour captured stage by stage by GPS and which can be reconstructed in Google Earth (Interactive Art), and Antoni Abad, the Catalan artist, for *Canal Accesible*¹⁷, the mobile cooperative construction of a map of the architecture barriers of Barcelona (Digital Communities).

Yet technological and art festivals are not the only area where the localisation-based media have a significant impact. Tuters and Varnelis accurately pointed to one of the essential differences between net art and locative arts. While the pioneers of online art were distancing themselves with a sarcastic and critical attitude of the new «dot com» ideology and economy and

clearly strove (sometimes too clearly) to establish the artistic nature of their work, the locative media emerged at a crossroad between artistic practices, technological innovation and business initiative. Artists have no difficulties to work with technological research institutions or with leading companies in the sector, the projects are sometimes seen as prototypes of future products or services; many of the interventions are not fundamentally different from those raised in interaction design studies and laboratories. Some people consider that this lack of distance from industry and commercial agents is proof of the subordination and lack of critical capacity of the new media scene. According to others, it is express recognition that the Society / Technology / Science / Art space finally transcends art institutions and opens up another type of relation.

This does not mean that the Locative Media scene does not recognise affiliations or precedents in the history of art. References, such as the drift technique and the situationist view of the city as subjective geography of memories and emotions, or the shots of nomad cities and mutant megastructures of the utopian architects of the 1960s, are mentioned over and over again. Both resonate in the two most

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>

common work strategies in the medium: mapping experience and revealing the invisible.

Producing maps that enable data on the urban space to be forecast and stored that can then be recovered and read is a recurrent methodology. Whether as a resource to recover the collective memory, to create tension between the present of the urban areas and their past, or to construct personal narrations linked and bound to the spaces when they take place. *Urban Tapestries*¹⁸, from the Proboscis studio, is one of the pioneering projects in this direction, a participation platform developed over the decade to insert urban narrations built with fragments of text, video and sound in the urban space. Masaki Fujihata, one of the veterans of Japanese interactive art, develops in *Fieldworks*¹⁹ itineraries where the data from a GPS route is associated with a collection of videos and accounts in the first person, where the citizens explain what certain spaces mean in their biography. The excellent *Biomapping*²⁰ by Christian Nold takes the idea further, as he uses biometric sensors to record the emotional response of the users as they go along the streets of his city. The geo-localisation of images, videos, sounds and accounts has already become yet another option within the large commercial platforms of the Web 2.0.

In response to the data introduction in the urban space, other artists have worked on developing appliances that reveal the constant presence of information flows to our surroundings; an intangible architecture that has become an integral part of the contemporary city. Michelle Teran, a Canadian living in Berlin, tracks in her *Life: A User's Manual*²¹ the radio emissions from wireless surveillance cameras that film contemporary non-places, such as hotel receptions or automatic tellers. The architect Usman Haque creates floating structures that measure the presence of electromagnetic fields (*Sky Ear*²²), Gordan Savicic developed a harness that exerts pressure on the chest when it detects wireless networks in the surrounding area for his *Constraint City*²³ performance.

As far as the impact of «The Computer for the 21st Century» and the notion of Ubiquitous Computing are concerned, it would be no exaggeration to say that their effect has been felt throughout the industry and an endless number of terms and research spheres. In architecture and urban planning, the concepts of buildings and intelligent cities, and more recently, the emerging discipline of «Urban Informatics». In industrial design, from the notion of «Tangible Media»²⁴ developed by Hiroshi Ishii in the Media Lab MIT, by

18 → <http://urbantapestries.net/>

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/>

24 → <http://tangible.media.mit.edu/>

creating interaction modes with the digital through everyday objects, to the generic term of Internet of Things.

A field of research and production that is particularly noteworthy is Mixed or Augmented Reality, where technologies are developed that superimpose virtual elements on our perception of the everyday world, as Weiser foresaw. The work of Adrian Cheok²⁵ at Singapore University has been important, by creating tools and models that have been widely adopted. Diego Diaz and Clara Boj, two artists from our country that have researched the paradigm of Mixed Reality in many works such as *Red Libre Red Visible*²⁶ trained with him for a time. Julian Oliver, from New Zealand, is probably one of the artists that have most effectively used the resources of Mixed Reality in projects such as *Levelhead*²⁷, a game where a pair of cubes in our hand seem to contain a whole digital maze inside. Diaz and Boj recently worked with Oliver on *The Artvertiser*²⁸, an intervention in the public spaces where a pair of binoculars allows us to scan in real time an urban landscape where the advertising billboards have been replaced by works of art.

Frictions

It would be interesting to learn what Ben Russell and Mark Weiser think about iPhone 4, the current situation and the validity of their ideas, one and two decades after they wrote their articles. Unfortunately, that is not possible. In 2005, Russell founded an initiative in the United Kingdom called PLAN²⁹ (Pervasive and Locative Arts Network) that did not seem to be followed up. A year later, he curated the Futuresonic festival symposium in Manchester, where I meet him briefly. Shortly afterwards, he seems to have abandoned the activity in this scene and at least on the Web, he has vanished into thin air.

Mark Weiser died in April 1999, just six months after he was diagnosed with stomach cancer. He never read the Headmap Manifesto, but most likely it would not have surprised him. In «The Computer for the 21st Century», he said that he was convinced that «what we call ubiquitous computing will gradually emerge as the dominant mode of computer access over the next twenty years».

Has that been the case? The answer is probably more complicated than a straightforward yes or no. Many of his ideas are recognisable in the characteristics of today's interactive services and products.

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>

From the video games consoles such as Nintendo's Wii and the imminent Microsoft Kinect project, where keys and controls have been replaced by the system's capacity to understand the player's body language, to the Nike Plus service, which automatically registers the exercise patterns of athletes who go out to run, without there being a visible interface. Public infrastructures that are managed and governed by information systems are in the public cycle networks of European cities. And as Weiser dreamt, we have things that are capable of locating themselves, such as the iPhone, through its MobileMe service³⁰.

But even though many specialists believe we are already living in Ubiquitous Computing, it is not a definitive Weiserian Ubiquitous Computing. In «Yesterday's Tomorrows»³¹, Genevieve Bell, the sociologist and director of the Intel Research in Interaction and Experience Department, analyses, along with Paul Dourish, the academic, the huge impact of Weiser's visions when determining the day to day of a whole industry, while she also points out his most important conceptual errors. These problems are summarised by an adjective that is central to the Weiserian vision: «seamless». According to the father of Ubiquitous Computing, the invisibility of interactions between users and systems

implied that the communication between them would be harmonious and fluid, with no unforeseen obstacles and behaviours. The users would navigate a world where computers anticipate their desires and would adjust their behaviour efficiently and without any ambiguities. And there would be no frictions in this process.

Yet, any user today of interactive appliances knows that frictions are not an exception in our experience when using them, but a characteristic. Friction between what we expect from an appliance or software and which it offers us; in the interaction between different appliances, protocols and systems, conditioned by opposing political and economic interests. Frictions that range from the struggle to establish what a user can or cannot do within an environment, limited by territorial restrictions, rights management systems or opposing corporate interests. Or from which emerge the huge implications for privacy that lie in the systematic accumulation of data from these appliances.

Above all, finally, friction between the preconceived ideas of the designers regarding the behaviour and intentions of the users, and the specific, complex and unpredictable uniqueness of each of us and our desires and needs.

Compared to the seamless and harmonious uniform universe of Weiser, Bell and

30 → <http://www.apple.com/mobileme/features/find-my-iphone.html>

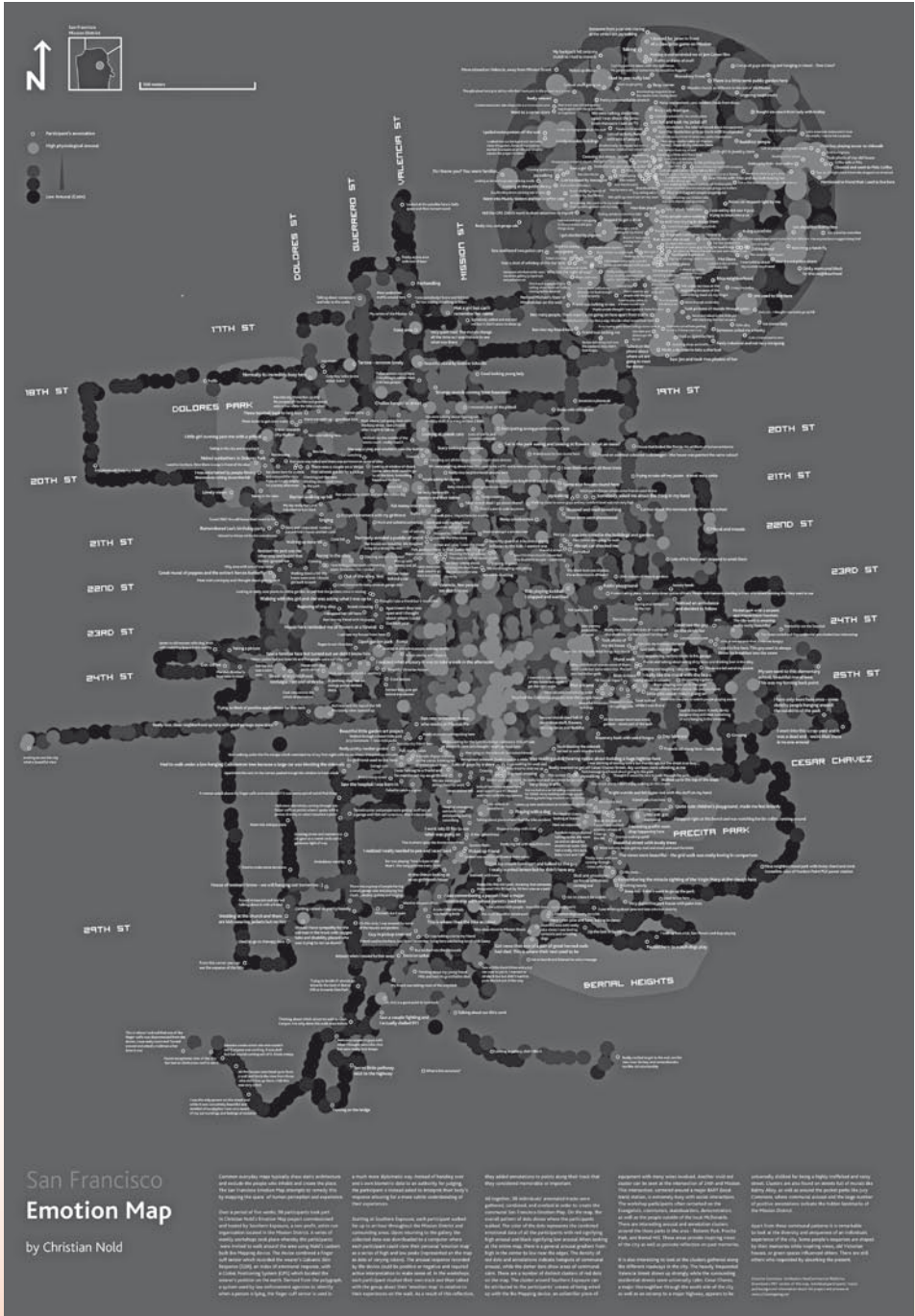
31 Paul Dourish, Genevieve Bell. «Yesterday's Tomorrows: Notes on Ubiquitous Computing's Dominant Vision» *Personal and Ubiquitous Computing*, 11(2), 133-143, 2007. Available at → <http://www.dourish.com/publications/2007/BellDourish-YesterdaysTomorrows-PUC.pdf>

Dourish, they propose and celebrate and applaud «disorder», embodied in that image of the tangle of cables hidden behind the monitor on our desktop. Given the implementations of fluid and stable services yet, in the end, linear and determinist, they are technologies that have left space for spontaneity, indecision and happy discoveries; for the non-foreseen.

Celebrating disorder in contrast with the efficiency of the invisible means, in the end, defend and applaud.

«by surprising appropriations of technology for purposes never imagined by their inventors and often radically opposed to them; by widely different social, cultural and legislative interpretations of the goals of technology; by flex, slop, and play»³².

Preserving and defending this ideological position is not a trivial matter. At a time where technological architecture for the coming decades is being redrawn, and being endowed with increasingly more power and omnipresence to an increasingly smaller number of stakeholders, preserving the collective capacity to improvise may become a fundamental struggle.



↑ 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.

32 «Yesterday's Tomorrows», p. 10.









- 1 Tacita Dean and Jeremy Millar, *Place*.
London, Thames & Hudson, 2005.

Beyond landscape
Neus Miró

«There is no such thing as a dull landscape».
John Brinckerhoff Jackson, *Landscape* magazine, 1951.

Landscape has expanded its repertoire and has done so in such a way that the term is no longer convenient and/or appropriate to designate the subject of many current studies of those matters. Contemporary practice more commonly and correctly refers to the subject being studied and explored as «place», «territory» or «site». Attentive and analytical eyes being cast towards places is one of the characteristics of a significant part of contemporary artistic production, which includes political and subjective questioning of the subject being explored.

In the book entitled *Place*¹, its authors, Tacita Dean and Jeremy Millar, dedicate the first chapter to outlining the genealogy of the term, along with the possible reasons for its current relevance and attraction to many artists. They agree to define a «place» as a space where the reminiscing process continues to trigger the past as something that is—using the terms of Henri Bergson—«lived and acted, rather than represented». There is therefore an undeniable time component in the definition of place; places recall actions, what happened there, and the time parameter becomes one of its main attributes. The identity of a place is constructed by superimposing layers, which is an accumulation process that requires a certain sense of connection, commitment, in order to visualise it. The work of the artists

- 2 Hal Foster, «An Archival Impulse»
October, n° 110, Fall 2004, pp. 3-22.

to whom we are referring, including Tacita Dean, Roni Horn, James Benning, Darren Almond, Xavier Ribas, Marine Hugonnier, Jane & Louise Wilson, Joachim Koester, Emily Richardson to name just a few, results in a registry of places, the subject of their explorations, being established through a deep sense of connection, although not necessarily of familiarity. Their respective pieces, that are usually in the form of photographs, video and film, are based on and are the outcome of the construction of important connections at the level of experience with the place in particular. They are often hatched over long periods of time.

The places as structures developed by accumulation, as physical depositories of bygone facts and circumstances, have created what Hal Foster refers to as the «Archival Impulse» in many artists. Their interest and attraction for specific (and not such specific) places is based in the visualisation of relevant information, that is sometimes historical and often lost or disappeared, which in some way shapes its idiosyncrasy in the present. Thus, the place is not taken to be a standard archive, such as a categorical database that is meticulous in its ordering and classification; their approach to the place as an archive is characterised by trawling, researching, reconstruction work, linked to a specific subjectivity. This is often fragmented

and does not impose an absolute or closed reading. The authors are «concerned less with absolute origins than with obscure traces (perhaps 'anarchival impulse' is the more appropriate phrase), these artists are often drawn to unfulfilled beginnings or incomplete projects—in art and history alike—that might offer points of departure again»².

Likewise, in many of the cases to which we can refer, the concept of archive linked to place also acquires a meaning in tune with the one developed by Jacques Derrida in *Archive Fever. A Freudian Impression*. There, it is related to what is under threat of disappearing in an immediate future, of perishing or succumbing, in short, it is related to the steady beat of death and loss. Thus, these artists and their works seek to explore untold stories, contained and part of a physical, geographical place, and they therefore seek to reconstruct, which is likewise accompanied by a desire to archive to preserve and conserve, other stories and other narratives.

Right from the start, photography and film have been linked to recording the ephemeral. In their early days, they deeply transformed the ideas around recording, storing data, around constructing memory and knowledge. As Mary Ann Doane discussed, the central contribution of these depiction technologies

3 Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, Mass / London, Harvard University Press, 2002, p. 222.

4 *Ibidem*, p. 223.

is to record, capture the unusual, the instant, the fortuitous, in a fragmented way in the case of photography, and with the possibility of duration and continuity in the case of film. Even though the infinite reproduction capacity in both media, could be in contradiction with the aura given to the archive material—in its singularity and uniqueness—the archive and photography and/or film share objectives that bring them towards an obvious point of convergence. The archive is a structure that protects against time and the inevitable corruption: «The aim of this historiographic/archival impulse is to retrieve everything possible, driven by a temporal imperative (before it is 'too late') and the anticipation of a future interpretation (in this sense, the archival process is a wager that stacks the deck: this object, because it is preserved, *will* be interpreted)»³.

The incorporation of film as a process to archive and as an archive material also enables a certain kind of temporality of other experiences of time, to be preserved, along with being an undeniable ally of the contingent, the incidental, the fortuitous: «Film's potential as an archive of noise hinges upon its intimate alliance with contingency, its perceived ability to represent *by chance* or even to represent chance»⁴.

One of the characteristics of the time parameter is its irreversibility, a factor that it shares with entropy. Film assumes a privileged role in recording that irreversibility. One of the aspects in which it is best reflected is its capacity of capturing the contingent, the incidental and fortuitous through the use of the fixed long shot. This type of take is similar to a lengthy gaze where the non-planned, where the unforeseeable or unexpected can appear at any time. Editing, cutting, montage are factors of the very filming making apparatus, of its acquired language, that cancel that underlying possibility of recording time outside itself. This type of take is what facilitates the contingent, the fortuitous being captured, recorded on film, and enables the encounter of the spectator with the absence of control, with alterity, with other possibilities.

Returning again to the theses of Mary Ann Doane, there is a link with cinephilia in the capturing of the contingent. Even though the term refers to a general love of the cinema, Doane stresses its origins and its link with the appreciation of the fortuitous, subtle or accidental. The term gained ground in the 1950s and 1960s, but its genesis is in and has similarities with earlier attitudes, by those expressed by Jean Epstein and his concept of *photogénie* and the Surrealists

5 Ibidem, p. 227.

6 Pier Paolo Pasolini, «Observations on the Long Take» in: *October*, n° 13, Summer 1980, pp. 3-6.

7 Ibidem, p. 3.

celebrating arbitrariness, of what escapes from conscious control. Cinephilia is therefore a love of films in general, but, above all, of its capacity to capture details, moments, gestures. Furthermore, «what cinephilia names is the moment when the contingent takes on meaning—a necessarily private, idiosyncratic meaning nevertheless characterized by the compulsion to share what is unsharable, inarticulable»⁵. Cinephilia likewise speaks to us about a certain relationship that is established between the audience and the film, a relationship that is also based on knowledge, and from there of the effectiveness of the contingent. On the other hand, this link will not end or disappear despite technological transformations, etc., that film undergoes, as it is not engraved in a historical moment, but rather in its essential nature and its other latent possibilities.

The static long shot is that which enables the fortuitous to be recorded, the sequence of everything that is not planned, of what is apparently insignificant. It is the most disposed to description and therefore, more resistant, in principle, to the development of stories, to the narrative. On the other hand, the fixed long shot is associated with recording reality—from the outside—in a simulated real time and which transmits a certain feeling of plausibility. It is one of

the most common takes in the documentary genre precisely thanks to that alleged umbilical connection with reality. Some authors have even given it the capacity to provide the flow of time in the present.

Pier Paolo Pasolini in an article entitled «Observations on the Long Take»⁶ analyses and establishes relations between the depiction of the different times—past and present—and those elements of film grammar that best record and transmit them. Taking the film of the assassination of J.F. Kennedy as the subject for his analysis, he establishes that the long shot, as can be seen in that case, is a take that communicates what is recorded in present time: «Reality seen and heard as it happens is *always in the present tense*. The long take, the schematic and primordial element of cinema, is thus in the present tense. Cinema therefore 'reproduces the present'. Live television is a paradigmatic reproduction of something happening in the present»⁷.

According to Pasolini, montage, editing and the sequency of scenes transform the present captured by the long take into the past. According to Pasolini, the continuous take embodies the flow of insignificant events that make up life: «The substance of cinema is therefore an endless long take, as it is reality to our senses for as long as we are able to see and feel (a long take that ends

with the end of our lives); and this long take is nothing but the reproduction of the language of reality. In other words it is the reproduction of the present»⁸.

However, the many artists that nowadays use this element of film-making language do so for other and different reasons. Even though they share some aspects of Pasolini's views, other authors consider film not so much the depiction of the present, but rather the transmission of a historical present, which can be re-visited and re-stated.

«It takes time to get to know a place» point out James Benning, and his films are good proof of this, both due to their structure and the method used in their production. Through his work, this author, born in Milwaukee and living in California, has continuously and persistently conducted an audiovisual study of specific geographical areas of the USA: the Benning films shot in 16 mm—except for his latest work—make up a meticulous study of the territory explored, as the different places are presented as a sequence of time capsules (static long takes), which enables the specific place to unfold, to breathe in front of the gaze of the audience likewise preparing narrative structures where image, audio (and occasionally text) are interrelated beyond the more standard film-making patterns.

On the other hand, his work methodology has been based on the recurrent viewing and observing the places being studied and thus recording the changes that occur.

His latest film *Ruhr* [2009] is an exception in Benning's career, both for the fact that it was shot in HD, instead of 16 mm, and, on the other hand, because the territory to be observed, the Ruhr region in Germany, is the first place filmed outside of the USA. However, Benning yet again performs a subtle and well-chosen portrait of a territory, introducing a new *tour de force* for the audience in the second part of the film. The Ruhr region is noted for being a coal-mining and industrial region and for the presence of a large working class. The film is divided into two chapters: the first is made up of six fixed takes of different lengths, where each one recorded a specific place, including a tunnel with vehicles going through it, a wooded zone located near to Düsseldorf airport, or inside a mosque when people are praying. The second chapter that lasts 60 minutes shows a fixed take of the upper part of a large building, the coke-processing tower in Schwelgern. Every ten minutes, this upper part of the tower is shrouded in steam that is released by the very building through its external structure. The first time that the audience sees what is happening, they may easily

think that the building is collapsing even though no detonation has been heard. There are ten shots of this process of thick steam billowing out of the tower and during that hour, the gradual changes of light can also be observed (as in other previous films, such as *13 Lakes* and *Ten Skies*), as it begins to get dark towards the end of the film and all the colours vary.

Even though *Ruhr* is Benning's first film on HD and outside the USA, it retains the ability to capture the portrait of a territory through a in-depth film experience of the place that is translated in long takes that foster the perception capacity and an increase of the conscience towards the contingent and the fortuitous. The different takes-scenes that occur provide a portrait of the Ruhr zone where the interrelation is highlighted between industrial manufacturing, the ways of life and culture. In the words of Benning «it is about things that reoccur and the subtle changes that happen. It asks you to look and listen».

These works describe and then «portray» a place, however, they do not explain, as the visual likewise has its limitations. Tacita Dean and Jeremy Millar pointed out: «Surely nobody is more aware of the limitations of the visual than visual artists, just as poets are most sensitive to the inadequacies of language.[...] Just as we

may derive visual pleasure from looking at a particular picture, or a particular landscape, a more profound engagement must depend upon more than the visual, upon those things that remain invisible»⁹.

The historical elements, that happened in a place, the narrative of a present that no longer has a future, are often explicitly incorporated in the works of those artists through the text. In her latest work entitled *Memo Mori* [2009], Emily Richardson sets off on a journey through the Hackney district in London which will be home to a new Olympic area for the Games in 2012. Using different shootings, carried out over three years that cover different sites, Richardson makes a portrait of an ephemeral moment and place, which is interlinked with the voice over by Iain Sinclair, taken from his book, *Hackney, that Red Rose Empire*. The film begins with a canoe journey along the canal to Manor Gardens, where the plots of land are shown, each with their vegetable patch or garden and their respective sheds, where the commentary by Iain Sinclair stresses the idiosyncrasy of each of them and the use of reused materials, etc. After the canal journey, she sets off on a bus journey around the zone where the old buildings have been demolished and the land prepared for new building work, and the film epically ends with a procession of

Hells Angels who are following the coffin of one of their members along Hackney Road. Richard's film provides the portrait of a specific area of London and assumes the role of a posthumous homage to landscapes and territories, as well as to human activities and relations with an imminent expiry date.

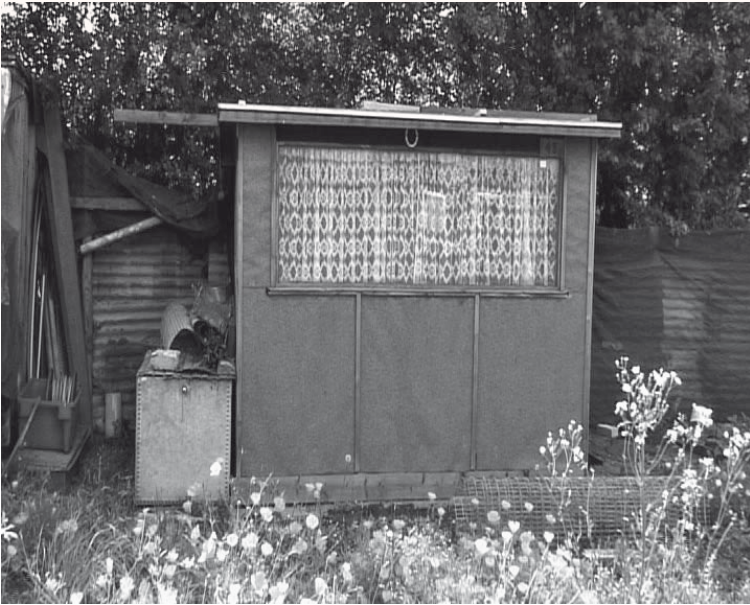
The narrative in the case of the work entitled *Greenhouse* [2007] by Xavier Ribas is incorporated through the installation format that it uses. The work is made up of two films; while one is being projected, the other can be seen on a monitor that is located on the side of the very exhibition space. The projection, using a continuous tracking shot of twenty minutes, shows the construction of a greenhouse, measuring approximately 800 metres, in Wieringermeer, located 60 km to the north of Amsterdam. The visual journey through that extension initially shows a space that the audience can recognise as an agricultural area and the greenhouse begins to be seen after a few minutes. During the film journey, there is a constant interrelation between the foreground of the image and the background, where the construction is situated; an interrelation that shows two different construction models, of an agricultural holding, of life.

On the monitor, on the other hand, the audience finds itself inside, in the dining room of Lenie and Reinier Muller, one

of the three families who have sold their farms and land to the company that built the greenhouse. On this occasion, the film shows an elderly couple, seated at the table and looking towards the camera or the speaker (who is hidden), and behind them on the left-hand side of the shot, a window offers a view of the outside, a field in the foreground and a busy road in the background, where the cars become more visible as it gets darker. The account does not follow the standard pattern of an interview as you can never hear the questions and, on the other hand, the different «chapters» are separated by black fade outs. Lenie, who is the one who speaks English to the camera with the occasional input from her husband (who only speaks Dutch), tells the past of the space that is outside the window, and she constantly refers to the outside with her body movements as well as her verbal description. Thanks to her narrative, the audience learns that the whole zone was originally covered by water until 1930 where the dykes were built. Families were then able to settle there and farm. Their farms were later bombed by the Germans during the Second World War and were then rebuilt. The account that Lenie is weaving, by interlinking the different episodes, both at a personal level and those recorded in the official history, enable the

temporary recreation of the place that the audience is seeing in parallel through the tracking shot. The two images and accounts complement each other in such a way that they manage to highlight the extreme fragility of the present place.

For these artists, and for many of their contemporaries, places have become verbal syntactic units where the past, present and the possible stories of the future are re-stated. Exempt from a priority contemplative gaze, they are always appealing to the places being scrutinised from subjective and political premises.



↑ *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. Convienen 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.

Referenced by Art Bibliographies Modern.
Indizada por Art Bibliographies Modern.

Zehar do not necessarily share the opinions of its contributors.
Zehar no comparte necesariamente las opiniones de sus colaboradores.



Unless otherwise stated, texts published in Zehar are licensed under Attribution-Share Alike license by Creative Commons.

→ <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/es/deed.en>

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>



Kristobaldegí, 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 Blind scapes / Paisajes ciegos

#01 Hildegard Westerkamp *Silent Night*

01:13

In the late seventies I produced and hosted a weekly radio program on Vancouver Co-operative Radio called Soundwalking, in which I took the listener to different locations in and around the city and explored them acoustically. One of the programs broadcast a few weeks before Christmas was entitled *Silent Night*. It explored truly silent winter soundscapes —as in this short excerpt— and contrasted them with acoustically dense and noisy commercial shopping environments during the month of December —pointing among other things at the deep irony of the Christmas carol *Silent Night* repeated endlessly in these environments. → <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 is a soundscape in reverse. The starting point is a real space visited in a hurry, a place which offers wonderful sounds for those that are able to listen, but that are always negligible for the furtive visitor who aims to make a more ample document. This limited material works to simulate another space, but in this case exaggerated, idealised or suggested by reality. It is an invention that becomes real through listening and has as many interpretations as there are listeners and moments. Las Lagunas de la Mata - Torrevieja, August 2010.

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 IñigoTelletxea *Binaural Batbox*

06:22

Ultrasonidos. From the human ear to echolocation. Recording of bats created with homemade binaural microphones (Panasonic WM-61® capsules) and a Batbox (heterodyne bat detector). → 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 **Aesthetic theory and the natural environment: an examination**
16 **Teoría estética y ambiente natural: una aproximación**
Aitor Izagirre
- 28 **Spaces, landscapes, frontiers**
42 **Espacios, paisajes, fronteras**
André-Louis Paré
- 52 **The cultural landscape**
60 **El paisaje cultural**
Jakoba Errekondo, Asier Galdos
- 66 **Speaking from inside the soundscape**
80 **Hablando desde dentro del paisaje sonoro**
Hildegard Westerkamp
- 94 **Sound maps and representations. Contributions and evolution**
108 **Mapas y representaciones sonoras. Contribuciones y evolución**
José Luis Carles
- 118 **Notes from the unknown inventor of the world's first underwater listening device / Notas acerca del desconocido inventor del primer dispositivo mundial de escucha subacuática**
Kim Cascone
- 132 **Dorsal landscape**
142 **Paisaje dorsal**
Nader Koochaki
- 152 **In outer space**
164 **En el espacio exterior**
José Luis de Vicente
- 180 **Beyond landscape**
190 **Más allá del paisaje**
Neus Miró

Konplexutasunari buruz II | Sobre la complejidad II

- 03 **De rerum natura, still**
15 **De rerum natura, aún**
Joaquín Ivars
- 27 **Simplicity**
39 **Simplicidad**
Gail Wight

