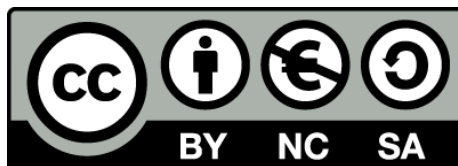




Emplazar la Escucha / Emplazar Sonido

Un acercamiento a las prácticas de difusión y exposición
de paisaje sonoro

Eduard Comelles Allué



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – CompartirIgual 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – CompartirIgual 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0. Spain License.**

ESTUDIOS AVANZADOS EN PRODUCCIONES ARTÍSTICAS

EMPLAZAR LA ESCUCHA / EMPLAZAR SONIDO

Un acercamiento a las prácticas de difusión y exposición de paisaje
sonoro.

Doctorando: Eduard Comelles Allué
Director: Josep Cerdà i Ferré

Índice

Agradecimientos.	4
Aclaraciones	9
PRESENTACIÓN. De Estocolmo a Ibias	13
INTRODUCCIÓN	24
I. De Arte sonoro, de la fonografía y eclosiones	25
II. Las dos escuchas	30
III. Disponer el paisaje sonoro	35
IV. Paseo sonoro, paradigma del sonido emplazado	38
V. Espacio virtual / Redes	41
1. LA ESCUCHA EMPLAZADA	46
1.1 Del flâneur al commuter	47
1.2 Walking Compositions	57
1.2.1 Composición	59
1.2.2 Estructura y emplazamiento	63
1.3 La ciudad como playlist	66
1.4 La Ciudad Aural, una propuesta de emplazamiento de sonido	80
1.4.1 Composición	82
1.4.2 Estructura y emplazamiento	85
1.5 Senda Sonora / Mapa sonoro de Ibias	89
1.5 Influencias en el proceso compositivo	93
1.7 Presencia digital	96
1.8 Visualizando lo emplazado	98
2. LA ESCUCHA DESPLAZADA	106
2.1 Mapas sonoros	
2.1.1 Antecedentes	113
2.1.2 Características del mapa sonoro	119
2.1.3 Categorización sonora en los mapas	122
2.1.4 El mapa sonoro como representación gráfica del recorrido	127
2.1.5 Otras cartografías	
2.1.5.1 Cartografías sonoras en los límites	130
2.1.5.2 Mapa sonoro de Elche	131
2.1.5.3 #YesWeKLANG o el mapa sonoro emergente	134
2.1.6 Libre descarga y mapas sonoros	139

2.2 Distribuciones, plataformas y netlabels	142
2.2.1 Netlabels	143
2.2.2 Difusión	150
2.2.3 Interconexiones	153
2.2.4 Casos de estudio	155
2.2.4.1 Green Field Recordings	157
2.2.4.2 Impulsive Habitat	159
2.2.4.3 Audiotalaia	161
2.2.5 Netlabels, perspectivas de futuro	165
2.2.5.1 De lo virtual a lo físico	170
2.2.5.2 Hacia una legitimación "Do it Yourself" (hazlo tu mismo)	175
CONCLUSIONES	182
BIBLIOGRAFIA	191
Enlaces.	206
ANEXOS	208
Anexo I. Entrevistas acerca del funcionamiento de Netlabels dedicados a la fonografía.	209
Anexo II. Entrevistas acerca del posible auge en las prácticas fonográficas.	215
Anexo III. Entrevistas acerca de #YesWeKLANG.	233
Anexo IV. Repositorio de mapas sonoros	243
Anexo V. Contenidos de los CDs adjuntos	264
Anexo VI. Contrato compositivo.	268

Agradecimientos.

Esta investigación se inició, sin saberlo, hace ya unos 6 años. Pero aún sin tener claro en qué momento empezó esto, sí que hay que agradecer a muchos las indicaciones, los consejos y las guías que a lo largo de este recorrido han encauzado esta peregrinación. Primeramente tengo que agradecer a quienes por primera vez, y ante la adversidad de una academia de espaldas al hecho sonoro, me brindaron ayuda y apoyo en la parte final de mi licenciatura en Bellas Artes, aquí: Salvador Juanpere, Antonia Vila y Job Ramos fueron los primeros que dijeron que sí a unas propuestas difíciles de encauzar en las ramas troncales de Bellas Artes en la Universidad de Barcelona.

Desde el principio, agradecer a Jaume Muntsant, a quien le debo la apertura al mundo del netaudio y la distribución digital y cuyas primeras explicaciones crearon cauces que, aunque él lo pueda negar, fueron indispensables en un primer momento. Igualmente son importantes aquellas personas que desde otras vertientes fueron parte responsable de los primeros pasos de este viaje: Carla, Balbina y Andrea, que siempre estuvieron en momentos clave y siguen estándolo.

De ahí viajamos a Edimburgo, donde Martin Parker nos acercó a un mundo desconocido y nos llevó de la mano hasta completar una de las primeras aproximaciones. Por ello, Parker merece un sincero agradecimiento por adentrarme en este mundo.

Ya en Valencia hay que tender una mano y demostrar nuestra más sincera gratitud a aquellos que de nuevo vieron algo en mi trabajo y que de pies juntillas asumieron que esta investigación debía ser una realidad. Estos son Maria José Martínez de Pisón, Moisés Mañas y Miguel Molina. Y con ellos, a caballo entre Barcelona y Valencia, llegué a Josep Cerdà, último compañero de viaje en este recorrido.

Y de ahí a muchos otros, ya conocidos recientes y auténticas amistades forjadas en la práctica. Hay que dar un agradecimiento eterno a aquellos que me han acompañado en esta andadura ya en tierras valencianas, en el día a día, como Remi Carreres, Avelino Saavedra, Josué Coloma o Martí Guillem, entre otros, que me han seguido y hemos andado juntos y descubierto y discutido las mil y una caras de una escena musical compleja pero divertida. Con ellos hemos surgido de debajo de las piedras y hemos levantado un brazo bien alto para que otros, más lejos o más cerca, nos escuchen. Aquellos que han recibido el brazo tendido y que luego han demostrado ser intensos colaboradores y queridos amigos. Con ellos he aprendido casi todo lo que cuento en este texto, aquellos que responden a los nombres de Juanjo Palacios, Juan Antonio Nieto, Llorenç Barber, Javier Piñango, Oriol Rosell, Miguel Álvarez Fernandez, José Manuel Costa, José Maria Pastor o Jordi Giráldez. Os doy mis más sinceras y sentidas gracias, maestros.

A todos ellos hay que sumar los que han sido colaboradores en esta investigación, a quienes hay que agradecer también su interés y esfuerzo por responder a mis preguntas y estar pendientes de bibliografías, enlaces y proyectos interesantes; aquellos que directamente han aportado el grueso de esta investigación: Kamen Nedev, Xóan-Xil López, Chiu Longuina, Cheryl Tipp, Lawrence English, Dallas Simpson, Chinowski Garachana, Hildegard Westerkamp, David Vélez, Luís Antero, Carlos Suárez, Jez Riley French, Xabier Erkizia, Alan Smithee, Sebastián Jatz, Chris Whitehead, Ennio Mazzon, José Luís Espejo, Blanca Rego, Mikel R Nieto, Josep Lluís Galiana. A todos ellos, muchas gracias.

Queda dedicarle esta investigación a los que han convivido con ella y la han sufrido. Estos son mis padres, incansables viajeros en este recorrido y único apoyo económico en este viaje; a Sara y Carlos, por escuchar y aguantar los lamentos y, finalmente, a Eva, que mientras recorre su propia carrera de fondo estudia a mi lado y convive con esto cada día.

A la memoria de Line, quien fue unas de las primeras caminantes de este texto y en el que perdura su generosa labor.

Aclaraciones.

Dada la emergencia de las propuestas descritas en esta investigación y sobretodo aquellas vinculadas a producciones en línea, es importante fijar una fecha del fin de las tareas de recabado de información. Esta fecha puede ser fijada en Agosto del 2012 y de esta fecha hasta la lectura oficial de esta investigación pueden suceder grandes cambios y profundas divergencias en el seno de la documentación referenciada. Sin embargo, en esta investigación contaremos con la exactitud de estas referencias hasta la fecha anteriormente mencionada, obviando posibles cambios acaecidos desde Agosto del 2012 hasta el momento de la lectura o publicación de esta investigación.

En cuanto a las fuentes consultadas, en el apartado dedicado a *#YESweKlang* es importante notificar que, dada la imposibilidad técnica de acceder a los tweets publicados en mayo del 2011 en relación con dicha iniciativa, nos vimos obligados a contactar con aquellos implicados directamente y cuestionarles acerca de lo ocurrido en las redes sociales.



PRESENTACIÓN

De Estocolmo a Ibias

Esta historia empieza en la primavera de 2006. Había llegado a Estocolmo (Suecia) ocho meses antes para estudiar en la *Kungliga KonstHogSkolan*, la Real Escuela de Bellas Artes de Suecia dentro del programa de becas Erasmus. Esta particular institución cuenta con un sistema de estudios muy distinto al utilizado en España. Los alumnos tienen derecho a un estudio personal y acceso a todas las instalaciones superando unos sencillos cursos de iniciación en prácticamente todas las técnicas artísticas, desde el modelado de vidrio a la serigrafía.

Llegué a la ciudad, atraído por el potencial de un centro destacado en técnicas de grabado y estampación. En los años previos, como estudiante de la *Facultat de Belles Arts* de la *Universitat de Barcelona*, ya había desarrollado un interés creciente por este tipo de técnicas gráficas. La *Kungsliga*, en una isla del centro de Estocolmo, contaba con unas impresionantes instalaciones con numerosos talleres dedicados a todas las técnicas de estampación, por lo que era el lugar ideal para seguir aprendiendo.

Durante siete meses trabajé de forma incansable en aquellos talleres, habitualmente vacíos, produciendo gran cantidad de materiales seriados. El flujo constante de mi producción permitió esa derrama de esfuerzo, pero me provocó a la larga cansancio y desinterés por dichas técnicas. Por eso me planteé aprovechar los recursos del centro para descubrir técnicas nuevas. Tras infructuosas incursiones en los talleres de escultura, terminé subiendo al último piso, donde se encuentra el departamento de audiovisuales. Allí experimenté durante unas semanas con el vídeo, utilizando las primeras cámaras HD de Sony y otros equipamientos punteros que no existían, por aquel entonces, en la facultad de Barcelona

Tardé poco en descubrir algo que tampoco teníamos en Barcelona: al fondo de la angosta sala de edición de vídeo había una puerta con un cartel que rezaba *Ljudstudio*, estudio de sonido. El técnico, un nórdico taciturno, me comentó que nadie lo usaba, que podía entrar cuando quisiera, y que él mismo me explicaría cómo usar ese espacio.

En aquel lugar encontré un ordenador e infinidad de aparatos electrónicos completamente desconocidos para mí, así como lo que parecía ser una cabina de radio totalmente insonorizada. En ella descubrí cajas con objetos dispares: troncos, ramas, hierros, zapatos, cuchillos, ollas, etc... empleados para la grabación de efectos sonoros para vídeo. En el estudio, por ejemplo, los zapatos se utilizan para simular pasos sobre distintas superficies.

Una vez recibidas las indicaciones básicas sobre cómo funcionaba todo aquello abrí *Cubase*¹ en el ordenador central y me encerré en la cabina de grabación. Grabé unas pocas cosas que ni recuerdo. Salí enseguida y empecé a editar el sonido, generando secuencias, sencillos bucles, superposiciones de capas de sonidos... Descubrí rápidamente los efectos y la posibilidad de transformarlos, todo ello a partir de un proceso de ensayo y error con el *software*. Descubrí la posibilidad de editar el sonido, recortarlo, alargarlo en el tiempo o aplicarle filtros que alteraban su morfología y acústica.

Cuando me di cuenta, habían pasado tres meses y había realizado varias sesiones de grabación y edición que posteriormente se formalizarían en un disco y se interpretarían en concierto los años siguientes. En Septiembre de 2006 llegué a Barcelona y, tratando de terminar la carrera, me topé con un muro: el sonido no era algo que por aquel entonces se estudiara en *Belles Arts* y conseguir realizar las dos asignaturas que me quedaban desde el campo del sonido fue una tarea ardua.

Cuando me di cuenta, habían pasado tres meses y había realizado varias sesiones de grabación y edición que posteriormente se formalizarían en un disco y se interpretarían en concierto los años siguientes. En Septiembre de 2006 llegué a Barcelona y, tratando de terminar la carrera, me topé con un muro: el sonido no era algo que por aquel entonces se estudiara en *Belles Arts* y conseguir realizar las dos asignaturas que me quedaban desde el campo del sonido fue una tarea ardua.

Finalmente conocí a Salvador Juanpere. Éste impartía una asignatura de último año basada en la escultura pero abierta a proyectos híbridos; tanto era posible desarrollar un

¹ Cubase es un *software* de edición de sonido digital, con capacidad como secuenciador y trabajo MIDI. El *software* es de propiedad de la compañía *Steinberg*. <http://www.steinberg.net/en/products/cubase/start.html>

proyecto escultórico como presentar una *performance* o cualquier tipo de propuesta artística sustentada por un marco teórico. En ella pude llevar a cabo mi primer acercamiento formal al sonido y a la música experimental. El resultado fue *Talaies Sonores* (Comelles, 2007a).

Este primer proyecto de práctica sonora artística consistió en cuatro conciertos de música experimental realizados en rincones remotos de parques naturales de las provincias de Barcelona y Tarragona. Estos conciertos fueron grabados y difundidos en ediciones cortas de compactos, que al terminar los sesiones eran emplazadas en el lugar dentro de un recipiente hermético. A través del juego de geolocalización global *Geocaching*² los usuarios podían encontrar el recipiente oculto en las inmediaciones y acceder al contenido del concierto utilizando un GPS.

Durante los dos años siguientes seguí explorando las posibilidades del hecho sonoro y empecé a descubrir el mundo que se abría ante mis oídos. Al mismo tiempo, me di cuenta de que era necesario un aprendizaje formal de estas técnicas para seguir adelante con esta investigación primigenia. Buscando dónde poder prepararme, el *MSc Sound Design* de la Universidad de Edimburgo (Parker, 2005), dirigido por Martin Parker, parecía responder a mis necesidades. Superé las pruebas de aptitud de idiomas y me dispuse a viajar a Escocia.

En septiembre del 2008 Llegué a Edimburgo con una ligera intuición. En los años previos me había ido interesando por la cuestión sonora, explorando de forma autodidacta unas prácticas en las que por primera vez me planteaba el hecho compositivo e, inevitablemente, el hecho musical. En este sentido es importante anotar que nunca antes recibí formación musical y mi criterio a propósito de este lenguaje se basaba meramente en la escucha de un variado elenco de músicas.

Mis primeras composiciones giraron en torno al proyecto *Talaies Sonores*, un incipiente acercamiento a la cuestión de la escucha y el lugar. Esta primera aproximación carecía de una base sobre la que sustentarse, respondiendo en mayor medida a una pulsión personal que al

² Geocaching es un juego basado en sistemas de geolocalización GPS. Este juego consiste en que varios jugadores se dedican a esconder recipientes herméticos de diversos tamaños por el territorio. Los jugadores esconden dichos recipientes y otros jugadores se dedican a buscarlos utilizando siempre dispositivos GPS. El juego está implementado a nivel global, funciona desde el año 2001 y cuenta con miles de jugadores en todo el mundo. <http://www.geocaching.com>

Talaies Sonores, Selmella, Tarragona 2008. Foto Anna Ibañez.



desarrollo de una práctica artística en diálogo con el entorno. Sin embargo, dicho proyecto apuntaba maneras y generaba reflexiones embrionarias sobre lo que a posteriori conoceremos como escucha emplazada o escucha desplazada.

En el último año de carrera en la *Facultat de Belles Arts* de la *Universitat de Barcelona*, cuando el grupo de investigación de Josep Cerdà, director de esta investigación y responsable del más reciente *Màster d'Art Sonor* (Cerdà, 2010), no estaba todavía desarrollado tuve que buscar alternativas proyectuales para evitar la cuestión de lo sonoro en mis últimos trabajos en la facultad. En este sentido no pude seguir con mi exploración artística a través del sonido en dicha institución. Años más tarde, la situación revirtió, siendo este texto y el amparo del grupo de investigación que acoge este proyecto, ejemplos claros de la irrupción de los estudios aurales en una facultad carente hasta entonces de ellos.

Ante este poco alentador panorama decidí irme de la Península y afrontar la cuestión en lugares, que en aquel momento, parecían mucho más adecuados para la consecución de investigaciones sobre sonido en el campo de las artes. Bajo esta premisa viajé a Edimburgo.

Allí inicié un máster de diseño de sonido, diseñado y conducido por un equipo de investigadores muy afincados en la música electroacústica, la libre improvisación y el desarrollo de *software* musical para la práctica y ejecución de músicas experimentales. Dentro de la programación por asignaturas tuvimos que realizar un trabajo - en forma de proyecto de final de máster - en el que plasmar aquellos conocimientos adquiridos diseñando un proyecto aplicable.

Mi interés por el sonido nació a raíz de evidentes relaciones establecidas entre paisaje y composición. Parecía que las composiciones realizadas hasta la fecha emulaban paisajes e incluso estaban hechas para ser escuchadas en dichos lugares. Enseguida me planteo la posibilidad de componer sonido basado en un lugar concreto e incluso, crear composiciones a partir de un recorrido, de un paseo. Ahí descubro el paseo sonoro. Sin embargo, y a pesar de estar interesado por el diálogo entre sonido y paisaje, me era totalmente desconocido el concepto de *soundscape*.

Una mañana del mes de abril, lluviosa como todas, Martin Parker, doctor y tutor responsable de mi proyecto, me insta a acercarme a la Biblioteca de la Universidad de

Edimburgo a la búsqueda de un libro titulado *The Tuning Of The World* (Schafer, 1975). En una estantería metálica, entre muchas otras obras, se sostiene ese libro de solapas oscuras y texto amarillo. Leo, *The Soundscape* y ahí empieza todo. Leo a Schaffer, luego a Truax (Truax, 1984). Después comienzo a bucear, a descubrir la *ecología acústica*, la *fonografía*, las *grabaciones de campo* y el *diseño sonoro*³. Me adentro en un mundo que se va mostrando en incansables recorridos por la red. Descubro algo que siempre había estado allí, un elenco de artistas repartido por todo el mundo, volcado en la a partir de la recogida de materiales sonoros capturados en el entorno, en su catalogación, análisis y creación artística.

Ya había iniciado entonces el proyecto *Audiotalaia* (Comelles, 2007b) - del cual hablaré más adelante - en el que publiqué trabajos de artistas de diversas partes del mundo. A través de los pequeños colectivos que había activado dentro de esa escena, comprobé que pocos de los sellos virtuales que se editaban bajo criterios de libre distribución (*open source*) están publicando paisajismo sonoro o *Field Recordings*⁴. Descubrí artistas como *Escoitar.org*, Francisco López, Chris Watson, Lawrence English, *Green Field Recordings*, *Soinumapa*, *La Orquesta del Caos*, José Iges, José Manuel Berenguer, *Mediateletipos*⁵; y una plétora de proyectos que desconocía y que llevaban muchos años trabajando en estas líneas de investigación y creación. Todo ello me condujo a la defensa de mi Tesis de Máster en Edimburgo del proyecto *Walking Compositions* (Comelles, 2009a), en la que me adentro, ya de forma irreversible en un terreno nuevo, complejo y aterrador, a la vez que extremadamente bello y gratificante.

³ Entendemos estos conceptos como calificativos que definen toda una serie de prácticas sonoras que implican la grabación y edición de sonido para distintas finalidades. La ecología acústica centra su atención en el estudio ambiental del sonido, la fonografía y las grabaciones de campo son términos que coexisten dentro de las prácticas de recogida, archivo y edición del paisaje sonoro. Finalmente el diseño de sonido estaría mas enfocado a la creación sonora para fines ulteriores, cine, televisión, etc...

⁴ Grabaciones de campo, en inglés.

⁵ En la bibliografía (pag. 191) a esta investigación se puede encontrar una relación de la presencia online de estos artistas así como referencias directas para la escucha de trabajos y proyectos realizados por los colectivos mencionados.

A mi vuelta a España llegó a mis manos una grabadora *Zoom H2*⁶ y con ella me dirijo a Valencia para empezar el *Máster en Artes Visuales y Multimedia* en la *Facultad de Bellas Artes San Carlos* de la Universidad Politécnica de Valencia (Mañas, Martínez de Pisón, Carbonell, 2009). El planteamiento inicial para este máster era el de ampliar conocimientos y profundizar en las prácticas artísticas multidisciplinares y de algún modo poder hibridar mis conocimientos en el campo de lo visual con lo ya aprendido en Edimburgo del mundo del sonido. Allí de una forma más tangencial se tienen en cuenta aspectos del hecho sonoro. El Arte sonoro se explora e investiga allí de la mano de Miguel Molina y de Josep Cerdà, en el seminario que imparte en él.

Cerré el proyecto de Edimburgo, y en Valencia empiezo a recoger sonidos, de una forma más sistemática, catalogándolos y realizando mis primeras piezas de composición de paisaje sonoro. La primera sin procesamiento digital es *Port De Silla* (Comelles, 2009d). Anteriormente como en el proyecto sueco *Mensa*⁷ había trabajado siempre con sonido procesado, sin recoger sonidos. Lo aparqué una vez descubiertas las grabaciones de campo.

El nuevo proyecto, es una especie de fruto natural de las *Walking Compositions* escocesas, en el que en lugar de explorar la sonoridad en un entorno de naturaleza me adentro en un urbano, donde de nuevo, el paseo y el *wander*⁸ anglosajón son el eje central en la construcción de composiciones de paisaje sonoro y que denominé *La Ciudad Aural* (Comelles, 2010a). Ambos serán descritos detalladamente más adelante.

Paralelamente, en Valencia empiezo a cultivar toda una serie de relaciones con distintos artistas locales. De forma meramente orgánica, un grupo de artistas trabajando en sonido desde diferentes perspectivas, empezó a reunirse en *La Clínica Mundana* un espacio autogestionado y asociación cultural del centro de Valencia que acogió entre 2009 y 2012

⁶ Grabador de audio portátil producido por la compañía Zoom. Recientemente es uno de los grabadores mas asequibles del mercado, por su sencillez y calidad de la microfonía.

⁷ *Mensa* fue el pseudónimo bajo el que se firmaron las primeras referencias discográficas del autor de esta investigación. Este nombre se utilizó desde el proyecto *Talaies Sonores* hasta "*Braid Heritage*" publicado en 2010 en el sello alemán *Resting Bell*. En la Bibliografía se pueden encontrar las referencias directas a cada una de las publicaciones del proyecto. (pag. 191). Así mismo, en los CDs anexos a esta investigación se puede acceder a varias grabaciones bajo el proyecto *Mensa*. (Pag. 264, CD Adjunto 01).

⁸ *Wander*, pasear, original en inglés.

desde conciertos de Arte sonoro a presentaciones de libros⁹ y se asentó a partir del otoño de 2010 en el ciclo mensual *Herzios* (Coloma, Comelles 2010).

En *Herzios* se programó durante dos años conciertos en *La Clínica* de forma ininterrumpida. Lo fundó y coordinó Josué Coloma y hasta su cierre me hice cargo yo mismo. Participaron artistas de Valencia y del resto del Estado en una iniciativa única en el ámbito de la música experimental y electrónica en Valencia. El ciclo *Herzios* ha sido ampliamente reconocido¹⁰ por medios locales y nacionales y ha recibido el apoyo de muchos artistas emergentes. Su objetivo siempre fue ofrecer un espacio para la realización de conciertos a proyectos creativos locales y a aquellos artistas interesados del resto del estado. De dicha empresa surgió un recopilatorio que recoge una plétora de composiciones inéditas o reeditadas e incluso un extenso archivo con grabaciones íntegras de los conciertos (Coloma, J., Hernández Santana, E., Nieto, J. A., Ferrer-Molina, J. L., Montag, J., Martinsen, R., Tena, J., 2011)

Herzios surgió como una necesidad creada a partir de las redes sociales como *Facebook* o *Twitter* en dónde un variado elenco de artistas ya se estaba organizando. La política del ciclo siempre fue la de ofrecer un espacio físico a aquellas creaciones que se movían principalmente en un entorno virtual. En *Herzios* enseguida descubro artistas que publican bajo licencias *Creative Commons* y que desde varias facetas abordan el paisaje sonoro de forma compositiva como Juanjo Palacios, José María Pastor, Raúl Fuentes, Josué Coloma¹¹ y proyectos musicales experimentales que empiezan a emerger a partir de la comunión generada en Valencia por el ciclo *Herzios*.

⁹ En la página web de La Clínica Mundana se puede acceder a toda la documentación acerca de las actividades y filosofía de este espacio autogestionado que estuvo operativo entre los años 2010 y 2012. Recuperado a partir de <http://laclinicamundana.blogspot.com.es/>

¹⁰ La resonancia mediática del ciclo *Herzios* se puede atestiguar con la presencia, sobretodo en radio y prensa escrita. Las palabras de Llorenç Barber, Rafa Cervera, Miguel Álvarez Fernandez o Rosa Pérez son ejemplos claros de dicha resonancia. Consultar entre otros (Barber, L. 2011, mayo 22), (Cervera, R. 2012, junio 13), (Pérez, R. 2012, febrero 15), (Álvarez-Fernández, M. 2012, mayo 12).

¹¹ El trabajo de dichos artistas lo descubro a través de las redes sociales y a partir de dichas aproximaciones, con el futuro se producen colaboraciones. En el caso de Juanjo Palacios, mas adelante formalizamos Senda Sonora, proyecto que será descrito mas adelante en esta investigación. Con José Maria Pastor colaboré en el ciclo *Herzios* y en el Taller de Paisaje Sonoro impartido en La Clínica Mundana en mayo del 2011.

Durante la investigación y desarrollo de *La Ciudad Aural* (Comelles, 2010a), redescubro el paisaje sonoro. Asumido como entorno de trabajo se convierte en el eje central de mi actividad a varios niveles. Por una parte, la creación compositiva a partir de grabaciones de campo además de la labor de conservación, recogida y archivo. Por otra, proyectos de divulgación y publicación de paisajismo sonoro, basados en la red. En paralelo a *La Ciudad Aural* (Comelles, 2010a), realizo dos campañas de grabaciones de campo en la comunidad valenciana con motivo de las fallas en Valencia y, en Alcoi, en las fiestas de moros y cristianos, desarrollando así un archivo sonoro - inédito todavía - pero que recoge el resonar de dos festividades muy particulares.

Parte de este proceso investigador aparece publicado en forma de compilado en el álbum *Orange Country*, mi primera gran incursión en las grabaciones de campo y específicamente, en la composición de paisajes sonoros entendida desde la perspectiva de Barry Truax. Con ello, en noviembre de 2011 asisto al taller de Paisaje sonoro (Berenguer, Bifarella, Erkizia, Gómez, Rocha Iturbide, 2010) organizado en el marco del Festival *Zeppelin* donde tengo el honor de escuchar y debatir aspectos del paisaje sonoro con Manuel Rocha Iturbide, José Manuel Berenguer, Xabier Erkizia y Carlos Costa.

Superado el máster valenciano inicio la presente investigación. Primero recopilé: la bibliografía y las interminables listas de páginas web relacionadas con el tema. Luego inicié varios proyectos de paisaje sonoro, entre ellos, el primer mapa sonoro de mi carrera, en Ibiás en colaboración con Juanjo Palacios donde aplicamos conocimientos compartidos y desarrollamos una propuesta híbrida a medio camino entre la etnografía sonora y la creación compositiva de paisajes sonoros (Comelles, Palacios, 2011).

Pronto se sucederán otros proyectos de análisis de paisaje sonoro y diversas incursiones en festivales y encuentros especializados donde tuve el honor de participar como *Nits D'Aielo i Art* (Editorial, 2012) organizado por Llorenç Barber, *Radar UNAM* (México DF) (Arreola, 2011), Festival *Zeppelin 2011* coordinado por la Orquesta del Caos, Situación Sonora en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Piñango, 2012) y el Festival ECO (Costa, Rivera, 2012) en el que nos presentamos Juanjo Palacios, Luís Antero y el autor de este texto



INTRODUCCIÓN

I.

Del Arte sonoro, de la fonografía y eclosiones

Esta investigación nace a partir de un descubrimiento. Es la historia de un viaje que va de lo aprendido en el campo visual a la vivencia a través de la escucha y al desarrollo de una carrera dentro de las prácticas denominadas como *Arte sonoro* o *estudios aurales*. Se estructura como la narración de un proceso de trabajo que transcurre entre 2009 y 2012 en la que el investigador y creador asimila lenguajes, sinergias y funcionamientos propios de lo que podemos denominar *Arte sonoro*. Este texto pretende describir un proceso, un adentramiento en un mundo y una escena del Arte en los que, cada vez más, me he visto inmerso.

Empieza con la voluntad de realizar un estudio tanto teórico como práctico de las distintas formas de situar, mostrar y distribuir paisajes sonoros en diversos formatos, entornos y espacios. Estas prácticas pueden ser interpretadas desde diversas disciplinas que abarcan desde el Arte de la instalación hasta la museografía aplicada a contenidos etnográficos. Teniendo en cuenta el marco académico al que se adscribe esta investigación es determinante señalar que, a pesar de la disparidad de enfoques posibles de la temática que nos ocupa, ésta será abordada principalmente desde el campo del Arte sonoro.

Si el Arte sonoro será el punto de partida y el entorno de trabajo, cabe introducir un grado de especificidad mayor, asumiendo que éste concepto abarca actualmente muchas prácticas que se extienden desde la música electroacústica hasta el *Circuit Bending*¹² (por introducir dos ejemplos dispares) y atendiendo a la poliédrica condición de esta categoría de Arte, tan joven y compleja, tal y como lo define Miguel Molina (2008). Por ello, investigaremos las prácticas que tienen que ver con el *paisaje sonoro electroacústico* como un material de registro reproducido después de su grabación (Rocha Iturbide, 2009). Este implica cierto grado

¹² Entendemos por *Circuit Bending*, todas aquellas prácticas artísticas vinculadas a la creación de instrumentos electrónicos a partir de componentes, juguetes y materiales domésticos susceptibles de producir sonidos alimentados por electricidad.

de alteración del mismo, de hecho cuando capturamos y recortamos un fragmento de un paisaje sonoro ya estamos alterando uno de sus elementos principales, la duración. Su reproducción implica también cambios en su propia idiosincrasia. El *paisaje sonoro reproducido* es un paisaje sonoro electroacústico que depende de la tecnología para su existencia. Si bien podemos tomar el punto de vista de Rocha Iturbide también podemos acercarnos a la idea de la *fijación sonora* planteada por Michel Chion (1991). Esta se define como sonido fijado, la captura de un sonido y su condición de archivo con una temporalidad concreta. Así pues, podríamos abarcar aquí la fonografía y la ecología acústica aplicadas a las instalaciones, archivos o repositorios virtuales.

A su vez mi motivación hacia el paisaje sonoro viene dada por dos aspectos fundamentales que dan sentido a esta investigación. Por un lado, la presunción de que el paisaje sonoro es el concepto paradigmático que ilustra la dicotomía entre *sonido* y *lugar*. En segunda instancia la que explicaría el creciente interés por la ecología acústica, Arte sonoro y demás prácticas artísticas de reciente cuño que implican sonido. Si lo primero estará ampliamente desarrollado en el cuerpo de la tesis, esta última presunción quedará para la parte final. Restaría pendiente de mención o estudio la cuestión temporal de la grabación de campo. Es determinante no obviar el factor tiempo, en este tipo de prácticas. Efectivamente, es el tiempo en el que se grabó un paisaje sonoro y el tiempo de duración que lo enmarca dos elementos clave para la comprensión y significado de un paisaje sonoro electroacústico. Sin embargo estas consideraciones no será exploradas en esta investigación pues aquí el interés radica en situar y resituar, y las situaciones que se producen entre sonido y lugar.

Una vez asumida la actual coyuntura histórica nos sitúa en medio de un posible clímax de las prácticas en el campo del Arte sonoro y tomando consciencia del papel del paisaje sonoro en este complejo entramado, hemos decidido utilizar esta vertiente del Arte sonoro por su directa relación con el lugar. El paisaje sonoro mantiene una estrecha relación con el espacio en el que se recoge este tipo de documento y por lo tanto nos interesa en tanto en cuanto es un reflejo de un lugar o una marca identitaria del mismo.

Este es un terreno pantanoso, pues muchos fonógrafos¹³ tratan de distanciar ese paisaje sonoro de la fuente del mismo, como ocurre en las reflexiones de Francisco López que tienden a situar el paisaje sonoro como un material físico, con el que moldear escenarios acústicos, tratando de alejarlos de su punto de origen o de los elementos que lo componen. Entendiendo sus motivaciones preferimos centrarnos en la vertiente que podría seguir más directamente los planteamientos fundacionales del término y encauzar esta investigación desde una perspectiva más cercana a Schafer (1977), Truax y *The World Soundscape Project* más que a los acercamientos más tangibles de Francisco López (2011).

Desde la aparición del término paisaje sonoro acuñado por Schafer (1977) a mediados de los años 70 del siglo pasado, este ha sido expuesto de distintas maneras y bajo distintos pretextos divulgativos, científicos o artísticos. El término y sus connotaciones han sido ampliamente estudiados por una serie de autores que han procurado dotar de contexto y significación a un material con numerosas problemáticas formales.

Schafer (1977) cimentó las bases de la ecología acústica y trató de encauzar un proyecto artístico personal a partir de los preceptos apuntados en *The Soundscape* donde estudia una variada serie de ejemplos prácticos y teóricos para comprender lo que es el paisaje sonoro tal y como lo entendemos en la actualidad. Si bien con anterioridad varios autores¹⁴ definieron conceptos similares fue Schafer quien de una manera más específica y determinante expone los elementos que forman parte de un paisaje sonoro y cómo estos en conjunto afectan a la identidad, cultura y tradición de un lugar.

Este desarrollo teórico desde la ecología acústica ha sido también objeto de estudio en el campo artístico. Teniendo en cuenta el bagaje de los miembros de *The World Soundscape Project* podemos ver cómo estos, además de utilizar el paisaje sonoro como material de análisis, lo han utilizado como materia prima compositiva y como entorno acústico en el que

¹³ Entendiendo por fonógrafos aquellos que dedican su labor a la recogida, documentación y archivo de paisaje sonoro.

¹⁴ Luigi Russolo ya apuntaba en *El Arte De Los Ruidos*, ideas que después fueron acuñadas por Schafer y definidas como paisaje sonoro. Sin embargo, es en *The Tuning of The World* cuando el concepto *soundscape* es definido. Posteriormente, Truax sentará las bases comunicacionales del paisaje sonoro, y autores asociados a *The World Soundscape Project* desarrollarán aspectos más concretos de paisaje sonoro.

desarrollar una práctica artística vinculada muy estrechamente a la música electroacústica. En ese sentido, autores como Rocha Iturbide (2009) han reflexionado sobre el paisaje sonoro desde una perspectiva compositiva, tratando de formular una serie de parámetros subjetivos con los que analizar en la escala temporal, la estructura interna de un paisaje sonoro, todo ello partiendo de los preceptos señalados por Truax (2002a) sobre composición de paisajes sonoros¹⁵. Todos han tratado de elaborar un marco teórico al paisaje sonoro. Para ello exploran distintas implicaciones aplicables al paisaje sonoro y aspectos concretos de las distintas variables que transforman ese paisaje.

Sin embargo, existe una vertiente que necesita de mayor reflexión y que de hecho es el objeto de esta investigación. Se trata de la reflexión acerca de cómo situar, mostrar y distribuir el paisaje sonoro, independientemente de actitudes, estudios o experimentos. El objetivo es explorar cómo formalizar una puesta en escena de un material intangible, difícil de reproducir y sin un componente visual que lo apoye. A menudo, la exposición formal de materiales sonoros choca irremediabilmente con la práctica sonora, los medios utilizados para atraer el interés del oyente pasan por representaciones visuales de ideas o conceptos asociados al sonido, sin embargo resulta complejo, como ya veremos, situar, sonido en un lugar y visualizar ese mismo acto.

Por eso, trasladando el debate acerca de lo visual, es interesante acercarnos a los planteamientos que Augoyard (1991) miembro del grupo CRESSON, expone acerca del concepto de paisaje sonoro y su ligazón a la cultura visual. Expresa la necesidad de redefinir el concepto de paisaje sonoro y encontrar nuevas formas de denominarlo. Pretende desligarlo de una experiencia meramente visual, en este caso, la contemplativa. Con ello pretende redefinir los puntos de vista analíticos sobre el paisaje sonoro, para alejarlos de los sistemas analíticos de la cultura visual.

Sus preceptos fueron revisados en Catalunya por el grupo de investigación antropológica *Ciutat Sonora* (Alonso, Cantavella, Sánchez, Anítua, García López, Guiu, 2005).

¹⁵ En nuestro país José Luís Carles, Francisco López, *La Orquesta del Caos* o el grupo *Escoitar.org* han sido los pilares básicos para la formalización de una tradición fonográfica.

Cantavella y Sánchez (2008) desgranar la posibilidad de entender el paisaje sonoro, no como una consecuencia de una experiencia visual sino como el registro de una experiencia sensorial que poco tiene que ver con lo visual. Asimismo plantean el paisaje sonoro como un friso temporal ordenado por eventos consecutivos, paralelos y con distintas profundidades de campo.

Todas estas consideraciones son las que nos llevan a plantearnos qué sistemas se utilizan, de qué forma el paisaje sonoro es dispuesto y cómo llega al oyente, al espectador o al internauta, y para tratar de situar todas estas prácticas hemos decidido encauzar esta investigación a partir del paradigma tecnológico que ha permitido la democratización y estandarización de los sistemas de escucha. Es decir que asumimos que el acceso a tecnologías mas asequibles que en el pasado, la fonografía a ecolosionado permitiendo el acercamiento de muchos a una práctica que con anterioridad a la era digital se limitaba a unos pocos dado el coste de los equipos de grabación y escucha. En este sentido, son los grupos de investigación como el de la *Simon Fraser Univeristy* (Vancouver, Canadá) o centros como el IRCAM (París, Francia) los lugares donde poder trabajar con este tipo de tecnologías.

II.

Las dos escuchas

En “El Arte de Los sonidos fijados” Michel Chion (1991), expone y argumenta la existencia de dos espacios de la escucha: uno *interior*, que se refiere a la escucha interna de los elementos que conforman una grabación, composición o pieza; y un *espacio externo* en el que los componentes del espacio físico en el que se realiza la escucha determinan la percepción del material oído. Este espacio exterior se ve afectado además por las condiciones técnicas, el sistema de sonido y la disposición del mismo.

Chion plantea esta división desde una perspectiva del espacio concierto, el lugar y el tiempo de la escucha atenta paradigmática. Éste, se cuestiona qué sucede cuando las condiciones de reproducción distan de la idea original del compositor y qué situaciones se producen cuando distorsionamos esa puesta en escena. Es decir, si nos planteamos componer una pieza sonora para ocho altavoces, ¿qué sucede si la reproducimos o la presentamos en público tan sólo con cuatro de ellos?

Chion plantea la estandarización y la sistematización de los sistemas de reproducción, cuya función es facilitar a la audiencia un acercamiento más referencial. Según él si estandarizamos los sistemas de la escucha le ofrecemos a la audiencia un punto de anclaje que en numerosas ocasiones no se tiene. Al existir múltiples opciones, el oyente carece de herramientas subjetivas para interpretar la espacialización o la difusión de una pieza sonora. Sin embargo, presentando un canon común (Chion emplea el ejemplo de la fijación técnica del cine) permitimos un acceso a ese trabajo mucho más directo y fácilmente interpretable, sin afectar a la evolución de carácter libre de la creación.

El debate sobre las dos escuchas es determinante para comprender el grueso de esta investigación. Sobre todo porque analizaremos dos situaciones sonoras en las que el oyente se

enfrenta con espacios de la escucha de paisajes sonoros muy distintos y debe, de forma responsable plantearse qué sucede en cada una de esas situaciones.

En la primera parte de este texto, analizaremos una línea de trabajo, que culminará con la exposición de mis tentativas en ese contexto, centradas en la *escucha emplazada*, una escucha situada en un lugar determinando que se plantea como una reflexión sobre el entorno. Esta *escucha emplazada* se centra en intervenciones en el espacio público y en la manera de trabajar en entornos que *per se* son acústicamente activos.

A diferencia de una audición limpia en un estudio, este tipo de escucha plantea serios problemas de contaminación puesto que nos proponemos intervenir ese entorno con más sonido.

Todos los proyectos analizados en esta parte, se centran en el lenguaje desarrollado en ese tipo de entornos de la escucha, en esa sala de conciertos abierta al mundo. Lo interesante es que quizás este modelo de escucha en espacio público sí cuenta con un sistema estandarizado de escucha, los auriculares. Es aquí quizás donde Chion podría encontrar ese punto de anclaje más mediatizado y estandarizado a nivel comercial, a pesar de que la irrupción de tecnología móvil con capacidad de reproducción por altavoz abra un campo de discusión sobre el uso público de sistemas de sonido.¹⁶

Si bien existe una creciente popularización de la escucha móvil con altavoz integrado, es importante situar la escucha con auriculares en un lugar predominante por encima de las otras (concierto, hogar, audición...). La escucha con auriculares y en situaciones de tránsito

¹⁶ Existe una creciente preocupación en el ámbito de lo público y en concreto en el transporte público por la proliferación (especialmente entre los adolescente) de escuchar o mas bien oír música a través del altavoz interno del teléfono móvil. Esta situación despierta el interés por respetar el espacio público/privado desde una perspectiva acústica. Este tipo de prácticas han sido definidas en los países de habla anglosajona, como *Sodcasting*.

Ver entre otros:

Hudson, A. (2011, junio 14). BBC News - Why do people play music in public through a phone? *BBC Magazine*. Londres. Recuperado a partir de <http://www.bbc.co.uk/news/magazine-13749313>

Rego, B. (2012, julio 15). Sodcasting. *Mediateletipos*. blog. Recuperado a partir de <http://www.mediateletipos.net/archives/16248>

Collaborate
Community Fe
Guidebooks an
Nightbus Radio
about collabor

You both follow

198 following

2 sets

sustainer Guitar Loops

2 months
Improvisation
1.13
Like | | | | 66 | 2 | 1

3 months
Improvised
0.53
Like | | | | 55 | 4

4 months
Improvisation
3.00
Like | | | | 101 | 7 | 3

4 months
Improvised
LOOP47 (for guitar)
Like | | | | 2 | 2

5 | 21
back | Share |

at, unreleased, loops and
tion tracks
rg.com
tter
Space
icogs
ute sustainer



urbano es una de las más comunes y al margen de su carácter de *immersivo*¹⁷ entra en lucha constante con el fluir de los ambientes sonoros urbanos.

Brandon LaBelle (2011: 97-105) afirma - en consonancia con Michel Bull de quien más adelante hablaremos - que la escucha móvil con auriculares tiene una doble vertiente, por un lado sirve de filtro de todo aquello que ocurre a nuestro alrededor y a su vez aporta una sensación de control a la hora de construir una experiencia sensorial adaptada a nuestros gustos e intereses. El auricular nos permite desarrollar esa escucha interior que si bien es ligeramente distinta a la que plantea Michel Chion, la podemos tomar como una acepción distinta del término.

Es por ello y por ese carácter immersivo por lo que centramos la atención de este trabajo en aquellas propuestas que permiten una escucha localizada e individualizada como paradigma de la experiencia urbana contemporánea. Esa escucha emplazada se sitúa en dos terrenos: el físico o geográfico y el sensorial. La escucha se emplaza en un lugar y a su vez es emplazada en nuestra propia experiencia, insertada y fijada como filtro de la realidad.

El siguiente tipo de escucha que analizaremos en este texto es la *escucha desplazada*. Si en la *escucha emplazada* existe cierto consenso tecnológico, aunque es sólo en entornos versados en la materia, la *desplazada* carece de una estandarización en este sentido. Sus posibilidades de difusión y reproducción son infinitas por lo que es el oyente quien determina la calidad de esa escucha.

La *escucha desplazada* es aquella que realizamos en la distancia se refiere a la escucha de paisaje sonoro desplazada de su lugar de origen. En ella agrupamos todas aquellas audiciones que voluntariamente hacemos delante del ordenador como en audiciones en red o audiciones a través de otros sistemas, como radiocasetes, reproductores de MP3, etc. Desafortunadamente no cuenta con ningún modelo de estandarización definido, quizás la única característica común de este tipo de escucha reside en que casi todos los equipos son ya estéreo por lo que en cuanto a calidades resulta prácticamente imposible trazar una tendencia

¹⁷ Entendiendo immersivo como traducción literal del inglés. Como sinónimo de inmerso o inmersión.

o uso común. Igualmente podríamos hablar de una tercera escucha, la escucha reemplazada, situación que sucede y veremos mas adelante en los casos de *Senda Sonora* o *La Ciudad Aural* proyectos adscritos en esta investigación en los que se plantea la escucha de paisajes sonoros electroacústicos en el lugar donde fueron recogidos.

En las páginas webs dedicadas a la fonografía, suele haber advertencias que, a pesar de que no siempre son respetadas, apuntan la necesidad de estandarizar el sistema de la escucha. Pienso que al igual que en la escucha emplazada, quizás la utilización de auriculares pudiera ser ese elemento homogeneizador de calidades y sistemas de difusión más o menos fiables en el espacio de la *escucha de escritorio* o privada. Entendemos como escuchas de escritorio, aquellas audiciones que realizamos en casa, enfrente del ordenador, explorando, por ejemplo, un mapa sonoro. Así pues, en muchas webs, mapas o sistemas de *streaming* podemos leer la nota “*always better with headphones*”¹⁸ pidiendo de forma sutil respetar la difusión de la obra con esta tecnología actualmente al alcance de todo el mundo.

Volviendo a la demanda de Chion de un modelo estandarizado que finalmente afecte al mercado, es quizás el auricular la tecnología¹⁹ que nos permite a músicos y oyentes tener las garantías de recibir esa información sonora de la manera más fiel independientemente de la localización, del lugar de la escucha o del entorno.

Expuestas estas dos situaciones podemos afirmar que el eje vertebrador de esta tesis es el auricular. En la primera parte por ser la herramienta de difusión por excelencia y por su eterna vinculación a la grabación binaural analizada más adelante. En la segunda, más que como herramienta clave, pretendemos reivindicarla como elemento básico para la fidelidad de la reproducción. Si bien resulta imposible controlar el uso de auriculares en las escuchas de escritorio sí que podemos apuntar, reivindicar y enfatizar ese uso para mejorar el proceso comunicativo y perceptivo.

¹⁸ Siempre mejor con auriculares, en inglés, el original.

¹⁹ Asumiendo cierta responsabilidad en cuanto a la calidad del mismo. Sin caer en tecnologías que por su bajo coste tan solo permitan la reproducción precisa de la voz. Estamos hablando de auriculares con una respuesta de frecuencias aceptable. En este sentido, los auriculares de diadema, aquellos que cubren el pabellón auditivo entrarían dentro de esta categoría de tecnologías comúnmente aceptables para varios tipos de escucha.

La escucha con auriculares será la forma de mediación tecnológica bajo el que el oyente, espectador o ya directamente el internauta, se sumirá en la escucha de proyectos online. Es pues el auricular, la herramienta democratizadora que interviene directamente en la percepción de lo escuchado y permite también respeto respetar el trabajo del artista al garantizar la fidelidad de la parte final del proceso de difusión musical en obras producidas para su escucha en red.

Asumido el lugar que toma el auricular en este estudio es *importante* situar los dos espacios en los que esta herramienta se utiliza. Así en la propia práctica artística existen dos lugares para la escucha en auriculares: un lugar situado en el espacio físico y otro lugar en el espacio virtual, la red. Ambos darán pie a la aparición de esas dos escuchas, la escucha emplazada y la escucha desplazada.

III.

Disponer el paisaje sonoro

Tras establecer los puntos de partida de esta investigación podemos adentrarnos en el estudio de los diversos escenarios en el momento en el que el paisaje sonoro debe ser difundido, expuesto o dispuesto. Identificados los motivos tanto históricos como prácticos (en términos de intangibilidad...) podemos analizar esas estrategias y modelos para la muestra, difusión y presentación de un paisaje sonoro, o lo que denominamos *emplazar la escucha* o *desplazar la escucha*.

La idea de *emplazar la escucha*, aplicada al mundo de la ecología acústica y a la fonografía, nace tras el análisis de cómo hasta el momento se han emplazado sonidos en distintos formatos de presentación pública. Observado el resultado de trabajos de campo en fonografía y estudiado el modo en que estas grabaciones, archivos o mapas son presentados se aprecia cómo la intangibilidad del sonido condiciona negativamente la muestra de paisajes

sonoros. Por ello el acto de emplazar implica resituar, relocalizar o mover sonido de una localización a otra.

Si bien el Arte sonoro será el marco general de esta investigación, éste será entendido como un entorno en el que la muestra de paisajes sonoros se encuentra más desarrollada ofreciendo interesantes formas de disposición y escucha. El Arte sonoro ofrece espacios inmersivos para la escucha como los proyectos de *Escoitar.org* (Molina, Longuina, González, López, Suárez, 2007), *NoTours* (Tomás, López, Longuina, González, Molina, 2010) o los paseos sonoros de Cristina Kubish (2003), (2006), escenarios de la escucha emplazada en la que el oyente vive una experiencia sonora atrayente e inmersiva. Kubisch, pionera del Arte sonoro, presenta una serie de paseos sonoros en los que el espectador es enfrentado a un paisaje sonoro escondido, producido por la captación de ondas electromagnéticas gracias a unos auriculares específicos. A través de dichos paseos, presenta un escenario vivencial de la cotidianidad en el que intervienen aspectos acústicos que habitualmente no escuchamos y que, sin embargo, forman parte de nuestro entorno.

Otras formas más cercanas a la etnografía o a los estudios realizados por John Drever Levack sobre el paisaje sonoro de la zona de Dartmoor en Inglaterra (Levack Drever, 2002), se presentan en un formato mucho más riguroso a nivel científico dejando poco margen a ese componente lúdico o poético presente en los trabajos de *NoTours*. Todos ellos buscan ante todo, difundir realidades sonoras, realizar exposiciones descriptivas de situaciones en las que el paisaje sonoro explica aspectos de nuestra realidad y de otras realidades, sociales, económicas, políticas y culturales. Todo ello dispuesto de la manera que le corresponda en cada caso implica emplazar sonido y por consiguiente, emplazar la escucha.

Cada uno de los proyectos que se describirán en el cuerpo de esta investigación tratan de recoger sonido de un lugar y transportarlo a otro. A su vez parte de estos proyectos pretende hacer la acción inversa: buscan dejar el sonido en su lugar de origen y desplazar la escucha, emplazar al oyente en un lugar específico y forzar una escucha determinada aunque siempre exista esa relación a cuatro entre sonido, lugar, tiempo y oyente.

Emplazar la escucha requiere diferentes aspectos en los que intervenir. Si en el espacio virtual la escucha *per se*, se encuentra siempre desplazada, en el espacio público la escucha puede o no estar desplazada, puede ser desubicada o implicar el desplazamiento del oyente. Emplazarla implica no tanto resituarse el sonido sino *resituarse al oyente*. El autor o autores proponen una ubicación para una escucha concreta alejando al oyente de los espacios convencionales de audición (salas de conciertos, auditorios...). De alguna forma, el paradigma asociado a este término bien podrían ser las propuestas de Hildegard Westerkamp cuando plantea realizar paseos sonoros sin tecnología alguna (Westerkamp, 1974). Sugiere un recorrido que implica el desplazamiento del oyente y por lo tanto el emplazamiento de la escucha en espacios muy diversos sin el uso de ningún dispositivo de tecnología móvil, utilizando únicamente el propio oído. Todo ello implica un claro posicionamiento acerca de nuestra percepción de un entorno acústico concreto, algo que por otra parte ya plantea Cage en *4'33"*. Westerkamp a través de *Soundwalking* pretende forzar una situación en la que el oyente de alguna forma, "desactive" los otros sentidos dejando el oído como canal receptor de la mayoría de *inputs*. En cierta forma queremos considerar que el *Soundwalking* de Westerkamp es el paradigma de esta idea de emplazar sonido, sin embargo, otras propuestas más alejadas de los paseos sonoros también implican resituarse la escucha, llevarla a otros territorios y espacios.

Touched Echo (Kison, 2007) del artista alemán Markus Kison es un buen ejemplo de emplazamiento de la escucha. En esta pieza del año 2007 Kison construyó un sistema de sonido que necesita de las vibraciones de nuestro cuerpo para ser escuchado. Apoyando los codos en la baranda y tapándonos los oídos podemos escuchar las vibraciones del metal de la baranda. Estas vibraciones las producía una grabación del sonido del bombardeo de Dresden a principios de 1945. Tanto el gesto (taparse los oídos) como la particularidad del sistema de escucha nos hace pensar inmediatamente que se trata de un buen ejemplo de emplazar la escucha. El aspecto gestual y la posición del oyente son elementos que afectan a este emplazamiento de la escucha, no sólo afecta a nuestro geoposicionamiento sino que nos obliga a tomar una postura corporal ajena a cómo escuchamos y en qué posición lo hacemos.

De nuevo cabe recalcar que emplazar la escucha implica cambios sustanciales frente a otros entornos de escucha convencionales así como cambios de posición respecto a la fuente de sonido. Finalmente emplazar la escucha implica un claro posicionamiento por parte del autor acerca de cómo debe ser escuchada una u otra pieza sonora.

IV.

Paseo sonoro, paradigma del sonido emplazado

Abordaremos esta perspectiva basada en entornos públicos desde un punto de vista móvil. Hemos decidido encauzar esta parte de la investigación centrando la atención en aquellas propuestas que buscan principalmente generar una experiencia en movimiento por entornos convencionalmente llamados urbanos, rurales o naturales. Si bien en este apartado podríamos abordar distintas posturas acerca del intervencionismo en espacios públicos ya sea en forma de instalaciones o montajes audiovisuales, hemos decidido explorar distintas propuestas estéticas que aúnan el acto del andar como práctica estética (Careri, 2002) con experiencias de inmersión sonora.

También podríamos canalizar la investigación hacia la senda de las relaciones que se pueden establecer entre espacio público y Arte. A partir de dicha reflexión se podrían estudiar aspectos concretos de las relaciones entre ciudad, Arte e individuo pero hemos preferido adentrarnos en aspectos más específicos y centrarnos en aquellas intervenciones intangibles sonoras que se desarrollan tanto en medios “urbanos” como “rurales”. Como ejercicio paradigmático asociado a estas prácticas hablaremos principalmente del paseo sonoro como experiencia sonora insertada en distintos medios. Así pues, será el acto de andar el catalizador de esta parte del estudio iniciando el recorrido a través de las lecturas de Careri (2002) y

terminando con las reflexiones acerca de audio locativo²⁰ expuestas por el grupo *Escoitar.org*. También centrarán nuestra atención en este punto los estudios realizados por Michael Bull por ser interesantes aportaciones dentro del campo del estudio de los *media* y de su influencia en la cultura contemporánea.

Tomaremos como punto de partida las tesis de éste y de Rebecca Solnit (2001) y trasladaremos esos planteamientos a distintas prácticas de paseo sonoro nacidas a partir las propuestas de Westerkamp. Careri y Solnit exploran el aspecto estético del andar y realizan un estudio exhaustivo de las causas y las derivaciones del andar como experiencia no de traslado ni de necesidad sino como acto lúdico-estético. De ellos, veremos cómo estas ideas que provienen en parte del romanticismo del siglo XIX, y más adelante de las teorías situacionistas de la deriva o la psicogeografía, encabezadas por Guy Debord (1999). Estas teorías entran en consonancia con planteamientos contemporáneos como los conceptos de *auralidad aumentada*, expuestos por el gallego Juan-Gil López después de explorar las posibilidades tecnológicas de la geolocalización de sonido (López, 2007).

Para enlazar ambas corrientes (la estética del Arte de Careri y las teorías sobre sonido en movimiento de Westerkamp y otros como Juan-Gil López, Kubisch...) utilizaremos a Michael Bull y Frauke Behrndt (2007) como puente de unión entre dos planteamientos separados por cuestiones prácticas.

Si Careri se centra específicamente en la ciudad como archipiélago de entorno rizomático²¹ y explora el carácter narrativo del recorrido, trataremos también de trasladar esos planteamientos a un entorno natural o rural. Dicho entorno, como escenario de prácticas de sonido en movimiento, sigue siendo un espacio con un volumen de investigación todavía incipiente que reclama una exploración un poco más exhaustiva.

²⁰ Libre traducción del inglés (*locative audio*) hace referencia a proyectos sonoros geolocalizados en la matriz cartesiana.

²¹ En referencia a lo planteamientos de Deleuze y Guattari. Acerca de estructuras no jerárquicas o centralizadas.

Aunque la ciudad como escenario de derivas ha sido ampliamente estudiada desde el situacionismo - sobretodo a partir de la teoría de la deriva²², uno de los elementos prácticos que describe la psicogeografía - hace falta una aproximación alejada de las complejidades de dicho entorno potenciando así un interés por realidades acústicas menos transitadas. Solnit explora los antecedentes del paseo en el paisaje natural y lo adscribe a prácticas propias de la aristocracia inglesa del siglo XIX.

Dada la enorme cantidad de materiales acerca de lo urbano y nuestra relación con él, trataremos de explorar terrenos menos transitados y desgranar los aspectos que definen prácticas artísticas y sonoras en medios extraños a dichas prácticas. Es pues el entorno natural y/o el rural un perfecto escenario para el desarrollo de propuestas complejas en las que el sonido tome especial importancia y especialmente para que dichas prácticas impliquen a agentes locales. Son esas sinergías construidas en el medio rural las que despiertan un mayor interés en esta investigación ya que frecuentemente la respuesta local a propuestas de sonido en movimiento es sumamente interesante si proviene de personas y colectivos que desconocen los términos, las dinámicas y el funcionamiento de ciertos sistemas del Arte. Dicho interés radica en las miradas y las escuchas profanas al mundo del Arte sonoro que ofrecen en la práctica una respuesta mucho mas genuina y no basada en conocimientos previos sobre la disciplina sonora.

Así, tal y como exponíamos al inicio de este apartado la idea consiste en hacer una exploración acerca de prácticas sonoras en movimiento centradas en el entorno rural y/o natural y, en segunda instancia, en cómo estas prácticas se desarrollan en espacios de mayor complejidad como son los espacios urbanos.

²² DEBORD, GUY. *Teoría de la deriva*. Internacional Situacionista vol. I: La Realización del Arte. Madrid: Literatura Gris, 1999. Enlace 37. [Consulta, 29 de Julio de 2012].

V.

Espacio virtual / Redes

El *espacio virtual* es el destinado para aquellos proyectos cuya formalización como pieza sea exclusivamente la red. Es decir aquellos proyectos que enmarcan su visibilidad en un formato digital ya sea en una *web* o a través de interfaces gráficas para ordenador. Dentro de esta clasificación contemplaremos distintos modelos de muestra de paisajes sonoros basados en cartografías interactivas y otros sistemas de muestra de los mismos.

El *mapa sonoro interactivo* será entendido como una metáfora digital del acto de emplazar sonido. Entendemos también que el acto de construir un archivo sonoro a partir de un mapa y determinar las clasificaciones de este archivo sobre la base de una geografía, es una decisión deliberada que determina la lectura del archivo de manera física y conceptual. Al introducir el elemento *geolocalitivo* estos mapas sonoros se ven afectados por la propia idiosincrasia de cada uno de los paisajes mostrados.

Dentro de este apartado dedicado al espacio virtual analizaremos distintas formas que la fonografía²³ está tomando a la hora de difundir contenidos. Uno de los elementos clave a analizar en este sentido es el de las posibilidades que se abren a partir de la aparición de las licencias *Copyleft* o *Creative Commons* y cómo estas pueden generar una reflexión acerca de aspectos tales como la autoría del paisaje sonoro (si ésta existe²⁴) y la diferenciación entre una composición de paisaje sonoro y una grabación de paisaje sonoro. Ante ello analizaremos en

²³ Asumimos que cada vez mas la fonografía es el término que engloba ciertas prácticas que pueden derivar desde la mera grabación de efectos de sonidos hasta material de campo para uso etnográfico, periodístico o como representación sonora de ambientes, situaciones o paisajes.

²⁴ En una investigación paralela podríamos explorar y cuestionar si la captación de paisaje sonoro resulta un sistema fiel y preciso de análisis de un entorno dado. Estas afirmaciones pueden ser cuestionadas desde muchas vertientes y por lo tanto hemos decidido no adentrarnos en este terreno. Asumiendo pues el paisaje sonoro como material base y no como metodología de análisis.

qué medida el uso de registros sonoros puede cambiar el registro de licencias de esos materiales.

Principalmente exploraremos en la esfera digital cómo la fonografía aprovecha estos nuevos canales de distribución para ofrecer a un amplio público lo que hasta la fecha era un material minoritario carente de un gran mercado de venta y distribución. Por ello analizaremos el papel que los *netlabels* y la escena *netaudio* ha desempeñado en la evolución de los canales de distribución de paisajismo sonoro y fonografía.

Así pues, a través del análisis de estas tres situaciones expuestas anteriormente se pretende sentar las bases y sustentar teóricamente ambas posibilidades, la de emplazar sonido y emplazar la escucha. Dicha clasificación y el recorrido analítico que se deriva de este estudio buscan principalmente determinar cuáles son las estrategias comunes a la hora de mostrar y/o difundir paisaje sonoro y qué condicionantes materiales limitan la ejecución de determinados sistemas de muestra. Al final apuntaremos las ideas básicas para entender qué es un *netlabel* y cómo se comportan estas plataformas digitales que distribuyen contenidos audiovisuales bajo licencias *Creative Commons*.



1.

LA ESCUCHA EMPLAZADA

1.1

Del flâneur al commuter

Atravesemos una gran capital moderna, con las orejas más atentas que los ojos, y disfrutaremos distinguiendo los reflujos de agua, de aire o de gas en los tubos metálicos, el rugido de los motores que bufan y pulsan con una animalidad indiscutible, el palpar de las válvulas, el vaivén de los pistones, las estridencias de las sierras mecánicas, los saltos del tranvía sobre los raíles, el restallar de las fustas, el tremolar de los toldos y las banderas. Nos divertiremos orquestando idealmente juntos el estruendo de las persianas de las tiendas, las sacudidas de las puertas, el rumor y el pataleo de las multitudes, los diferentes bullicios de las estaciones, de las fraguas, de las hilanderías, de las tipografías, de las centrales eléctricas y de los ferrocarriles subterráneos.

El Arte de los ruidos, Luigi Russolo. (1913)

Esta investigación es un viaje. Se trata de trazar un camino a través del cuál se han ido asentando los posos dejados por las experiencias que se han ido adquiriendo a lo largo del itinerario. El camino, como metáfora del proceso será una constante y a través del recorrido se van asentando los pilares de una práctica artística centrada en lo sonoro. Se parte de un punto realmente incierto, y se explora de forma intuitiva un paisaje que a medida que aparecen esos referentes toma mayor consistencia.

Russolo escribió en 1913 ese manifiesto futurista y en uno de los párrafos de su exaltado y nervioso texto describe, narra, un paseo. No sabemos exactamente cómo se realiza, podemos incluso pensar, dado el carácter futurista del personaje, que quizás se hizo a toda prisa, en algún vehículo y viendo pasar un territorio fascinante para el autor. Russolo nos

plantea el recorrido por una gran ciudad, nos pide que atravesemos la urbe y que prestemos atención a lo que sucede a nuestro alrededor. Incluso nos invita a que nos divirtamos, que tomemos la actividad con cierto carácter lúdico, que dejemos atrás preceptos e ideas preconcebidas y que disfrutemos de aquello que se podía escuchar en una ciudad moderna a principios del siglo XX. Incluso nos invita a que a través del recorrido, seamos capaces de orquestrar o componer aquello que sucede a nuestro alrededor, pero no componer en el sentido clásico, componer con el oído, al paso, recorriendo, paseando, andando, dejando que cada elemento que se nos aparece delante intervenga con el que acabamos de superar. Nos pide que andemos, que viajemos y que construyamos nuestra propia composición mientras lo hacemos.

Francesco Careri (2002) ha construido una historiografía acerca del acto de andar, iniciada con los primeros recorridos del Dada en París²⁵. Parte de los albores de la humanidad y llega a nuestros días situando en cada momento histórico aquellas situaciones en las que la cultura se ha visto afectada por el andar y cómo dichas culturas lo han utilizado como práctica estética. Aquí pretendemos una aproximación similar desde el punto de vista del andar como práctica estética pero focalizada en el andar como práctica sonora, herramienta compositiva o centrando la atención del recorrido en relación con el entorno sonoro o el paisaje sonoro. Por ello, apuntaremos distintos elementos que han conformado lo que conocemos como *Soundwalk* (Westerkamp, 1974) y cómo la tecnología permite el desarrollo de prácticas sonoras compositivas en relación con el andar, al recorrido y en última instancia a la deriva urbana ya planteada por los situacionistas encabezados por Debord (1999).

Este apartado será abordado desde varias perspectivas siendo dos autores clave para entender la vertiente, digamos generalista, que plantea Careri y de una forma más abierta Rebecca Solnit (2001) en *Wanderlust*. Analizaremos estas perspectivas que poco tienen que ver con lo sonoro y utilizaremos como puente de enlace con la ecología sonora o con el paisaje

²⁵ Careri sugiere que el inicio de lo que él denomina el Andar Como Práctica estética se inicia con los primeros recorridos presentados por los Dadaístas a principios de los Años 20 en París (Careri, 2002, pag. 68-70).

sonoro, el trabajo de Hildegard Westerkamp²⁶ que a *posteriori* será - a nuestro parecer - actualizado y llevado a la cabecera del Arte electrónico a través de las reflexiones de Juan-Gil López (2008) sobre lo que denomina auralidad aumentada. A su vez y desde un punto de vista sociológico, apuntalaremos la *contemporaneización* del paseo sonoro a través de la discursiva desarrollada por Michael Bull (2006) en el campo del sonido en movimiento y analizaremos su punto de vista acerca de cómo los dispositivos de audio portátiles (MP3, Ipod...) han revolucionado la manera cómo escuchamos música, y, cómo experimentamos nuestros traslados diarios por la urbe contemporánea con estas bandas sonoras personalizadas que son los reproductores de MP3.

La historia de la relación entre el andar y el sonido, y cómo es abordada en esta investigación, nació en Escocia cuando iniciamos paseos regulares por una ciudad que por sus características, pasado y geografía, incitan a caminar y a la contemplación. Edimburgo es una ciudad surcada por caminos, senderos, calles y avenidas que se abren hacia el exterior. La ciudad que se abre al paisaje y mira hacia sus afueras. Al contrario de otras urbes, las calles de Edimburgo llevan a los intrincados caminos del *bocage* escocés y su propia estructura deja entrever la escasa diferencia y los sutiles cambios que se producen entre ciudad y campo. Siendo una ciudad eminentemente burguesa y de servicios, no cuenta con barreras urbanísticas que dificulten el acceso a pie a los territorios rurales colindantes. El acceso a zonas menos densamente pobladas es relativamente sencillo. Si comparamos con Glasgow las evidencias saltan a la vista, ésta es una ciudad densamente poblada y con un pasado industrial esplendoroso que ha configurado una trama urbana mucho más compleja y desligada de su entorno rural o natural más inmediato. Si Glasgow en su periferia está surcada por polígonos industriales y circunvalaciones viarias, una amalgama de *No-Lugares* tal y como los define Marc Augé (2000), Edimburgo es una ciudad que se diluye en el entorno rural. La ciudad y sus límites son difíciles de definir y tan sólo una circunvalación rodea la urbe a bastante distancia de los núcleos habitados. En este contexto paisajístico se enmarcan los primeros paseos

²⁶ Entendiendo que el papel de Westerkamp en el grupo The World Soundscape Project es el de teorizar de manera más específica sobre el concepto de Soundwalk y sus implicaciones. A su vez asumiendo que tanto Truax como Schafer también realizan aproximaciones al término.



Richard Long. I Line By Walking, England 1967

realizados y las incipientes aproximaciones al andar como práctica estética en este proceso investigador.

Es imprescindible mencionar aquí un aspecto que creemos fundamental para entender el concepto de paseo en este territorio del Norte de Europa. Históricamente tanto las culturas escandinavas como Escocia han sido pioneras en lo que en inglés se denomina *Freedom to Roam*²⁷ que traducido literalmente sería “libertad para vagar o recorrer”. Así pues, son los escandinavos, ingleses y escoceses por razones culturales, económicas y sociales quienes dispusieron en sus leyes la posibilidad y el derecho de todos los ciudadanos a recorrer el territorio ya sea de uso público o privado. Esta regularización que es comúnmente aceptada por todas las partes implicadas no llega a formalizarse de forma legal (en el caso de Escocia) hasta el año 2003²⁸. A pesar de la tardanza, la consciencia social de la posibilidad de recorrer el territorio sin encontrar obstáculos, barreras o carteles de *No pasar propiedad privada*, es ampliamente aceptada y respetada, tanto en Escocia como en Escandinavia. En fundamental exponer estos hechos que atañen a aspectos sociales y legislativos para entender tanto la propicia situación como la importancia del contexto geográfico y cultural para generar todas las inquietudes en lo que se refiere al paseo y más adelante el paseo sonoro, tal y como lo entendemos aquí. De esta manera podremos entender la historia fundamentada de cómo entendimos en su momento el paseo sonoro como paradigma de composición de paisajes sonoros.

El contexto cultural, legislativo, social y económico afecta a una manera de hacer, a una forma de reconocer el entorno. Andar en los países anglosajones y escandinavos está más sujeto al entorno rural que al entorno urbano. Por ello, aquí el enlace con la deriva urbana o el *flâneurismo* resulta un tanto complejo y difícil de enlazar con dichas prácticas. Parece ser pues que estos *andares* por el *bocage* inglés o escocés tienen más que ver con los planteamientos del romanticismo pictórico y menos con la modernidad de Baudelaire.

²⁷ Derecho público de libre tránsito en la Naturaleza.

²⁸ Tal y como lo especifica el *Scottish Outdoor Access Code* instaurado después de la aprobación de la ley del territorio escocés promulgada en julio del 2003 por el Parlamento Escocés.

Rebecca Solnit (2001) en *Wanderlust* asienta las bases del andar en distintos contextos históricos. Principalmente explora las aproximaciones literarias que, a partir del romanticismo y en la literatura del Siglo XIX surgen y determinan el paseo como una actividad básica de introspección personal, y como una actividad social. Argumenta que el paseo como experiencia de reflexión se utilizaba en la narración como contexto en el que desarrollar tramas o diálogos. También enlaza con la tradición romántica de los jardines del Siglo XIX, diseñados para el paseo y el esparcimiento de las clases adineradas. El paseo era pues una actividad de la burguesía y la nobleza, algo que hasta no muy entrado el Siglo XX, no se contempló como una actividad de otras clases sociales menos favorecidas. Éstas, por otra parte, el único paseo que realizaban era el ir y venir de la fábrica al domicilio. El concepto anglosajón de *commuter* no aparece hasta mediados del Siglo XX. Tampoco existía como experiencia de ocio, pues no es hasta la aparición del *walkman* cuando esta actividad se transforma en una experiencia de tránsito mediatizada (Bull, 2006) en la que el oyente controla ese entorno sonoro, se aliena y construye su propia experiencia sonora por la ciudad. El *flâneur* recorría la ciudad como reconocimiento, como actividad de descubrimiento. El *flâneur* contemporáneo ya no pasea, se dirige a un punto concreto y durante este proceso controla el flujo sonoro a través del iPod. Se convierte paulatinamente en el *commuter*, y con ello nace una nueva forma de experiencia inmersiva y única hasta este momento histórico, en la que el individuo recorre la ciudad adaptando y transformando a su paso un entorno sonoro que hasta entonces era incontrolable y rizomático.

Dichos paseos atienden a una vuelta a la naturaleza, un descubrir por parte del individuo moderno aquellas situaciones que suceden fuera de las ciudades industrializadas, el ruido del vapor y las fábricas, se aleja, como el *Caminante ante un mar de nubes* hacia el romanticismo alemán que en su vertiente pictórica estará encabezado por Caspar David Friedrich. Los paseos y el contexto de descubrimiento del andar como práctica estética vienen dados por esta vertiente romántica del andar influenciada por toda la tradición naturista encabezada por John Muir y perfectamente representada en el encabezamiento de este texto

con estas palabras *In every walk with nature one receives far more than he seeks*²⁹. Con ello, y alejándonos de las apreciaciones científicas del siglo XIX, encontramos en el entorno anglosajón una serie de artistas que a partir de la mitad del siglo XX exploran esas relaciones con el entorno natural, recuperando o canalizando una tradición de paseos rurales muy extendida y común dentro de las prácticas sociales o de ocio en el entorno de las clases medias y altas de la Inglaterra victoriana.

En el Arte contemporáneo, no es hasta la década de los 60 del siglo XX cuando se empiezan a trazar recorridos. Richard Long (Careri, 2002, pag. 144-156) sería un ejemplo de dicho cambio. A mediados de los años 60 empieza a realizar paseos llevando su práctica artística al campo de la experiencia, alejando su producción “tangible” y presentando situaciones vividas, eventos pasados que son representados como ideas o conceptos más allá de la mera obra. La obra se transforma en experiencia y en el caso de Long el paseo deviene Arte. Con esta premisa, artistas como Hamish Fulton - a través de sus reflexiones sobre el andar, quién también caminó junto a Long (Careri, 2002, pag. 144-156) - desarrollarán su práctica artística centrándola en la vivencia estética del andar, el recorrido y el encuentro con entornos y paisajes.

Este es el contexto marcado inequívocamente por la huida de la ciudad y por el neoruralismo que se desarrolla entre las clases medias urbanas de Occidente desde principios de los sesenta y que en el terreno del Arte se traduce en el denominado *Land Art*. Las propuestas del *Land Art* plantean cierto alejamiento de la urbe como espacio para la práctica artística. En este sentido, la práctica artística en esta investigación asume esos cánones, la urbe es desechada, el *moorland*³⁰ escocés resulta mucho más atractivo, para el desarrollo de ese andar como práctica estética - tal y como lo plantea Francesco Careri - al menos para alguien criado en el Mediterráneo.

Los acercamientos al andar se suceden desde la literatura, la pintura o la escultura e incluso, el *happening*. En Vancouver, el grupo de trabajo coordinado por R. Murray Schafer

²⁹ En cada paseo por la naturaleza uno encuentra mas de lo que fue a buscar. Traducción del inglés.

³⁰ Moorland es el término con el que se describe en inglés un páramo o brezal.

(*The World Soundscape Project*) en la *Simon Fraser University* empieza - de la mano de Hildegard Westerkamp - a utilizar el paseo como herramienta de acercamiento al paisaje sonoro, a través de *soundwalking*. Lo mismo sucede con los *Deep Listening Exercises* de Pauline Oliveiros (Drever Levack, 2009) que pueden perfectamente encadenarse con todas las influencias de la meditación *Zen* e incluso la danza *Bhutto*, como bien afirma Drever Levack. Son ejercicios de profunda inmersión en un entorno, aproximaciones a experiencias sensoriales focalizadas en lo sonoro. Todo esto, resulta clave para entender una tradición de estudio del paisaje sonoro a través de recorridos, también llamadas *derivas*. Podemos afirmar que más allá de las implicaciones estéticas del paseo sonoro, éste se ha convertido con el tiempo en una metodología casi necesaria dentro de las prácticas fonográficas contemporáneas.

Siguiendo la senda de sonidos encontrados y ocultos en el entramado geográfico, Reub en 2004 presentó *Drift* (Reub, 2004) en la que el GPS funciona como herramienta para evidenciar toda aquella información oculta que es el registro numérico de coordenadas cartesianas. De nuevo el desarrollo compositivo de la escucha de *Drift* está condicionado por esas coordenadas y a su vez, por otro elemento cambiante de la naturaleza que son las mareas. *Drift* es una instalación sonora situada en medio del mar de *Watten* o de *Frisia* en el norte de Holanda. Este lugar es considerado una llanura de marea en la que la profundidad de agua con marea alta es muy baja. La pieza de Reub juega con la geoposición y con la pleamar y la bajamar. En función del grado de inundación del lugar, la posición de los archivos de sonido cambian forzando al oyente a deambular por el lugar para encontrar aquellos audios ocultos. Si en los anteriores ejemplos presentados, la composición y el *playlist* dependían de un recorrido lineal, aquí, esa linealidad se rompe subiendo al estrado otro concepto importante en esta ecuación que es la aleatoriedad del *wander*, de la deriva sin rumbo, del recorrido intuido.

En Edimburgo mis observaciones sobre el recorrido se sucedieron a partir de diversas *derivas*. Tomaba como punto de partida el apartamento en el que vivía. Empiezan a sucederse situaciones en las que la observación del territorio, de forma irremediable tiende hacia, no ya a una observación, sino a una escucha. En el contexto del máster de Diseño de sonido en el que

me encontraba en ese momento, nos encargaron un ejercicio: tomad un objeto que pueda emitir sonido y activadlo en distintos espacios, con esta sencilla acción presentad 12 grabaciones que sean distintas entre ellas, poniendo de manifiesto los diálogos que suceden entre un sonido concreto (o conjunto de sonidos) y distintos lugares o acústicas particulares. Dicho ejercicio se planteaba como una actividad para transformar una serie de sonidos de una biblioteca de audio utilizando elementos naturales, sin provocar transformaciones digitales sobre el material u objeto sonoro en cuestión. Para esta actividad escogí un pequeño transistor de pilas, una radio portátil. Con ella, probablemente inicié mi primer paseo sonoro, o al menos, mi primer recorrido plenamente consciente de que la escucha a lo largo de dicha experiencia sería el motor de la misma. Transistor en mano salí del edificio de la facultad y deteniéndome en aquellos lugares acústicamente interesantes³¹ seguí el camino de vuelta a casa. Después de unos pasos me detenía, encendía el grabador y trataba de sintonizar con el transistor, emisoras de radio buscando no los sonidos propios de la radio sino toda la plétora de sonidos de la interferencia, del *tuning* o el *zapeo* radiofónico. A lo largo de las dos millas que separaban mi apartamento de la facultad situé una serie de marcas o lugares en los que se produjeron esos diálogos entre el característico sonido de la radio y el entorno inmediato o paisaje sonoro.

El resultado de este sencillo ejercicio son una serie de doce grabaciones cortas³² que, escuchadas en orden, constituyen un pequeño paseo sonoro fragmentado de la universidad a casa. La fragmentación era uno de los requisitos del ejercicio de clase que exigía que cada grabación no excediese los cuatro segundos de duración.

Esta tarea, más allá de provocar una situación en la que condicionantes ambientales alteraran cierto tipo de objeto sonoro, provocó principalmente el despertar en mí de una idea concreta: la idea de recorrido como experiencia y su relación con el sonido. Así pues lo que en una primera instancia fue un ejercicio de diseño sonoro, se convirtió en una representación fragmentada de una historia, la de alguien tratando de sintonizar mientras recorre la ciudad. Más allá de crear una extensa librería de sonidos se creó una historia, una idea descriptiva, un

³¹ Espacios que por la resonancia de estructuras arquitectónicas o de fuentes de sonido que en esos lugares se encuentran ofrecen un escenario sonoro complejo y rico.

³² Los doce archivos de sonido pueden ser accedidos en el CD N°02 adjunto a este texto. (Página 264).

Edu Comelles, Walking Compositions 2009. Edinburgh, RU



retrato aural de una situación específica.

En una segunda parte del ejercicio se nos pidió que, de forma virtual esto es en formato web, presentáramos esos sonidos utilizando una interfaz gráfica. Para el caso que nos ocupaba construimos un mapa sonoro interactivo utilizando el API de Google Maps y mostrando sobre la cartografía de satélite, los puntos donde se realizaron las grabaciones y la inclusión de las mismas generando así un recorrido que muestra una experiencia diaria sometida a procesos artísticos. Se narra una experiencia de lo cotidiano en la que se implica la escucha además del choque entre objetos sonoros y paisaje sonoro urbano. Finalmente con dicho ejercicio situamos sonido y lo emplazamos para posteriormente describir una cartografía vivencial.

1.2

Walking Compositions

Una vez situados los antecedentes procesuales de esta investigación y habiendo llegado al punto en el que surge la idea de establecer relaciones entre sonido y lugar, es importante empezar a describir el proceso que me llevó a *Walking Compositions* (Comelles, 2009) y al resto de paseos sonoros geolocalizados que describiré.

Los tres son una parte fundamental de esta investigación puesto que desembocan en la redacción del texto que nos ocupa. Por eso el proceso investigador se inició en 2009 en Edimburgo con *Walking Compositions* (Comelles, 2009) primera tentativa formal de acercamiento a una composición emplazada y a una escucha emplazada del autor de este texto. A *Walking Compositions* le siguieron *La Ciudad Aural* (Comelles, 2010a) y posteriormente, *Senda Sonora* (Comelles, Palacios, 2011) (ésta última en colaboración con Juanjo Palacios). Los tres asientan una línea de trabajo centrada en el andar como práctica

estética y la construcción de experiencias *immersivas* a partir de paisaje sonoro yuxtapuesto a realidades en movimiento.

Walking Compositions en 2009 se planteó como un proyecto destinado a construir un diseño de sonido para un bosque, y que fue derivando hacia un proyecto compositivo de paisajes sonoros en el que el entorno y sus características geográficas y geológicas acabaron tomando las riendas y se formalizó como paseo sonoro geolocalizado. Su detonante motivacional era generar composiciones delimitadas y enmarcadas en espacios concretos forzando el proceso compositivo mediante una serie de condicionantes externos tales como la geografía del lugar, la flora, la fauna, el clima o la meteorología e incluso la geología.

En esta primera tentativa el proceso compositivo se planteó de una forma lineal y temporal, utilizando el trazado físico de un sendero como *timeline* (línea de tiempo). Esta línea de tiempo (Comelles, 2009) se entiende como una metáfora del proceso creativo. Una línea que vamos recorriendo mientras asimilamos conocimiento generando así un poso en nuestra memoria y una cierta acumulación vivencial.

Walking Compositions (Comelles, 2009) se compone de cuatro piezas preparadas específicamente para su escucha con auriculares. Dadas las características y las demandas del máster al que se adscribía este proyecto, se prestó especial atención a aspectos muy concretos dentro del diseño de sonido además de la construcción de un prototipo en Max MSP que permitiera la escucha de las composiciones según la posición geográfica del oyente. El sistema controlado por una entrada de datos GPS gestionaba la escucha de archivos sonoros vinculados a localizaciones concretas.

1.2.1

Composición

El proyecto *Walking Compositions* (Comelles, 2009) se divide en cuatro composiciones en las que se exploran distintas características ambientales que el oyente va encontrando a lo largo de un recorrido de veinticinco minutos de duración. Las cuatro piezas que conforman *Walking Compositions* son de hecho el resultado de un proceso de estratificación de ambientes y sonoridades que desembocan en una composición final que contiene todos los elementos de las tres anteriores.

Su proceso de creación tomó como referencia el manifiesto que Matthew Herbert (2005) aplica a su propio proceso creativo. Establece una serie de normas auto-impuestas que determinan la *praxis* artística. Rehusa la utilización de sonidos pregrabados en librerías y limita su campo de acción a sonidos del mundo real en detrimento de las sonoridades propias de instrumentos. Propone no utilizar un procesamiento digital que cambie la morfología del sonido permitiéndose sólo su edición básica.

Para *Walking Compositions* partimos de ese modelo de regla autoimpuesta y adaptamos el manifiesto a nuestras necesidades e intereses. Con ello, realizamos un contrato autoestablecido de composición de paisajes sonoros. Una de las reglas más importantes fue que todos los sonidos utilizados en el proceso compositivo tenían que haber sido grabados en las inmediaciones del paseo. Asimismo, las composiciones debían estar ligadas íntimamente al entorno utilizando sus propios elementos sin introducir injerencias externas.³³

En la primera composición, *Opening* encontramos el río y su presencia sonora preponderante. La composición se inicia con el sonido del agua y éste va derivando y mezclándose con los sonidos de troncos, de ramas, de piedras y de cortezas de madera. A medida que avanza la composición y nos adentramos en el bosque los sonidos se tornan más

³³ Este contrato compositivo se encuentra reproducido en los anexos a esta investigación. (Página 268).

dispersos. Pequeñas estructuras de *microsonidos* (Roads, 2001) se forman a nuestro alrededor hasta llegar a cierta saturación y al cierre de esta primera parte.

Llegados a este punto hemos recorrido una estrecha senda entre el río y el bosque y terminamos en un espacio diáfano en el que el valle se ensancha en un prado. Allí se inicia *When The Leaves Fall*³⁴. Esta composición trata de generar un símil sonoro al movimiento que hacen las hojas al caer de los árboles en otoño. La oscilación del vuelo de las hojas inspira esta parte del paseo sonoro. Utilizando síntesis aplicada sobre grabaciones de campo hechas a partir de hojas y pequeñas ramas, se construye una pieza sonora que trata de emular esa caída de las hojas.

Superado el prado volvemos a adentrarnos en el bosque e inmediatamente encontramos un instrumento de madera instalado allí por los responsables de ese espacio natural. Se trata de una marimba, una especie de xilófono de madera. Dada la significación, idoneidad y oportuna localización de dicho instrumento se decidió utilizarlo como elemento sonoro para la siguiente composición. Así pues, esta composición titulada *Txala*³⁵ utiliza el sonido percutido de la madera como materia base para la construcción de una composición fluida y cambiante que se desarrolla hasta el siguiente y último escalón del recorrido.

Finalmente reencontramos el río, y esta vez el bosque es mucho más cerrado que al principio del recorrido. Se inicia *Deep In The Woods*³⁶ la parte final del paseo sonoro. Reúne los distintos elementos ya presentados en las tres primeras composiciones en una sola pieza rítmica y armónica que enlaza los elementos percutidos de materiales que escuchamos al principio así como los micro sonidos de ramas y troncos. A su vez, un incesante ritmo sigue nuestros pasos emulando las estructuras sonoras resonantes de *When the Leaves Fall* y finalmente los sonidos de la marimba enmarcan rítmicamente el conjunto hasta el final del recorrido donde de nuevo, salimos del bosque y nos adentramos en un ancho prado.

³⁴ "Cuándo las hojas caen", traducción del inglés.

³⁵ Abreviación de txalaparta, instrumento tradicional vasco de percusión, parecido a una marimba africana.

³⁶ En lo profundo del bosque, traducción del inglés.

Las cuatro composiciones se basan en una única grabación de campo inalterada. Para crearla se realizaron varios recorridos sobre el mismo trazado de la senda utilizando microfónica binaural. Estos recorridos sonoros se grabaron con la intención de situar toda una serie de marcas sonoras específicas a lo largo del recorrido permitiendo situar las composiciones y enmarcarlas en los tramos deseados. Así pues, en la grabación, escuchamos al principio el paso de coches de la carretera que se encuentra en las inmediaciones del inicio del recorrido, más adelante, espacializado a la derecha el arroyo que acompaña toda la reproducción que, llegado a cierto punto, desaparece dando paso a una extensión menos encerrada en el bosque que en la parte inicial. A partir de ahí escuchamos niños jugando en el prado abierto y enseguida nos adentramos de nuevo en el bosque para encontrar la marimba ya mencionada y volver al bosque hacia el tramo final de la pieza.

Walking es un paisaje sonoro del lugar, un paisaje basado y compuesto al paso, acelerando o pausando el ritmo de los pasos en función de la escucha.

Si la grabación en crudo es el lienzo sobre el que se asienta todo el paseo sonoro, son las composiciones las que producen alteraciones en el campo perceptivo ofreciendo un acercamiento subjetivo al entorno sonoro del *Heritage of Braid*. WC es pues un proyecto de alteración del paisaje sonoro o más concretamente de interpretación del mismo a partir de sus elementos básicos.

Walking Compositions se centró en cómo generar paisajes sonoros abstractos que de alguna manera propusieran una escucha distinta para el oyente. La idea original era la de desajustar la realidad introduciendo elementos sonoros procesados que alteraran la percepción sonora del lugar. A través de la escucha de esa realidad sesgada, pretendía llegar a despertar el interés a través de una imposición subjetiva de sonidos en el lugar. Si el objetivo de esta primera propuesta no era tanto despertar la atención por una escucha cercana a los planteamientos de la ecología acústica, sí que determinados aspectos de la manera cómo se concibió el proyecto apuntan a esa inclinación por el respeto y la preservación del medio sonoro natural.

An aerial satellite-style map of a city block with several buildings. A thick black line traces a path through the streets. Several speech bubble icons containing speaker symbols are placed at various points along this path. A callout box in the upper left corner contains the text 'le_serranos.mp3' and a hand cursor icon pointing to one of the speech bubbles. The map has a grainy, pixelated texture.

le_serranos.mp3

Aspecto del mapa interactivo para La Ciudad Aural, 2011.

La voluntad de este proyecto era transformar una experiencia sonora en un medio natural y explorar sus posibilidades compositivas en íntima relación con el entorno o el paisaje. *Walking Compositions* determina muy claramente la intención de mantener un proceso compositivo basado en el lugar respetando sus características orográficas y naturales, marcando así una praxis compositiva restringida al lugar. Todo ello fue apoyado y acotado por una serie de normas autoimpuestas que forzaron la producción de las cuatro composiciones. Finalmente, responden directamente a la idea de emplazar la escucha y emplazar sonido. Asumiendo su dependencia del lugar, están sujetas a lo *site-specific*³⁷, a condicionantes que determinan la obra en función del lugar que ocupan en el mundo.

1.2.2

Estructura y emplazamiento

Descritas las distintas partes de *Walking Compositions* (Comelles, 2009) podemos analizar de qué forma éstas fueron dispuestas y geolocalizadas en el entorno.

The *Hermitage Of Braid* es un pequeño y estrecho valle surcado por el *Braid*, un arroyo que da forma y modela este accidente geográfico, y que se encuentra al SE de la ciudad de Edimburgo en el barrio residencial de *Morningside*, a dos millas del centro. SU particularidad es que se encuentra rodeado de barrios residenciales y a pesar de su carácter agreste es un lugar muy transitado por los vecinos de la zona.

El valle discurre de Oeste a Este y en su parte más occidental presenta una densa vegetación boscosa, a medida que avanzamos hacia el este se ensancha hacia la planicie que acompañará al *Braid* hasta su desembocadura en el *Firth of Forth*, El estuario que se abre al *Mar del Norte* en el que desemboca el Río *Forth* y sirve de caladero para el incipiente tráfico del Puerto de Edimburgo. Al norte encontramos *Blackford Hill* una loma que domina Edimburgo y al sur los *Braids Hills* una pequeña cadena de elevaciones que hoy acoge un campo de golf. Encajonado entre ambos accidentes geográficos el *Hermitage of Braid* es un lugar un tanto

³⁷ "De lugar específico, traducción del inglés.

lúgubre, densamente cubierto por robles, pinos y hayas. Teniendo en cuenta sus características topográficas, el sendero que sigue el arroyo discurre de Este a Oeste con diversas derivaciones, atajos y pequeños caminos alternativos que se adentran en el bosque.

Descrito el terreno podemos empezar a hablar de cómo se dispusieron las distintas composiciones. Asumiendo el valle como una línea más o menos recta que empieza en los lindes de la urbanización *Morningside* y termina en *Blackford Glen* (zona en la que encontramos una parte del Campus de la Universidad de Edimburgo) se decidió que la distribución de las composiciones se haría en concordancia con ese recorrido.

Asumida la direccionalidad y la linealidad del recorrido, las composiciones fueron diseñadas y emplazadas bajo esos preceptos. El emplazamiento siguió un orden en forma de línea de tiempo. Se inicia el recorrido en el extremo Oeste del parque y enseguida escuchamos la primera de las composiciones, *Opening*, para una vez llegados al centro del parque empezar a escuchar *When The Leaves Fall*. Un poco más adelante, de nuevo en el bosque y superado el claro que alberga el centro de información, se inicia *Txala* que dará paso a *Deep In The Woods*, en la parte más frondosa del camino, la que precede a la planicie de Blackford Glen donde termina el recorrido.

En concordancia con lo anterior, el diseño del software conectado a un GPS funciona con un sistema de filtraje de coordenadas en una matriz lineal. Al inicio del camino, un sistema por retardo dispara la primera de las composiciones. A medida que el oyente avanza y escucha la primera pieza, el sistema va analizando las nuevas coordenadas, superada cierta coordenada, el mecanismo inicia la reproducción del siguiente *track* y así sucesivamente. La velocidad del paso del oyente no era dependiente del sistema de modo que si el oyente recorría las distancias en menor tiempo que la duración de las composiciones éstas se irían solapando. Para evitar un solapamiento demasiado pronunciado se procuró generar una velocidad media dejando margen entre una composición y la otra.

A nivel técnico la linealidad facilitó muchísimo el trabajo de desarrollo del *software* en Max MSP puesto que mediante un sistema de algoritmos condicionales, las composiciones no

se disparaban si antes las anteriores no lo habían hecho provocando el paro del paseo sonoro y la reiniciación de todo el sistema.

Finalmente queda decir que el carácter lineal del recorrido y su relación con la estructura topográfica del terreno y sus senderos fue muy propicio a la hora de diseñar el emplazamiento sonoro de las composiciones. La direccionalidad y linealidad permitió un desarrollo sencillo de todo el proceso compositivo que como hemos mencionado antes es acumulativo.

1.3

La ciudad como playlist³⁸

Hasta ahora hemos visto como a lo largo del s.XX se ha ido engendrando la idea de la contemplación estética a través de una experiencia vivida. Hemos podido observar cómo a través de distintos mecanismos de circulación urbana y rural, la percepción estética del lugar es entendida no solo como acto contemplativo sino como la génesis de una experiencia estética que se convierte en motor de la creación artística. Asimismo este entramado sacude los cimientos de la investigación y encauza el primer recorrido culminado en *Walking Compositions* en el que el medio rural, la naturaleza, la flora y la fauna toman un papel protagonista en el trabajo compositivo y de alguna forma ayudan a facilitar este proceso.

Terminado el máster en la *University of Edinburgh* me dispuse a realizar un segundo máster, este de Artes Visuales y Multimedia en la Universidad Politécnica de Valencia. En esta etapa formativa, me encuentro con una nueva realidad universitaria pero sobre todo con un nuevo entorno paisajísticos y vivencial.

Valencia, se presenta ante mí como una verdadera urbe. A diferencia de Edimburgo, tiene un perfil paisajístico mucho mas hostil y complejo. Si Edimburgo es una ciudad surcada por jardines y parques, Valencia es mucho mas dura y compleja urbanísticamente hablando. Los límites de la ciudad de Edimburgo para con el entorno rural son difusos, sin embargo, en Valencia la línea que separa el entorno rural del urbano es muy clara y evidente como resultado de las profundas alteraciones urbanísticas que en el último medio siglo han desnaturalizado la impresionante huerta valenciana en la que no solo la rodeaba sino que mantenía con ella una funcionalidad fascinante, tal y como la describe Blasco Ibáñez en sus extensa bibliografía.

En Valencia descubrimos la ciudad, una ciudad compleja construida a base de la superposición de capas históricas, de estrechos callejones, de angostas calles e intrincados

³⁸ Lista de reproducción, traducción del inglés.

entramados del casco antiguo: Barrio del Carmen, Xerea y Velluters. en los barrios circundados por el antiguo trazado de la muralla que discurre en el sentido de las agujas del reloj por las calles Guillem de Castro, Blanqueras, Colón y Xátiva. Si antes paseábamos en entornos abiertos, por sendas, campos y páramos ahora paseamos por una ciudad difícil, desdibujada y cambiante. Recorremos lugares alterados por malas gestiones urbanísticas con tremendos desajustes y escaso espacio.

Todo son contrastes entre Valencia y Edimburgo. La primera ha crecido de forma desordenada sin respetar la tradición arquitectónica ni la organización de los distintos pueblos que rodean la ciudad. En Valencia el *boom* de la construcción de los años 60 y 70 ha devorado literalmente el paisaje de Huerta Valenciana hasta de absorber núcleos rurales que ahora se esconden dentro del entramado urbano. *Campanar*, *Benimaclet* y el *Cabanyal* son espacios antiguamente independientes de la ciudad de Valencia ahora fagocitados.

En Edimburgo en cambio existe cierta armonía entre el entorno geográfico circundante a la ciudad y su desarrollo. En ella el paisaje escocés se ha metido en la ciudad y forma parte de ella, como en *Holyrood Park* un parque en el centro de Edimburgo que parece haber sido traído de algún páramo de las *Highlands*. Existe una armonía urbanística que contempla el factor natural, el factor humano y el respeto por las formas constructivas del pasado o la estructura y conexión entre lo rural y lo urbano.

En Valencia, necesitamos abordar las cosas desde otra perspectiva, alejarnos de la bucólica naturalista, de la tradición del paseo victoriano y adentrarnos en una nueva realidad bastante más problemática. Problemática porque el descontrol urbanístico y los desajustes sociales y de paisaje existentes, plantean muchas cuestiones que deben ser contempladas y comprendidas. En este nuevo contexto, nuevas miradas y nuevas escuchas son las que empiezan a revelar el camino a seguir. Por eso retomamos aquellas prácticas y reflexiones en el campo de los estudios aurales que abordan la problemática urbana desde todas sus vertientes. En esta nueva realidad iniciamos el recorrido tomando la ciudad como lugar en el que suceden distintos modelos de escucha. Surgen muchas cuestiones que tienen mas que ver con la Ciudad tal y como la conocemos. Al principio nos preocupamos por aspectos políticos y

sociales que atañen al sonido y mas adelante empezamos a valorar distintos espacios de la escucha en el entorno urbano que nos interesan por su carácter individualizado. Estas escuchas que identificamos en el entorno urbano podrían ser dos. Por una parte la escucha en auriculares del *commuter* y seguidamente la escucha individualizada y encerrada en el automóvil.

Las nuevas experiencias urbanas y la forma de circular por la ciudad han cambiado nuestros espacios de escucha generando territorios aurales individualizados o encapsulados. Esto sucede a partir del uso sistemático de los auriculares, generando un nuevo espacio de la escucha individualizada. Así mismo el automóvil es también una cápsula individualizada de escucha cotidiana. En una primera instancia y en la efervescencia del *American Way of Life* de los años 50 y 60 del siglo pasado observamos cómo el automóvil se convirtió rápidamente en un nuevo espacio de escucha que de manera incontestable determina la industria musical y los modos de escuchar música.

El principal efecto es que la escucha ya no es un fenómeno aislado en el hogar o en la sala de conciertos, sino que de inmediato entra a formar parte del paisaje vivencial, en el coche empezamos a escuchar en movimiento, y ese cambio determina claramente el futuro de la experiencia sonora. Hasta finales del s.XX el coche fue el templo de la escucha en movimiento y las radio-fórmulas³⁹ reinaron en el que, a menudo, pierde su hermetismo y se abre hacia el exterior dejando resonar aquellos sonidos privatizados sobre el paisaje sonoro público. Esto, claramente llega hasta nuestros días con las molestias de aquellos que escuchan en el coche a volúmenes altísimos y con las ventanas abiertas para que desde el exterior se oiga. La combinación de tuneado del Vehículo y música forma parte de la producción de identidades contemporáneas.

Siguiendo la estela de la escucha motorizada y el desarrollo de este espacio privatizado de escucha en movimiento, Max Neuhaus (Neuhaus, 1980) propuso en 1967 una pieza sonora que aborda directamente esta cuestión. Comprendió los nodos que se establecen entre la escucha encerrada del automóvil y la escucha pública radiofónica. *Modus Operandi* es

³⁹ Aquellas emisoras radiofónicas que transmiten contenidos monográficos a lo largo de la parrilla.

una composición que se distribuye a lo largo de una avenida arbolada con distintos emisores de radio que contienen una serie de sonidos específicos. Esta propuesta pretende introducirse en los automóviles que pasan por la avenida creando un paisaje sonoro radiofónico que va cambiando a medida que los coches avanzan. El desarrollo de esta instalación depende de transmisores radiofónicos de onda corta con lo cual a medida que nos alejamos de un transmisor, el sonido que éste emite va desapareciendo de forma gradual dando paso a los sonidos emitidos por el siguiente transmisor y así sucesivamente.

Con *Modus Operandi*, Neuhaus puso en evidencia un espacio de difusión sonora que por una parte es un espacio ubicuo y *pervasivo*⁴⁰ pero que a pesar de ser usado por gran cantidad de gente también cuenta con un componente de espacio privado evidente. *Modus Operandi* participa en un doble juego: por un lado plantea una pieza sonora que todos podemos escuchar pero a la vez esta misma variará de acuerdo con nuestra movilidad, radio o vehículo de tal manera que la individualidad del desplazamiento automovilístico hará mutar la pieza generando experiencias estéticas singulares y personales en cada caso.

Neuhaus trata un espacio de escucha muy extendido y que presenta complejas relaciones entre el espacio público y el privado. Pone en evidencia la relación que podemos establecer entre desplazamiento y escucha, nos está abriendo a la idea mencionada con anterioridad de Hildegard Westerkamp, que dice que en los desplazamientos, al movernos, componemos y que nuestra dirección o trayecto puede bien convertirse en una experiencia estética (Westerkamp, 1974).

La escucha automovilística no perderá fuerza ni será reemplazada por un nuevo modelo de escucha. Hoy la escucha automovilística sigue siendo uno de los espacios privados más importantes dónde escuchar en movimiento. Con la generalización del lector de *cassettes* la escucha automovilística sufrirá una revolución sin precedentes⁴¹ que nos facilitará la escucha selectiva en nuestros trayectos. En los coches ya no dependeremos de la programación

⁴⁰ Del inglés, pervasive, ubicuo, presente.

⁴¹ El autorradio fue durante décadas en España un artículo de lujo. La sustitución del cassette por los CD no supuso un cambio significativo aunque sí en relación a la calidad de la audición. Si en cambio la sustitución del CD por el mp3 en la medida en que permite un flujo ininterrumpido de música sin el problema del cambio de soporte.

radiofónicas sino que podremos escoger lo que escuchamos y ése es un cambio importantísimo que determinará de forma muy evidente el futuro de la escucha en movimiento. Este salto tecnológico afectará, y por fin, podremos generar nuestra propia banda sonora no dependiente de programaciones. Podremos escuchar lo que queramos cuando queramos. Paulatinamente crearemos listas de reproducción en movimiento. Llegados a este punto podemos aparcar y bajarnos del coche para adentrarnos en otro de los terrenos en los que la aparición de la *cassette* y del *walkman*, ha sido determinante para el desarrollo de la experiencia auricular en movimiento (Bull, 2000, pág. 3)⁴².

Tanto la *cassette* monoaural⁴³ pero sobre todo el *walkman* binaural provocan el nacimiento de una escucha personalizada, cambiante y dependiente del usuario. Hasta su llegada, los desplazamientos por la ciudad estaban limitados a los avatares de la radio y al entorno del coche, puesto que el peso y las características de las viejas “cassettes” hacían muy difícil su portabilidad y las pilas solían durar poco.

Con la aparición del *walkman* nace un nuevo concepto de escucha individual y especializada que en cada usuario determina claramente la manera cómo percibimos nuestro entorno cotidiano pero no sólo ese, sino cualquier lugar ya sea interior o privado, exterior o público, rural o urbano. La portabilidad del *walkman* es determinante también para generar nuevos espacios de la escucha y, muy especialmente, el auricular es la herramienta clave para la alienación y la construcción individual de una banda sonora personal (Erlmann, V., Smith, B. R., Carter, P., Nuckolls, J. B., Gouk, P., Hirschkind, C., Thompson, E., 2005). José Luís Espejo (2010), en su texto para la exposición *ARTE SONoro* en *La Casa Encendida* cuando se refiere al espacio íntimo, alude al auricular como herramienta que permite la privatización de los espacios acústicos.

Aunque en el coche y la audición es una escucha personalizada, como también puede compartirse, está más cerca de la escucha convencional que se produce en las viviendas

⁴² El magnetófono portátil, con cassettes desarrollado por Philips a principios de los sesenta se conoció en España como “el cassette Philips”. El *walkman* es un artilugio que apareció unos veinte años más tarde y que sería a su vez sustituido por el concepto iPod.

desde la existencia de la radio y de los gramófonos y sus derivados. Es una escucha que a veces es individual y a veces colectiva. Es cierto que ya en los sesenta era posible la audición mediante cascos de los equipos *Hi-Fi* pero eso exigía la ocupación de una parte del espacio doméstico por la falta de portabilidad de las cadenas de platina y amplificador. En muchas casas la cadena estaba en los salones, puesto que operaba también como un elemento de distinción y en lo que hace referencia a la música clásica, la audición con cascos en el salón adquiriría una naturaleza ritual y de aislamiento que buscaba compararse con el silencio ambiental de la sala de conciertos.

Por el contrario, el *walkman* y el auricular son determinantes y distintos a las dos escuchas anteriores ya que aíslan de forma acústica al individuo y permiten un grado de “privacidad aural” no conocido hasta la fecha puesto que puede extenderse al espacio público. La combinación de *walkman*, radio y auriculares permite al usuario vivir una experiencia absolutamente íntima (si así lo desea) también en el espacio público, sin necesidad de compartirla. La escucha se individualiza y nos envuelve con una nueva banda sonora en evidente y clara relación cinemática con nuestra propia experiencia cotidiana. El *walkman* se convierte en la herramienta estetizante de nuestro entorno en movimiento y toma un papel muy destacado en la percepción de la ciudad o nuestro entorno.

Este proceso crecerá y se expandirá en los años 90 y en el siglo XXI nos llevará a su máxima eclosión a partir del desarrollo del concepto iPod (Bull, 2007) Espejo (2010) cita los estudios de Michael Bull para articular la tendencia hacia la escucha individualizada en nuestra cotidianidad. Este sociólogo y comunicólogo británico, explica en sus artículos a partir del resultado de su indagatoria lo que entiende como un paradigma de la escucha contemporánea. En su primera aproximación al tema en *Sounding Out The City*, aborda el embrión de lo que más adelante se convertirá en una tendencia imperante con la llegada del iPod, como concepto de la escucha. El concepto iPod y sus derivados serán la herramienta definitiva de la estetización de nuestros traslados y nos ofrecerá la posibilidad de ordenar nuestro entorno sonoro conforme a nuestro gusto, necesidad o manera de percibir el espacio alrededor de nosotros.

La nueva herramienta de reproducción ha sido determinante en muchos aspectos de la vida cotidiana y, como veremos, y en la propia creación sonora y musical. En distintas discusiones acerca de la *Loudness War* (Editorial, 2011) un proceso según el cual, desde los años 70 ha ido aumentando paulatinamente el nivel sonoro de masterización de piezas musicales. Se explica el paulatino aumento de amplitud de onda de las masterizaciones de audio por el uso de los archivos sonoros en formato mp3 eminentemente y por los lugares en el que se usan para la escucha, espacios . totalmente sometidos a los avatares del ruido urbano en los que el oyente prefiere alejarse de él y encerrarse en la burbuja sonora de los auriculares. A raíz de esta situación, los estudios de grabación cada vez más, masterizan las producciones musicales del *Mainstream* forzando frecuencias y aumentando la amplitud del espectro sonoro.

Las cuestiones referentes a la escucha con auriculares o a esta escucha íntima pero pública son rápidamente reutilizadas e reinterpretadas por el mundo del Arte. Junto a Max Neuhaus, otros artistas han explorado los límites de dichos espacios de la escucha y su relación con el entorno⁴⁴. Y no solo eso, sino que mas allá de poder escuchar en movimiento, ahora mismo podemos situar el sonido, hacer que este suene en lugares específicos como veremos a continuación. Podemos, por lo tanto emplazar sonido en el lugar, hacerlo discurrir a lo largo de una calle o fijarlo en una plaza específica. Vrhovec Sambolec (2011. pag. 55 - 56) en *Recontextualizing Sound* afirma en otros términos lo que desde aquí pretendemos acometer. Habla de generar situaciones de choque con audiencias espontáneas, generar situaciones móviles en las que en un ambiente específico una serie de escenas sonoras son intervenidas. Su composición, *Reality Soundtrack* (Sambolec, 2011) expresa la idea de recontextualizar sonido a partir de la inserción de dispositivos radiofónicos en contextos urbanos. Sin embargo, su aproximación se realiza a través de la música electrónica, si bien interviene un paisaje sonoro preexistente, el detonante de esa intervención no es una grabación de campo o un registro sonoro relacionado con la ecología acústica o los preceptos

⁴⁴ En el terreno expositivo, la utilización de auriculares es una práctica muy extendida bajo el pretexto de la no contaminación acústica de piezas videograficas en un mismo espacio expositivo.

de *The World Soundscape Project*. A continuación, trataremos de ver que sucede, cuando insertamos un paisaje sonoro en un lugar determinando utilizando estas tecnologías.

Con la llegada de los auriculares y de los dispositivos portátiles el artista sonoro ya no está sujeto a un equipo de sonido fijo y se le permite generar experiencias arrojadas por cualquier tipo de entorno o ambiente tanto sonoro como visual. Si en los años 70 Westerkamp nos invitaba a recorrer parques escuchando, degustando ambientes sonoros, hoy podemos no sólo eso sino también intervenir esos ambientes, alterarlos o extraer de ellos en tiempo real aquellos elementos necesarios para una u otra experiencia artística.

Janet Cardiff & Bures Miller (1991) a principios de los años 90 presentó *Forest Walk* en el *Banff Center for the Arts*, en Canadá. En esa aproximación inicial plantea por primera vez un paseo sonoro acompañado de audio. Es decir, un paso más a partir del planteamiento de Westerkamp que se planteaba una escucha desnuda del entorno. Cardiff desvela y apunta la construcción de una práctica artística basada en el recorrido y despliega una serie de contenidos sonoros a lo largo de un sendero por el bosque. Ésta será pues la primera incursión en este nuevo medio por parte de Cardiff quien con el tiempo desarrollará un lenguaje propio basado en la experiencia compartida a través de lo sonoro.

Desde luego que Cardiff no fue la primera en realizar grabaciones de campo a partir de un paseo, si la primera en construir vivencias sonoras *immersivas* en las que la propia autora acompaña al oyente en un juego de complicidades vivenciales. Los trabajos de Janet Cardiff tratan en su mayoría de insertar el espectador u oyente en un espacio sonoro muy personal. Por ejemplo en la pieza *Road Trip* del año 2004, el espectador es insertado en una escena privada en la que escuchamos un diálogo entre George Bures Miller, Cardiff y el abuelo del primero mientras observamos unas diapositivas. En dicho diálogo los tres personajes comentan las distintas diapositivas, insertándonos en un espacio privado. Este tipo de situación inmersiva, que en este caso no es específicamente un paseo sonoro ejemplifican muy bien el tipo de realidades que esta artista nos presenta. Cardiff junto a Bures Miller, colaborador asiduo, plantean desde la *fictionalización* de una experiencia sonora, una práctica compositiva

basada en el andar, en el recorrido, de la que encontramos indicios en autores anteriores que utilizaron otras técnicas.

En este sentido remontándonos al famoso texto de Russolo (1997) en el que proponía abrir los oídos a la ciudad, en el que el futurista narra un recorrido urbano, una experiencia de tránsito en la que el oyente va escuchando y mezclando al ritmo de los pasos todos los sonidos de la ciudad. Estamos ante una composición construida a partir del tránsito.

Entrados ya en los años 90 y al término del milenio, Cardiff continúa desarrollando su lenguaje hasta construir paseos sonoros dirigidos en los que ya de forma clara y contundente guía al oyente hacia una experiencia subjetiva llevándole a través de la voz hacia espacios específicos. Y no sólo con la voz, sino también desarrollando una precisa tarea compositiva mediante el uso de la tecnología binaural y sus aplicaciones espaciales en el ámbito de lo sonoro. En *Her Long Black Hair*⁴⁵ del año 2004, un paseo sonoro por *Central Park* en Nueva York, Cardiff ordena y dirige la marcha. “*Turn left on the next road*”⁴⁶ dice Cardiff, mientras su voz desplazada en la espacialidad del estéreo expandido nos fuerza a girar hacia la izquierda. Más adelante en la pieza - que puede ser escuchada en la red - Cardiff afronta cuestiones que afectan directamente al dispositivo de audio, nos pide que nos paremos, que andemos hacia atrás y en ese momento escuchamos ese paisaje urbano del Central Park en reverso, rebobinándose hacia atrás.

Así pues, Cardiff sin la precisión de un GPS emplaza la escucha, emplaza al oyente y finalmente inserta una experiencia paralela dentro de una realidad en constante cambio. Pero desde luego lo que aquí nos interesa es cómo Cardiff trabaja la experiencia como base de casi todas sus piezas. El *playlist* de Cardiff es vivencial, es estético y es una ficción documentada y emplazada en el ambiente urbano o rural, y en su paisaje sonoro.

Si bien Cardiff es contemporánea de los nuevos dispositivos de audio locativo, en sus trabajos no hace uso de dicha tecnología. Sin embargo, otros artistas o proyectos han utilizado

⁴⁵ *Su largo pelo negro*, traducción del inglés.

⁴⁶ *Gira a la izquierda en la siguiente calle*, traducción del inglés.

esta tecnología para generar experiencias *pervasivas*. Uno de los pioneros es el trabajo de la norteamericana Teri Reub que en 1996 presenta *Trace* (Reub, 1996), una pieza para audio locativo en la que Reub dispone en el territorio, distintas composiciones sonoras, poemas y narraciones relacionadas con varios lugares específicos y exactos del *Yoho National Park* en la Columbia británica. En este primer acercamiento, Reub utiliza los sistemas de geoposicionamiento para situar y emplazar sonido. La artista determina, de acuerdo con, coordenadas exactas de longitud y latitud la posición de archivos sonoros, para así permitir la escucha de composiciones “ancladas” en puntos exactos del territorio.

Sin embargo, volviendo a Cardiff nos damos cuentas que ella no utiliza la precisión del geoposicionamiento global. A diferencia de Reub, Cardiff se sirve de la espacialización sonora para dirigir la atención de oyente o su dirección a partir de juegos espaciales con sonido binaural.

La microfónica binaural es un sistema de captación de audio basado en la forma en que escuchamos los seres humanos. Este sistema consta habitualmente de dos micrófonos dispuestos dentro o fuera del pabellón auricular. Se trata de dos cápsulas omnidireccionales que se sirven de la forma del cráneo humano para generar una imagen estereofónica distinta a la habitual. Esta panorámica estéreo nos permite tener una mayor consciencia de la posición espacial de las fuentes de sonido grabadas. Si el estéreo convencional es lineal en el sentido de que contamos con un centro, la derecha y la izquierda, aquí tenemos gradaciones e incluso nos permite captar sonidos que den una vuelta de 360° alrededor al punto de escucha. Este sistema y su tridimensionalidad permiten al oyente situar con gran precisión, fuentes sonoras concretas en un espacio dado. A su vez, el sistema que parte de la base de que es el cuerpo humano el centro de la grabación, trabaja con la posición del individuo lo cual es determinante a la hora de percibir un paisaje sonoro grabado en binaural. La grabación binaural antropocentrista la grabación sonora ofreciendo un punto de escucha muy relacionado con la experiencia vivida. Un gran ejemplo de este tipo de técnica es el trabajo de Dallas Simpson que utiliza la grabación binaural para ejecutar improvisaciones en el medio cuyo eje central es el cuerpo. Existe un monográfico del trabajo de Dallas Simpson publicado en LEA Ediciones



La Ciudad Aural, Observatori, 2011, Valencia.

donde se puede acceder a gran parte de su material recogido. Además, un documental ejemplifica dicho proceso de trabajo y añade reflexiones acerca de la grabación binaural y sus posibilidades en lo que Simpson llama improvisación ambiental (Simpson, 2012). En los anexos a este texto hemos incluido una de sus piezas que ilustra esta técnica: *The Alarming Blend Of Three Arches* (Simpson, 2009).

Aplicando la grabación binaural desde otra perspectiva, Cardiff en sus paseos y en varias instalaciones físicas como por ejemplo *Paradise Institute* (Cardiff, Bures Miller, 2001) también utiliza la grabación binaural para situar al espectador u oyente en una situación narrativa espacial. Lo mismo sucede en casi todos sus paseos sonoros en los que una voz susurrada acompaña al oyente como si estuviera caminando a su lado.

De vuelta a la ciudad, la tecnología binaural ha seguido siendo usada y ya de forma clara y contundente como método inequívoco para su reproducción en auriculares por el colectivo *Escoitar.org*.

Escoitar.org presenta *NoTours*, un proyecto de audio locativo que funciona con tecnología de telefonía móvil y que permite construir paseos sonoros geolocalizados en los que el oyente, a través de una interfaz gráfica, recorre distintos espacios en los que se suceden composiciones sonoras de lugar específico. Dicho proyecto formalizado en *LABoral* de Gijón, es el resultado de una primera aproximación ya presentada en 2007 con el nombre de *Soundwalking* de Xoán-Xil López (2007), miembro del colectivo *Escoitar*. En *Soundwalking*, López apunta a una historiografía del paseo sonoro encauzando las prácticas del andar con el paisaje sonoro hasta llegar a la escucha aumentada, a esa auralidad aumentada que definirá desde este momento todas aquellas prácticas de audio locativo en las que el oyente recibe una experiencia sonora en un contexto específico.

En el marco de la exposición *ARTE SONoro* de la Casa Encendida del año 2010 en Madrid, *Escoitar* presentó *NoTours/El ángel caído*. En las inmediaciones del parque del Retiro y en los jardines que abrazan la estatua de este personaje mitológico, *Escoitar.org* desarrolló un

paseo sonoro utilizando grabaciones de campo del mismo lugar y poemas y escritos que de forma metafórica representan la voz del ángel caído.

De esta manera, *NoTours*, apoyado por esa nueva tendencia apuntada por López llamada auralidad aumentada, enlaza la experiencia del paseo sonoro con toda una tendencia que se viene desarrollando desde la liberalización de los sistemas de geoposicionamiento global. En el campo visual esa tendencia, denominada realidad aumentada es descrita como todas aquellas técnicas visuales que definen “*una visión directa o indirecta de un entorno físico real, cuyos elementos se combinan con elementos virtuales para la creación de una realidad mixta en tiempo real*” (Woodrow, Barfield, Caudell, 2001). López toma este término y lo traslada al terreno del sonido aduciendo que éste puede ser también un catalizador de realidades paralelas y evocadas que se entremezclan con una vivencia en tiempo real. De esta manera se recupera el hecho binaural y su uso tecnológico que son básicos para la consecución de las ideas acerca de la auralidad aumentada, al ofrecer una imagen estéreo que permite superponer planos de una realidad a través de los auriculares.

En esta nueva tesitura de la realidad aumentada o auralidad aumentada, entran en juego aspectos clave ya descritos por Brandon LaBelle en *Background Noise* (2006). LaBelle establece una relación directa entre los “*Pasajes*” de Walter Benjamin y su estructura compleja y rizomática, y el exceso de información producido cuando situamos en unos auriculares una realidad grabada y la superponemos en el terreno provocando una experiencia inmersiva *out-of-sync* (Labelle, 2006, pág. 225).

Headphones play a crucial part in Parasite/Noise, for the aid in the transposition of one reality onto another, and the fostering of an alteration of truth. They situate the listeners inside the actual and the virtual, the live and the

*recorded, thereby leading them through a labyrinth of information and its ultimate lack of cohesion.*⁴⁷

En este tipo de situaciones, demostradas y vistas en las intervenciones de Janet Cardiff y posteriormente en *NoTours* o *La Ciudad Aural* (Comelles, 2010a), que veremos a continuación, la complejidad reside en el hecho de añadir nuevas capas a un paisaje sonoro ya de por sí muy saturado: el de la urbe. La complejidad y profundidad de campo que se produce al superponer dichas composiciones provoca una alteración de la verdad según nos dice LaBelle. Ese conflicto es el que despierta en el oyente el descubrimiento y la atención hacia la realidad acústica del lugar.

Todas las cuestiones planteadas en este apartado fueron determinantes para la consecución del proyecto *La Ciudad Aural* (Comelles, 2010a), pues en dicho proyecto se plantean estas y otras problemáticas relacionadas con el movimiento, el sonido y la espacialización.

⁴⁷ Los auriculares juegan un papel crucial como elemento parasitario en la transposición de una realidad a otra, ayudan también a hospedar una alteración de la verdad. Ellos [Los auriculares] sitúan al oyente dentro de aquello actual o del momento y aquello virtual, lo que sucede en directo y lo grabado. Así pues, los auriculares transportan al oyente a través de un laberinto de información, que, en última instancia carece de cohesión. Traducción del inglés.

1.4

La Ciudad Aural. Una propuesta de emplazamiento de sonido.

En *Walking Compositions*, primera aproximación, incipiente y un tanto hermética en relación con lo que estaba sucediendo alrededor del mundo, exploramos relaciones muy básicas: el campo, un entorno semi-rural y las relaciones que se establecían entre sonido y el mundo rural, entre experimentación a nivel morfológico del sonido; y *paisaje sonoro*. Exploramos una narración lineal, anclada en el espacio y el tiempo que transcurría en un solo sentido, abriéndose paso a partir de la experiencia adquirida, avanzando en una línea concreta. Desde ese punto de partida era necesario dar un giro y establecer otras reglas del juego, provocar situaciones distintas o novedosas para abordar la geografía humana de Valencia.⁴⁸ En una primera aproximación se pretende desarrollar proceso compositivo mucho más centrado en la producción y composición de paisajes sonoros inalterados y en la construcción de una fonografía que generen retratos aurales de un lugar específico.

La primera tentativa compositiva fue "*Port de Silla*" que posteriormente formaría parte del álbum *Orange Country* (Comelles, 2009d) publicado bajo el sello *Impulsive Habitat*. Formaba parte de una serie de piezas cortas pensadas como ejercicios de síntesis compositiva basados en lugares concretos. A partir de la captura de sonidos y sonoridades de un lugar concreto se construía una narración aural de dicho lugar con el simple objetivo de retratar de forma acústica sus características.

Este proceso se dilató a lo largo del curso 2010-2011 y culminó con la edición de *Orange Country* que reúne todas las composiciones realizadas durante ese período. Estos ejercicios fueron el embrión del proyecto continuador de *Walking Compositions* y de mayor

⁴⁸ El nuevo proyecto se inscribió en el máster de Artes visuales y Multimedia, y fue auspiciado por Miguel Molina.

envergadura, *La Ciudad Aural*, que a su vez fue el proyecto de fin de máster en la Universidad Politécnica de Valencia (Comelles, 2010a).

La Ciudad Aural (Comelles, 2010a) plantea un ejercicio compositivo similar al de *Walking Composition* pero dejando de lado cualquier procesamiento digital ajeno al lugar. Se evitó, en la medida de lo posible, editar con efectos de transformación los archivos de sonido utilizados. Entendemos por *efectos de transformación* aquellos que alteran la estructura morfológica del sonido descomponiendo sus elementos esenciales. La síntesis granular, transformadores de onda (*waveshappers*) y demás efectos fueron eliminados. Se redujo al mínimo la utilización de efectos de *delay* y *reverb* salvo en contadas ocasiones y para propósitos específicos. *Walking Compositions* era un paseo sonoro lineal, con una dirección concreta, que no permitía acercamientos tangenciales ni la posibilidad de generar situaciones con cierta aleatoriedad. En *La Ciudad Aural* (Comelles, 2010a) estas consideraciones fueron explotadas y llevadas a un nuevo terreno.

En primer lugar es importante entender el contexto geográfico en el que se desarrolla *La Ciudad Aural* (Comelles, 2010a) (en adelante LCA) y entender a través de su morfología cómo se ha desarrollado el proceso compositivo y la organización de las composiciones, esto es la ubicación y geolocalización de las mismas.

1.4.1

Composición

LCA (Comelles, 2010a) se desarrolla en el seno del barrio del Carmen en Valencia. Las composiciones que conforman el recorrido de este proyecto se ubican dentro de un perímetro delimitado por la iglesia del Carmen, la plaza del Tossal, el Mercat Central, la plaza Redonda, la plaza de la Reina y las torres de Serrans.

El barrio del Carmen está en el corazón del núcleo histórico de la Ciudad De Valencia. Tiene una estructura de calles compleja producto de siglos de transformación y segmentación por parte de los grupos étnicos presentes en la ciudad tales como musulmanes, judíos o cristianos.

Dentro de esta zona de intervención se procedió a la grabación, durante varias semanas, de una serie de derivas sonoras. Se iniciaban con microfonía binaural en alguno de los puntos anteriormente mencionados y seguidamente el deambular permitía ir construyendo al paso composiciones de paisaje sonoro o improvisaciones binaurales. Este proceso de captura y composición en tiempo real siguió las observaciones sobre el trabajo que Dallas Simpson (2012). viene desarrollando desde hace unos diez años.

Dallas Simpson desarrolla lo que denomina *Environmental Performance, Live Location Performance o Binaural Location Performance* acciones en las que a través de un proceso de escucha atenta y de comunión con el entorno, construye composiciones binaurales a partir de la interacción con el medio, el respeto por el mismo y la activación sonora de materiales y objetos encontrados en el lugar.

Perception is the key to my use of the binaural recording technique. By sampling the sound in my own ears and replaying the recording over headphones, the listener has direct access to my perception and aural

experience of the soundscape of the location and my performance in it. Uniquely it offers to the listener the perspective of the performing artist, rather than the perspective of a detached audience or observer. In a sense I become the archetype listener/performer, for my ears represent the ears of humanity and my performance the performance of humanity...

The performance is often (but not exclusively) based on a loose framework of form involving phases of search and discovery, listening and observation and communion through interaction. Work involving an unprepared location involves walking to a location, observing then interacting intuitively with found objects. Generally, no instruments are employed neither are objects brought into or previously placed within the environment, exceptions are specified. Nothing has been set up beforehand (Simpson, 2013).

Su trabajo de Simpson se desarrolla de forma improvisada, localizando puntos en la geografía y acudiendo a ellos a desarrollar derivas sonoras en las que la interacción con los elementos encontrados en el lugar son la clave del interés por la deriva (Comelles, Palacios, 2012c).

En LCA (Comelles, 2010a) se parte del mismo proceso de intervención en el medio, solo que, si Simpson elige lugares que siempre se encuentran en cierto grado de abandono, aquí desarrollamos derivas binaurales en un entorno urbano social y culturalmente activo.

A lo largo de dicho recorrido se trató, en la medida de lo posible, de activar acústicamente cada uno de los espacios encontrados. A partir de juegos de ecos, rebotes y reverberaciones se consiguió un amplio abanico de grabaciones que exploran la sonoridad oculta de calles, plazas y callejones de este barrio.

Una vez recogidas un extenso número de derivas se procedió a editar y archivar cada una de las grabaciones separándolas por calles, plazas y edificios cerrados. Este proceso se planteó así puesto que la intención era la de generar piezas sonoras que estuvieran limitadas a un espacio concreto o a una calle concreta y cuya duración dependiera del tiempo invertido en

recorrer a pie la calle o la plaza. Las grabaciones se ordenaron en tres bloques separados, cada uno alude a un sistema compositivo.

En primer lugar existen *composiciones inalteradas*, grabaciones de campo que no han sido editadas y que por su propia idiosincrasia no requieren más edición que la realizada durante el proceso de grabación.

Un ejemplo es la grabación que coincide con la *calle Caballeros*⁴⁹, que cruza de Oeste a Este la zona de emplazamiento. Esta pieza es una sola toma de sonido grabada durante la fiesta de las *Fallas de Valencia*. Se escucha en ella el bullicio habitual que se forma en esta calle durante el paso de bandas de música y grupos de gente joven. La consistencia de la grabación, absolutamente saturada de fuentes de sonido diversas, obligó a dejar esta pieza inalterada, sin añadir o quitar elementos de ningún tipo.

Seguidamente encontramos *grabaciones alteradas*. Son grabaciones como las anteriores pero con ligeras modificaciones en la duración y con inclusión en ellas de elementos ajenos. Cuentan con la presencia alegórica de elementos externos a la calle en cuestión tratando de atraer la atención del oyente a relaciones metafóricas entre distintos objetos sonoros. Es el caso de composiciones como *plaza del Carmen*⁵⁰ en la que se combinan diversas grabaciones tomadas en distintas épocas del año en dicha plaza, o de la corta pieza titulada *calle Frígola*⁵¹ que cuenta con ciertas intervenciones en un sistema de andamios que se encuentra fijado en dicho callejón. Esta última composición sufrió alteraciones que afectaron a los armónicos del sistema de andamios allí situados.

Finalmente el tercer tipo de grabaciones son aquellas que han sido *transformadas* de una forma muy abrupta. Conservan elementos propios del lugar pero no se escuchan apenas los sonidos propios de la calle o plaza. Proceden de composiciones realizadas con sonidos recogidos en las inmediaciones a los que se han aplicado diversos procesos de edición y superposición de capas de sonido para construir nuevos paisajes a partir del material original.

⁴⁹ Esta composición puede ser accedida en el CD Anexo N°02. (Página 265)

⁵⁰ Esta composición puede ser accedida en el CD Anexo N°02. (Página 265)

⁵¹ Esta composición puede ser accedida en el CD Anexo N°02. (Página 265)

Este podría ser el caso de piezas como la de la *plaza Redonda*⁵² (situada en la misma). Esta pieza se plantea a partir de una metáfora que toma la bicicleta y su sonido como referencia al carácter circular de la plaza. De igual forma los efectos sonoros aplicados en esta grabación en concreto ponen en relación el sonido circulando a través de los auriculares (utilizando efectos de espacialización o *paneo*) para generar analogías entre la estructura arquitectónica del lugar y la composición sonora.

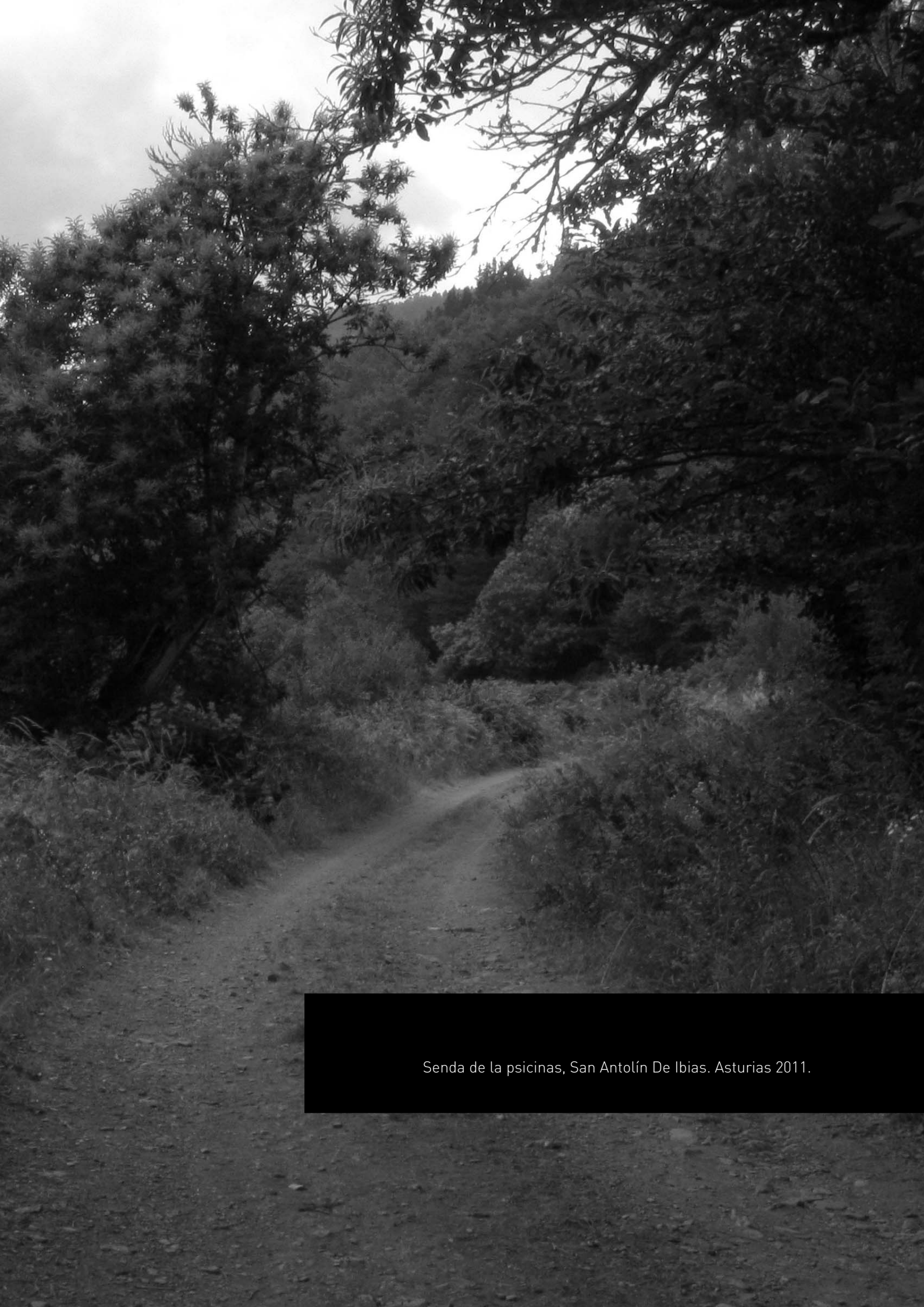
Si en *Walking Compositions* (Comelles, 2009a) contábamos con un espacio y un recorrido meramente lineal, aquí el recorrido lineal carecía de sentido. La estructura compleja de las calles del barrio del Carmen requería un planteamiento distinto, una estructura nada centralizada: una estructura de emplazamiento de sonido completamente rizomática y aleatoria, asumiendo que el oyente podría en cualquier momento abandonar un recorrido preestablecido para desplazarse a otras calles o incluso perderse en el proceso, extremos que en la ciudad y el entorno de Edimburgo eran poco probables.

1.4.2

Estructura y emplazamiento

Tras el proceso de postproducción de las treinta y siete composiciones de conforman *La Ciudad Aural* (Comelles, 2010a) procedimos a situarlas en el terreno. Este proceso, más complejo que el desarrollado en Edimburgo, requería un sistema que de forma permanente escuchara la información del GPS y en función de la misma, actuara en consecuencia disparando cada una de las composiciones en un lugar dado. En el caso de las plazas o los edificios cerrados, las coordenadas escogidas eran las del acceso o el centro de las plazas. Esta fue una de las partes más complejas técnicamente de resolver, sobretodo teniendo en cuenta la poca fiabilidad de los sistemas GPS en entornos con poca visión de cielo. Los GPS dependen de una triangulación de satélites por ello, estos siempre funcionan mejor en entornos

⁵² Esta composición puede ser accedida en el CD Anexo N°02. (Página 265)



Senda de la piscinas, San Antolín De Ibias. Asturias 2011.

abiertos y lo mas elevados posibles. Dicha problemática condicionó el uso del GPS y determinó el uso que recibiría. Aspectos de esta complejidad se pueden ilustrar con el ejemplo de las calles. A ellas se puede acceder normalmente desde varios puntos lo cual complicaba mucho el acto de escoger las coordenadas que dispararían los *tracks* de audio aplicados a cada tramo. Finalmente se optó por establecer dos coordenadas por calle, una al inicio y otra al final. De esta manera la composición podría ser escuchada en un sentido o en otro según el punto de acceso. Este aspecto es importante, puesto que los recorridos fueron realizados en una sola dirección, por lo cual si tomáramos una calle desde el final y ésta se hubiese grabado en dirección contraria, podríamos encontrarnos con elementos acústicos distorsionados. Pongamos por caso que al inicio de una calle hay una tienda de instrumentos, si iniciamos el recorrido desde el final, escucharemos la tienda de instrumentos al inicio cuando en realidad se encuentra al final de la calle. Este tipo de situaciones se repitieron en innumerables ocasiones durante los paseos con público.

El efecto de distorsión acústica o quizás podríamos llamarlo solapamiento de ambientes sonoros, producido por el desencaje de dos realidades, la vivida y la grabada, fue un recurso deseado. En *Walking Compositions* (Comelles, 2009a) sucedió, pero de una forma más sutil, bastante más controlada debido a la propia estructura del sistema, muy cerrado y lineal. En *La Ciudad Aural* (Comelles, 2010a), la complejidad del entramado, la cantidad de composiciones y la voluntad de los oyentes de deambular, de derivar, provocó muy a menudo, estos solapamientos auditivo que resultaron ser más que una incomodidad, probablemente la situación sonora más interesante de todo el proyecto.

Una vez terminada la producción de este proyecto, se realizaron dos presentaciones oficiales del mismo. En mayo del 2010 y en junio del 2011. La primera presentación se realizó desde La Asociación La Clínica Mundana, en la plaza del Ángel de Valencia. La segunda presentación se realizó en el marco del *Festival Internacional de Investigación Artística de Valencia Observatori 2011*, iniciando los recorridos en la Galería del Tossal en la plaza del Tossal (Añó, B., Brasó, E., Sevillano, O., y García, R., 2011). Tras cada sesión de presentación de escucha inmersiva del proyecto, los oyentes que participaron de la experiencia siempre

destacaban ese desajuste de realidades como algo interesante, lo cual invitaba a prestar una mayor atención al entorno sonoro y despertaba el interés por una escucha atenta. Inmerso durante una hora en el proyecto, el público se sentía mucho más estimulado por el paisaje sonoro que antes de realizar el paseo. La sobreexposición a un entorno sonoro provocó una mayor concienciación y un despertar de los sentidos, mas allá del interés que las propias composiciones pudieran suscitar a nivel subjetivo o estético.

Como ya apuntamos, este tipo de situaciones de alteración de la percepción a partir de la superposición de capas en un paisaje sonoro y la intrínseca inmersión y filtraje de la realidad escuchada que generan los auriculares, provoca un encuentro con el oyente en el que éste se ve forzado a agudizar, filtrar y discernir lo que es real de lo que no lo es. En el plano de la metáfora, llevando esta reflexión como LaBelle hacia la comparación con los “Pasajes” de Benjamin, encontramos un magnífico enlace con su cosmovisión de la ciudad como un complejo entramado descentralizado, que afecta también a la disposición de las composiciones y a su emplazamiento en la ciudad.

En un entorno rural estas situaciones son mucho más sutiles. Si en *La Ciudad Aural* (Comelles, 2010a) se encuentran en un primer plano, en *Walking Compositions* (Comelles, 2009a) este desacoplamiento, este enmascaramiento de la realidad más allá de los auriculares, se desdibuja por la complicación a la hora de visualizar las fuentes de sonido e identificarlas en un medio como el natural, en comparación directa con un medio urbano.

1.5

Senda sonora / Mapa sonoro de Ibias

Todas las experiencias relatadas hasta aquí responden a la idea básica de emplazar sonido o en su defecto, la escucha. A través de propuestas inmersivas, se han construido escenarios y experiencias que provocan en el oyente un despertar de los sentidos. Al forzar un ejercicio cognitivo y ensalzar aspectos concretos del paisaje sonoro que nos rodea conseguimos, a diversos niveles, desatar toda una serie de tensiones con las que vivimos pero frecuentemente no percibimos. La escucha y el interés por ella es finalmente el objetivo principal de estos ejercicios. Desde el emplazamiento, desde situar y propiciar una escucha en un sitio concreto salvando las técnicas y tecnologías actuales, trabajamos al mismo nivel que Hildegard Westerkamp, colocando al sujeto en una situación nueva de escucha atenta.

Si *Walking Compositions* (Comelles, 2009a) y *La Ciudad Aural* (Comelles, 2010a) construían escenarios de la escucha en entornos rurales y urbanos, en el proyecto de Ibias significa un retorno al medio rural. Allí, en estrecha colaboración con Juanjo Palacios, artista sonoro afincado en Gijón, se realizó en el verano de 2011 una campaña de recogida de paisaje sonoro de la comarca de Ibias (Grupo de Desarrollo Rural Alto Narcea Muniellos, 2011). Dicha comarca se encuentra en el sudoeste de Asturias y linda directamente con las provincias de Lugo y León de las cuales recibe grandes influencias culturales y lingüísticas gallegas. Una de sus particularidades es el alejamiento de los núcleos de población de Asturias que la hace un territorio poco transitado.

De la recogida de sonidos surgió el proyecto *Senda sonora* (Comelles, Palacios, 2011) que pretendía ser una síntesis del mapa sonoro de Ibias creado para la ocasión pero evitando la escucha en mapa digital y propiciando un recorrido a pie a modo de paseo sonoro por una senda que discurre a lo largo del río Ibias a su paso por San Antolín de Ibias.

El planteamiento resultó mucho más sencillo, en comparación, que *La Ciudad Aural* (Comelles, 2010a). De nuevo nos encontrábamos con un recorrido lineal y continuo. Se trataba de una línea recta de ida y vuelta. La idea fue situar en ella cinco composiciones de paisajes sonoros inalterados más significativos y más representativos de la región ofreciéndole al oyente la posibilidad de recorrer un entorno natural surcado por ambientes sonoros extraídos de los alrededores pero no directamente relacionados con el lugar exacto por el que pasa la senda.

Si bien en *Walking Compositions* (Comelles, 2009a) y *La Ciudad Aural* (Comelles, 2010a) el proyecto delimitaba el campo de acción y el proceso de recogida de sonido al mismo lugar de la escucha, en Ibias se utilizó la senda como catalizador de una realidad sonora bastante más amplia que la propia senda y sus espacios aledaños. La senda sirvió de nuevo como línea de tiempo en la que situar aspectos clave del sonido de Ibias.

Este nuevo paseo sonoro se divide en cinco composiciones de paisaje sonoro. Cada una de ellas explora una sonoridad concreta de la comarca de Ibias. Estas composiciones fueron adaptadas para su escucha en auriculares y al igual que en *Walking Compositions* (Comelles, 2009a), las composiciones descansan sobre un lecho sonoro que es el resultado de varios recorridos por la senda grabados con microfonía binaural. De nuevo, esta pieza grabada *in situ* servía como pauta sobre la que construir el resto de las composiciones.

El proceso en Ibias consistió en sintetizar en el recorrido de la senda en San Antolín, todo lo grabado a lo largo de una semana de recogidas de sonido por la comarca del Alto Narcea-Muniellos. Se trataba pues de resituar o desplazar una serie de grabaciones atadas al territorio y moverlas para su escucha en un lugar distinto. Así pues, las composiciones de “*Senda sonora*” se concibieron como metáforas de distintas situaciones sonoras, se dividieron por temáticas y se desarrollaron composiciones con grabaciones alejadas unas de otras.

En la pieza que abre el recorrido, “*Obertura*”⁵³, se trató de abordar la sonoridad natural del principio del verano. De casi nueve minutos es una textura en crescendo que va introduciendo distintos elementos naturales que resuenan en las épocas estivales en el valle de

⁵³ Esta composición puede ser accedida en el CD Anexo N°02, track N°13. Entre los minutos 0:00 hasta 10:30 aproximadamente. (Página 265).

Ibias. A lo largo de la composición distintas capas de insectos, grillos, maleza, vacas y la actividad ganadera de las granjas se entrecruzan formando un friso sonoro natural que nos introduce en el terreno.

“*Parte I*”⁵⁴ explora las sonoridades texturales del agua, sus idas y venidas y su uso compositivo musical. Se utilizan grabaciones hidrofónicas y ambientales para incluir la presencia del agua y sus variadas formas en la vida del valle. “*Parte II*”⁵⁵, se desarrolla a partir del componente humano en el valle. Mediante diversas grabaciones de conversaciones con paisanos se construye una pieza, más documental que musical, que retrata pensamientos de las gentes de Ibias y su acción o forma de percibir el entorno o el paisaje sonoro. Esta pieza culmina con una misa cantada en la iglesia de San Antolín de Ibias.

“*Parte III*”⁵⁶, explora diversas sonoridades naturales concretas. En este caso el sonido de diferentes elementos que son producidos por varias fuentes a la vez, como el viento meciendo las hojas o el zumbido de un enjambre de abejas. Se combinan con grabaciones específicas de elementos solitarios como el cloqueo de un gallo o el tintineo de un cencerro. Esta pieza trata dos estructuras sonoras o paisajes: una surcada por infinidad de puntos de escucha, otra compuesta por elementos únicos.

“*Cierre*”⁵⁷, la pieza que culmina el paseo, se creó a partir de grabaciones de campanas realizadas a lo largo de la campaña. Se tomó el elemento sonoro de la campana como marca acústica por excelencia y se explotó esta posibilidad. El lecho sonoro sobre el que se asienta esta pieza fue el resultado de varias manipulaciones sobre la campana de la derruida iglesia de Boiro en Ibias, que no está asentada en el campanario sino que se halla a pie de calle a merced de quien quiera usarla. La pieza culmina con un toque de campanas realizado por el

⁵⁴ Esta composición puede ser accedida en el CD Anexo N°02, track N°13. Entre los minutos 10:20 hasta 14:15 aproximadamente. (Página 265).

⁵⁵ Esta composición puede ser accedida en el CD Anexo N°02, track N°13. Entre los minutos 14:15 hasta 18:15 aproximadamente. (Página 265).

⁵⁶ Esta composición puede ser accedida en el CD Anexo N°02, track N°13. Entre los minutos 18:15 hasta 24:06 aproximadamente. (Página 265).

⁵⁷ Esta composición puede ser accedida en el CD Anexo N°02, track N°13. Entre los minutos 24:06 hasta 28:52 aproximadamente. (Página 265).

campanero de San Antolín de Ibias ya en la iglesia, en pleno funcionamiento de dicha población.

Descritas las composiciones, a diferencia de las dos primeros proyectos, se pretendió resituarse sonidos para re-ubicarlos en un lecho espacial que aunque se encuentra en el centro geográfico de Ibias, sus grabaciones podrían haber sido recogidas a muchos kilómetros del lugar. El emplazamiento se planteó de forma que estas composiciones encajaran con el propio paisaje sonoro de la senda situando así en un entorno con sus propias marcas sonoras, elementos ajenos al lugar.

El reemplazamiento de estas grabaciones se produjo en consonancia con la senda, dividiéndola en varias partes delimitadas por accidentes geográficos que surcan este camino paralelo al río Ibias. De esta forma, la primera composición se alarga desde el inicio del recorrido en el que el camino atraviesa campos de centeno hasta un arroyo que desagua en el río, donde se inicia la composición sobre las aguas. Ésta se alarga hasta el siguiente arroyo en la ruta. Superado ese arroyo empieza la composición con las voces y pensamientos de los paisanos hasta las inmediaciones de una colmena de abejas. Cerca de allí, y culminando en una loma que crea un meandro en el río Ibias, empieza la pieza final, elevándose el camino hasta una pequeña cumbre desde la que se divisa el valle donde acompañados de las campanas vemos y escuchamos Ibias.

1.6

Influencias en el proceso compositivo

Asumido el espacio en el que se desarrollan estos procesos estéticos o compositivos, podemos plantearnos cómo estos proyectos y esta investigación han alterado nuestra forma de componer en relación con la dicotomía sonido-lugar.

En un primer acercamiento, mi práctica compositiva se centraba en una observación subjetiva del paisaje y en una posterior traducción o interpretación libre de ese paisaje en clave sonora. Posteriormente, este sistema compositivo se alteró especialmente desde que en estos procesos emerge la idea de paisaje sonoro. Esto no sucedió hasta mi estancia en Edimburgo en 2009. Leyendo a Schafer por primera vez entendí que la ecuación sonido y lugar tiene un resultado que desde nuestro punto de escucha, es paisaje sonoro. Entendemos en ese momento que si hay un tipo de sonidos o conjunto de ellos que define perfectamente un lugar este es el paisaje sonoro pues es dependiente del lugar y determina claramente los aspectos identitarios de un lugar, definiéndolo y ofreciendo una imagen sonora de los distintos factores que lo construyen. De ahí a la intensa exploración de este concepto de paisaje sonoro y al inicio de una producción asentada en este campo. Si antes de conocer los planteamientos de Schafer, buscábamos establecer relaciones directas con el paisaje a través del sonido, este fin encuentra su medio mediante la exploración del sonido del lugar y los efectos a nivel de identidad colectiva que éste tiene sobre el oyente.

Ante este nuevo panorama el proceso creativo cambia radicalmente y de forma progresiva nos va alejando cada vez más de las aproximaciones basadas en la abstracción o la digitalización de fuentes sonoras. Puede comprobarse revisando la discografía realizada desde el inicio de esta investigación. *Nordic Recordings* (Comelles, 2007c) fue un álbum realizado a partir de grabaciones y procesos experimentales en Suecia. Todas sus composiciones eran abstracciones subjetivas de paisajes y lugares, que no guardan ninguna relación formal (en

términos de materiales o de fuentes sonoras) con los lugares señalados. Paulatinamente, en *Southern Recordings* (Comelles, 2008) las composiciones ya cuentan con intervenciones y materiales cada vez más ligados físicamente con el lugar en cuestión.

En *Southern Recordings* ya encontramos pequeñas y sutiles manipulaciones de capturas de sonido realizadas en lugares específicos. Sin embargo, no fue hasta *Moorland* (Comelles, 2009b) donde las relaciones se establecen de una forma directa pero sin deshacernos todavía de las transformaciones digitales. En *Moorland* todas las composiciones contaban con materiales recogidos en los lugares que dan nombre al álbum, incluso la primera pieza, *A Drone That Grows As The Ferry Arrives*⁵⁸, es un juego acústico que apunta maneras, un juego en el que un paisaje sonoro electroacústico toma el control de la composición sonora digital dirigiendo su evolución en función de una narración concreta. Todas las composiciones de *Moorland* aluden en el título a los lugares en los que se recogieron muestras de sonido posteriormente alteradas. *Glencoe* - una de las composiciones que forman parte de *Moorland* - contiene grabaciones realizadas en el valle del mismo nombre y *Moorland* es una pieza realizada a partir del sonido del viento que mece la hierba en los yermos escoceses. Lo mismo sucede en *Blackford Hill Quarry*⁵⁹ donde el uso y manipulación de la reverberación producida por la manipulación de objetos encontrados desata la sorprendente acústica reverberante de una cantera abandonada cerca de Edimburgo.

Moorland se gestó mientras terminaba *Walking Compositions* (Comelles, 2009a) que en aquel momento contaba con varios paisajes sonoros insertados y todas las composiciones estaban construidas a partir de grabaciones realizadas en el lugar del paseo sonoro como se explicó en la introducción de este proyecto. Sin embargo, faltaba todavía una vuelta de tuerca más para llegar a ese diálogo directo en el que, a nivel compositivo, el paisaje sonoro tomara el control de casi todo el proceso compositivo.

Esto no se produce hasta *Orange Country* (Comelles, 2010b) en paralelo a la producción de *La Ciudad Aural* (Comelles, 2010a). *Orange Country* surge como una serie de

⁵⁸ Un *drone* que crece a media que llega el *ferry*. Traducción del inglés. *Drone* en términos musicales se refiere a una nota o acorde sostenido en el tiempo. En música *ambient*, el *drone* es la figura musical por excelencia.

⁵⁹ *BlackFord Hill Quarry* puede ser accedida en el CD Anexo N°01, track N°05. (Página 264).

ejercicios de composición de paisaje sonoro inalterado que busca ante todo construir retratos aurales de un lugar. Estos ejercicios son posteriormente publicados y se desarrollan dos versiones para concierto, la primera titulada *Life Free or Die Orange*⁶⁰, presentada en el festival Nits d'Aielo i Art de 2011, en la que se cuenta con una severa manipulación del sonido a partir de efectos, bucles y distorsiones. La segunda versión en directo fue preparada ex-profeso para el festival *Radar/UNAM* de la ciudad de México. En ella, dejando de lado la manipulación sonora con efectos digitales, se procedió a generar una composición basada únicamente en la superposición de paisajes sonoros creando escenas musicales a partir de la reapropiación de grabaciones de campo. Por eso *Orange Country* propició mi definitivo asentamiento en un trabajo compositivo de paisajes sonoros. La escucha de ambas versiones del disco en directo es determinante para comprender la evolución de una propuesta de grabaciones de campo alteradas y la consecuente evolución hacia una propuesta compositiva que solo se sirve de la superposición no manipulada de paisajes sonoros. Asimismo, en la versión para *Radar/UNAM* se apuntan ya métodos de apropiacionismo con la idea clara de dotar a estos procesos compositivos de una mayor carga musical. Tanto en el inicio como en el final de dicha composición⁶¹ el uso de frases musicales recogidas en la Semana Santa de Valencia o en la de Híjar, provincia de Teruel (Comelles, 2011, Abril 24) denotan la voluntad de dotar a estos procesos compositivos de estructuras más cercanas al hecho musical. Esta evolución es clave pues evidencia, una vez más, esa búsqueda personal de significaciones y complicidades entre paisaje, territorio, identidad y sonido; y finalmente su aplicación para la escucha colectiva o en concierto.

Todos estos procesos culminan en "*Senda sonora*" donde los procesos compositivos en relación con el trabajo de Juanjo Palacios denotan definitivamente un acento especial en la recogida de ambientes sonoros y grabaciones de campo para su posterior uso compositivo y musical, dejando de lado de forma casi definitiva la intervención de alteraciones sonoras digitales a través del uso de efectos de sonido. Este cambio de *modus operandi*, responde de

⁶⁰ Life Free Or Die Orange, puede ser accedida en el CD Anexo N°03, track N°01. (Página 266).

⁶¹ De Híjar a la eternidad y Otras Peregrinaciones, es el nombre de esta nueva versión para directo realizada en verano del 2011 para el Festival Radar/UNAM, puede ser accedida en el CD Anexo N°03, track N°02. (Página 266).

nuevo a varias pulsiones conceptuales. Por una parte, busca generar diálogos y homenajes a lugares; por otra parte, explorar nuevos horizontes compositivos y morfológicos del sonido, para conseguir una riqueza notable de la paleta cromática sonora que determina el devenir de los resultados de cada acercamiento compositivo.

Todas estas reflexiones van cogidas de la mano de la idea de emplazar sonido. Mediante la referencialidad hacia estos lugares se pretende establecer experiencias de la escucha en la que la posición del oyente en un entorno dado sea determinante para la comprensión casi total de la obra. Si bien en los paseos sonoros esta comprensión viene ya dada, en los otros trabajos de estudio se pretende lo mismo, aceptando de antemano que el oyente no accede necesariamente a dichas localizaciones sino que más bien las evoca.

1.7

Presencia digital

Una vez finalizados *Walking Compositions* (Comelles, 2009a), *La Ciudad Aural* (Comelles, 2010a) o *Senda sonora* (Comelles, Palacios 2011) se subieron a la red. Al primero se puede acceder a través de mi web personal permanece en ella aunque no se realizan ni escuchas ni recorridos⁶². Es decir que a pesar de tratarse de un proyecto sonoro para ser escuchado en un lugar específico no existe forma – actualmente – de escuchar las composiciones en el lugar.

“La ciudad aural” es una situación distinta. Al realizar el proyecto se actualizaron los archivos de audio para su escucha a través de la plataforma *Woices* que permite la geolocalización de archivos multimedia y su acceso a través de plataformas móviles tales como

⁶² En esa misma web se puede acceder al documento PDF de la tesis de máster que conforma el proyecto *Walking Compositions*. A la escucha de extractos de las composiciones se puede acceder a través de un reproductor de flash y de forma exclusiva se incluyen en el CD adjunto a esta investigación. Aparte de esta publicación y de la presentación oficial del proyecto en las instalaciones de la Universidad de Edimburgo, no se ha realizado ningún recorrido salvo los meramente necesarios para que el tribunal del máster calificara el proyecto.

Recuperado a partir de <http://www.educomelles.com/wc/wchome.html>

Android, *iOX* o *Blackberry*. Esta sencilla aplicación para el móvil permite que el usuario una vez en la localización del proyecto, pueda escuchar las composiciones de “La ciudad aural” y disfrutarlas descargando los archivos en su dispositivo móvil. Asimismo, en dos ocasiones se realizaron paseos sonoros acompañados por el autor. El primer acercamiento se realizó desde la Asociación Cultural “La Clínica Mundana”. Durante tres fines de semana se realizaron recorridos guiados con auriculares, por el Barrio del Carmen, lugar del emplazamiento sonoro. Se usaron reproductores de MP3 y mapas orientativos. Este rudimentario sistema se llevó a cabo, puesto que se descubrió que resultaba más sencillo ofrecerle al oyente el reproductor Mp3 y el mapa, que ofrecerle la opción de descargar la aplicación *Voices* y familiarizarse con ella. Dada la complejidad y la escasa predisposición del público a gestionarse la forma de escucha, se optó por esta alternativa en la que el oyente tan solo tenía que acudir al punto de partida dispuesto a interpretar un mapa sobre papel y escuchar unas composiciones.

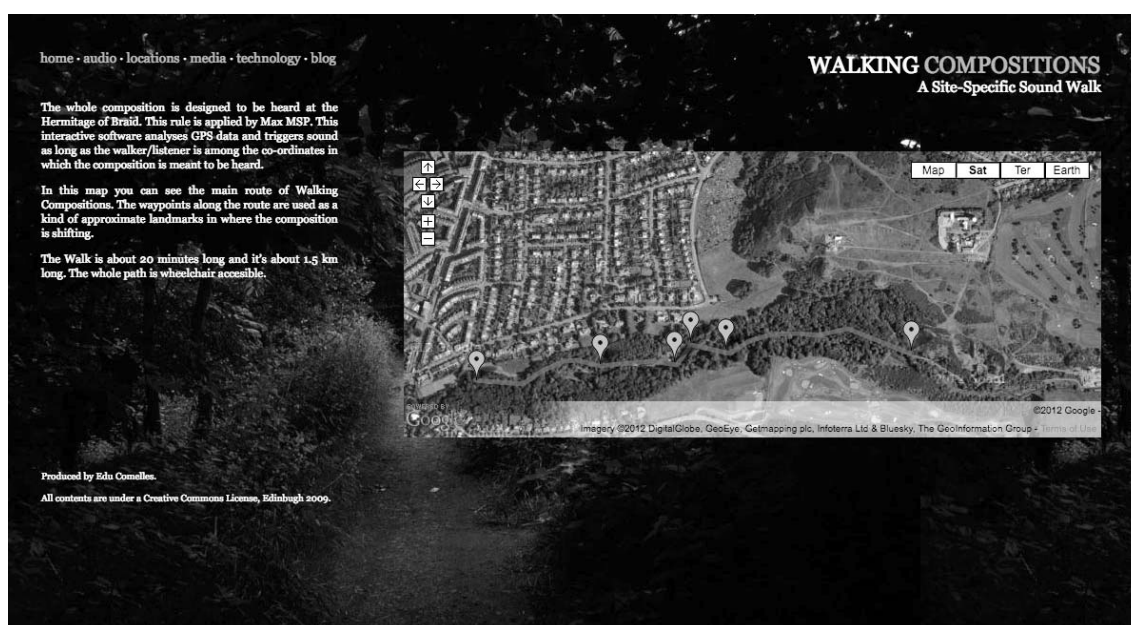
En una segunda aproximación, en del *Festival Internacional de Investigación Artística de Valencia Observatori 2011* (Añó, B., Brasó, E., Sevillano, O., y García, R., 2011), se realizó el mismo proceso: al oyente se le facilitaron auriculares para la escucha del proyecto y mapas del Barrio del Carmen para no perderse en el complejo entramado de calles.

Finalmente, en *Senda sonora* (Comelles, Palacios, 2011) la formalización se realizó contando con la colaboración de Covadonga «Mayi» Colubi, encargada de gestionar el *Aula de Naturaleza de San Antolín de Ibias*, un centro de visitantes en el que se pueden iniciar diversos recorridos por el entorno natural de este valle asturiano. En este caso, dispusimos una serie de reproductores Mp3 para la escucha de las composiciones en el lugar (Colubi, C. 2012). En la misma *Aula de Naturaleza* se pueden conseguir de forma permanente los auriculares y los reproductores para la escucha. Colubi de manera desinteresada acompaña a los visitantes en los paseos sonoros (Rodríguez, 2012) agregando datos a la marea compositiva creada por Juanjo Palacios y quien esto suscribe.

1.8

Visualizando lo emplazado

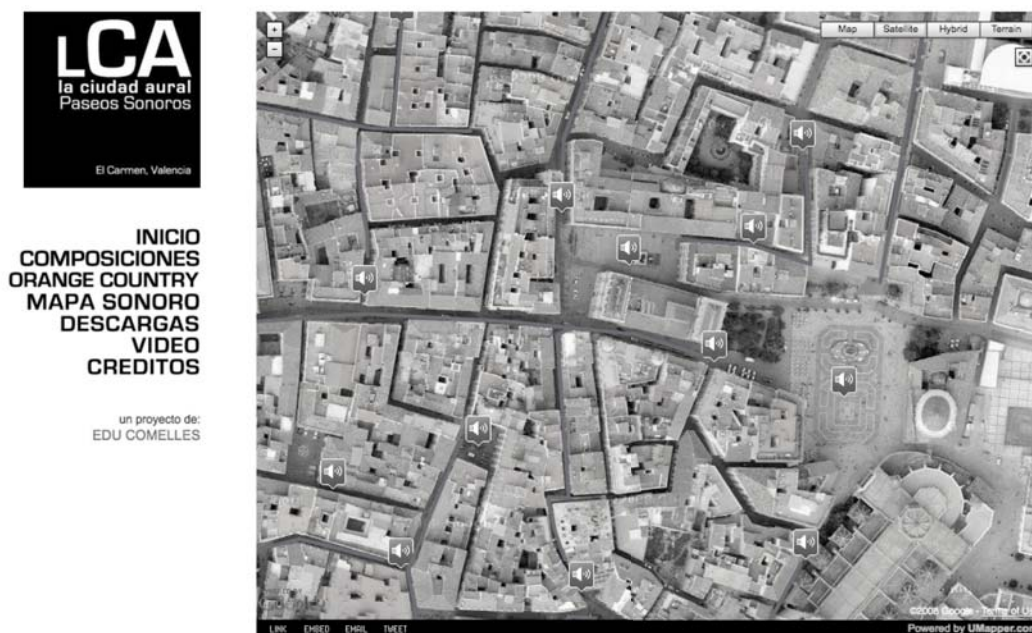
Cómo visualizar o presentar este tipo de proyectos intangibles es importante, y nos llevará directamente a la segunda parte de esta investigación. La problemática sobre la visualización de estos recorridos aurales por los distintos espacios de Edimburgo, Valencia e Ibias ha ido evolucionando a lo largo del proceso que conforman estas tres intervenciones en el lugar. Esta evolución básicamente responde a una problemática meramente técnica.



Captura de pantalla del mapa explicativo de Walking Compositions. Recuperado a partir de <http://>

www.educomelles.com/wc/wchome.html

En *Walking Compositions* (Comelles, 2009a) se utilizó un API de Google Maps que permitía introducir etiquetas sobre un mapa y trazar unas líneas para que el visitante pudiera hacerse una idea esquemática sobre la estructura del paseo, su inicio y su final.



Captura de pantalla del mapa reactivo para *La Ciudad Aural*. Recuperado a partir de <http://www.educomelles.com/>

[auralcity/inicio.html](http://www.educomelles.com/auralcity/inicio.html)

En *La Ciudad Aural* (Comelles, 2010a) la complejidad aumentó y se utilizó la plataforma *Umapper*⁶³ que permite la inclusión de archivos sonoros asociados al territorio. De nuevo se trazaron líneas sobre el entramado de calles para evidenciar la disposición de los archivos de audio y el recorrido de la escucha. Igualmente se realizó un esquema sobre un plano del barrio del Carmen que sirvió como referente a la hora de planificar el proceso de grabaciones y sus composiciones resultantes.

Finalmente, en Ibias, se formalizó un sistema reactivo que permite que el usuario escuche *Senda sonora* (Comelles, Palacios, 2011) sabiendo en todo momento que aquello que está escuchando se encuentra ubicado en un lugar concreto. La aplicación hecha en *flash* permite observar cómo un puntero se desplaza a lo largo de un mapa a la vez que reproduce el archivo de audio correspondiente a ese lugar, lo que determina de forma clara y contundente aquella idea inicial de que el recorrido es una línea de tiempo, el camino y el recorrido son un

⁶³ Umapper es una plataforma que permite de una forma fácil y sencilla crear mapas interactivos aplicando en ellos archivos gráficos, de texto y sonoros.

playlist o lista de reproducción con dos ejes principales: el territorio y la escucha emplazada. Así pues, en Ibias resultan determinantes los tiempos de la escucha relacionados con los accidentes geográficos que uno encuentra en la senda.



Captura de pantalla del mapa reactivo para Senda sonora. Recuperado a partir de <http://www.sendasonora.com>

La cuestión de visualizar lo emplazado, de ofrecer al oyente, gráficos o esquemas que expliquen la situación de cada elemento en una matriz o mapa, es primordial para entender este tipo de proyectos. Tanto en su fase de producción como en su presentación pública es fundamental la realización de este tipo de mapas pues ayudan a la producción y a la comprensión del proyecto en su forma intangible. Esta cuestión es una constante en casi todos los proyectos que utilizan tecnologías de geolocalización para disponer datos en una matriz de longitud y latitud. Así mismo existen varias opciones tecnológicas para salvar dicha problemática.

Uno de los colectivos artísticos pioneros en la realización de proyectos artísticos de geolocalización es *Blast Theory* que con su primera aproximación, el proyecto *Can You See Me*

Now? (Blast Theory, Mixed Reality Lab, 2001), crearon un juego para múltiples jugadores en el que interviene la posición en un territorio determinado y la posibilidad de establecer contacto visual entre ellos. En este primer acercamiento no se contaba todavía con una visualización cartográfica de la disposición de los jugadores o la zona de juego, sin embargo, con el desarrollo actual de las tecnologías móviles esta práctica se ha extendido hasta formar parte de nuestras vidas como una herramienta clave. La cartografía interactiva como contenedor de información sobre el territorio se ha usado en el terreno artístico y en el terreno de lo cotidiano. En este último ya se está utilizando para determinar la localización de, por ejemplo, comercios cercanos a nuestra posición o indicaciones de tráfico y circulación, como es el caso de los sistemas GPS para los automóviles. En el terreno artístico ya hemos podido constatar dicho uso a través de los proyectos aquí mencionados.

NoTours (Tomás, López, Longuina, González, Molina, 2010) ya incluía en su interfaz gráfica un mapa con círculos sobre-impresos encima de un mapa o sección del mismo abarcando las zonas de emplazamiento de sonido de sus paseos sonoros. En “El ángel caído” de *NoTours*, los círculos que representan las zonas de escucha se solapan y distribuyen por los alrededores del parque del Retiro de Madrid permitiendo al usuario acercarse a dichas localizaciones y escuchar las composiciones allí emplazadas.

Lo mismo sucede en proyectos como en el reciente *Location-Aware Music* (Kirn, 2012, marzo 7), una aplicación para telefonía móvil que permite al usuario escuchar un disco grabado en estudio y creado expresamente para ser escuchado en el Central Park de Nueva York. En el vídeo promocional (Heavener, 2011) del proyecto *Blue Brain* podemos seguir el proceso de producción de esta propuesta *audiolocativa* y observar cómo a partir de un mapa del emblemático parque de Nueva York, los autores construyen una estructura compositiva que permite el solapamiento y la superposición de composiciones musicales en función de la localización del oyente. Al igual que sucede en *NoTours*, la visualización se realiza a partir de un radio de acción determinado por una coordenada específica.

Evidenciando la posibilidad de crear matrices sobre el territorio basadas en coordenadas, Jesse Stiles (Kirn, 2009, septiembre 2) construyó en 2009 un prototipo de

secuenciador *midi* que utiliza una matriz generada sobre una superficie plana y que responde a la posición de un coche en movimiento. A través del movimiento dentro de las premisas de la matriz *geolocatoria*, el autor es capaz de generar una composición a partir de su movimiento sobre el territorio. De nuevo, el *software* utilizado por Stiles es una matriz sobre un mapa y distintos círculos representan los puntos de activación de escenas musicales o sonoras.

Tanto *Location-Aware Music* como en *NoTours* o el proyecto de Jesse Stiles, el radio alrededor de una coordenada, aparte de apuntar hacia el inicio o la activación de algún elemento sonoro, también determina la distancia con el centro y la incidencia de esa activación sobre el usuario. Es decir, el radio afecta, por ejemplo, a la amplitud de onda del sonido disparado aumentando el volumen de la misma o reduciéndolo en función de la distancia con el centro de incidencia. Por ello, si el oyente se encuentra entre dos círculos de incidencia pero más cerca de uno que de otro, esto afectará a la superposición de composiciones que es dependiente de la distancia con el centro.

Podemos delimitar una práctica específica que se repite en casi todos los proyectos, sólo alterada por los propios contenidos audiovisuales que al fin y al cabo son los que los definen. Si bien los patrones se repiten, los sonidos activados son los que aportan la originalidad a una técnica reactiva ampliamente utilizada. En este sentido, la reflexión acerca de los contenidos debería ser quizás el *quid* de la cuestión y abordar de forma crítica qué tipo de composición debe sonar, dónde y bajo qué criterios subjetivos.

De los tres proyectos descritos, tan solo *NoTours* es el único que plantea una intervención directa con el entorno tratando de construir realidades aurales a partir del propio paisaje sonoro del lugar y generando escenas sonoras en las que exista un diálogo entre lo escuchado y lo recorrido. En el caso del proyecto para el Central Park y la propuesta de Stiles, los puentes de enlace entre sonido y territorio son mucho más difusos y difíciles de concatenar con la realidad sonora de cada lugar. En el caso de *Blue Brain* en el Central Park, la idea es recrear una banda sonora musical para el parque y que, de forma subjetiva, los músicos implicados realizan una labor de ajuste de lenguajes aunque no establecieran relaciones directas como en el caso de *NoTours* (Kirn, 2012, marzo 7). Finalmente la propuesta de Jesse

Stiles, es un mero experimento que se acerca más a lo lúdico que a una propuesta pensada para el territorio. En ella la composición es una simple excusa para recorrer el desierto de sal generando contenidos que tanto podrían ser sonido como imagen, texto e incluso el resultado de una combinaciones de los mismos.

Todos estos proyectos ineludiblemente desembocan en un mismo tipo de herramienta que, cada vez más, se convierte en una superficie de control, archivo y observación sobre nuestro entorno. Dicha superficie de control es el mapa interactivo como por ejemplo *Google Maps*. El mapa en relación con la tecnología móvil es la herramienta clave para situarnos en el mundo y buscar a partir de nuestra posición aquellas cosas que necesitamos en nuestro día a día. El mapa entiende como una herramienta de archivo y documentación, como una estantería o archivador que nos permitirá obtener información acerca de un territorio dado conformando lo que entendemos, dentro de la esfera de esta investigación como mapa sonoro. Y será éste, el *desplazador* de la escucha, el que nos permitirá recorrer de forma virtual aquellos caminos recorridos en el territorio.

[Stream \(help ?\)](#)

[MP3 M3U](#)

[MP3 via M3U](#)

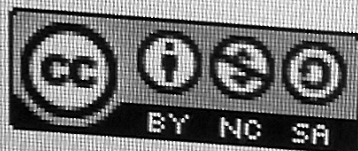
[Buy / Download \(help ?\)](#)

[MP3 ZIP](#)

[Stream Online](#)

[ogg Vorbis](#)

[Direct Files: HTTPS](#)



Admins

[Item History](#)

[Item Manager](#)

[Host Stats](#)

Uploaded by:

ducomelles@gmail.com

2013-01-28 12:05:32

Added by:

2013-01-28 12:04:46

Resources

[Bookmark](#)

[Edit item](#)

[Transclude other](#)

[archive.org item\(s\)](#)

... explored ways to intro
background which is masked
until the digital silence filed his

So what we find here is a wink
after the musical scale we are u

Anyway, enjoy the rough edges,

This audio is part of the collecti
It also belongs to collection: [Net](#)

Artist/Composer: [David J Fonseca](#)

Keywords: [David J Fonseca](#); [Re m](#)

Creative Commons license: [Attribu](#)

Individual Files

Whole Item

[at060artwork_jp2.zip](#)

Audio Files

01 Armónico

01 Armónico

02 Re

02 Re

03 Mi

03 Mi

04 Fa

04 Fa

05 Sol

05 Sol

06 La

2.

LA ESCUCHA DESPLAZADA

En el primer capítulo analizamos aquellas situaciones en las que el paisaje sonoro era emplazado en el mismo lugar en el que éstas se producían. Después hemos visto cómo a través de la geolocalización se establecen diálogos, a veces complejos, entre el sonido grabado y el paisaje sonoro. En este segundo capítulo describiremos situaciones en las que el sonido se relaciona físicamente con el lugar, en las que la composición de paisaje sonoro se somete a los avatares de la geografía o la psicogeografía. Sin embargo, estas situaciones ya no se producen en el mundo real, sino en un entorno virtual. Si en la primera parte el carácter ubicuo de la escucha con auriculares nos permitía recorrer el territorio, ahora analizaremos cómo este sonido y estas escuchas son desplazadas hacia la red. Si más arriba abordábamos la calle, el ambiente exterior, la relación directa entre sonido y lugar, entre acústica y localización, aquí analizaremos qué relaciones se establecen entre esos mismos materiales emplazados en el territorio pero vistos u oídos desde el escritorio, desde la pantalla del ordenador: en línea, en la red.

Efectivamente es en la red donde se emplaza el sonido para su máxima difusión y donde muchos proyectos, muchos paisajes sonoros encuentran su lugar en el reino de lo intangible. Por ello, desde la aparición de los primeros mapas sonoros y la evolución que analizaremos a continuación, podemos empezar a hablar de *emplazamiento de la escucha virtual*. Hablaremos también del *desplazamiento* de la escucha a ese reino de lo virtual y del espacio privado que ofrece la red. Emplazar virtualmente sonido alude directamente a todas aquellas prácticas de difusión sonora que se encuentran basadas en un entorno digital en Internet. Así pues, englobamos en este apartado proyectos que sólo se encuentran en formatos digitales y que no han sido editados en forma física alguna, que han sido concebidos únicamente para su presencia *on-line*.

Para analizarlos nos centraremos en los dispositivos de difusión y escucha que se utilizan en la red. Siguiendo la misma línea que en el anterior apartado, veremos de qué forma el paisaje sonoro se visualiza en el medio digital y cómo su carácter intangible es emplazado en un portal web, así como cuáles son las estrategias de difusión y escucha en dichos portales.

Ordenaremos el discurso a partir de dos aspectos que consideramos clave. Primero distinguiremos uno de los sistemas paradigmáticos que, de una forma tecnológicamente metafórica establecen relaciones directas entre sonido y lugar, los llamados *mapas sonoros*, cuyo referente y pionero en España es *Escoitar.org* (Molina, Longuina, González, López, Suárez, 2007). Seguidamente presentaremos el papel de las licencias de código abierto, especialmente *Creative Commons* y su relación con los *netlabels*. Describiremos los *netlabels* como catalizadores de una escena musical alejada de la industria de la música que ha permitido, en los últimos años, una mayor repercusión y difusión de paisajismo sonoro en todo el mundo. Para situarlo mostraremos el papel de cuatro sellos virtuales centrados en publicar trabajos dentro del campo de la fonografía y a través de una relación de cuestionarios analizaremos las claves del potencial de las licencias CC y los *netlabels* como catalizadores de una escena global del nuevo paisajismo sonoro y la fonografía.

Estas propuestas pretenden ser un reflejo de lo que entendemos por una *escucha desplazada*, una escucha de lugares y paisajes sonoros que en vez de ser experimentada en el lugar en el que se producen, la escuchamos a distancia, anclada a una representación cartográfica pero expuesta en el espacio privado. Para ello hemos de tener en cuenta la complejidad y variedad de sistemas de escucha con que cada uno cuenta en su punto de acceso a la red. Asumiendo esta variedad de sistemas hemos decidido delimitar la escucha en el escritorio abogando por el uso de los auriculares, que en gran mayoría de casos, son las herramientas básicas para la escucha desplazada o al menos la más cotizada entre los creadores. De esta forma, contaremos con un eje tecnológico que enlaza ambas escuchas, democratizando y estandarizando un sistema tal y como Michel Chion demandaba en su texto sobre las dos escuchas (Chion, 1991, pag. 50, 55).

Es importante en este punto remitirnos a la introducción a esta investigación y recuperar un planteamiento contextual que consideramos importante a la hora de exponer este panorama del denominado paisajismo sonoro. Dicho planteamiento hace referencia al auge espectacular de las prácticas fonográficas tanto en nuestro país como a nivel global. Y aunque no esté todavía debidamente documentado, son varias las pistas que evidencian un despertar

del interés por el mundo del paisaje sonoro. Tanto en los medios convencionales como en la prensa especializada, la proliferación de artículos, reseñas y reportajes ha sido exponencial en los últimos años. Chiu Longuina en la entrevista realizada acerca del auge del paisaje sonoro en los medios convencionales afirma que en el colectivo *Escoitar.org*, en un año, consiguieron más reseñas en medios generalistas que el Museo Thyssen de Madrid. La entrevista íntegra puede ser accedida en el anexo a esta investigación⁶⁴.

Para sustentar esta afirmación hemos decidido realizar una indagación⁶⁵ mediante entrevistas breves con profesionales y seguidores. En las realizadas a fonógrafos, comisarios y artistas sonoros, la mayoría confirman el auge en estas prácticas, y aunque matizan aspectos, creen que el desarrollo tecnológico de las grabadoras portátiles ha sido la principal razón que se da para sustentar este crecimiento

Simon Whetham en el reciente creado *blog* sobre Grabaciones de Campo *The Field Reporter*, evidencia ese creciente interés por las grabaciones de campo (Whetham, 2011, septiembre 14). A partir de puras intuiciones discute ciertas tendencias que críticos de distintos medios especializados (en este caso *The Wire Magazine*) argumentan cierto hastío al escuchar más y más publicaciones en las que intervienen grabaciones de campo o paisajes sonoros. Más allá de la discusión crítica al respeto, este ejemplo sirve para sustentar la idea que planea en la “escena” experimental de que realmente si existe un despertar sobre la temática.

En el Estado español este auge se inició con la aparición de *Escoitar.org* y de su proyecto de mapa sonoro de Galicia, punto de referencia por ser la primera apuesta mediática y con suficiente repercusión que ha hecho llegar a un público más o menos generalista el interés por la escucha y el respeto por nuestro patrimonio sonoro. Si con anterioridad a *Escoitar.org* hubo habido un intenso trabajo en nuestro país acerca del paisaje sonoro, no fue hasta la irrupción del concepto de mapa sonoro y de las estrategias lúdicas y mediáticas de *Escoitar.org* que este interés se ha hecho patente. Desde el punto de vista tecnológico, el planteamiento de *Escoitar.org* basado principalmente en el mapa sonoro interactivo, es la clave

⁶⁴ La entrevista puede ser accedida en el Anexo II a esta investigación (Pagina 126).

⁶⁵ En el anexo a esta investigación se han transcrito entrevistas realizadas a varios agentes implicados en la escena del paisaje sonoro a nivel mundial, prestando especial atención a la presencia local. (Pags. 207 - 241)



Aspecto del mapa sonoro de Escobar.org. 2006.

para entender la repercusión de la propuesta. Al observar los recientes proyectos de paisaje sonoro se aprecia que el uso de los mapas geolocalizados ha sido fundamental para este acercamiento popular al mismo. Hasta la fecha, numerosos teóricos y exponentes del Arte sonoro nacional han desarrollado trabajos en dicha temática. Desde propuestas pioneras como el estudio de José Luis Carles sobre la ciudad de Valencia (López, Carles, 1997) hasta los trabajos de cartografía sonora de José María Pastor (2009b), pasando por *Andalucía Soundscape* de Juan Cantizzani (2007).

Con anterioridad a *Escoitar.org*, numerosos artistas y colectivos han abordado la temática del paisaje sonoro o del patrimonio sonoro. Es necesario aquí recordar el inmenso trabajo, anterior al desarrollo técnico de la fonografía de construcción de cancioneros en el campo del folklore, de los desarrollos de la transcripción fonética en el de la antes llamada dialectología, y las experiencias de recuperación de cantes y músicas populares a partir de su grabación en discos de cera o en magnetófonos que se hicieron antes de los años setenta por grupos de folcloristas y musicólogos (García Matos, 1979). Los límites fueron siempre los de las propias guías para la recuperación del folklore, y el concepto de paisaje sonoro quedaba muy lejos. La idea dominante era representar una canción o pieza musical para preservar los estilos canoros o musicales de las gentes del pueblo.

En los años 70 del siglo pasado, Llorenç Barber y un poco más tarde Francisco López, introdujeron el concepto de *paisaje sonoro*, mucho más comunicativo que la limitada postura de los folcloristas, abriendo así la puerta a otras muchas investigaciones paralelas y coetáneas. El trabajo de José Iges (2008) y Concha Jeréz (2012), la apuesta personal de José Manuel Berenguer (2012) o el trabajo radiofónico y ensayista de José Luis Carles (2008), son ejemplos claros del interés del paisaje sonoro despertado en nuestro país desde su aparición. Es determinante introducir la figura de Francisco López quien a través de un método de trabajo a caballo entre la biología y la composición electroacústica ha desarrollado una carrera dentro del Arte sonoro, centrada en el paisaje sonoro que ha trascendido nuestras fronteras convirtiéndose en un referente mundial en estas prácticas. Estas propuestas permanecieron en cierta manera soterradas hasta la irrupción de *Escoitar.org*. Por esto este grupo es un hito para

marcar un antes y un después. Su irrupción fue sin duda el detonante que nos ha llevado hasta el día de hoy en el que podemos contemplar y escuchar varios mapas sonoros surgidos a raíz de las propuestas pioneras de este colectivo de artistas y musicólogos gallegos.

La proliferación de distintas propuestas dentro del campo de la fonografía y la ecología acústica contamos con un amplio abanico de estudios para ilustrar el emplazar sonido y la escucha. Analizamos proyectos que a través de la red han construido un mapa de prácticas artísticas en el campo de lo sonoro en el Estado Español y más allá de nuestras fronteras.

Tomamos consciencia de su valor como herramienta durante la producción y desarrollo de *Walking Compositions* (Comelles, 2009a) y de “La Ciudad Aural” así como de la multiplicidad de posibilidades que ofrecía el concepto. Explorando y navegando desde el hipervínculo pudimos tirar de hilos que nos llevaron a descubrir a lo largo y ancho de nuestro país, una escena musical y sonora que trabaja desde distintos nodos que se interconectan de forma esporádica. Es importante recalcar el componente explorador, el hecho de que toda esta maraña de proyectos aparece en el transcurso de esta investigación mientras los vamos descubriendo saltando de piedra en piedra a través de la red.

Muchos de los colectivos que se hallan tras estos proyectos proponen cartografías sonoras en distintas regiones y que alrededor de ellas articulan prácticas relacionadas con el paisaje sonoro que va más allá del mapa sonoro como mero archivo, Proponen también proyectos compositivos, sellos de distribución, docencia y toda una plétora de actividades

Los mapas sonoros serán el objeto de análisis y el punto de partida para entender una escena nacional de Arte sonoro y más concretamente, del paisajismo sonoro. Como consecuencia directa de todo ello evidenciaremos el papel de varios sellos discográficos cuyas prácticas híbridas relacionadas con la cartografía sonora y los modelos distributivos *online* abrirán una línea alternativa en el ya de por sí moribunda industria musical tradicional que poco aporta y apoya las prácticas experimentales de la música y, todavía menos, el paisajismo sonoro-

2.1

Mapas sonoros

2.1.1

Antecedentes

“With the explosion of geolocation technologies and new sound apps, sound may soon become a naturalized feature of cartography. So I think it's important to ask more questions about what these maps enable and/or disable. What are we losing by visualizing sound? What are we gaining? What is at stake?”(Ceraso, 2010).

Existen muchos intentos previos⁶⁶ a la era digital, de crear mapas sonoros como representación gráfica de una realidad sonora. Podemos afirmar que la primera tentativa de recogida de paisaje sonoro de forma territorial es la publicación realizada por el grupo *The World Soundscape Project* titulada *Vancouver Soundscape*. Esta publicación dirigida por el propio R. Murray Schafer y los miembros de *WSP*⁶⁷ presenta un recorrido sonoro por la ciudad de Vancouver en formato de cinta analógica. Posteriormente se realizarían dos proyectos de recogida de sonidos, *The Vancouver Soundscape* y *Soundscape of Canada*, que serían presentados en ese mismo formato y también en una serie de programas de radio para la cadena canadiense CBC. Al poco tiempo, Schafer se embarcó en una campaña de recogida de sonidos por Europa que dio como resultado, *Five Village Soundscapes*, un estudio sobre el

⁶⁶ Todas aquellas publicaciones realizadas por The World Soundscape Project que enmarcaban entornos sonoros a partir del territorio creando incipientes mapas sonoros que sin contar con la representatividad gráfica de la cartografía construían escenarios territoriales para escuchas identitarias y relacionadas con zonas geográficas.

⁶⁷ Siglas para The World Soundscape Project, en inglés.

paisaje sonoro rural de cinco poblaciones del norte de Europa (Schafer, 1975). El material sonoro de esta publicación se acompañaba de un texto explicativo de la experiencia de campo de Schafer y los miembros del WSP. Estas son quizás las primeras tentativas de emplazar una escucha a nivel virtual, sin un apoyo físico más que el del formato de reproducción que, en una primera instancia, fue en cintas magnetofónicas aunque posteriormente se ha reeditado en CD (Schafer, Truax, 1973).

Es a partir de los años 90 del siglo pasado cuando geógrafos y cartógrafos empezaron a desgranar las ideas básicas de lo que ahora conocemos como mapas sonoros, todo ello acompañado y siguiendo de cerca los avances tecnológicos. Geógrafos como John Krygier apuntaban la necesidad de completar cartografías virtuales con nuevos contenidos no gráficos o basados en otros medios, aduciendo que la irrupción de lo sonoro podría ser determinante en la evolución de la cartografía tal y como la conocemos, hoy en día (Krygier, 1994). Publicado en 1994 de Krygier resulta un tanto obsoleto, pero podemos encontrar pistas que apuntan a un futuro al que ahora mismo asistimos en lo que a mapas sonoros se refiere.

At the same time, it is important to realize that the ideas and phenomena geographers wish to represent may not always be best represented by static, two-dimensional visual displays. Sound offers a way to represent information for map users who lack the sense of vision. Sound, in tandem with time, offers a way to enhance the comprehension of non-chronological uses of time. Sound offers a way to expand the limited possibilities of representing multivariate data with graphics. Sound, in other words, provides us with more choices for representing ideas and

*phenomena and thus more ways in which to explore and understand the complex physical and human worlds we inhabit.*⁶⁸

Sus apreciaciones no entran a comentar o subrayar el papel del paisaje sonoro en esta historia, más bien plantea el uso del sonido como herramienta útil para personas con problemas de visión, herramientas que permiten una mayor accesibilidad en el mundo de los mapas.

*Thus a map display for the visually impaired could use tactile display for base map information and could use sound to represent single or multivariate data located at points or areas on the map. The sonic representations could be roughly located in a two (or three) dimensional sound space or they could be selected by an interactive tactile display. These approaches would allow the communication of complex, multivariate data to the visually impaired - something to which tactile maps are not particularly well suited. It would use the tactile display for base locational attributes which may be more difficult to create and interpret with sound.*⁶⁹

⁶⁸ Al mismo tiempo, es importante darse cuenta de que las ideas y fenómenos que los geógrafos desean representar pueden no siempre ser mejor representadas por estáticas y bidimensionales representaciones visuales. El sonido ofrece una manera de representar la información para los usuarios del mapa que carecen del sentido de la visión. Igualmente, el sonido, en tándem con el tiempo, ofrece una manera de mejorar la comprensión de la no cronológicos usos del tiempo. La escucha ofrece una manera de ampliar las limitadas posibilidades de representación de diversos datos con gráficos. El sonido, en otras palabras, nos proporciona más opciones para la representación de ideas y fenómenos; por lo tanto ofrece de muchas mas herramientas para explorar y comprender los complejos mundos físicos y humanos que habitamos. Traducción del inglés

⁶⁹ Así, con un mapa para discapacitados visuales estos pueden utilizar la pantalla táctil para obtener información cartográfica y el sonido puede ser utilizado para representar datos individuales ubicados en distintos puntos o zonas del mapa. Las marcas sonoras ubicadas en el mapa bi-dimensional pueden ser diferenciadas o seleccionadas a través de un sistema táctil.

Estos enfoques permiten la comunicación de datos complejos multi-variables para los discapacitados visuales, un tipo de adaptación no habitual en la cartografía convencional. El componente táctil para localizar atributos o etiquetas en un mapa pueden ser complicados de resolver en forma de sonido. Traducción del inglés.

En un *post* de su blog personal actualizó ese artículo en el año 2008. explica que muchos de lo que propuso se ha llevado a cabo; y que quizás sus primeras aproximaciones, en una época temprana para la cartografía digital, no estaban desencaminadas.

Alejándonos del campo científico o de aquellas prácticas cartográficas más cercanas a lo geográfico y analítico, es importante mencionar su papel vertebrador del campo artístico. Quizás sea Debord, quien mejor define el uso del mapa como representación gráfica de una experiencia vivida. En su *Teoría de la deriva* plantea la posibilidad de utilizar la cartografía como lenguaje referencial o influenciado, en sus propias palabras y ese planteamiento fue el inicio de una serie de prácticas en las que el hecho cartográfico irrumpe en las prácticas artísticas relacionadas con el situacionismo.

Se puede componer con ayuda de mapas viejos, fotografías aéreas y derivas experimentales, una cartografía influenciada inexistente hasta el momento, cuya incertidumbre actual, inevitable hasta que haya cubierto un trabajo inmenso, no es mayor que la de los primeros portulanos, con la diferencia de que no se trata de delimitar con precisión continentes duraderos, sino de transformar la arquitectura y el urbanismo (Debord 1953).

El mapa se formula como representación de experiencias urbanas vividas y se ha ido llenando cada vez más de contenidos hasta la irrupción multimedia en la sociedad contemporánea.

A partir de la democratización y la apertura de los códigos informáticos de plataformas como *Google Maps* nace el mapa sonoro interactivo. El proyecto de *Google Maps* al ser el de mayor proyección centrará nuestra atención a la hora de analizar distintos mapas sonoros, pues es con su API⁷⁰ con la que se han generado los primeros mapas y las cartografías digitales aparecidas en los últimos años.

Si bien otras plataformas como *Bing* u *Open Street Map* ofrecen la posibilidad de construir mapas a varios niveles, la omnipresencia de *Google Maps* copa el mercado.

⁷⁰ Interfaz de programación de aplicaciones (siglas en inglés).

Observando las tecnologías utilizadas en los mapas sonoros analizados en esta investigación, Google Maps cuenta con una presencia clara y imperante, independientemente de aquellos proyectos que utilizan códigos propios para generar mapas interactivos. A través del API abierto de esta plataforma muchos colectivos y proyectos han utilizado los servicios de cartografía digital para construir representaciones virtuales del paisaje sonoro de distintos lugares dependiendo de la procedencia o el interés del colectivo, grupo de artistas o grupo de investigación.

Algunas plataformas han creado sistemas a partir del API de Google Maps que permiten, a nivel de usuario, cargar sonido y *geolocalizarlo*. Este es el caso de *Radio Aporee* (Noll, 2006) que utilizando como base el mencionado API acoge infinidad de mapas sonoros contruidos alrededor de todo el mundo. Por ello, y por su facilidad de uso (tan solo hay que seguir unas sencillas instrucciones para actualizar la web) *Radio Aporee* es un referente de plataforma colectiva y abierta.

Como el mapa sonoro es la herramienta más utilizada por fonógrafos para la muestra de paisajes sonoros también existen otros modelos en los que la cartografía deja paso a representaciones mucho menos específicas y más alejadas de la geografía o la geolocalización de sonidos. Otros grupos de trabajo han desarrollado sus propios sistemas de archivo digital que serán analizados en la parte final de este texto.

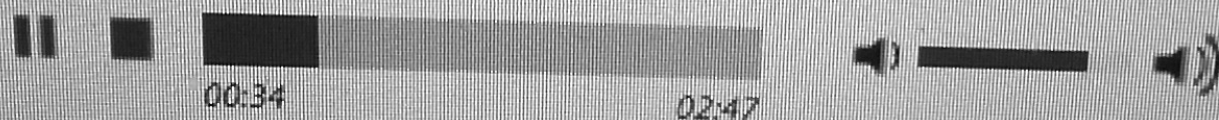
A diferencia de las derivas o los paseos sonoros sugeridos en la primera parte de este texto, el mapa sonoro ordena los sonidos ya no basándose en un recorrido construido de derivas, sino a partir de un rizoma geográfico que aglutina distintos agentes bajo un mismo marco territorial. Si en el campo del paseo sonoro como metodología para la recogida de paisajes sonoros es la narrativa del recorrido la que determina la sucesión de ambientes sonoros, aquí es la situación concreta de cada lugar la que determina la presencia de una grabación en un mapa. Salvo en recogidas y campañas temáticas en las que la grabación de campo necesite un acompañamiento narrativo concreto, los paisajes sonoros en una cartografía se presentan como elementos aislados sin una continuidad lógica más que aquella que se puede producir por cercanía geográfica a la grabación escuchada en cada momento.

Elduain – Behi granja

Gipuzkoako Elduain herriko behi granja batean egindako grabaketa. Behiak estruktura batetik pasatzen dira banan bana, eta bertan jartzen zaizkie esnea xurgatzeko hodiak. Azpitik, irratia.

Egilea: Xabier Erkizia

Data: 02/12/2011



[download](#)

Etiketak: [Altaboza](#) | [Animaliak](#) | [behia](#) | [Euskara](#) | [Gipuzkoa](#) | [Irratia](#) | [Makina](#) | [makinak](#) | [Tolosaldea](#)

Atalak: [Mekanikoa](#)

Aspecto del mapa sonoro de Soinumapa. 2007.

2.1.1

Características del mapa sonoro

Un mapa sonoro se caracteriza principalmente por ser una plataforma para *web* que permite la escucha geolocalizada de paisajes sonoros y grabaciones de campo, a través de una interfaz de usuario en forma de mapa. En la mayoría de casos podemos observar una serie de señales sobre la cartografía que nos indican la existencia de un archivo o documentación enlazada con las mismas.

Existen infinidad de propuestas en este sentido, incluso podemos aventurar ya que quizás el mapeo sonoro (*Audio Mapping*) sea una tendencia propia dentro de la fonografía con sus categorizaciones y especificidades. Debemos además apuntar que el mapa sonoro es una más de las formas de archivar en formato digital un banco de sonidos o paisajes sonoros. Es, por lo tanto, un sistema que, por una parte sirve como repositorio y por la otra como interfaz de consulta desde un punto de vista archivístico.

Teniendo en cuenta la complejidad de algunos, a menudo se plantean como proyectos colaborativos en los que los usuarios pueden añadir sus propios sonidos al mapa, dinamizando así su uso y facilitando una tarea habitualmente ardua. Todo ello manteniendo siempre unos procedimientos básicos para la documentación y archivo de cada uno de los materiales que forman parte de los mapas. Por ello, casi todos los consultados en esta investigación⁷¹ cuentan con una serie de reglas concretas que permiten al usuario del mapa, geolocalizar correctamente un sonido y aplicarle una categorización que en cada mapa cambia.

Así mismo pretendemos también incluir en esta sección, archivos sonoros que no necesariamente cuentan con una representación cartográfica de los documentos. Se trata de plataformas que bien podrían estar sujetas a un mapa pero que, sin embargo y por diversas razones se han constituido más como archivos o listas que como cartografías.

⁷¹ Una relación completa de los mapas sonoros consultados en esta investigación puede ser consultada en los anexos a este texto. En ellos se ordenan en distintos mapas sonoros y se enumeran sus características principales así como datos específicos de localizaciones, fechas, autores y categorizaciones. (Pags. 242 - 263)

Escoitar.org, una tendencia y sentó las bases de una práctica hoy muy extendida tanto en la creación fonográfica como en la ecología acústica y la etnografía. Podemos incluso afirmar que tanto la estética como la organización de su mapa sonoro han sido emuladas en numerosas ocasiones conformando una tendencia estandarizada en cuanto a la ejecución de cartografías sonoras.

Mapas como “Soinumapa”, “Andalucía *Soundscape*”, “Madrid *Soundscape*” o el mapa sonoro de Ibias son ejemplos paradigmáticos de lo que entendemos por mapas sonoros territoriales. Es decir, estamos ante cartografías que principalmente se encierran en un análisis territorial basado en una distribución administrativas regida por la división territorial por comunidades autónomas y regiones. Dentro de esta categorización más amplia podemos encontrar variaciones y sistemas de ordenación distintos. Dichos sistemas se pueden diferenciar por las temáticas usadas en cada caso. Sin embargo, la finalidad de cada uno de estos mapas es conformar una cartografía de un territorio con sus características identitarias clave.

Nuestro trabajo en Ibias es un ejercicio cartográfico que agrupa de forma más clara los elementos básicos del mapa sonoro. Llevado a cabo en el año 2011 concuerda con los planteamientos de *Escoitar.org* y con sus derivados. Por eso nos servirá como práctica y como ejemplo clave para entender este sistema de archivo.

Las grabaciones que componen el Mapa sonoro de Ibias (Comelles, Palacios 2011) comprenden diversos aspectos y ambientes clave para entender la realidad acústica de esa remota región del Oeste asturiano. Recoge memoria oral de los aldeanos encontrados a lo largo de la campaña y paisajes sonoros naturales y del medio rural. Asumiendo la temporalidad de dicha campaña, todas las grabaciones en el medio natural comprenden las de un paisaje eminentemente veraniego lo cual deja fuera de la ecuación, en esta cartografía, los sonidos que se pueden escuchar y que son determinantes en otras estaciones. Sería por ejemplo, en el caso del medio natural las berreas o periodo de celo del ciervo, que se producen en otoño. Aun así, las grabaciones del Mapa sonoro de Ibias comprenden tanto esos ambientes naturales

como las marcas sonoras desarrolladas por la mano del hombre, como las campanas de San Antolín de Ibias.

Entendiendo este mapa como un acercamiento básico al paisaje sonoro, la cartografía muestra las características básicas de esa metodología. Contiene grabaciones que describen en cierto modo los ambientes sonoros del lugar en cuestión y una escucha sin mayores pretensiones que las de mostrar de manera clara y sencilla la realidad acústica de un lugar concreto. Sin embargo, carece de una categorización de los sonidos, estos se ordenan de forma geográfica en función de los puntos donde fueron recogidos. Asumida esa carencia cabe ahora analizar aquellos mapas que cuentan con una categorización de los paisajes sonoros más allá de su posición geográfica.

Uno de los factores que determina el desarrollo de mapas sonoros son los sistemas de gestación de los mismos. En muchos casos se construyen a partir de empresas colectivas, en talleres de iniciación a la fonografía. Es una práctica común que un equipo *amateur* de fonografistas realice campañas de recogida de sonido en poco tiempo para la construcción rápida de cartografías territoriales. *Lublin Soundmap* (Erkizia, Telletxea, 2011), iniciativa del amalgama de proyecto de *Soinumapa* (Mapa Sonoro del País Vasco) (Telletxea, Erkizia, Garate, Ayçaguer, Garin, Nieto, Iruretagoiena, 2005) en Polonia es un ejemplo de cómo se construye un mapa generado a partir de las prácticas de un programa educativo o didáctico. En España los casos paradigmáticos en este sentido serían el *Madrid Soundscape* (Longuina, Blancas, Calurano, 2008) dirigido por Chiu Longuina y alimentado por los participantes en un taller realizado en Matadero Madrid. En Asturias, la labor de Juanjo Palacios ha llevado a la gestación de "Mapa Sonoru" (Palacios, 2009), una cartografía del paisaje sonoro de Asturias actualmente en construcción. En este caso, la intervención de *Laboral, Centro de Arte y Creación* y los participantes en las unidades didácticas organizadas por este ente y el mismo Palacios, permiten un acercamiento más plural a la hora de recoger paisaje sonoro de un territorio extenso.

Otras aproximaciones, implican la única intervención de un solo fonografista, que dada la extensión de un territorio concreto recibe el encargo de realizar una cartografía de dicho

lugar. “Huellas sonoras” de Pablo Sanz (2011), es un mapa sonoro de *Sant Bartomeu del Grau*, un pueblo pequeño de la provincia de Barcelona, un ejemplo de microcosmos sonoro fácilmente abarcables por una sola persona sin implicar la participación de varios fonografistas. Lo mismo sucede con *Gravacions de Llorenç* (Muntsant, 2012a), sin geocalización digital pero con un nutrido archivo de marcas sonoras realizado por Jaume Muntsant en un pequeño pueblo del Penedés (Llorenç del Penedés, provincia de Barcelona).

2.1.2

Categorización sonora en los mapas

Entendemos por *categorización* sonora las listas de campos semánticos que utilizan los mapas sonoros para agrupar sonidos en un mapa dado. En “Soinumapa” (Telletxea et al, 2005), la categorización de sonidos se distribuye según diferentes variables: bioacústica, naturaleza, lo mecánico, señales acústicas, sociedad... Aquí la categorización es un mero ejercicio de ordenación de los sonidos a través de características asociadas a las fuentes de sonido, a aquellos elementos de lo cotidiano en los que los encontramos. La división bien podría ser campo-ciudad, trabajo-ocio, natural-artificial. También, en “Soinumapa” (Telletxea et al, 2005) como en muchos otros mapas sonoros se incluyen marcas sonoras como guiño al concepto de *soundmark* de Schafer. Podemos afirmar que esas marcas, aquellos sonidos que de una forma clara son reconocibles en un lugar concreto y aportan una identidad concreta del sitio, como por ejemplo las campanas en muchas ciudades, músicas y tradiciones locales o las lenguas y los dialectos.

Saltando de una punta a otra del Atlántico, *Open Sound, New Orleans* (Booth, Brancasi, 2009) ordena los sonidos de su mapa colaborativo a través de tres categorías distintas: voz, música y ambiente. La táctica de este mapa radica en que los sonidos son categorizados de forma muy genérica y *re-categorizados* con palabras clave que pueden ser

visualizadas como una nube de *tags*⁷² en la misma web, justo debajo del mapa sonoro. Si bien la categorización inicial es muy reduccionista y ciertamente alejada de los planteamientos de Schafer o de la labor de *Soinumapa*. Sin embargo, el sistema de *tags* de *Open Sound* atiende también a una realidad social concreta. Nueva Orleans es un núcleo conocido por su tradición musical⁷³ y su presencia en las calles, por lo que el *tag* de música es indispensable. En ese sentido podemos asumir que cada mapa, conforme a la situación o la realidad local se archiva de forma distinta.

Otro ejemplo interesante es el mapa sonoro *Andalucía Soundscape* (Cantizzani, Sanz, Bennet, 2007), proyecto gestionado por Juan Cantizzani en el que se pretende hacer un archivo sonoro de la Andalucía. Una de las categorías interesantes que se utilizan en *Andalucía Soundscape* es la categoría *Iruidol*, en la que se engloban sonidos con connotaciones negativas, entendiendo el ruido como fenómeno abrasivo, dañino o contrario a algo socialmente considerado como acústicamente agradable. *Andalucía Soundscape* cuenta también con categorías similares a las de *Soinumapa* e introduce la histórico-cultural que tiene más que ver con la localización de la grabación que con la grabación en sí misma. Por ejemplo, esta categoría reúne grabaciones de campo realizadas en monumentos históricos, edificios religiosos como catedrales y espacios de especial interés cultural.

En el caso del extensísimo *London Sound Survey* (Rawes, 2000) la categorización de los sonidos se basa en dos tipos: *Sound Maps* y *Sound Actions*. Esta categorización se representa en dos mapas distintos en los que cada uno de ellos contiene distintos tipos de sonido. En *Sound Maps* se contienen ambientes y sonidos de la ciudad como tal. En *Sound Actions* se representan sonidos diseñados para afectar al oyente en diversas formas, anuncios públicos, subastas, sirenas, campanas. Se archivan en este apartado, sonidos que “llaman” a algo concreto. Es interesante tratar de entender esta organización y sistema de ordenación

⁷² Etiqueta o etiquetar en inglés.

⁷³ Tremé, la serie de televisión que retrata el Nueva Orleans post-Katrina es un claro ejemplo de la importancia de la música en las calles de esta ciudad de Louisiana.

Simon, D., & Overmeyer, E. (2010). Treme. Drama, HBO Entertainment. Recuperado a partir de <http://www.imdb.com/title/tt1279972/>

pues es poco habitual encontrar mapas sonoros tan *sui generis* como este. La precisión y el volumen de información que Ian Rawes incluye en él posibilita que nos demos cuenta de que nos encontramos ante una propuesta muy compleja con un sistema de funcionamiento nada convencional pues este no se limita a la clásica ordenación de sonidos ambientales, sonidos humanos, etc... Una de las categorías más interesantes dentro del mapa de Ian Rawes es *sound actions* descrita de la siguiente forma:

*Sound action recordings are of sounds designed to have an effect on others, including situations where many people make sounds together for some common goal. Often they're of voices, but they also include sirens, bells, fireworks and more.*⁷⁴

A su vez *sound actions* engloba una serie de subcategorías que compartimentan la principal y la dividen en secciones que atienden a aspectos económicos, políticos o religiosos, todo ello seguido de otras tres incluidas en la categoría social. Éstas últimas se ordenan bajo músicas y cánticos relacionados con el deporte, la vida en el pub y los eventos sociales. La tercera categoría atiende a sonidos producidos en instalaciones de Arte sonoro y *performances* realizadas en Londres.

Otra categoría destacable en este mapa sonoro es la que el autor denomina *historical*. Es un registro de descripciones escritas sobre paisajes sonoros de Londres a lo largo de la historia. Más que un mapa, esta categoría es un repositorio de descripciones de distintos fenómenos sonoros ocurridos en la ciudad de Londres que se remontan al siglo XI.

El *modus operandi* en *London Sound Survey* entronca con otra tradición dentro de los mapas sonoros que es plantearlos como archivos repositorios. Muchos de los proyectos analizados en esta investigación, tratan de alejarse del formato de mapa como interfaz digital cartográfica y buscan otros modelos de documentación y archivo del material sonoro. Si

⁷⁴ «Las grabaciones de “acciones sonoras” son de sonidos diseñados para provocar un efecto en los demás. Éstas incluyen situaciones en las que mucha gente produce sonidos con un objetivo común. Habitualmente son voces aunque también se incluyen sirenas, fuegos artificiales y mucho más». Traducción del Inglés.

Rawes, en el *London Sound Survey* todavía utiliza el mapa como herramienta principal, muchos de sus apartados están clasificados en tablas, en formato texto y con una ordenación archivística más convencional. Cuando reúne textos que expresan realidades sensoriales descritas o narradas, la organización de esa documentación viene dada por un friso temporal que las ordena yendo de lo más contemporáneo a lo más antiguo.

Alejándose de los mapas sonoros, algunos proyectos han optado por distintas estructuras documentales que premian la escucha concreta de archivos y la descripción técnica de los mismos por encima de las cartografías comúnmente conocidas y accesibles a un público más general.

En “Sonidos en causa” (Gómez, Berenguer, 2009), un proyecto de la Orquesta del Caos coordinado por Juan Manuel Berenguer y Carlos Gómez, hay otra manera de disponer paisajes sonoros en un entorno virtual. Se ubica en distintas zonas de Sudamérica cercanas al Amazonas y recoge grabaciones de campo registradas en el Trapecio amazónico, la zona geográfica que enmarca la cabecera del río Amazonas y recorre tres países: Brasil, Colombia y Perú. El proyecto estudia los cambios que se producen en el paisaje sonoro de una zona con abruptos cambios socioeconómicos.

“Sonidos en causa es un proyecto de registro del patrimonio sonoro propio de una serie de contextos culturales latinoamericanos en cuyo entorno medioambiental son previsibles cambios irreversibles a corto y medio plazo debidos al crecimiento económico. La diversidad cultural y biológica latinoamericana es enorme por lo que merece ser tenida en cuenta y su gran importancia, divulgada. El patrimonio intangible y con él, el sonoro, está seriamente amenazado en muchos lugares del mundo. Una vez operados los inevitables cambios, los sonidos y con ellos, sus causas, habrán desaparecido para siempre. El trabajo conjunto con grupos artísticos y de investigación ya existentes y de larga trayectoria en los lugares de elección para los registros sonoros de Sonidos en causa es la herramienta fundamental con la que se pretende llevar a cabo el objetivo principal del proyecto,

a saber, el apoyo de las labores de registro, preservación y difusión del patrimonio sonoro de los lugares escogidos” (Gómez, Berenguer, 2009).

Dada la naturaleza de las grabaciones realizadas por La Orquesta del Caos (cortes de sonido de veinte minutos aproximadamente a muy alta calidad: 24 bits/48 kHz), el material sonoro presenta una gran complejidad técnica que impide generar un sistema de *streaming* o de escucha *online*. Para superar esa problemática técnica, el equipo de “Sonidos en causa” generó una serie de interfaces virtuales alojadas en discos duros externos a los que puede accederse y ser consultados en su sede del *Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona* (CCCB). Estas interfaces gráficas construidas en Max MSP permiten al usuario la escucha de los materiales recogidos en las distintas campañas y visualizar a su vez el cuaderno de campo realizado por Berenguer donde refleja impresiones, descripciones y anécdotas relacionadas con cada grabación y concretamente, sobre la experiencia vivida por los fonógrafos

Aunque, ha sido habilitada la posibilidad de un acceso on-line de “Sonidos en causa”, el grueso del proyecto sigue confinado en discos duros externos a los que también puede accederse durante los días del festival Zeppelin en el propio CCCB que se celebra cada año en Noviembre o Diciembre. A su vez es plenamente accesible a través de la *web* del proyecto el conjunto de textos que dan forma al diario de campo que ya hemos mencionado y que por su valor literario y su extensión merece ser consultado como referente y reflejo de una experiencia vivida y de cómo ésta afecta al proceso investigador siempre desde la perspectiva sonora.

2.1.3

El mapa sonoro como representación gráfica del recorrido

Empezamos el apartado explorando el paradigma de mapa sonoro tal y como lo conocemos, no obstante también es necesario destacar otros ejemplos alejados de la cartografía convencional que buscan maneras diferentes de representar y exponer lo sonoro con poéticas concretas.

Volviendo a la separación metodológica que se puede establecer entre el paseo sonoro como sistema de documentación y el mapa, podemos encontrar proyectos que unen ambas prácticas mostrando de forma gráfica un recorrido sonoro. En *Soundtrack*, del investigador turco Gokce Kinayoglu (2009), nos descubre un juego de relaciones directas entre geografía y deriva sonora. A través de un desarrollo *web* y la interacción del sonido, Kinayoglu presenta una serie de paseos sonoros que trazan líneas en un mapa que se presentan como líneas de tiempo, avanzando por aquél a medida que el registro sonoro del paseo se reproduce en nuestros altavoces. Con su trabajo se evidencia una vez más la relación intrínseca entre sonido y deriva, o más específicamente composición de paisaje sonoro a partir de un recorrido. La concatenación de las distintas acústicas de calles y entornos urbanos que el fonógrafo graba son directamente visualizadas en el trazado urbano ofreciendo así una experiencia geolocalizada y desplazada para el oyente.

Si con Kinayoglu hemos presentado un punto de encuentro entre el paseo y la cartografía sonora, con *LabSocial Club* (Palacios, Rodríguez, Tobalina, 2012) esta situación se repite, con mayores limitaciones técnicas, pero ofreciendo exactamente la misma tesitura. Consiste en una serie de recorridos comentados por barrios periféricos de la ciudad de Gijón. En ellos, los habitantes de dichos barrios, pertenecientes principalmente a la tercera edad, aportan al conjunto una visión de su percepción del barrio desde el punto de vista de la memoria oral. Con las grabaciones de campo acompañadas de fotografías y de las entrevistas videografiadas a los personajes, los autores del proyecto construyen narraciones interactivas

sobre la plataforma *Umapper* que nos permiten saber en cada momento dónde suceden exactamente cada una de las reflexiones y comentarios de los sujetos entrevistados. De nuevo, la narración, la geoposición y el sonido combinado con imágenes se encuentran en un punto específico en el que la cartografía sirve de lienzo sobre el que construir un discurso sobre el territorio formado a partir de documentación audiovisual.

SoundTransit (Holzer, Kolster, Boon, 2004) merece una mención aparte porque encabeza la lista de propuestas fonográficas que buscan un modelo alejado del mapa sonoro como sistema de representación y/o audición de paisaje sonoro o fonografía. *SoundTransit* es una comunidad *on-line* de fonógrafos que permite a usuarios y administradores cargar en una base de datos paisajes sonoros de todo el mundo. La *web* cuenta con dos utilidades básicas. Por un lado podemos acceder al archivo sonoro ordenado por localizaciones, descripciones o nombre del artista responsable de cada grabación. Esta disposición, absolutamente clásica, sirve al usuario para cribar y buscar aquellos sonidos que despiertan su interés. Sin contar con mucho más que eso y utilizando una interfaz muy sencilla, el oyente puede explorar los sonidos e ir leyendo las descripciones de cada paisaje sonoro. Por otro lado, *SoundTransit* ofrece al usuario la posibilidad de realizar un viaje a través del sonido. *Clicando* en el enlace *book a transit*, *SoundTransit* nos permite generar una composición de paisajes sonoros a partir de un recorrido que nosotros trazamos de un lugar a otro del mundo.

El sistema funciona de la siguiente manera. El usuario escoge un país de origen y uno de destino, y además puede escoger las paradas que quiera hacer durante el trayecto. Una vez tomadas las decisiones, la aplicación genera una composición en MP3 que de forma geográfica ordena paisajes sonoros contenidos en la base de datos de *SoundTransit* en una sola pista de sonido. El resultado es una mezcla consecutiva de paisajes sonoros que se desarrolla temporalmente siguiendo el camino indicado por el usuario de un punto A a un punto B. En definitiva, *SoundTransit* plantea un sistema de escucha que aún estando basado en lo geográfico, se aleja del mismo al no utilizar la cartografía como marco archivístico.

La misma situación en la que el juego lúdico de la mezcla de paisajes sonoros toma un papel fundamental en la escucha desplazada de mapas sonoros la encontramos en dos

proyectos del colectivo *The Folk Songs Project*. *Son Cinco Ciudades* (Dant, David, Gunn, 2007) registrado en cinco ciudades de Portugal y *Manchester: Peripheral* (Dant, David, Gunn, 2006) en la ciudad de Manchester, en el Reino Unido. Ambos presentan un tipo de mapa interactivo en el que el oyente puede crear una lista de reproducción que permite el solapamiento de paisajes sonoros, presentando así una experiencia sonora que enlaza directamente con la estructura habitual del paisaje sonoro urbano, con su mezcla de fuentes sonoras y la condensación de elementos acústicos y diferentes marcas sonoras identitarias. A medida que uno explora los paisajes sonoros de estos dos proyectos se puede ir creando una composición sonora cambiante, un paisaje sonoro imaginado que nunca pierde su fuente de origen puesto que el mapa sitúa exactamente el lugar de la escucha primera, el lugar de la grabación o la geolocalización del micrófono.

2.1.3

Otras cartografías

2.1.3.1

Cartografías sonoras en los límites

Berlin Wall of Sound (Netaudio Festival Berlin, 2009) presenta otra estructura dentro de lo que podemos entender como archivo sonoro. Con base en Berlín e iniciado y auspiciado por el festival berlinés Netaudio, realiza un mapa sonoro de la ciudad que centra su atención en mostrar el sonido de los lugares en los que hasta el año 1989 se asentaba el muro de Berlín. El mapa utiliza la plataforma de *Radio Aporée* (Noll, 2006) presenta un archivo de sonido que no busca retratar a nivel acústico la ciudad de Berlín sino capturar esos sonidos que se producen en las zonas que antaño materializaron la idea del telón de acero.

*The idea was (...) to create a sound map of the Berlin Wall, which will be hosted by radio aporee. We want your field recordings from the route of the wall. The wish would be to have a set of recordings taken from the entire route of the wall. Considering that sites such as tourist spots, a circus, a Wagonburg, a bus stop, a river and open countryside lie on it's route; it should be possible to make a varied sonic tapestry of the route. We would like this to be Netaudio Berlin's gift to the people of Berlin, without whom the festival would not be possible.*⁷⁵

⁷⁵ «La idea fue la de crear un mapa sonoro del Muro de Berlín, alojado en Radio Aporee. Queremos vuestras grabaciones de campo de la ruta del Muro. Nuestro deseo sería contar con toda una serie de grabaciones realizadas en la ruta del muro. Considerando los espacios turísticos, paradas de autobuses, ríos o campo abierto que podemos encontrar en dicho trazado, debería ser posible crear un variado tapiz de posibilidades sonicas. Nos gustaría que este fuera el regalo de Netaudio Berlin a la gente de Berlín, sin ellos, este festival no sería posible.» Traducción del inglés.

De nuevo encontramos un mapa sonoro que, a través de una poética histórica y geopolítica, nos presenta un retrato de un lugar basado en una fisura, en un corte que hoy ya casi ha desaparecido pero que durante mucho tiempo dividió una ciudad. Finalmente el proyecto, tal y como reza la descripción y presentación del mismo, pretende cerrar esa fisura mostrando lo que fueron los dos lados de una ciudad.

Buscando esos espacios limítrofes, *La Orquesta del Caos* inició en 2012 “*Barcelona, sonido límite*” (2012). Este proyecto colectivo pretende generar un archivo sonoro de espacios en el límite del término municipal de Barcelona y en aquellas zonas donde la ciudad termina con variedad de paisajes. De nuevo, como en casi todos los proyectos de *La Orquesta del Caos* en los que el paisaje sonoro es parte fundamental, la evolución del paisaje relacionada con el componente identitario es uno de los aspectos básicos de su reflexión más allá de la recogida de sonido. Por ello, la recogida de datos implica reconocer zonas límite en las que el paisaje sonoro cambiará. Observar esos cambios es determinante para comprender el paisaje sonoro más allá de las típicas marcas sonoras urbanas que dotan de identidad una ciudad. Esta cartografía se basa en límites geopolíticos más que en conjuntos de comunidades como en *Berlin Wall Of Sound*, los límites intangibles de la ciudad son la excusa para tratar un paisaje sonoro complejo, en espacios alejados y de difícil definición. En este sentido, estos proyectos exploran el paisaje sonoro de los no lugares condicionados por políticas del territorio.

2.1.3.2

Mapa sonoro de Elche o la creación de cartografías sonoras de autor

Si hasta ahora hemos descrito mapas sonoros gestionados por colectividades o conjuntos de artistas, existe también una vertiente de la cartografía sonora enfocada desde un punto de vista individual. No es frecuente encontrar este tipo de iniciativas, sin apenas apoyo y con una voluntad tan clara como la de José María Pastor y su “Mapa sonoro de Elche” (2009b). Su propuesta resulta destacable en tanto en cuanto es una iniciativa que por su propio sistema de gestión se aleja diametralmente de las propuestas de mapa que hemos visto hasta el

#yesweklang



AUDIO: los últimos 900 metros haata que se llegó de nuev
snd.sc/qm3lJT #solrenace #saleelsol vía @kamen #yeswe

Expand

mediateletpos.net @mediateletpos

Vía límite : culturas Sonoras - spanishrevolution - 31/05/11
/k4CSca #yesweklang #spanishrevolution #radio #rne #15

Retweeted by Pedro Jiménez

Expand

mediateletpos.net @mediateletpos

Actualizamos el #soundmap de la #spanishrevolution con
grabaciones del viernes de #acampadabon de @nigul <http://>
/l1pd9K #yesweklang

Expand

Kamen @kamen

△ @mediateletpos RT @sanchezdemingo: A new favorite: 19M
la lluvia by acoustic_mirror on #SoundCloud <http://snd.sc/IDk>
#yesweklang

Expand

Pedro Jiménez

Enlace directo

#spanishrevolution mediateletpos.net/archives/categ... #yeswe

Expand

El sueño de Tesla @teslacream

Actualizamos con un paseo sonoro por #acampadasol de David
Sánchez <http://bit.ly/kKaR8Q> #yesweklang #spanishrevolution v

@mediateletpos

Aspecto del hilo de tweets utilizando el hashtag #YesWeKLANG, 2013.

momento. Si *Escoitar.org* aboga por una práctica colectiva, por un desarrollo de contenidos basados en los avatares de nuestras sociedades, también debe existir un punto de vista personal.

El *Mapa sonoro de Elche* (Pastor, 2009b) este, surge de un meticuloso trabajo en solitario para desarrollar un mapa sonoro que en un principio puede parecer muy sencillo pero que entraña complejas reflexiones sobre el material de base. En 2009 Pastor inició la recogida de distintos ambiente sonoros de la ciudad que habita empezando con su geolocalización mediante la plataforma *Umapper* de uso extendido. La particularidad de su trabajo es que basa sus campañas de recogida de paisajes sonoros en meras intuiciones surgidas de la aleatoriedad. Pastor recorre Elche y dispone la microfónica en puntos concretos de la ciudad. Sin reparar en la sonoridad del lugar o el interés que pueda despertar, recoge sonido de esquinas, aceras, puentes y demás lugares sin aparente relevancia. El “Mapa sonoro de Elche” también cuenta con grabaciones intencionales que tratan de recoger sonidos comunes y marcas sonoras identitarias de la ciudad y las rodea de grabaciones aparentemente intrascendentes. El autor comenta que su proceso de trabajo se centra en la aleatoriedad, en la posibilidad de recoger sonido sin una intención preestablecida dejando que los distintos elementos de un paisaje sonoro se desenvuelvan sin intervención alguna.

Otro de los aspectos destacables de su labor es el tratamiento temporal que desempeña en sus grabaciones para el “Mapa sonoro de Elche”. Pastor entiende que el paisaje sonoro es un material cambiante que muta con el paso del tiempo y que por lo tanto, la fijación de unos archivos de sonido en una etapa de tiempo carece de sentido. Por ello, su mapa cambia constantemente sustituyendo grabaciones antiguas por grabaciones nuevas. Este punto del proceso de trabajo es distinto y peculiar si miramos atrás y vemos las prácticas que se desarrollan en otros mapas sonoros ya analizados en este texto. En aquellos, el factor temporal se eliminaba de la ecuación fijando en el tiempo unas grabaciones que quedaban ancladas en una fecha específica. En el caso de Pastor, nos encontramos no ya con un archivo sonoro sino con un mapa sonoro que se acercaría a la idea ingenuamente absurda de un mapa sonoro en tiempo real. Calificamos de absurda o paradójica la labor de presentar en un formato digital una

reproducción de un paisaje sonoro a tiempo real, porque partimos de que el paisaje sonoro es siempre a tiempo real. En este sentido, los mapas capturan cápsulas de tiempo, pequeñas grabaciones de campo que sirven de ejemplo de un mapa sonoro en constante evolución.

Si sumamos el hecho de que Pastor construye el “Mapa sonoro de Elche” bajo sus propios preceptos, alejado de injerencias externas y que además desempeña una labor artesanal de realimentación de este archivo dinámico, nos encontramos con un mapa sonoro que efectivamente podríamos considerar de autor en el sentido cinematográfico del término, un mapa sonoro construido bajo una única escucha y por lo tanto con una estética y filosofía muy personal.

2.1.3.3

#YesWeKLANG o el mapa sonoro emergente

En mayo de 2011 y como consecuencia de las movilizaciones del Movimiento 15M, que durante los meses de mayo y junio de 2011 llevó a muchos españoles a protestar contra las medidas de austeridad y el panorama global de crisis económica, se inició un proceso colaborativo dentro del Estado español pionero por sus características y su funcionamiento. #YesWeKLANG nace como *hashtag*⁷⁶ en la plataforma de *microblogging* de Twitter como la etiqueta bajo la que distintos fonógrafos repartidos por la geografía española actualizaron y compartieron enlaces en los que escuchar grabaciones procedentes de las acampadas, manifestaciones y actos de protesta que se sucedieron en las vísperas de las elecciones municipales de 2012.

Es bastante difícil apuntar cuáles fueron las primeras grabaciones puesto que fue un proceso simultáneo en distintos nodos del país. Para tratar de documentar pertinentemente su evolución realizamos una serie de entrevistas breves a los implicados para conocer, dada la

⁷⁶ Kamen Nedev, en la entrevista realizada para esta investigación a la que se puede acceder en los anexos a esta texto afirma que ese tag surgió de su propio perfil de Twitter y a partir de ese momento el tag se extendió usándose comúnmente en publicaciones relacionadas con el paisaje sonoro del Movimiento 15M. (Pags. 232 - 235)

falta de documentación, los agentes generadores de esta dinámica de trabajo. Una de las primeras grabaciones que aparece son las que José Manuel Berenguer en Barcelona empieza a subir a la *web* (Berenguer, Gómez, Palou, Satué, Binsbergen, 2011) de *La orquesta del caos*, colectivo que coordina junto a Carlos Gómez. En esa primera tentativa de difusión, Berenguer actualiza tanto grabaciones realizadas por él mismo como por Gómez y Óscar Palou. Inmediatamente después de la actualización de esos archivos sonoros, Llorenç Barber escribe un artículo (2011) narrando su experiencia tras su paso por la puerta del Sol epicentro de las movilizaciones en Madrid. El texto se publica en la web de Sonoscop junto con las primeras grabaciones de caceroladas en Barcelona recogidas por *La orquesta del caos* y sus colaboradores. Asimismo, los materiales recogidos por el nodo o sistema emergente #YesWeKLANG han aparecido tanto en medios radiofónicos como en prensa escrita (Costa, 2011).

La acción se inicia de forma deslocalizada y todos los agentes implicados actualizan a través de sus páginas personales las grabaciones, las derivas sonoras y los documentos que atestiguan el sonido del 15M. A través de distintas plataformas como *SoundCloud*, *FreeSound Project*, *Bandcamp* o servidores privados en FTP, se inicia un proceso que inmediatamente se centralizará en el portal web *Mediateletipos*, de la mano de Blanca Rego⁷⁷. Siguiendo un proceso muy sencillo de actualizaciones a medida que van llegando los archivos de sonido, Rego y los distintos administradores de *Mediateletipos* insertan en entradas de ese mismo blog los reproductores de audio en *Flash* que cada fonógrafo ha utilizado, generando así un mapa colaborativo que en breve se transformará en un mapa sonoro visualizado gracias a la tecnología de Google.

Este proceso rizomático consta de varios nodos eminentemente activos. En Galicia Juan Gil-López; en Madrid Kamen Nedev; y en Barcelona Óscar Palou, José Manuel Berenguer, Josep Cerdà, Viçent Matamoros y Mikel R. Nieto. En Valencia, Edu Comelles; en Málaga, Andrés Garachana; y en Sevilla, Pedro Jiménez, además de muchos otros en otras

⁷⁷ Se puede consultar la entrevista íntegra a Blanca Rego en los anexos a esta investigación. (Pags. 239 - 240)

ciudades, tal y como lo explica Kamen Nedev⁷⁸. Distintos autores iniciaron un proceso que derivó en este mapa sonoro de la *Spanish Revolution* que ha seguido creciendo a raíz de las protestas que culminaron en Mayo del 2012 en Madrid. No sólo se produjo la intervención de los expertos en el sector, sino que también hubo aportaciones esporádicas de personas que, sin contar con la tecnología adecuada, acudieron a la red para difundir documentos recogidos con teléfonos móviles y *SmartPhones*⁷⁹.

Hemos optado por designar este mapa sonoro como emergente basándonos en la teoría propuesta por Steve Johnson (2001) quien plantea que un sistema emergente es aquél que se caracteriza por resolver problemas de forma espontánea, sin tener que recurrir a una inteligencia de tipo centralizada o jerarquizada. En este sentido, un sistema emergente se genera a través de un proceso ascendente en el que distintos agentes individuales con comportamientos separados crean entre todos una organización que genera un comportamiento colectivo. De acuerdo con Johnson, este mapa sonoro es efectivamente un mapa sonoro emergente porque nace de una voluntad individual que por multiplicación genera una actitud colectiva. Además, reconociendo las estrategias del movimiento 15M y las llevadas a cabo en la premonitoria *Primavera árabe*⁸⁰ como sistemas emergentes, resulta totalmente procedente que en el campo de la fonografía y el paisaje sonoro se generen actuaciones que han derivado en este mapa sonoro alojado en *Mediateletipos.net*.

Este mapa sonoro emergente cuenta con otras características que aportan a la práctica de la cartografía sonora un soplo de aire fresco. Por una parte hay que tener en cuenta el funcionamiento abrupto y la espontaneidad de estos mapas, por otra, su temporalidad. Si bien la mayoría de mapas sonoros tratan de fijar una realidad o preservar un medio sonoro o entorno acústico, este en concreto cumple una función que va más allá de su uso tradicional. Responde a una necesidad inmediata de documentar lo que está sucediendo en tiempo real. Durante el punto álgido del Movimiento 15M las grabaciones y su carga en la web se sucedían

⁷⁸ Entrevista a Kamen Nedev, accesible a través de los anexos a esta investigación. (Pags. 232 - 235)

⁷⁹ Entrevista a Kamen Nedev, accesible a través de los anexos a esta investigación. (Pags. 232 - 235)

⁸⁰ Conjunto de conatos de protesta acaecidos entre enero y mayo del 2011 en diversos regímenes norteafricanos que condujeron a la caída de los gobiernos de Túnez y Egipto entre otros.

prácticamente a diario, un hecho que contrasta con los lentos procesos de gestación de mapas sonoros convencionales como el de *Escoitar*, fruto de un proceso inconcluso.

El objetivo de #YesWeKLANG es un mapa sonoro que pretende documentar, más que preservar y mostrar una realidad acústica concreta. Está íntimamente ligado a un evento limitado en el tiempo. Su gestación se circunscribe a prácticamente una franja temporal comprendida entre el 15 de mayo de 2011 y el 30 de junio de 2012, siendo esta ventana de tiempo aproximada y posteriormente ampliada, a raíz de las movilizaciones del 15 de octubre y las posteriores movilizaciones del 12 de mayo de 2012⁸¹. La limitación temporal y la precipitación de los acontecimientos determina la estructura interna del mapa, presentando así un formato sin normas establecidas ni categorías como las analizadas en los casos de otros mapas sonoros como *Escoitar.org* o *Soinumapa*. #YesWeKLANG se convierte rápidamente en un repositorio de archivos planteados desde distintos puntos de escucha, con contenidos dispares en cada caso, con lo que ofrece un panorama amplio de grabaciones difíciles de encasillar dentro de la categoría de paisaje sonoro convencional. Aquí las grabaciones son dependientes de su localización y del responsable de cada una de ellas, no se recogen dos paisajes sonoros similares sino infinidad de ambientes sonoros que meridiana y contundentemente se centran en la voz, el canto y el sonido de la muchedumbre. Desde Barcelona llegaron grabaciones de Óscar Palou y José Manuel Berneguer con sonidos de las caceroladas, grupos de ciudadanos que expresaban su protesta usando cacerolas y ollas a modo de instrumento de percusión. En Málaga se recogieron sonidos de la muchedumbre entrando en un túnel y el efecto reverberante del lugar sobre la acústica de la manifestación. En Madrid, las derivas sonoras de Kamen Nedev presentaban escenarios de protesta en movimiento con recorridos que iban del Congreso de los Diputados a la Puerta del Sol. En Galicia las grabaciones en Santiago de Juan Gil López aportaban el acento gallego a las consignas.

A su vez la ordenación de los archivos - si es que ésta es posible -, se basa en la cronología de hechos y en la propia voluntad de quienes conforman este sistema emergente

⁸¹ Celebración del primer aniversario de las movilizaciones del 15M.

por subir el material a la red. Todo ello, de nuevo, implica un alto grado de espontaneidad y frescura que propicia la construcción de un repositorio de paisajes sonoros extremadamente inusual y complejo, lo cual entra en perfecta sintonía con el tono de las protestas y el funcionamiento de las mismas. Por lo tanto, tanto a nivel sonoro como organizativo este mapa sonoro representa un fiel retrato del movimiento 15M a todos los niveles. También por su organización rizomática, tal y como lo expresa Kamen Nedev en la entrevista realizada para esta investigación accesible en los anexos a esta investigación.

Pero lo cierto es que #YesWeKLANG está bien como está, es una especie de hashtag difuso, un grito de guerra abierto para quien lo quiera. Si se organizara un colectivo más formal, mejor estructurado alrededor de #YesWeKLANG, se perdería buena parte de la diversidad y apertura de la que goza.

No hay que olvidar que esto surgió desde una red algo difusa y rizomática (Mediateletipos) orientado hacia formatos (mapas sonoros) también relativamente abiertos y poco lineales, y desarrollado en paralelo a otro movimiento de la red, todo ese conjunto de cosas que llamamos #15M. Hay que mantener esta apertura pues nadie sabe qué o quién se puede unir a la iniciativa en ocasiones futuras.

Independientemente de la responsabilidad colectiva de documentar un evento importante y que de forma horizontal se articula a través de todo el país, con #YESweKLANG se evidencia una voluntad colectiva de trazar puentes de diálogo e intercambio que van más allá del propio reconocimiento de unos colectivos a otros. Este acto abrupto y desorganizado ha provocado la apuesta colectiva por construir discursos sociales a partir de lo sonoro, siempre teniendo en cuenta que la libre difusión y el libre acceso a la información es la clave para llegar a un mayor número de personas o colectivos. Finalmente #YesWeKLANG pone de manifiesto, la fuerza de diversos agentes que sin conocerse entre ellos, articula un discurso común alrededor de un nodo específico, lo que determina claramente la emergencia de estas prácticas y la consonancia de la fonografía con ciertos elementos de la actualidad socio-política.

2.1.5

Libre descarga y mapas sonoros.

Desde la irrupción de las licencias *Creative Commons* en el panorama legislativo digital, hemos podido asistir a un proceso paulatino de crecimiento del uso de este tipo de licencias de derechos de autor en la red. Las *Creative Commons*, que en España se encuentran vigentes desde febrero del 2004, han sido ampliamente utilizadas en el campo de la libre distribución y en los Mapas Sonoros. La práctica mayoría de los consultados hacen uso de estas licencias⁸². Las CCs ofrecen al público licencias de copyright que permiten tanto a autores como consumidores compartir, transformar o derivar obras en función del interés de cada uno y de las restricciones aplicadas sobre una o varias obras. Estas nacen no como una negación de las leyes y licencias sobre *copyright* sino como un suplemento que permite la coexistencia de estas licencias.

Todos los proyectos que hemos analizado se han acogido a licencias *Creative Commons*. Su funcionamiento es sumamente importante puesto que, por primera vez, *Creative Commons* encuentran un material que se ajusta exactamente a sus parámetros, tal y como lo expresa Xabier Erkizia:

En realidad el ruido sigue siendo (ahora quizás más que nunca, para bien y para mal) de propiedad colectiva y en este sentido estas licencias no hacen más que remarcar y subrayar esa realidad. En última instancia, lo que todos estos proyectos dedicados a la fonografía tienen en común es la intención de promover cierta sensibilidad en relación a nuestro entorno sonoro, sea con la intención que sea, mediante una fórmula u otra, con sensibilidades que van desde lo ecológico a lo artístico, pero donde estos archivos libres o semilibres juegan un papel

⁸² En las tablas accesibles en los anexos a esta investigación se puede comprobar como la mayoría de mapas sonoros consultados protegen sus archivos bajo licencias *Creative Commons* excepto Soundcities de Stanza. (Pags. 244 - 263)

Intercession
SETH COOKE

PLAYER:



Intercession

COPYLEFT:

artwork/book/cover design:

©2013 Seth Cooke

©2013 David Vélez

music:

©2013 Seth Cooke

©2013 Impulsive Habitat

This work is licensed under a
Creative Commons License.

HOW TO DOWNLOAD MUSIC

- right click the individual links
- choose 'save as' and point it to your preferred location (eg: your 'desktop');
- single click usually works, too.

HOW TO PLAY MUSIC TRACK

- choose an appropriate mp3/ogg player (eg: Winamp) and install it on your system
- usually, you double click the music file
- you might want to follow the program's instructions.

r de ahora.

Aceptar

*importante a la hora de señalar ciertos aspectos de ese entorno sonoro que nos es común.*⁸³

Si asumimos que el paisaje sonoro es un bien inmaterial que en muchos casos ya ha sido declarado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad⁸⁴ por la UNESCO, es importante cuestionar la autoría del paisaje sonoro. Volviendo a Murray Schafer hemos aceptado que el paisaje sonoro no pertenece a nadie y pertenece a todos. Estamos pues ante un material construido por la aleatoriedad de un mundo que resuena, tanto en los aspectos humanos como naturales, y por ello la multiplicidad de focos del sonido obliga al fonógrafo a declarar su obra libre de uso. En ese sentido, el paisaje sonoro se sirve de las licencias *Creative Commons* para defender una vez más el carácter patrimonial y colectivo de dichos materiales siempre y cuando se preserve la autoría de la grabación. Es necesario pues separar de este tipo de grabaciones dos aspectos fundamentales: el contenido semántico del paisaje sonoro, es decir qué suena en una grabación; y después las decisiones que el autor de la grabación ha tomado a lo largo del proceso. Así pues, la autoría de las grabaciones de paisaje sonoro reside en aspectos tales como la edición del mismo archivo y la decisión de cuándo y dónde grabar cada situación. Así pues, la autoría en cada caso, de las grabaciones de campo es una cuestión que requeriría un desarrollo mucho más extenso. Sin embargo, en este caso (y en la mayoría) la autoría reside en quien realiza la grabación siendo el autor el ejecutor del documento pero no necesariamente el autor de lo que dicho documento sonoro contiene.

⁸³ La entrevista íntegra a Xabier Erkizia puede ser accedida en los anexos a esta investigación. (Pags. 216 - 218)

⁸⁴ La fiesta de la Patum en Berga (Barcelona), en la que las representaciones y los bailes se caracterizan, sobre todo por el uso del fuego y la pirotecnia, fue declarada en el 2005 Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. Pero la UNESCO comprende dentro de esa delimitación patrimonial, tanto el paisaje sonoro de dicha festividad como todos los elementos que la conforman. Recuperado a partir de <http://www.unesco.org/culture/ich/es/RL/00156>

2.2

Distribuciones, plataformas y netlabels

Uno de los aspectos más importantes dentro de esta categorización que instauramos acerca de lo virtual, sobre prácticas *online* o la escucha desplazada, tiene que ver con los nuevos modelos de distribución que han surgido a partir de la revolución que ha supuesto Internet y sus tecnologías derivadas, en especial las interactivas, como las redes sociales.

Desde hace menos de una década el mundo de las grabaciones de campo y el paisajismo sonoro se ha beneficiado abiertamente de las posibilidades, hace más de un lustro inimaginables, que ofrece la red para la difusión, promoción y diseminación de proyectos fonográficos. Las nuevas licencias *CopyLeft*, *Creative Commons* y “Dominio público” han sido clave para dar visibilidad/audibilidad a creaciones que por su propia naturaleza se alejan de los convencionalismos de la industria musical y, deben buscar nuevos caminos para su difusión marcando como objetivo la diseminación del trabajo más que la remuneración comercial por el mismo (Cascone, 2005). De este modo, el concepto de *netlabel* que más adelante analizamos es capital para entender estas dinámicas de producción alternativas al modelo de la industria musical tradicional.

Asumiendo sin ningún temor la marginalidad de los géneros sonoros asociados a la fonografía, la ecología acústica y la electroacústica, podemos contemplar cómo los nuevos modelos distributivos han permitido a estas prácticas tener una mayor presencia en medios acrecentando así el interés colectivo por estas músicas, si se quiere denominarlas como tales.

Si en el anterior apartado analizábamos modelos de muestra de paisajes sonoros en entornos digitales que servían como escaparates o repositorios virtuales, aquí se nos presenta un nuevo escenario, menos enfocado a la muestra y más centrado en la difusión siguiendo prácticas análogas a la industria musical aunque, como veremos más adelante, muy alejadas de ésta. Este nuevo escenario viene cogido de la mano de la filosofía *copyleft*.

En este capítulo analizaremos la labor de varios proyectos digitales que desde distintas perspectivas y apreciaciones constituyen ejemplos claros de plataformas que trabajan bajo licencias de código abierto difundiendo Arte sonoro y más concretamente grabaciones de campo, fonografía y paisajismo sonoro.

2.2.1

Netlabels

La escena *netaudio*⁸⁵ o la amalgama de *netlabels* surgida en los últimos años⁸⁶ es un factor importantísimo en el crecimiento y desarrollo de una escena musical o sonora alejada de sistemas convencionales. Llegados a este punto considero importante hacer un alto en el camino y apuntar las ideas básicas que conforman esta escena digital que denominaremos *escena netaudio y/o netlabels*.

Existen varias acepciones acerca de lo que es un *netlabel* y sus funciones básicas, sin embargo es difícil acotar el término pues la infinidad de plataformas digitales que encontramos en la *web* hace difícil encontrar un patrón de funcionamiento paradigmático que lo defina. Sin embargo, para tratar de cimentar este punto nos remitiremos al trabajo de Christian Negre que desde hace varios años desempeña una labor de difusión y formación junto a David Domingo y Juan Prieto, responsables de la plataforma española *netaudio.es*. Existe en el conjunto de la red una plétora de sellos digitales que distribuyen bajo licencias *Creative Commons*. Tal y como apunta Christian Negre en su ponencia en el marco del IV Congreso de Ciber Sociedad 2009:

“Aunque no existe un censo oficial, el número de netlabels sigue creciendo. En cualquier caso, hablar de quinientos netlabels no es ninguna barbaridad. Patryk

⁸⁵ Nombre bajo el que se agrupan aquellas prácticas musicales distributivas e asociadas a la filosofía copyleft que se desarrollan en la Red.

Galuszka, sociólogo polaco, realizó para el Insituto de Sociología Max Planck de Berlín un estudio en el que aparecían más de 600 participantes.” (Negre i Walzac, 2009).

Negre hace referencia también al estudio realizado por Patryk Galuszka (2009) sobre los Netlabel del que hablaremos mas adelante. Ésta dedica sus esfuerzos a crear puntos de contacto entre *netlabels* iberoamericanos y a su vez desempeña una labor educativa a través de conferencias, charlas y talleres. Negre (2011) señala la dificultad para definir una *netlabel*, la versión más acertada es que se trata de una plataforma digital de distribución de contenidos sonoros, visuales, audiovisuales y divulgativos. Una *netlabel* utiliza la red para distribuir de forma libre y bajo licencias de código abierto contenidos digitales, eminentemente sonoros.

En la misma línea, David Domingo (colaborador habitual en *netaudio.es*) presenta en la web del colectivo una reflexión acerca del fenómeno *netlabel*. De nuevo, inicia la andadura cuestionando la necesidad de acotar una definición específica.

“Esta reflexión no busca encontrar una definición exacta y única de qué es una *netlabel* porque cada uno tiene una interpretación personal y porque cualquier descripción quedaría desfasada al poco tiempo dada la rápida evolución de la distribución, creación e industria musical. Es simplemente una reflexión para ver qué ha sido, qué está siendo y qué será eso que llamamos “*netlabel*” (Domingo, 2009).

Su texto desarrolla a través de una reflexión nada determinante, que deja espacio abierto a cambios y futuras aportaciones. En una línea similar Chiu Longuina (2006), en su artículo para el catálogo del festival Zemos98 titulado “*Netlabels* paraísos sonoros”, define *netlabel* sugiriendo otras posibilidades:

“Así es como nosotros definimos un netlabel. Si quiere adherirse a este portal registrando su proyecto, respete esta definición. Si usted piensa que su sello reúne estas condiciones, por favor, suscríbase

Un Netlabel es un Netlabel cuando...

... hay más de un artista en el sello

... se permite bajar gratuitamente el audio

... hay más de dos descargas en línea

... la música se codifica con una calidad mínima de 128 kbps

Como todo en la vida, hay excepciones claro”.

Los puntos de vista de Negre, Domingo y Longuina no difieren mucho, y pasado un tiempo, estas definiciones pueden fluctuar. Siempre entendiendo que la propia dinámica de la red de *netlabels* y la carencia absoluta de unas normas preestablecidas sobre cómo hacer un *netlabel* permiten que éstas muten y se transformen, sean más o menos híbridas o cambien hacia una *praxis* más cercana a las discográficas convencionales.

El *netlabel* madrileño *AddSensor* (Galán, Lastra, López, 2006) publicó en el 2010 un manual del *netlabel* donde aparte de apuntar varias estrategias sobre cómo armar y desarrollar un sello digital de libre distribución, expresa la filosofía de su funcionamiento.

“Los *Netlabels* son webs que funcionan como sellos digitales generalmente autogestionados por artistas y colectivos independientes. Algunos de ellos son versiones digitales de sellos que ya existen en formato físico pero la mayoría opera exclusivamente a través del formato digital.

En la práctica estas plataformas virtuales adoptan criterios personales de identidad y afinidad artística para lanzar “discos virtuales” de artistas sonoros, disponiendo para la descarga, el diseño de la portada y los temas musicales.

El modelo surge en Europa a finales de los años 90, evolucionando y creciendo progresivamente por todo el mundo. En algunos casos adoptan la filosofía de la producción abierta y colaborativa (incluyendo la mayoría, la utilización de licencias *Creative Commons* y la publicación de sus contenidos en plataformas como archive.org), lo que ha posibilitado el surgimiento de nuevos estilos y tendencias musicales de carácter híbrido y experimental.

La principal diferencia entre los *netlabels* y los sellos digitales está en el énfasis que ponen los primeros en las descargas gratuitas y en utilizar licencias que potencian la compartición.” (Galán, Lastra, López, 2010)

Así pues, ante esas tres posibilidades o acercamientos podemos comprender los puntos en común. El consenso reside en el hecho de que los *netlabel* son nodos de intercambio de archivos audiovisuales que son protegidos por licencias *Creative Commons* y que hacen uso de la red en su variado elenco de posibilidades para difundir músicas de géneros diversos. También es interesante ver cómo distintos autores buscan antecedentes variados para una escena que no surgió en un punto específico sino que fue creciendo de forma compleja a partir de distintos nodos que en un principio no estaban interconectados.

Las primeras aproximaciones al origen de los *netlabels* se remontan a los tiempos de la *Demoscene*. Ésta fue una escena de intercambios informáticos entre aficionados a los videojuegos de 16 bits. El intercambio consistía en *hackear* juegos en 16 bits transformando parcial o totalmente las interfaces y funcionalidades de estos juegos. Una de las prácticas más comunes fue la de cambiar las bandas sonoras de estos juegos y luego compartirlas con otros agentes de esta escena. Tras un gran auge cayó en el olvido dando paso a nuevas tendencias llegadas con la evolución de los sistemas informáticos y la irrupción de internet en el panorama de las redes de intercambio. Por ello, en la definición de Wikipedia acerca de los *netlabels* en la

edición en castellano, se expresa que históricamente provienen de ese panorama de intercambios coetáneo del uso de internet en sentido cotidiano.

“Para comprender la historia de los sellos musicales que funcionan en la red, es necesario remontarse a los primeros medios de difusión masiva de archivos: los, BBS (*Bulletin Board System*). Los BBS se establecían en ordenadores personales y permitían a cualquier usuario con acceso a una línea telefónica por medio de un módem, acceder a diversas colecciones de archivos. Entre ellos, se encontraban los denominados MOD, IT, S3M, o derivados.

Estos formatos eran producidos por artistas a través de programas denominados *trackers*, que permitían componer música utilizando librerías de sonidos (muestras). El uso de este tipo de programas era común en la época del *Commodore Amiga* y de los IBM PC compatibles, que fueron los primeros en poder manejar varios canales digitales de sonido. Con el auge de Internet aparecieron diversos sitios webs que brindaron espacio a estos artistas digitales. El navegante podía acceder de manera gratuita al material en los formatos mencionados, que se caracterizaban por ser modificables.

Con la llegada de las tecnologías de compresión de audio como el MP3, la música comienza a distribuirse en la red con los nuevos formatos que permiten una versatilidad equiparable a la de la grabación tradicional, si bien se pierden las grandes opciones de edición de la música escrita en *trackers*. Los usuarios no tardan en empezar a comprimir y a distribuir música por internet”(...).

Las *netlabels* nacen y se desarrollan como respuesta alternativa, legal e independiente a la industria musical, apostando normalmente por la distribución libre y gratuita de artistas de todo tipo, en muchas ocasiones noveles. Usualmente la música se distribuye por descarga libre, si bien a veces se

ofrecen ediciones físicas de compilaciones, lanzamientos especiales, *remixes*... de manera comercial. Suelen especializarse en géneros musicales de todo tipo: *techno*, *ambient*, *chiptune*... aunque existen algunas muy eclécticas. El asociacionismo entre ellas va creciendo con el paso del tiempo, organizando jornadas, reuniones, congresos, etc. ("Netlabel", 2013)

Históricamente los *netlabels* han publicado principalmente estilos musicales cercanos a la música de baile, siendo *Techno*, *Dub*, *Dubstep*, *IDM*, *Hip Hop*, los mayoritarios. También existe una masiva presencia de música experimental, Arte sonoro e improvisación (Galuszka, 2009). Esta vertiente más experimental de los *netlabels* ha desempeñado un papel fundamental pues ha dado presencia global a proyectos de compleja escucha y permitido que aflorasen de diversas plataformas digitales con la distribución de trabajos experimentales fuera de todo convencionalismo musical.

España es uno de los países con mayor presencia de *netlabels* en el mundo⁸⁷. Desde propuestas muy arraigadas en la música *techno* como las del *netlabel* catalán *Inoquo*⁸⁸ hasta las de *Con-V*⁸⁹ encontramos *netlabels* híbridos que más allá de publicar trabajos de variados estilos y artistas desempeñan labores de gestión cultural y organización de eventos como es el caso de *Miga*, afincado en Granada o *AddSensor* de Madrid. Todos coinciden en que su objetivo es dar a conocer y ofrecer de manera libre contenidos y, por consiguiente, permitir a los artistas trabajar sin presiones contractuales ni bajo los estándares de la industria musical. Este hecho es importantísimo para entender esta arena social, ya que la libertad creativa es una de las armas más potentes de los *netlabel* que propicia la creatividad sin restricciones.

⁸⁷ Según el estudio realizado en el año 2009, Patryk Galuszka España cuenta con 21 *netlabels* en su haber lo que la convierte en el tercer país de Europa en número de *Netlabels* y el cuarto en el mundo. Si bien el estudio se realizó en el año 2009, probablemente esta cifra haya cambiado. Haciendo una estimación en base a observaciones realizadas a lo largo de esta investigación el número de *Netlabels* activos ha menguado ha una tercera parte.

⁸⁸ *Inoquo* es un *Netlabel* con base en Mollet del Vallés gestionado por Jaume Muntsant, Sr. Click y Dato. Desde el año 2005 publican trabajos dentro de los géneros *Techno*, *IDM*, *minimal*. (Muntsant, Matos, 2005)

⁸⁹ Desde febrero del 2003 Miguel Angel Tolosa dirige y gestiona el *netlabel* *Con-V* que después de mas de 80 referencias dentro de distintos géneros de la música experimental publica bajo licencias *Creative Commons*. Actualmente *Con-V* ha iniciado un catálogo de publicaciones de pago (Tolosa, 2004) (Álvarez-Fernández, 2011).

Ante este panorama de apertura a nuevos estilos, dónde encaja la fonografía, ¿cuáles son las claves que permiten la aparición de *netlabels* íntegramente dedicados a la publicación de trabajos de paisaje sonoro, y más concretamente, cuál es su papel en esta escena compleja y global?

Para tratar de responder a ello hemos escogido tres ejemplos paradigmáticos gestionados de distinta forma para así poder ofrecer un abanico de posibilidades en cuanto a modelos de gestión de *netlabels* y sellos digitales centrados en grabaciones de campo o paisaje sonoro. A su vez estos sellos han sido escogidos por ser coetáneos y en los que, en los últimos años gracias a varios factores, la temática del paisaje sonoro ha despuntado especialmente.

Con anterioridad a la aparición de los sellos digitales, otras plataformas habían apostado fuertemente por las grabaciones de campo. Bajo las líneas de gestión habituales de la industria musical con licencias *copyleft*, sobreviven en la era digital distribuyendo en formatos físicos. Sellos con extensas trayectorias como *Touch o Editions Mego* han apostado por estos géneros y, en el caso de *Touch*, han lanzado un catálogo digital dedicado a las grabaciones de campo⁹⁰. Sin embargo, conocedores de estos antecedentes hemos pretendido de manera deliberada analizar el papel de estos nuevos modelos bajo *Creative Commons*, modelos del compartir y distribuir de forma libre que al fin y al cabo es en estos sectores donde existe un movimiento perpetuo de producción, difusión y colaboración. Asimismo entendemos que estas prácticas tienen más que ver con aspectos curatoriales y pueden parecer fuera del contexto de esta investigación. Sin embargo, consideramos que estos proyectos, ya sea en forma de *netlabels* o plataformas, colectivos o radios *online*, más allá de querer distribuir paisaje sonoro construyen verdaderas tendencias dentro de lo compositivo hasta el punto de determinar un tipo de estética en la fonografía. A su vez, numerosos proyectos que analizaremos están gestando una escena global de proyectos fonográficos que se retroalimenta a partir del

⁹⁰ El sello británico *Touch* ofrece a través de un sistema de Podcast *TouchRadio* una serie de episodios radiofónicos con grabaciones inéditas, directos y paisajes sonoros realizados por los artistas asociados al sello. Recuperado agosto 17, 2012, a partir de <http://www.touchradio.org.uk/>

intercambio libre y la eliminación definitiva de los intermediarios que ralentizan los procesos tradicionales de la industria musical.

2.2.2

Difusión

Todas las nuevas sinergías que deambulan por la red deben canalizarse a través de una serie de nodos de acceso. Normalmente, la escena de los *netlabels* es un entorno bastante desconocido y apenas aflora en los medios tradicionales de difusión, promoción o crítica (radio y prensa). En consecuencia, los canales convencionales de difusión de los *netlabels* beben directamente de las redes sociales y las plataformas de difusión creadas dentro del sector. Como ejemplo de éstas últimas están *Netlabelism* (Scholz, Van Bockstal, Herrick, Stretton, Cruz, 2010) o *Phlow Magazine España* (Negre i Walzac, Domingo 2000) que desempeñan una labor de difusión, crítica y divulgación de estos productos culturales.

Otra baza muy importante a la hora de difundir trabajos dentro del denominado *netaudio* son los blogs que gracias a años de dedicación se han convertido en referentes para descubrir o filtrar el alud de producciones que cada día aparecen en esta escena masiva. Proyectos como *Acts of Silence* de David Nemeth (2010), *Disquet* (Wedienbaum, 1992) o *The Field Reporter* (Smithee, 2010), uno de los primeros *webzines* dedicados exclusivamente a reseñar trabajos fonográficos, son ejemplos clave para entender los nuevos modelos de difusión, que toman el relevo a los medios escritos tradicionales que como más adelante veremos, no se acercan a estos territorios.

A través de las redes sociales y principalmente de Twitter y Facebook, los *netlabels* han abierto una importante vía donde encontrar nuevos artistas y oyentes. En el caso de Audiotalaia, las estadísticas de visitas en la web registran el acceso de los internautas a través de las redes sociales, siendo Facebook la principal vía para esta *netlabel* en concreto.

Aparte de las redes sociales, los *feeds* dinámicos son también una potente herramienta de difusión para los *netlabels* permitiendo la automatización de la misma y la suscripción de la audiencia a la actualización de contenidos. Estas prácticas encuentran un buen ejemplo en los sistemas de gestión viral utilizados por sellos como *Modisti* (Segura, 1999) o *Futuresequence* (Waring, 2010). Finalmente, el *mailing* es otra de las vías fundamentales de los sistemas de difusión, sin embargo debe luchar continuamente contra la degradación del flujo de datos por correo electrónico también conocido como SPAM.

En el caso español, es necesario apuntar los incipientes acercamientos de los medios tradicionales hacia este tipo de prácticas o hacia las publicaciones auspiciadas por *netlabels*. En los últimos tres años, en programas de radio tales como *Sismógrafo*, *Fluido Rosa* o *Atmósfera*, en Radio 3 de Radio Nacional de España y *Ars Sonoro* o *Vía Límite*, en Radio Clásica han introducido en sus espacios radiofónicos producciones realizadas por *netlabels* o bajo licencias *Creative Commons*. Jordi Giráldez, presentador de *Sismógrafo*, dedicó una sección durante casi dos temporadas al mundo de los *netlabels*. Reconociendo su lugar en el mapa de las músicas experimentales, decidió no separar las publicaciones convencionales de las de libre descarga y fusionó esa sección dentro del programa situando ambos sistemas de distribución a la misma altura, lo que conduce a una democratización de las producciones musicales que iguala en valor o trascendencia a aquello publicado bajo CC y con copyright.

Tanto *Ars Sonoro*, dirigido por Miguel Álvarez-Fernández como *Vía Límite* de José Manuel Costa, han ido introduciendo a lo largo de las dos últimas temporadas producciones realizadas dentro de la escena de los *netlabels*, culminando así la tarea de su legitimación en los medios. El programa *Ars Sonoro* dedicó, en marzo de 2011, dos jornadas a analizar la difusión comercial del Arte sonoro (Álvarez-Fernández, 2011, Abril 9). a través de las reflexiones de tres profesionales del sector, contando entre otros, con la presencia de Miguel Ángel Tolosa, director del *netlabel* Con_V (Tolosa, 2004) que en 2008 inició su andadura publicando trabajos físicos - como ya hemos mencionado en anterioridad - e incitando en este sentido a una reflexión comparativa con los modelos tradicionales de distribución y difusión.

Además tanto *Vía Límite*⁹¹ como *Taller de Arte* de Rosa Pérez (2012) han realizado en Radio Clásica programas monográficos dedicados a *netlabels*, en este caso *Audiotalaia*, del que hablaremos a continuación y que de alguna forma encauza directamente con esta investigación y la abundancia de proyectos que construyen esta narración. En una línea similar *Atmósfera* (Gómez, 2011), el programa de Elena Gómez, presenta asiduamente trabajos de música electrónica publicados en *netlabels*.

En cuanto a la prensa escrita, la presencia de los *netlabels* resulta mucho más incipiente. Si bien en los medios radiofónicos la escucha de producciones bajo licencias CC está bastante extendida como hemos podido comprobar, en la prensa escrita esta presencia se limita a intervenciones puntuales y a casos muy concretos o cortas reseñas, como es el caso de la pequeña sección que Enrique Peñas tiene en *Mondosonoro* titulada "*MondoNet*". En la revista *RockDeLuxe* la presencia es prácticamente nula, incluso, en repetidas ocasiones se ha podido comprobar como Santi Carrillo, director de la revista, desdeñaba el papel de los *netlabels* y la música publicada en internet bajo licencias de código abierto (Verdú, 2012) cerrando así una puerta de acceso directo para mucha audiencia hacia este tipo de prácticas que nos ocupan.

⁹¹ José Manuel Costa dedicó un programa especial de *Vía Límite* a presentar las obras del recopilatorio nº 50 de *Audiotalaia*, que recoge trabajos de una treintena de artistas sonoros españoles bajo el título de "Desde La Atalaia". Costa, J. M. (2012, junio 19). *Audiotalaia*, un Netlabel se hace mayor - 19/06/12. *Vía Límite*. Madrid: Radio Nacional de España, Radio Clásica. Recuperado a partir de <http://www.rtve.es/alacharta/audios/via-limite/via-limite-audiotalaia-netlabel-se-hace-mayor-19-06-12/1440588/>

2.2.3

Interconexiones

Uno de los aspectos determinantes en la escena *netaudio* es la horizontalidad de sus comportamientos. Esta horizontalidad se caracteriza por la voluntad colectiva de construir y tender puentes entre distintos proyectos. Los *netlabel*, a diferencia de proyectos discográficos sometidos a los avatares del mercado, pueden y deben crear mecanismos de interacción con otros sellos que posibiliten la mayor circulación posible de productos culturales. En este sentido, no existen competencias entre sellos que siendo concedores y partícipes de ello, éstos y sus coordinadores asuman estrategias de intercambio y redifusión de las propuestas publicadas por unos y otros.

Para explicar este acontecer, recurriremos a un ejemplo, el de Audiotalaia. Audiotalaia es un sello de libre distribución, basado en la red, o *netlabel* coordinado pro quien suscribe esta investigación. En la primavera de 2012, Audiotalaia estaba terminando de reunir las piezas que componían un recopilatorio de más de treinta artistas españoles que pretendía celebrar las cincuenta referencias del sello en cuestión. Al mismo tiempo, Escala, un *netlabel* coordinado desde Madrid por Jorge Ortiz de Pinedo estaba también terminando de reunir las composiciones de otro extenso recopilatorio sobre música *ambient*⁹² con artistas nacionales e internacionales. La coyuntura permitió la puesta en común de ambas propuestas y la determinación compartida de evitar la coincidencia de las publicaciones en un momento concreto. Además se decidió hacer una campaña que permitiera la doble difusión de los recopilatorios como una fuerza común. Si bien la idea no se encauzó debidamente fue determinante observar la inmediatez de la puesta en común de una cuestión colectiva. El solapamiento de los lanzamientos podría haber sido negativo para la difusión de ambos, sin

⁹² Música Ambient aparecida a raíz de varias derivaciones y encubrada por Brian Eno como género de la música se asociada a menudo con el paisajismo sonoro. Netlabels como Resting Bell o Audiotalaia eminentemente centrados en la música ambient, introducen grabaciones de campo dentro de proyectos ambient. También, en ocasiones el término *soundscape* se utiliza erróneamente para calificar composiciones ambient con estiradas melodías y largos acordes sostenidos.

embargo, la posibilidad de reunir esfuerzos fue clave para comprender la ausencia de competencia entre *netlabels*, que permite la libre circulación y la unión de esfuerzos hacia un objetivo común.

Otra situación habitual es la constante comunicación entre sellos que se puede producir en un momento dado. En numerosas ocasiones, cuando Audiotalaia no puede publicar el trabajo de un artista aspirante a formar parte del catálogo, lo deriva a otros sellos que quizás tengan la posibilidad de publicar dicho proyecto. De este modo, cuando un trabajo es rechazado en formato *demo*⁹³, es decir, que permanece inédito, éste puede recaer en otro sello de características similares que por las razones que fueren sí puede publicarlo. Y esta situación también se produce a la inversa. En junio de 2012 Audiotalaia recibió el trabajo de Regina Burbach que iba a ser publicado en el sello gestionado por el británico Nigel Samways, sin embargo por razones ajenas al sello no pudo ser. Entonces Samways se puso en contacto con nosotros para ofrecernos el trabajo de Burbach que finalmente fue publicado por Audiotalaia en agosto de 2012. Lo mismo sucede entre artistas: ellos mismos difunden y comparten en las redes sociales los trabajos de otros autores y se producen escuchas de distintas propuestas artísticas. Incluso artistas dedicados a la escena *netlabel* tienen blogs en los que comparten trabajos publicados por otros creadores generando reseñas o críticas sobre esos trabajos ajenos. El caso de *Oír Para Creer* (Muntsant, 2005), blog gestionado por Jaume Muntsant es un ejemplo clave de plataforma generada por un artista sonoro que difunde trabajos de otros creativos implicados.

También queremos mostrar en este capítulo otro tipo de interacciones o dinámicas de trabajo que ofrecen un punto de vista más allá del *netlabel* convencional. Se trata de propuestas que, más allá de la publicación de trabajos, plantean reseñar y generar un corpus crítico acerca de este tipo de producciones. Este es el caso de *FutureSequence* (Waring, 2010), plataforma formada en el año 2010 que pretende aunar varias tareas. Editan álbumes de libre descarga y ediciones caseras de compactos físicos a precio fijo y, paralelamente, desarrollan una sección de *Magazine* en la que se apilan mensualmente críticas y reseñas de

⁹³ Nombre que se aplica a aquellos trabajos discográficos pendientes de publicación, o susceptibles de ser publicados.

discos publicados en otros sellos, facilitando más allá de su producción propia, acceso a otras de estética similar a la de esta plataforma digital. Con ello ofrecen un valor añadido a las publicaciones y tienden puentes hacia otros sellos y artistas que permiten un tráfico fluido dentro de una escena musical que de otra manera no se produciría. Este tipo de prácticas demuestra una vez más el carácter abierto de la escena *netaudio* que posibilita el salto de un sello a otro sin obstáculos ni necesidad de entrar en conflictos de competencias. Además, aparte de publicar trabajos, *FutureSequence* (Waring, 2010) con la inclusión de reseñas en su página ofrece la opción didáctica de descubrir nuevos proyectos a partir de la crítica.

2.2.4

Casos de estudio

Los cuatro casos que estudiaremos en este apartado son *Green Field Recordings* (Antero, 2009), *Impulsive Habitat* (Vélez, Calarco, Leitão, McDougall, 2009) y *Audiotalaia* (Comelles, 2007b) y *LEA Ediciones* (Comelles, Palacios, 2012a). Estas plataformas tienen funcionamientos dispares, estructuras y filosofías distintas pero las tres coinciden en apostar por proyectos en los que el paisaje sonoro y las grabaciones de campo tienen un papel fundamental. Dichos *netlabels* asumen proyectos que pueden girar en torno a distintas disciplinas del Arte sonoro, la música concreta, la fonografía o la electroacústica. En todo caso, el motor común es el paisaje sonoro en sus más diversas facetas.

Para contextualizar mejor este apartado y siendo conscientes de la escasez de bibliografía sobre la materia, hemos optado por proponer a los responsables de estos proyectos una serie de preguntas que ofrezcan una visión más concreta de las motivaciones y preocupaciones que mueven estos proyectos distributivos. Para ello se ha distribuido un cuestionario que mostramos a continuación. El contenido íntegro de estos documentos así como las respuestas al cuestionario se encuentra en los anexos a esta investigación (Pags. 208 - 213).

- *Why you decided to create a distribution platform or label / netlabel?*
- *How do you define your distribution platform or label / netlabel?*
- *Why free distribution?*
- *When you receive Demos or submissions what are the main aspects you look after?*
- *Do you follow a criteria while organizing the label catalogue? Is there a relationship between one release and the following or the previous?*
- *What are your concerns regarding graphical imagery on your label? How this affects on the audio contents and why?*
- *Are you organizing events or other activities related with your label or platform on the "physical" world away from your digital presence? Can you name two examples?*
- *Do you have any kind of interactions/relations/collaborations with other netlabels or platforms? If So, can you name two examples and explain why?*
- *Have you experienced a growth of interest on phonography and field recordings on the last few years? If so, how do you explain it?*
- *What are your aims regarding the foreseeable future of music industry from the netlabel point of view?⁹⁴*

94

- *¿Por qué decidió usted crear una plataforma de distribución o sello / netlabel?*
- *¿Cómo definiría usted su plataforma de distribución o sello / netlabel?*
- *¿Por qué la distribución gratuita?*
- *Cuando reciba demos o envíos cuáles son los aspectos principales que cuidan?*
- *¿Usted sigue un criterio al organizar el catálogo de su sello? ¿Existe una relación entre una publicación y la siguiente o anterior a la misma?*
- *¿Cuáles son sus preocupaciones con respecto a las imágenes gráficas en el sello? ¿Cómo afecta esto a los contenidos de audio y por qué?*
- *¿Esta usted organizando eventos u otras actividades relacionadas con su sello o plataforma en el mundo "físico" lejos de la presencia digital? ¿Puedes nombrar dos ejemplos?*
- *¿Tiene algún tipo de interacciones / relaciones / colaboraciones con otros netlabels o plataformas? Si es así, ¿puede nombrar dos ejemplos y explicar por qué?*
- *Ha experimentado un crecimiento del interés en la fonografía y grabaciones de campo en los últimos años? Si es así, ¿cómo lo explica?*
- *¿Cuáles son sus objetivos respecto al futuro inmediato de la industria de la música desde el punto de vista netlabel?*

Traducción del inglés.

2.2.4.1

Green Field Recordings, Portugal (Antero, 2009)

Green Field Recordings es la apuesta personal de Luís Antero, fonógrafo y artista sonoro portugués considerado uno de los puntales de esta generación de autores centrados en grabaciones de campo que mantiene una producción extensísima, formalizada en distintos proyectos, tanto en su faceta de fonógrafo⁹⁵ como desde sus perspectivas radiofónicas⁹⁶.

Siguiendo la estela de sus trabajos, Antero publica en *Green Field Recordings* una variedad bastante amplia de propuestas fonográficas. En su sello podemos encontrar trabajos sobre recogida de la memoria oral hasta piezas compuestas de paisaje sonoro como “*Borde litoral*” (Palacios, 2010), un trabajo sobre los sonidos del litoral cantábrico en Asturias. La labor de *Green Field Recordings* es la de distribuir bajo un mismo catálogo trabajos fonográficos inalterados, dando cabida a propuestas que muchas veces casan fácilmente con la música *ambient*, tradicionalmente ligada al paisajismo sonoro en estos sectores.

La opción de Antero es periódicamente trabajos que puedan ser escuchados *on-line* o descargados para su escucha *off-line*. La mayoría de *netlabels* permiten que las publicaciones sean visualizadas en los catálogos con una fotografía cuadrada a modo de portada del disco que puede o no tener edición física. Este modelo de visualización, ampliamente extendido en la escena de los *netlabels* enlaza con la tradición de la publicación física. Actualmente algunos sellos y artistas tratan de desligarse de este tipo de prácticas separando claramente lo que es una publicación física en CD o vinilo y una publicación digital. Sol Rezza artista argentina afincada en México, publicó recientemente *Split EP* (Rezza, 2011) un proyecto en formato digital que se presenta con una interfaz gráfica que permite la descarga. La particularidad de

⁹⁵ La discografía completa de Antero puede ser consultada y descargada en su web personal. Recuperado a partir de <http://luisantero.yolasite.com/>

⁹⁶ Antero dirige el programa radiofónico, O Colecionador de Sons | Rádio Zero / RUC / SFC una serie de programas centrados en difundir trabajos dentro del paisajismo sonoro. Se emite de forma semanal en Rádio Universidade de Coimbra y quincenalmente en Rádio ZERO (ZTL) y Strange Frequencies Channel.

Green Field Recordings

Bem-Vindos

A Green Field Recordings é uma netlabel nacional vocacionada para a edição de gravações sonoras de campo. Todos os artistas sonoros que utilizem gravações sonoras de campo como base composicional das suas obras, independentemente do seu estilo e estética musicais, são bem vindos. No entanto, daremos prioridade a trabalhos sonoros realizados com gravações sonoras de campo inalteradas. Todos os trabalhos discográficos (EP/LP) serão editados em formato MP3 (320kbps) e FLAC, sob licença Creative Commons e alojados na plataforma archive.org, de onde poderá ser feito o download.

Mais informações no site oficial da GFR.

Welcome

Green Field Recordings is a portuguese netlabel focusing mainly in pure field

esta publicación es que no existe ninguna imagen que recuerde al formato de CD o vinilo, reivindicando la intangibilidad de una publicación digital. *Split EP* puede ser descargado desde la web diseñada para acoger y dotar de un contexto este “álbum”.

Finalmente, Antero, coordina un ejemplo paradigmático de *netlabel* en el que las publicaciones se suceden de forma periódica y se mantiene una línea de estilo muy clara enfocada a los paisajes sonoros en cuanto a su imagen estética. Antero ostenta cierto control sobre la imagen de cada álbum dejando que el artista decida la estética que quiere adoptar. Además no existe una línea de publicaciones periódicas basada en crear una continuidad discursiva. A medida que recibe propuestas de publicación, Antero va presentando estos nuevos materiales, siempre y cuando se atengan a la filosofía del sello. Esta práctica es comúnmente aceptada en toda la escena *netlabel* y son escasos los casos con una línea de publicaciones ordenada por aspectos discursivos.

2.2.4.2

Impulsive Habitat, Portugal, Colombia y Argentina (Vélez, et al 2009)

El último ejemplo que vamos a analizar es el de *Impulsive Habitat*. Este *netlabel* nace auspiciado por la respetabilidad de otro ya veterano, *Test Tube Netlabel*, también gestado en Portugal por Pedro Leitao. A su vez, *Test Tube* es un subproducto del sello físico *Monocromatica* (ya desaparecido) que desempeña labores de distribución y difusión de músicas bajo licencia *Creative Commons*. Sin embargo, *Impulsive Habitat* está coordinado por dos artistas y fonógrafos sudamericanos, David Vélez y Juan José Calarco, y por James McDougall. A través de una colaboración colectiva han desarrollado un proyecto que por su gestación y presencia ha conseguido aunar y despertar un interés especial por el paisajismo sonoro y la fonografía.

IH se centra en grabaciones de campo alteradas o inalteradas con una cuidada presentación y un impecable grafismo con el que han sabido gestar una estética de la



IMPULSIVE HABITAT

A DIVISION OF TEST TUBE NETLABEL

ENTER

fonografía sin olvidar en ningún momento el trabajo de los artistas y el tono de las publicaciones. En ese sentido desarrolla un papel muy importante en el que la estética gráfica toma un relieve excepcional como cara visible de proyectos de paisaje sonoro. Esta apuesta, al ofrecer el material para su escucha *online* posibilita al oyente la escucha del material previamente a la descarga. Esta función que afecta al usuario del *netlabel* también se lleva a cabo en los sellos anteriormente mencionados pero el particular uso de determinadas herramientas de audio (*Flash*) utilizadas por IH, hacen del acto de la escucha *online* una experiencia sencilla y fácil. Fácil en el sentido de que permiten al oyente escuchar sin necesidad de descargar ofreciendo así la opción de descargar en el caso que el trabajo guste y uno decida guardarlo en su propio disco duro para posteriores escuchas fuera de la red.

Finalmente - y atendiendo a la disposición de las publicaciones en - IH podemos darnos cuenta de la importancia que este sello le da a la visualización de una publicación, qué relevancia tiene y cómo enlazarla debidamente. Quizás en ese sentido IH cumple con los requisitos que permiten una mayor difusión y referenciación de los trabajos publicados. En *Green Field Recordings*, por ejemplo encontramos todas las publicaciones en una sola página lo que dificulta citar o enlazar a una publicación concreta.

2.2.4.3

Audiotalaia, España (Comelles, 2007b).

Audiotalaia surgió en 2007 como plataforma de libre distribución de producciones sonoras enmarcadas dentro de la música experimental con especial atención hacia la música ambiental y al paisajismo sonoro. Con el tiempo estas categorías se han transformado paulatinamente hasta llegar a un punto de hibridación entre géneros difícil de catalogar. El sello en un primer momento nació como repositorio de archivo de sonidos y de grabaciones producidas en el proyecto *Talaies Sonores* (Comelles, 2007a), pero enseguida empezó a recibir materiales para su publicación provenientes de diversas partes del mundo. Iniciada la andadura, el sello crece

Listen



david j fonseca

re menor



LALI
RE MENOR



[60]

David J Fonseca

re menor

RELEASE SHEET / DOWNLOAD FULL
DOWNLOAD RE MENOR BY DAVID J



RA

en número de visitantes y cifras de descarga a medida que el catálogo de forma mensual va creciendo. Estas cifras sufren un abrupto cambio a raíz de la publicación número 25 del sello, un recopilatorio con dieciséis propuestas de artistas de todo el mundo. De ahí en adelante las cifras de descargas aumentan de manera exponencial.

Audiotalaia se creó como proyecto sin fronteras que no limitaba la procedencia de sus artistas pero con el transcurso del tiempo cambia su forma de enfocar la selección de trabajos. Si en un principio se basaba en criterios meramente subjetivos este criterio va cambiando con el tiempo. Una vez fija su base de operaciones en Valencia surge una necesidad que se convertirá en una seña identitaria del sello. A partir de reconocer, descubrir y escuchar el trabajo de artistas sonoros nacionales, el sello centra su atención en publicar trabajos producidos dentro de nuestras fronteras - sin dejar de lado las foráneas -, pero dando preferencia a aquellas propuestas emergentes, el eje central del catálogo se focaliza en España. Este proceso culmina en la referencia número 50 del sello que reúne a una treintena de artistas, emergentes y consagrados, bajo un mismo nombre y con la voluntad de dar a conocer el trabajo de artistas sonoros españoles al resto del mundo. Todo esto acontece respaldado por las estadísticas acerca del número de visitantes y el tráfico dentro de la web de *Audiotalaia*.

En la etapa que transcurre desde la fundación del sello (2007) hasta su ubicación en Valencia (2009), las cifras de visitas desde el extranjero casi doblan las nacionales. Estados Unidos, Alemania e Inglaterra son los países que más visitan esta *web*. Esta tendencia motivó la intención de dar a conocer trabajos autóctonos en el exterior. Actualmente esa tendencia se ha normalizado y el número de visitas desde el extranjero iguala prácticamente al número de las locales confirmando un afianzamiento de la audiencia.

2.2.4.4 “*La escucha atenta*”. LEA Ediciones, España (Comelles, Palacios, 2012a).

LEA Ediciones nace a principios de 2012 como un proyecto de colaboración entre Juanjo Palacios y Edu Comelles. El proyecto surge de la necesidad de generar en el Estado una plataforma de difusión y divulgación de creaciones y debates relacionados con el paisaje sonoro.

LEA Ediciones se origina a partir de un proyecto previo de Juanjo Palacios, el blog “*La escucha atenta*” (Palacios, 2011a). Este portal *on-line* centra sus actividades en la difusión y presentación de todo tipo de actividades, conciertos, talleres y exposiciones relacionados con la fonografía, las grabaciones de campo o el paisaje sonoro. LEA surge, por tanto, como una plataforma de divulgación, como un espacio en el que encontrar ubicados todos aquellos proyectos del ámbito español que tengan algo que ver con los estudios aurales o las prácticas de Arte sonoro y paisaje sonoro.

Junto a la labor de divulgación, “*La escucha atenta*” cuenta con un cuestionario de preguntas sencillas realizado a un variado grupo de artistas sonoros y fonógrafos que a través de sus respuestas ofrecen al público un panorama de cómo estos artistas y productores trabajan, qué equipamiento utilizan y cuáles son sus técnicas, tanto compositivas como de recogida de sonidos. El *Cuestionario LEA* con más de treinta sujetos entrevistados, es un documento sobre prácticas fonográficas y creación en Arte sonoro, único en la red, además de herramientas que incitan al debate y a la iniciación en estas prácticas a una fiel audiencia.

Tras un año⁹⁷ de presencia en la red, “*La escucha atenta*” incluye un catálogo específico de grabaciones de campo y composición de paisaje sonoro como complemento a la labor divulgativa y escrita del *blog*, esto es LEA Ediciones. A diferencia de otros sellos digitales, es un complemento a una propuesta de divulgación y su ambición es esa misma: generar un espacio en el que combinar debate, conocimiento y escuchas compositivas más allá de meras publicaciones en un catálogo.

Si bien la filosofía inicial de LEA Ediciones era la de hibridar la plataforma de divulgación con las prácticas propias de los *netlabel*, con el tiempo se acaba distanciando de

⁹⁷ La Escucha Atenta nace en el año 2010 tal y como lo atestigua la primera entrada en dicho blog que fecha del 17 de diciembre de 2010. Palacios, J. (2010b, diciembre 17). Phonography.org. La Escucha Atenta. Recuperado a partir de <http://laescuchaatenta.net/2010/12/17/phonography-org/>

este objetivo al ofrecer a los autores tres tipos de descarga. Al autor se le ofrece una libre descarga bajo licencia CC; éste puede optar por fijar un precio a su obra o puede fijar un precio mínimo de compra de la obra que es variable en función del interés del oyente. Si bien estas tres opciones pretenden poner de manifiesto el creciente interés por cierta remuneración de la obra publicada *online*, este modelo pretende también seguir ofreciendo y disfrutando de las ventajas de la libre descarga o incluso de la escucha en *streaming*, es decir, sea cual sea la opción que el autor asuma, la escucha de los trabajos se ofrece *online* sin cargo alguno.

Esta cuestión, aunque pueda parecer trivial, es determinante para entender cierta evolución en las prácticas de los *netlabel*. Muchos sellos, como ya hemos apuntado, han pasado de la libre descarga a la descarga por pago o la hibridación de ambos modelos. Lo interesante es que el asumir métodos de pago no interfiere en el funcionamiento y la filosofía *copyleft*, tan sólo plantea una vía de compensación económica que sigue estando muy alejada de los planteamientos de la industria musical. En este sentido, el criterio de la fijación de precios no es dependiente ni condicionante de la relevancia de la obra o de la importancia del autor. Con ello, a pesar del cómputo económico, la creación sigue siendo libre y no está sujeta al mercado como sucede en la industria de la música.

2.2.5

Netlabels, perspectivas de futuro.

En una carta (Weidenbaum, 2011) de abril de 2011 y dirigida a los coordinadores de los *netlabels*, el *blogger* Mark Weidenbaum (experto en Arte sonoro y cultura libre y especialista en distribución digital) sienta los pilares de un modelo concreto de prácticas dentro del *netaudio*. Si bien hasta la fecha, numerosos expertos han establecido reglas no escritas sobre cómo gestionar un *netlabel*, es Weidenbaum quien de forma clara y contundente sienta las bases de una práctica reglada dentro de la dinámica de los *netlabels*.

Si planteamos los *netlabels* como un modelo alternativo a la industria musical tradicional basada en la cultura de compartir libremente y la convivencia en comunidades *on-line* cuyas actividades se realizan con licencias de código abierto, es necesario plantear una serie de cuestiones para el futuro. Weidenbaum sugiere una reglamentación de las prácticas básicamente enfocada hacia objetivos centrados en mayor y mejor difusión de los trabajos y una periodización sistemática de las publicaciones. Plantea además cuestiones que no tanto atañen a los artistas como a los usuarios, y expresa la necesidad por parte de los oyentes de música publicada en *netlabels* de contar con servicios y herramientas que faciliten el acceso a las publicaciones. Se trata de cuestiones tan básicas como ofrecer una URL fija para el sello o *feeds* y sistemas de suscripción por RSS atendiendo a la masiva presencia y publicación de *netlabels* en la red.

En la misma línea, David Nemeth⁹⁸ expresaba su acuerdo con Weidenbaum en su texto “*A Note to Netlabel Curators*” (Nemeth, 2012) de marzo de 2012 en el que apoya las posiciones y los planteamientos de Weidenbaum. Nemeth apela al papel del *curator*, del coordinador del *netlabel* y le insta a tomar un papel activo, a asumir la profesionalidad de las decisiones sobre lo que se publica en él. Nemeth y Weidenbaum hacen un llamamiento a la comunidad pidiendo, en resumidas cuentas, dos cosas: asunción de la profesionalidad de esta tarea con la seriedad que ello conlleva y el desarrollo de herramientas estandarizadas que permitan un acceso a la música ya que a veces resulta difícil dada la escasa sistematización de la distribución de los *netlabels*.

Asumidas estas incipientes peticiones de profesionalidad, la escena debe cada vez ser más consciente de su lugar en el panorama de las músicas publicadas en un medio digital. Es imperativo en este sentido que los esfuerzos se centren en hacer una progresión hacia un modelo nuevo que implique una cierta institucionalización de los *netlabels*. Sólo a base de profesionalización, sistematización y reglamentación de los catálogos puede ser posible un

⁹⁸ David Nemeth es el responsable de la plataforma Acts Of Silence (2010), una web dedicada a la crítica y reposición de publicaciones dentro de la escena del netaudio. A su vez es el responsable del blog The Easy Pace (Nemeth, 2011a) dedicado a la reposición de materiales dentro del netaudio y también Uncertain Form (Nemeth, 2011b) una web dedicada al análisis y divulgación didáctica de temáticas relacionadas con la música libre y las licencias Creative Commons en la red.

proceso de acreditación, como sucede en otros ámbitos del *open source* – como es el caso de las revistas científicas en abierto - basado en catálogos y reglas de buenas prácticas que permita, en este caso al oyente poder tener algún tipo de garantía de calidad y profesionalidad. Hecho esto, la difusión del *netlabel* conseguirá trascender y dejar huella como entidad aglutinadora de proyectos. Debe además, abordar su catálogo como una coherente agrupación de artistas y proyectos, más allá de ser una fuente infinita de discos dispares. En este sentido es importante entender el factor didáctico y pedagógico que algunos *netlabels* desempeñan, como es el caso de *FutureSequence* (Waring, 2011). Ofrecer al neófito, herramientas para el conocimiento y el entendimiento de unas dinámicas de producción novedosas es una importante labor en una escena hermética.

*Audition Records*⁹⁹, sello digital con base en Berlín hermanado con *Audiotalaia* ofrece un espacio con varias vertientes que van más allá de la producción convencional de los *netlabel*. Incluso se declara como productora de documentos negándose a considerarse *netlabel*¹⁰⁰. Independientemente de las posiciones individuales, *Audition Records* es un sello que publica trabajos de artistas de todo el mundo que no hayan publicado nunca antes bajo libre descarga. Su misión es acercar a un público concreto propuestas dentro de la libre improvisación y Arte sonoro. Lo interesante de AR es que más allá de los archivos de audio o vídeo que publican, estos vienen acompañados de todo tipo de documentación relacionada con la publicación en cuestión. Es decir, AR reúne álbumes y los reviste de documentación educacional y didáctica que aporta al oyente o visitante, datos y contenidos para su comprensión. Esto se traduce en entrevistas, artículos, reportajes y documentos videográficos que dotan de una base técnica y teórica los trabajos publicados, ofreciendo así al público oyente un valor añadido a la publicación de una serie de composiciones o improvisaciones. Esta labor será también determinante en el sello LEA Ediciones.

⁹⁹ *Audition Records*, dirigido por Julián Bonequi surge como un sub-sello de *Audiotalaia*, alojándose en una primera etapa en los servidores de At para, a posteriori tomar las riendas y separarse, tecnológicamente hablando, de *Audiotalaia*. (Bonequi, 2010).

¹⁰⁰ En la información acerca del sello, Bonequi afirma que: "We like to think more in terms of documents rather than publications or net-releases. We're not a netlabel." Traducción del inglés: Nos gusta pensar mas en términos de documentos mas que publicaciones, o lanzamientos en línea. No somos un netlabel. (Bonequi, 2010).

Antònia Folguera shared a link.

January 3

reflexions de pa sucrat amb oli sobre el fenòme
netlabels a un quart per la mitjanit :-)

Netlabels: El fin de una era

bzzzbip.tumblr.com



Dicen que el netlabel X cierra, dos meses
hace Y, Z tiró la toalla hace años, N decid
reconvertirse en un sello tradicional y sac
(o cassettes) total, al álbum físico aún se

Like · Comment · Share

23

Xau Mens, Joan Malé, Juan Prieto and 19 others like th



Juan Prieto mola el post 😊

January 3 at 11:49pm · Like · 1



Antònia Folguera Merci!

January 3 at 11:53pm · Like



Edu Comelles un bon anàlisi,...

January 3 at 11:58pm · Like · 1



Antònia Folguera queden "flecós sueltos" pero me

January 3 at 11:58pm · Like



Edu Comelles si hara tocaria fer la contra, ... és a di
perquè mantenir viu un netlabel, ...

Todas estas cuestiones apuntan hacia un cambio de paradigma que ya se está dando de numerosas y variadas formas. La eclosión de los *netlabels* implica la reinención de los mismos. Aunque las cifras son abrumadoras, es necesario plantearse el siguiente paso: qué hace falta para perpetuar un modelo y crecer en vez de estancarse. En este punto, la masificación de las prácticas distributivas basadas en las licencias *Creative Commons* provoca una sensación de *inabarcabilidad* por parte del usuario u oyente y el hastío ante la imposibilidad de acceder al aluvión semanal de publicaciones lanzadas a través de la red, un hecho que no solo se produce en relación con esta campo específico sino en el conjunto de la red y que debe conducir a procesos de profesionalización y acreditación rigurosos

Ante esta situación imparable, el *netlabel* debe transformarse y buscar la excelencia y la profesionalidad de un producto cultural de incuestionable necesidad. El *netlabel* y la escena a nivel global debe ser consciente de su actual fragilidad ante la masificación, tal y como lo apunta Weidenbaum en el texto anteriormente mencionado. Por ello debe adoptar medidas que aseguren una audiencia siempre en crecimiento y un trabajo editorial al más alto nivel. La cultura del “todo vale” en la escena de los *netlabels* es el talón de Aquiles de un sistema alternativo a la industria musical que debe tomar consciencia de los éxitos y de la repercusión de dichas prácticas para actuar en consecuencia y preservar un modelo colaborativo de creación interdisciplinar, libre y abierto a la exploración no regida por el mercado y sus circunstancias.

Si bien el desmantelamiento de la industria discográfica es el producto de una crisis sistémica y de mercado, el *netlabel*, aquejado de desidia, no puede sucumbir a su propia crisis. Si la propia escena ha sabido evitar los males de la industria, ahora le toca crecer, madurar y plantear las cosas con lo aprendido en los diez o quince últimos años desde la irrupción de los primeros sellos nacidos de la *Demoscene* (Domingo, 2006).

Estas cuestiones surgen a medida que avanzamos en esta investigación como consecuencia de la práctica diaria, de convivir y forjar un proyecto personal con las herramientas y los flujos de trabajo que la red ofrece. Es aquí donde reside el *quid* de la cuestión de esta investigación: ya no estamos ante un recorrido habitual, un recorrido en el que

seguir los tradicionales escalones en el mundo del Arte sino que se trata de construir a partir de lo que se dispone e ir trazando, de forma individual y en constante contacto con otros agentes, un camino hacia la profesionalización y la legitimación de estas actividades.

2.2.5.1

De lo virtual a lo físico

Uno de los mecanismos que permiten el desarrollo y crecimiento de plataformas como los *netlabels* es la posibilidad de ejercer, mas allá del entorno virtual, actividades que lleguen a espacios físicos. Esto, de forma sencilla se podría traducir en la necesidad que en un momento dado un *netlabel* pueda tener en organizar eventos tales como conciertos, charlas, conferencias o talleres.

Así pues, los *netlabels* deberán desarrollar actividades paralelas a la construcción de catálogos *online* para así mantener un flujo constante de difusión y promoción artística que salte de lo virtual a lo físico, trazando puentes en lo local y reconstruyendo escenas que vertebran un interés acotado por el Arte sonoro o la música electrónica según los intereses de cada *netlabel*.

Ese salto de lo virtual a lo físico será pues la clave de la supervivencia de los *netlabels*, transformarse paulatinamente en gestores y productores de cultura mientras se distribuye de forma libre, músicas de los géneros que se desee. Esta opción se plantea como alternativa al empeñamiento en la publicación física de trabajos y a su consiguiente rentabilidad económica. En este sentido, resultará más rentable, tanto en términos económicos como mediáticos, producir eventos culturales singulares atrayendo a nuevos públicos más que tratando de editar series de discos físicos máxime conociendo las cifras actuales de ventas en nuestro país y comparándolas con las de hace diez años (Verdú Palay, 2011). Así pues, la apuesta de los *Netlabels* por la *producción de eventos* va tomando fuerza en estos últimos

tiempos como es el caso de las actividades de *Miga* en Granada, *Intr:Muros* en Sevilla o *Off_Herzios* en Valencia¹⁰¹.

Esta escena y la de las músicas complejas, experimentales o el Arte sonoro, necesita ofrecer la singularidad de algo fuera de lo común. Publicar un disco puede ser un deseo legítimo del autor, pero ese disco es probable que no aflore más allá de la escena. Por el contrario, la organización de conciertos en espacios distintos y ofreciendo nuevos formatos puede ser la clave para el acercamiento por parte de un público más generalista.

Un ejemplo es el festival *Trendeleburg* celebrado en Gijón (Asturias) los días 1, 2 y 3 de marzo de 2012. En él se programaron conciertos de paisaje sonoro y música experimental en espacios tan singulares como las instalaciones del acuario de Gijón (Argüelles, 2012), un escenario en el que se combinaba la música experimental con la singularidad arquitectónica y visual de una gran pecera. La desbandada deliberada de las músicas experimentales de los espacios habituales para conciertos, ya sean *pubs*, cafeterías o discotecas, debe ser una constante que busque siempre no sólo sorprender y dismantelar paradigmas sino también ofrecer una actividad que, en consonancia con dichas músicas, sorprenda por su localización desatando en el lugar diálogos, contradicciones o curiosas situaciones sinestéticas como es el caso del concierto de Juanjo Palacios en el acuario de Gijón. Otro ejemplo en este sentido son las propuestas iniciadas en Valencia en septiembre de 2012 bajo el nombre de *Off_herzios* (Comelles, Flores 2012), un ciclo itinerante de conciertos, vinculado al *Ciclo Herzios* (Coloma, Comelles, 2010) ya mencionado con anterioridad. En esta propuesta surgida hacia el final de esta investigación se pretende establecer un vínculo entre espacios tradicionales para la muestra de Arte - galerías - y la producción de conciertos de músicas experimentales. La voluntad, es la ya mencionada, ocupar espacios pensados para el Arte visual o escultórico para la consecución de conciertos y eventos de Arte sonoro. De la misma forma el *Festival Intr:Muros* se celebró en sus dos primeras ediciones en la *Antigua Cartuja de Cazalla de la Sierra* en la provincia de Huelva, ofreciendo en un emplazamiento alejado de los núcleos de creación cultural para la consecución de conciertos, charlas y talleres.

¹⁰¹ En los anexos a esta investigación se puede consultar los enlaces a dichas organizaciones o eventos.



El público en el primer concierto de Off_Herzios. Galería Valle Ortí, Valencia. Fotografía por Manu Marpel

Este planteamiento bien podría dar pie a futuros desarrollos de lo que entendemos como emplazar la escucha, sin embargo, para no perder el cauce de la discusión de fondo seguiremos enumerando aspectos relacionados con gestión que atañen a todas estas prácticas.

Otra cuestión relacionada con la gestión cultural y la presentación de músicas experimentales en formato concierto es la necesidad cada vez más grande de acercar propuestas de Arte sonoro al mundo del Arte contemporáneo. Ello conlleva vincular estas músicas a los museos y a las galerías de Arte, espacios para la audición distintos a aquellos otros singulares que mencionábamos más arriba. Para que todo esto suceda, es necesario establecer en el propio entorno una serie de ejercicios didácticos y pedagógicos que permitan la formación y la información del espectador u oyente. Se trataría de ofrecerle por un lado el disfrute estético, y por otro el discurso educacional que permita al oyente llevarse, al término de la experiencia, herramientas para la reflexión y la comprensión de este tipo de prácticas de lo sonoro. De esa forma se podría alejar el fantasma del hermetismo y la incompreensión de un público no versado en estas Artes

Con ello es importante que asumamos que el paisaje sonoro ha encontrado en la red, y especialmente en las licencias de código abierto, un marco legal en el que poder establecerse como material de libre circulación. Este aspecto es clave para explicar el auge dentro de las prácticas fonográficas a nivel global y el tremendo aumento del interés y el crecimiento que estas prácticas han generado en los últimos años. Parte implicada y responsable en este proceso han sido las *Creative Commons* que por su condición abierta encajan perfectamente en el tipo de material a licenciar, un material intangible que nunca podrá pertenecer a nadie pues realmente pertenece a infinidad de fuentes sonoras de las cuales todas son autoras y ninguna lo es en exclusividad.

Es también sustancial separar dos aspectos fundamentales a la hora de establecer una licencia de autoría a una producción fonográfica. Primero debemos reconocer la autoría de dicha grabación y preservar ese aspecto para, seguidamente, analizar qué está mostrando esa

fonografía y qué escuchamos en ella. Estos son los contenidos que deberían delimitar la patrimonialidad de esa forma de onda y de sus contenidos semánticos.

Toda la cuestión de las *Creative Commons* evidentemente viene ligada a la escena de los *netlabels* y su forma de funcionamiento abierto y horizontal. La condición de libre circulación establecida por las licencias copyleft ha permitido el masivo intercambio y la proliferación exponencial de todo tipo de proyectos culturales no regidos por condicionantes económicos y así pues, en consecuencia, sirviendo única y exclusivamente a la cultura y al conocimiento. Los *netlabels*, por su parte, más focalizados en la música y las producciones sonoras han permitido también la proliferación de nuevos cauces para la difusión de producciones emergentes y producciones ya consolidadas. La opción de la libre descarga se ha convertido en el campo de lo experimental, en la principal puerta de entrada de las escenas de nuevos creadores y nuevas propuestas.

En este sentido, en aras del proceso investigador que justifica estas páginas es importante situar el papel de Audiotalaia como catalizador de propuestas y proyectos y como vía de acceso a conocer, reconocer y promocionarlos dentro de la música experimental y el paisajismo sonoro en nuestro país y parte del extranjero. En cierto modo, la tarea asumida de dirigir y gestionar Audiotalaia ha provocado una serie de sinergías colaborativas que han culminado tanto en la publicación de recopilatorios nacionales como en proyectos de difusión cultural como "Herzios" (Coloma, Comelles, 2010) y de forma inminentemente actual, el certamen "Off_Herzios" (Comelles, Flores, 2012). Son dos propuestas que más allá de mantener una intensa actividad productiva en la red, han tratado de trasladar estas acciones al mundo real organizando ciclos de conciertos de forma continuada, en este caso en Valencia.

Estos procesos de trabajo que han surgido a lo largo de esta investigación son importantes en tanto que influyen en la manera en que desarrollamos nuestra práctica artística, más allá de ser ejemplos de actividades organizadas en paralelo a esta investigación. El trabajo de comisariado y de gestión que se ha llevado a cabo es determinante para entender la parte final de esta evolución como sujeto artístico o como creador e investigador.

El trabajo realizado a lo largo de este proceso investigador ha desvelado toda una serie de reflexiones acerca del camino a tomar ante una perspectiva de futuro bastante compleja. Estas reflexiones surgen en esta parte final una vez alcanzado un momento específico en el tiempo, tanto a nivel personal como a nivel global en el que los preceptos anteriores a este tiempo empiezan a caer y los modelos que antaño fueron válidos para la consecución de metas en el mundo del Arte se tambalean como un gigante con pies de barro, dada la coyuntura socioeconómica mundial, europea y española

2.2.5.2

Hacia una legitimación Do It Yourself (Házlo tu mismo)

Si tomamos el concepto de legitimidad tradicional planteado por Weber (1969) y le damos la vuelta, nos encontramos ante la posibilidad de una legitimidad aprendida o construida. Esta legitimidad viene dada a partir de la auto-construcción de redes y sistemas o dispositivos alejados de los sistemas tradicionales de legitimación. En el caso del Arte contemporáneo, concretamente en el Arte sonoro o la fonografía, esos estamentos resultan difusos *per se*. En primer lugar, los conservatorios (al menos en España) todavía recelan de las prácticas experimentales y más allá de la música contemporánea, no se exploran caminos abiertos hace menos de 80 años. En el Arte contemporáneo apenas se suceden dinámicas museísticas que propicien la entrada del Arte sonoro en las instituciones. Lentamente, gracias al trabajo individual de varios docentes estas prácticas en nuestro país empiezan a extenderse en Bellas Artes aunque sometidas a la categorización de las tradicionales disciplinas del Arte, pintura, escultura, grabado. Miguel Molina en la *Universidad Politécnica de Valencia*, dirige el *Laboratorio de Creaciones Intermedia* en donde se desarrollan proyectos de Arte sonoro, así mismo en su asignatura dentro del departamento de Escultura desarrolla contenidos relacionados con el Arte Sonoro y la Escucha, conjuntamente con Gema Hoyas. En la *Universidad del País Vasco* Mikel Arce desarrolla contenidos de Arte sonoro y construcción de

micrófonos. En Barcelona Josep Cerdà en la asignatura de Grado “*Laboratori del Caos*” desempeña labores dentro del Arte sonoro. Así mismo dirige el grupo de investigación sobre el Paisaje Sonoro en el que se adscribe el *Máster de Arte Sonoro dirigido* por Cerdà y Lluís Nacenta. Finalmente en la Universidad de Castilla y La Mancha con sede en la Ciudad de Cuenca, Antonio Sarmiento dirige el *Centro de Creación Experimental* trabajando en temáticas como las anteriormente mencionadas.

En el terreno de las galerías y ferias de Arte, la incipiente presencia de Arte sonoro está limitada quizás por la imposibilidad de introducir en el mercado productos intangibles una vez desechada la venta de discos dentro de una feria de Arte contemporáneo. A pesar de ello se han realizado tentativas como la plétora de actividades bajo el título de *Sound-In* (Álvarez-Fernández, Raskin, 2011). en la que a través de la iniciativa de artistas sonoros como Miguel Álvarez-Fernández se ha conseguido presentar un stand de Arte sonoro en *Estampa*, la feria de Arte múltiple de Madrid.

En los museos e instituciones del Arte lentamente surgen iniciativas, la mayoría personales, en las que se presentan proyectos curatoriales, exposiciones y ciclos de músicas experimentales y Arte sonoro. Este de la fonoteca *SONM*¹⁰² de Francisco López en el *Centro Cultural Puertas de Castilla de Murcia*; la *Radio Web Macba* coordinada por Roc Jiménez y Ana Ramos; o RSS la radio del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. También, “Arteleku” en San Sebastián gestiona actividades, publicaciones y eventos en los que se abordan esta cuestiones. En Barcelona, de nuevo “*La orquesta del caos*” sitúa en el entorno del CCCB contenidos en torno a la música electroacústica y campañas de recogidas de paisaje sonoro. De forma menos localizada, experiencias como “ExperimentaClub” que inició su andadura en *la Casa Encendida*, centro cultural gestionado por la obra social de *Caja Madrid* ha sabido exportar propuestas experimentales a espacios como el *Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía* o a *CaixaForum*, espacios con una incipiente actividad en estas disciplinas que ofrecen sus recursos para la difusión de este tipo de proyectos.

¹⁰² SONM un proyecto archivístico que pretende construir un catálogo de publicaciones dentro de la música experimental que reúne discos, fanzines y publicaciones físicas coleccionadas a lo largo de los años por el artista y fonógrafo Francisco López.

Todas ellas son iniciativas nacidas de pulsiones personales que a partir de un arduo trabajo han conseguido plantar esa pica en Flandes. Es el tipo de iniciativa que permite llegar a una legitimación construida con toda la lista interminable de pequeñas iniciativas de entornos culturales que a lo largo y ancho de nuestro país construyen escenas musicales y abren espacios para sus propuestas. Asumiendo estas políticas de legitimación el *netlabel* debe, en gran medida, tratar de situar este tipo de trabajos curatoriales como el eje central de sus actividades. Debe ofrecer un producto encaminado a la consecución de tres objetivos: la publicación y difusión de trabajos musicales; la promoción y organización de eventos como ciclos, festivales o conciertos; y, finalmente, la inclusión de un componente educativo y didáctico en todas estas prácticas que facilite el acceso de nuevos públicos a este tipo de propuestas. El *netlabel* o el colectivo que reside en la red debe asumir su condición de estamento de la cultura, debe tomar conciencia del lugar que ocupa y el hueco que llena. Una vez sea consciente de su importancia, el resto sucederá de manera casi natural.

Llegados hasta aquí cabe resituarnos históricamente, es decir, asumir el momento en que se escriben estas palabras y por qué surgen estas cuestiones. La coyuntura global actual enmarcada en la crisis económica o sistémica está determinando toda una serie de prácticas que por necesidad y por falta de recursos emergen como opciones alternativas. Todas estas prácticas de libre difusión, el uso de las *Creative Commons* y de la necesidad de trabajar en pro de una legitimidad construida no son más que intentos de darse a conocer en un mundo y en un país cuyo Estado ha renunciado a la cultura como la opción menos perjudicial entre las posibles. Ante este panorama de abandono y ante la imposibilidad de generar movimiento en instituciones mastodónticas, se hace necesario que la cultura de base tome el relevo a partir de una práctica local y colectiva, transgresora y resistencial y se tracen nuevos espacios para el Arte sonoro y para casi todas las prácticas artísticas. La situación de aplastamiento cultural no debe ser, bajo ningún concepto una limitación, sino al contrario, debe ser considerada un incentivo y un revulsivo para la creación. Tras desmantelamiento de la cultura financiada con fondos públicos es el momento de retomarla, hacerla desde la base y, ante la falta de apoyo institucional, crear nuevos cauces para su legitimación. La red, es la herramienta primordial

para generar instituciones a partir de recursos escasos pero con estándares de calidad al más alto nivel. Aspectos tan elementales como el diseño gráfico o la arquitectura de las páginas *web* tienen la capacidad de ofrecer todo aquello que desde las instituciones ya no se va a poder generar en el futuro. Ya no sólo por el grado de facilidad que pueda entrañar la construcción de una *web* sino por la formalización de proyectos pioneros.

Asumida la responsabilidad de la cultura de base ante el nuevo panorama generado por la crisis económica, es necesario apuntar ciertos aspectos característicos del sistema del Arte sonoro que por su idiosincrasia son susceptibles de generar movimientos alternativos a los auspiciados por los estamentos tradicionales. Tras la observación del funcionamiento y la filosofía de la mayoría de agentes implicados en la producción del mismo en nuestro país, nos encontramos ante una escena del Arte con una inusual estructura horizontal. Al adolecer de una denominada legitimidad tradicional que sustente una pirámide jerárquica en la que situar agentes, artistas, gestores y críticos, nos hallamos ante un sistema del Arte que a diferencia del resto, carece de ella. El Arte sonoro, al ser un movimiento marginal, permite que los planteamientos y maneras de funcionar de quienes lo integran se encuentran en un punto específico de entendimiento intergeneracional que trasciende géneros y calidades. Una de las más fascinantes formas que adopta esta característica es la capacidad de los artistas consagrados para acercarse a las producciones emergentes y tender puentes de diálogo y colaboración entre artistas pertenecientes a diferentes generaciones. Un ejemplo es el recopilatorio publicado en *Audiotalaia*, "*Desde la Atalaia*" (Bofarull, Inzo, Suárez, Muntsant, Fuentes, Valle, Saavedra, et al 2012), en el que se reúnen propuestas experimentales de artistas consagrados junto con proyectos absolutamente emergentes. La aceptación de las nuevas generaciones por parte de artistas reconocidos es algo, en este sector, tremendamente común que acrecienta y facilita los canales hacia la legitimación.

A esta característica intergeneracional es necesario agregarle el profundo y extendido uso de *internet* y las redes sociales para la difusión y materialización de proyectos de música experimental, que contrasta con el anquilosamiento tecnológico de estilos de la música

convencional o *mainstream*¹⁰³. En general, el artista sonoro conoce la red y hace uso de ella para promover su trabajo alejándose cada vez más de los sistemas clásicos. Ello permite una mayor interacción con una escena deslocalizada y global y a su vez, un flujo incesante de conocimiento que no hace más que acrecentar y nutrir el desarrollo de numerosas propuestas. Siendo éste un marco muy abierto y sin limitaciones regidas por el mercado, la creatividad y la libre expresión pueden desatarse entre fronteras.

Situaciones emergentes como la descrita a partir del fenómeno #YESweKLANG en relación con el Movimiento 15M representan una aplicación práctica de estas dinámicas de funcionamiento y enlazan con una actitud política muy concreta. Este punto es importante porque en numerosas ocasiones se ha tildado al Arte sonoro de ser poco comprometido en lo social, aduciendo que las teorías y conceptos expuestos a partir de trabajos de música experimental carecen de una reflexión social o política, con la excepción, quizás, del *ruidismo*, considerado como una de las pocas disciplinas que abiertamente se enfrenta a cuestiones políticas como podemos comprobar en “Ruido y capitalismo” (Arteleku, 2009). Y no tanto por su carácter sino por su relación estética y filosófica hacia el Punk en si mismo.

No obstante, de determinados aspectos de los proyectos descritos en esta investigación, podemos destacar actitudes que denotan una filosofía de pensamiento que cuestiona lo establecido y plantea alternativas al mundo en el que vivimos. El hecho de publicar música bajo *Creative Commons* es un acto totalmente consciente y deliberado en el que el autor renuncia al cobro de su obra en pro de su difusión. El *netlabel* que publica, al margen de registros de derechos, sin intermediarios ni burocracias del registro público es un acto consciente de reivindicación de la autoproducción en oposición a los sistemas supuestamente establecidos de venta, distribución o exposición de productos culturales. Si bien las producciones y obras dentro del Arte sonoro o las músicas experimentales no son abiertamente políticas, las dinámicas de gestión de dichas obras plantean modelos alternativos y, por

¹⁰³ Entendemos por *Mainstream* aquellas músicas ampliamente conocidas, Rock, Pop, Jazz, Heavy Metal, o los tradicionales géneros de la música, asumiendo que las músicas experimentales son modelos relativamente marginales y poco extendidos en el público general.



CONCLUSIONES

Es necesario volver atrás y enlazar con el inicio de esta investigación. Este proyecto empezó con la idea de explorar toda una serie de situaciones cognitivas y sinestéticas que se podían establecer entre sonido y lugar. De ahí partimos hacia la reflexión acerca de lo que entendemos por escucha emplazada o escucha desplazada y, a través de varios proyectos, en un tiempo dilatado, pudimos desentrañar las complejidades de estos planteamientos. Paralelamente nos adentramos en un nuevo mundo. Cual aprendices fuimos avanzando entre la maleza para descubrir lo que escondía esto que muchos denominan Arte sonoro hasta llegar al día de hoy.

Esta investigación más que concluir aquí, acaba de empezar aunque ello no sea un obstáculo para analizar el camino recorrido en este proceso investigador. Desde el inicio de esta andadura hemos descubierto a partir de la práctica y la creación artística, una serie de modelos y sistemas de muestra y difusión del paisaje sonoro. También hemos explorado las posibilidades de emplazar la escucha y hemos participado activamente en una escena artística en íntima relación con el hecho sonoro y más concretamente, con el paisaje sonoro. En este sentido podemos afirmar que gran parte de los procesos y las decisiones aplicadas en los proyectos realizados expuestos aquí buscan ante todo despertar el interés por la escucha.

Resulta fácilmente reconocible la apuesta por este tipo de reivindicación puesto que, tanto el trabajo personal presentado como los proyectos y propuestas descritas a lo largo de esta investigación, apuntan hacia una conciencia social por las temáticas sonoras como idea inspiradora. Más allá de apreciaciones compositivas, o guiños estéticos o conceptuales (cuestiones más internas del sector) estos proyectos llaman a la puerta de otros públicos demandando un lugar en la cultura, la ecología y la vida diaria. Desde las propuestas de *Escoitar.org* hasta *LabSocial Club*, todos los proyectos descritos se encuentran inmersos en la lucha por el recuerdo, la conservación de la memoria y la inclusión de las prácticas artísticas asociadas a lo sonoro en los campos tradicionales del Arte.

A través de las distintas propuestas de derivas en Edimburgo, Valencia o Ibias se ha tratado de mostrar situaciones en las que el andar con los oídos abiertos forma parte fundamental de la experiencia estética o artística de la inmersión en estas obras. Estos experimentos de inmersión en una experiencia han provocado una intensa reflexión acerca de

cómo construir composiciones ligadas a un entorno geográfico. Pero a su vez se han considerado los condicionantes que delimitan la creación artística sujeta a un lienzo como el geográfico y cómo estos son percibidos por el oyente. Estas apreciaciones se estudiaron de una forma muy intensa a lo largo del proceso de gestación de *La Ciudad Aural* donde un entorno saturado acústicamente sirvió de territorio para la inserción de una experiencia inmersiva sensorial que a nivel compositivo exploró las complejidades de añadir sonido al sonido.

En *Walking Compositions* o *Senda sonora*, los acercamientos disfrutaron de la sencillez del espacio natural y de su intrínseca calidad sonora que permitió el desarrollo de composiciones bastante más maleables y abiertas que en el caso urbano. Aunque parezca una apreciación simplista, la posibilidad de trabajar en un entorno de belleza visual y sonora comúnmente aceptados convierte el proceso compositivo en una tarea bastante menos compleja que si actuamos en un entorno urbano. Somos conscientes, después de analizar la plétora de proyectos de paseo sonoro, que la ciudad es el entorno predilecto para la realización de este tipo de trabajos. Desde Cardiff hasta *NoTours*, la urbe es un entorno con energías extremas que se presentan ante el creador como un laberinto fascinante por su saturación, su implicación social y por la riqueza del collage acústico que es la ciudad y su paisaje sonoro. Si bien asumimos ese interés intrínseco hacia la ciudad, a estas alturas podemos afirmar que para esta investigación, el trabajo en el medio rural es muchísimo más gratificante que el trabajo en entorno urbano, por razones que atañen a la comodidad de un ambiente de escucha que podríamos denominar como agradable y exótico a la vez. Básicamente, como reivindicación de un entorno relativamente olvidado a lo largo de la historia del andar como práctica artística y sobretodo a partir del situacionismo y las derivas. Si bien, en el campo del *Land Art* o el *happening* de los años setenta del pasado siglo, esa aproximación al medio natural está hartamente explotada, a través de la obra de Richard Long o Hamish Fulton, en el entorno del Arte sonoro, las aproximaciones siempre o casi siempre se centran en la ciudad. Max Neuhaus es un ejemplo en este sentido, al igual que los estudios realizados por Brandon LaBelle. El trabajo de *The World Soundscape Project* y más concretamente, los acercamientos

de Westerkamp, apuntan hacia un acercamiento al medio rural, sin embargo la ciudad reaparece en cuanto nos acercamos a la producción artística de Westerkamp y la infinidad de paseos sonoros por medios urbanos que terminan centrando su trabajo. Incluso las investigaciones de Michael Bull siempre atraen al polo urbano, sin explorar las sinergias que se producen en el medio rural. Estas cuestiones difíciles de explicar en el entorno de esta investigación, no abren más que nuevas preguntas; ¿por qué sucede esto?, ¿qué sitúa a la urbe por encima del medio rural?, ¿es una cuestión demográfica?, ¿estética?, ¿histórica?...

En la primera parte de esta investigación hemos podido observar cómo el desarrollo en paralelo de producciones complejas y proyectos extensos ha provocado un cambio sustancial y coherente con unos preceptos conceptuales preestablecidos y aprendidos a lo largo del proceso. En la segunda parte, las fronteras son un poco más difusas y resulta más complejo situar evoluciones hacia modelos personales de presentación o difusión de proyectos culturales. Por esa razón nos hemos limitado a señalar una serie de entornos y reflexiones que han ido tomando forma a lo largo de esta investigación. Los dos elementos básicos de esta parte de la investigación, mapas sonoros y *netlabels*, han sido por un parte objetos de observación y estudio; por otra, plataformas a las que se ha acudido para descubrir, explorar y asombrarse de la riqueza de una escena musical y sonora cada vez más consciente de sí misma y que plantea verdaderas alternativas a modelos asentados en sistemas de producción que hoy ya se están poniendo en tela de juicio.

La investigación encauzada a través de esa escucha desplazada u *online*, tiene que ver con el tipo de entorno que ha propiciado el libre desarrollo de esta investigación y también con influencias directas en los sistemas de trabajo. Asimismo, la inmersión en la escena de los *netlabels* ha provocado en mayor o menor medida la asunción de varios planteamientos teóricos y políticos que en cierta medida influyen de forma clara la creación artística sonora. Sin embargo, es necesario encauzar ambas prácticas, la de las cartografías y la de los *netlabel* para poder explicar esta influencia por separado.

A medida que exploramos la rama del Arte sonoro dedicada al paisaje sonoro y su representación cartográfica y visual a través del mapa, hemos podido enlazar y reunir diversas

tendencias dentro de dichas prácticas que, en última instancia, nos han puesto en contacto con artistas y productores de quienes hemos extraído conocimiento compartido y colaboraciones fructíferas e enriquecedoras, como es el caso de la colaboración con Juanjo Palacios a través de “Senda sonora” y culminada con la gestión conjunta de LEA Ediciones.

Desde la vertiente del *netaudio* o los *netlabels* hemos sido capaces de acercarnos a propuestas minoritarias de carácter experimental que nos han permitido explorar, al igual que a través de la cartografía sonora, diálogos, proyectos, procesos y sistemas de trabajo que no encontramos (entre otras instancias) en el mundo académico. Este hecho es determinante a la hora de encauzar esta investigación puesto que si analizamos la bibliografía, la presencia de reflexiones sobre los sistemas de gestión y difusión alternativos ubicados en internet no es un tema que se aborde y menos en el ámbito del Arte contemporáneo o la música.

Todo ello, en mayor o menor medida no hubiese sido posible sin la libre circulación de información y conocimiento que permiten, en gran medida las licencias *Creative Commons*. Es importante mencionarlo porque tanto éstas como las licencias de dominio público han permitido el libre acceso a la gran mayoría de la información derivada de este proyecto académico. En este sentido, es primordial entender que la cultura del compartir y la libre circulación de producciones no vinculadas al mercado ha permitido un acercamiento todavía más profundo al trabajo de todos los agentes implicados.

Finalmente, y habiendo trazado este recorrido es importante resaltar dos últimas cuestiones: la curva de aprendizaje que esta investigación ha desarrollado, es decir, cómo del descubrimiento pasamos a la aceptación y a la posterior implicación - prácticamente total - en una escena del Arte que recibe con los brazos abiertos. Este aspecto, junto con la idea de intergeneracionalidad, es determinante para afirmar de forma categórica que la escena del Arte sonoro - al menos en el ámbito estatal - es una escena horizontal en la que coinciden un variado elenco de artistas y productores que en mayor o menor medida se encuentran bajo las mismas condiciones laborales y sociales (salvando honrosas excepciones). Todo ello es primordial para entender la exclusividad de un panorama artístico que no entiende de jerarquías ni de estructuras piramidales. Por todo ello, la escena del Arte sonoro y la escena

relacionada con lo digital debe asumir su carácter innovador y pionero, abriendo el camino hacia una práctica que de nuevo nos dirige al *Do it yourself*. Esa autogestión, es la base sobre la que se sustenta la tarea de todos los agentes implicados, sean jóvenes artistas emergentes o figuras consagradas. La horizontalidad permite dinámicas y procesos fuera de lo común que tienden puentes, sorprenden y asustan a aquellos que pretenden perpetuar un modelo que ya no sirve.

Llegados a este punto podemos afirmar que lo que en un principio se inició como una investigación sobre el sonido y cómo éste se comporta de forma sensorial en un entorno dado, terminó encauzándose hacia el estudio de la inevitable situación en la que hoy nos encontramos. Al poco tiempo de empezar a reconocer y observar los distintos comportamientos de los artistas sonoros resulta evidente que ésta es una escena del Arte enormemente preocupada y en constante lucha contra los elementos. El Arte sonoro, ante todo implica una reivindicación, implica que la defensa de la escucha como modo de percibir nuestro entorno - o como sistema para la exploración y el desmantelamiento de lo que entendemos como música - es una barricada que plantamos en medio de la calle de la cultura. Una vez asumida esta condición de lucha permanente es necesario asumir que más allá de consideraciones estéticas, técnicas o estilos, el Arte sonoro busca abrir brechas y desmantelar estructuras preestablecidas a través de complejos entramados rizomáticos formados a partir de toda una constelación de artistas, productores, *bloggers* y oyentes.

Otra de las cuestiones es la cada vez más evidente multifuncionalidad del artista. En el futuro el artista deberá asumir nuevas funciones y nuevas habilidades que le permitan enfrentarse a una carrera profesional eliminando intermediarios, construyendo él mismo un camino a partir de la autogestión de sus propios recursos. En Arte sonoro ésta ya es una constante: el artista es a la vez, productor, distribuidor, redactor de contenidos, diseñador gráfico, galerista y *curator*. Cumple todas estas funciones para evitar los obstáculos que el modelo tradicional de producción y distribución impone a este tipo de procesos y consigue lo extraordinario sin contar con nada más que con las colaboraciones de otros artistas. La del Arte sonoro es una escena horizontal, carente de competencias y con un espíritu colaborativo fuera

de lo común. Y esta es en definitiva una de las lecciones aprendidas para el futuro: la evidencia de que la autogestión será el motor de muchas producciones. Los apoyos y ayudas que unos recibieron en el pasado ahora son inexistentes, pero la red en su práctica totalidad ofrece soluciones plausibles a la producción, difusión y creación.

Si bien la investigación en su inicio planteaba cuestiones acerca de modelos y sistemas para el emplazamiento de sonido, paulatinamente y a medida que nos adentrábamos en las prácticas, hemos visto cómo la necesidad investigadora deriva hacia otras problemáticas que también tratan sobre cómo emplazar la escucha y cómo generar situaciones de escucha atenta. Finalmente, esta investigación sirve para trazar una cronología de hechos que desemboca en esta reflexión final. Habiendo visto, oído y escuchado a los distintos agentes implicados, se precisa de un acercamiento menos asentado y centrado en el sonido y la escucha, pero más enfocado en cómo moldear estas prácticas, cómo abrirlas al mundo y que el resto... escuche.

Así pues, la necesidad implicaba hacer otro tipo de ejercicio, implicaba presentar en este pequeño mundo del Arte sonoro, una reflexión auto-etnográfica de cómo un estudiante de grabado termina orbitando alrededor de una escena del Arte como la sonora. Cómo descubre que la lucha es el motor de esta escena, que mueve a un Arte completamente comprometido con el presente y que desde hace más de ochenta años nada a contracorriente. Este viaje, que se inició al lado de un lago en el norte de Suecia, a partir de un accidente, termina en una balsa - como la de medusa, navegando a la deriva -, en un lugar incierto en un tiempo todavía más incierto

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, M. (2009). Etnografía sonora. Reflexiones prácticas (I). *Revista de Humanidades Sárasuati*, 04. Recuperado a partir de <http://www.sarasuati.com/etnografia-sonora-reflexiones-practicas-i/>

Alonso, M., Cantavella, A. J., Sánchez, Í., Anitua i Jorgue, S., García López, N., & Guiu, C. (2005). Ciudad Sonora. Recuperado noviembre 9, 2011, a partir de <http://ciudadsonora.wordpress.com/>

Álvarez Reyes, J. A. (2006, julio 10). La crisis del formato expositivo en la cultura desmaterializada. *A-Desk.org*, Nº6. Recuperado a partir de <http://www.a-desk.org/06/reyes.php>

Álvarez-Fernández, M. (2011, abril 9). La difusión comercial del arte sonoro (I), (II). *Ars Sonora*. Radio Nacional de España, Radio Clásica. Recuperado a partir de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ars-sonora/ars-sonora-difusion-comercial-del-arte-sonoro-09-04-11/1069438/#aHR0cDovL3d3dy5ydHZlcmVzL2FsYWVhcnRlL2ludGVybm8vY29udGVudHRhYmxlLnNodG1sP3BicT01Jm1vZGw9VE9DJmVxY2FsZT1lcyZwYWdlU2l6ZT0xNSZjdHg9MTg4OSZlZHZlZWFyY2hPcGVuPWZhbHNI>

Álvarez-Fernández, M. (2012, mayo 12). Arte sonoro en Valencia: el ciclo Herzios! y la Clínica Mundana. *Ars Sonora, Radio Clásica*. Prado del Rey, Madrid. Recuperado a partir de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ars-sonora/ars-sonora-arte-sonoro-valencia-ciclo-herzios-clinica-mundana-12-05-12/1403383/#aHR0cDovL3d3dy5ydHZlcmVzL2FsYWVhcnRlL2ludGVybm8vY29udGVudHRhYmxlLnNodG1sP3BicT0yJm1vZGw9VE9DJmVxY2FsZT1lcyZwYWdlU2l6ZT0xNSZjdHg9MTg4OSZlZHZlZWFyY2hPcGVuPWZhbHNI>

Álvarez-Fernández, M., Berenguer, J. M., Bossetti, A., Carles, J. L., Fahres, M., Iges, J., Waligorska, A. (2010). *Islas Resonantes*. (J. Iges & C. Jerez, eds.). Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.

Álvarez-Fernández, M., & Raskin, A. F. (2011). ESTAMPA: SOUND IN. *ESTAMPA: SOUND IN Arte sonoro y músicas experimentales en la Feria de Arte Múltiple Estampa*. 2012. Recuperado diciembre 4, 2012, a partir de <http://www.mataderomadrid.org/ficha/1772/estampa:-sound-in.html>

Andueza, M. (2008). Instalaciones sonoras site-specific en el entorno urbano. En *En Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social. Actas del X Congreso de la SIBE-Sociedad de Etnomusicología; V Congreso IASPM-España; II Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono*. Presentado en Instalaciones sonoras site-specific en el entorno urbano, Salamanca: SIBE-Obra Social Caja Duero. Recuperado a partir de http://mariaandueza.files.wordpress.com/2009/10/articulo_sibe_-maria-andueza.pdf

Andueza, M. (2009a). *Algarabía. Estudio I*. Recuperado a partir de <http://mariaandueza.wordpress.com/2009/09/04/algarabia-estudio-i/>

Andueza, M. (2009b). Site-Specific Sound Installations in the Urban Environment. Presentado en Proceedings of Sound, Sight, Space and Play, Music, Technology and Innovation Research Centre De Montfort University, Leicester: Motje Wolf. Recuperado a partir de <http://www.mti.dmu.ac.uk/events-conferences/sssp2009/>

Andueza, M. (2010). *Creación, sonido y ciudad. Un contexto para la instalación sonora en el espacio público*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Recuperado a partir de <http://eprints.ucm.es/12292/1/T32411.pdf>

Antero, L. (2009). Green Field Recordings. Netlabel. Recuperado agosto 17, 2012, a partir de <http://greenfieldrecordings.yolasite.com/>

Antero, L. (s. f.). Sons de Alvoco. Recuperado a partir de <http://sonsdealvoco.yolasite.com/>

Añó, B., Brasó, E., Sevillano, O., & García, R. (2011). *Por Error. El accidente como motor artístico* (Observatori 2011. 12º Festival Internacional de Investigación Artística de Valencia.). Valencia, Comunidad Valenciana: Observatori.

Argüelles, J. L. (2012, marzo 2). El arte postdigital ofrece desde hoy en Gijón un repaso a las nuevas tendencias. *La Nueva España - Diario Independiente de Asturias*. Gijón. Recuperado a partir de <http://www.lne.es/sociedad-cultural/2012/03/02/arte-postdigital-ofrece-hoy-gijon-repaso-nuevas-tendencias/1206964.html>

Armengol, D. (2006, junio 12). Sobre complicidades músico-artísticas. *A-Desk.org*, Nº5. Recuperado a partir de <http://www.a-desk.org/05/armengol.php>

Armengol, D. (2009, marzo 27). Materias sonoramente dibujables Sobre «Máquina d'alè» de Perejaume en la Galería Joan Prats. *A-Desk.org*, Nº37. Recuperado a partir de <http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article217>

Arreola, A. (2011, julio 31). Llega Radar a la UNAM. *La Jornada Semanal*. Mexico DF. Recuperado a partir de <http://www.jornada.unam.mx/2011/07/31/sem-alonso.html>

Arteleku Audiolab (Ed.). (2009). *Noise & Capitalism*. Donostia-S. Sebastián: Arteleku Audiolab. Recuperado a partir de http://www.arteleku.net/noise_capitalism/?page_id=3

Asociación Cultural Miga. (2005). - MIGA :: Netlabel III Crea y aprende - Create and learn. Netlabel. Recuperado a partir de <http://www.miga-label.org/esp/miga.htm>

Auge, M. (2000). *Los «no-lugares» espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (Quinta.). Barcelona: Gedisa. Recuperado a partir de <http://textosenlinea.blogspot.com.es/2008/05/marc-aug-los-no-lugares-espacios-de.html>

Augoyard, J.-F. (1991). La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère ? *Le Débat*, 65, 9. Recuperado a partir de http://hal.archives-ouvertes.fr/view_by_stamp.php?&halsid=5jg2vkqir0vau6hqk184pkbct4&label=CRESSON&langue=fr&action_todo=view&id=halshs-00380002&version=1

Augoyard, J.-F., & Torgue, H. (2006). *Sonic Experience, A Guide To Everyday Sounds*. Québec: McGill-Queen's University Press.

Ausejo Prieto, M. (2009). *Estudio de Validación, errores e incertidumbre en la elaboración de mapas de ruido*. Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales, Madrid. Recuperado a partir de http://oa.upm.es/2031/1/MIGUEL_AUSEJO_PRIETO_A.pdf

Bandt, R., Duffy, M., & MacKinnon, D. (Eds.). (2007). *Hearing Places: Sound, Place, Time and Culture*. Cambridge Scholars Publishing. Recuperado a partir de <http://www.c-s-p.org/flyers/Hearing-Places--Sound--Place--Time-and-Culture.htm>

Barber, L. (2008). CVC. Paisajes sonoros II. LI. Barber. Las naumaquias o sobre la música hecha agua y otras liquidaciones (1 de 6). Presentado en II Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros, Instituto Cervantes. Recuperado a partir de http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros02/barber/barber_01.htm

Barber, L. (2011, mayo 22). La Plaza de la Puerta del Sol o el Sonar de la Revolución. *Sonoscop.net*. Recuperado a partir de <http://www.sonoscop.net/acampadasol/sonarrevolucion.html>

Barber, L., & Palacios, M. (2009). *La Mosca tras la oreja. De la Música Experimental al arte sonoro en España*. Ediciones y publicaciones Autor S.R.L.

Barrera, J., Clack, S., Dugan, G., Dye, S., Eng, W., Feng, S. S., Mayers, V. (s. f.). www.soundseeker.org. Mapa Sonoro digital, New York. Recuperado a partir de <http://fm.hunter.cuny.edu/nysae/nysoundmap/soundseeker.html>

Baxter, I. (2010). *Listening to the Building – Ian Baxter / Bank Street Arts*. Recuperado a partir de <http://bankstreetarts.com/programme/exhibitions/listening-to-the-building-ian-baxter/>

Behrens, M. (2011). *Recurrent*. Recuperado a partir de <http://marcbehrens.com/proj/recurrent.html>

Bennet, J. (s. f.). *JUSTIN BENNETT - noise map* (Vol. sporecd005). Recuperado a partir de <http://www.monochrom.at/cracked/reviews/Rev%20bennett.htm>

Bennet, J., Gendreau, M., Thibaud, J.-P., Vrhovec Sambolec, T. G., KreutzFeldt, J., Quiring, B., ... Ganchrow, R. (2011). *Site Of Sound #2: Of Architecture and The Ear*. (Labelle, Brandon & C. Martinho, eds.). Berlin: Errant Bodies Press.

Berenguer, J. M. (2011, mayo 21). Sonidos indignados en la Puerta del Sol. *Sonoscop*. Recuperado mayo 24, 2012, a partir de <http://www.sonoscop.net/acampadasol/>

Berenguer, J. M. (2012). jmb. *JMB*. Recuperado diciembre 3, 2012, a partir de <http://www.sonoscop.net/jmb/>

Berenguer, J. M., Bifarella, G., Erkizia, X., Gómez, C., & Rocha Iturbide, M. (2010). *Seminario Sonidos en Causa*. CCCB Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona. Recuperado a partir de <http://www.sonoscop.net/zeppelin2010/index.html>

Berenguer, J. M., Gómez, C., Palou, Ó., Satué, D., & Binsbergen, I. (2011). Paisajes Sonoros de las Acampadas de la Indignación. Repositorio Sonoro. Recuperado agosto 21, 2012, a partir de <http://www.sonoscop.net/acampadas/>

Bick, A. (2010). On Trees and Sounds - Andreas Bick. *Neue Zeitschrift für Musik*, 04. Recuperado a partir de <http://www.andreas-bick.de/en/writings/essays/?article=115>

Bick, A. (2009). Listening Is Making Sense. *Field Notes // Gruenrekorder*, 2. Recuperado a partir de http://www.andreas-bick.de/en/writings/essays/?article=100&aivao_d04ca4=5pnlp3n9fae0rh9sovcgm8uf12

Blast, T., & Mixed Reality Lab. (2001). *Can You See Me Now?* Recuperado a partir de http://www.blasttheory.co.uk/bt/work_cysmn.html

Bofarull, A., Inzo, Ó., Suárez, C., Muntsant, J., Fuentes, R., Valle, X., Saavedra, A. (2012). *[at050] Desde La Atalaia*. (E. Comelles, ed.). Valencia. Recuperado a partir de <http://www.audiotalaia.net/catalogue/at050-vv-aa/>

Bonequi, J. (2010). Audition Records. Netlabel - Webzine. Recuperado agosto 17, 2012, a partir de <http://www.auditionrecords.com/>

Booth, H., & Brancasi, J. (2009). Open Sound New Orleans. Mapa Sonoro digital, New Orleans. Recuperado a partir de <http://www.opensoundneworleans.com/core/content/about>

Brewster, M. (1999). *Where, There or Here ? an essay about sound as sculpture*. Errant Bodies Press in Association with Smart Art Press. Recuperado a partir de <http://www.acousticssculpture.com/essay2.html>

Bull, M. (2006). *Sounding Out The City, Personal stereos and the management of everyday life*. New York: Oxford.

Bull, M. (2007). *Sound Moves. Ipod Culture and urban experience*. New York: Routledge.

Cambiasso, N., Álvarez-Fernández, M., Rosell, O., Marchiaro, P., Alonso, R., & Escoffet, E. (2010). *Experimenta Club Limb0 - Proyecto Iberoamericano de intercambio artístico y cooperación*. (J. Sepich, ed.). Buenos Aires: ExperimentaClub Limb0.

Cantavella, A. J., & Sánchez, Í. (2008). Escollant la ciutat: del paisatge sonor a l'espai sonor. En *Del paisatge sonor a l'espai sonor // Ciutat Sonora*. Presentado en 1a jornada sobre Paisatges Sonors a Catalunya, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona CCCB. Recuperado a partir de <http://ciudadsonora.wordpress.com>

Cantizzani, J., Sanz, P., & Bennet, J. (2007). *andalucia_soundscape*). Recuperado a partir de <http://www.andaluciasoundscape.net>

Carbonell, Amparo, Mañas, Moisés; Martínez de Pisón, M^o José; «Máster de Artes Visuales y Multimedia». Web. *Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes San Carlos* 2009.

Cardiff, J. (2001). *A Large Slow River*. Oakville Galleries. Recuperado a partir de <http://www.ubu.com/sound/cardiff.html>

Cardiff, J., & Bures Miller, G. (1991). *Forest Walk*. Recuperado a partir de http://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/paradise_institute.html#

Cardiff, J., & Bures Miller, G. (2001). *The Paradise Institute*. Recuperado a partir de http://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/paradise_institute.html#

Careri, F. (2002). *Walkscapes, El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.

Carles, J. L. (2008). La casa del sonido online. *La Casa del Sonido*. Madrid. Recuperado a partir de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/la-casa-del-sonido/>

Carles, J. L., & Palmese, C. (2004). IDENTIDAD SONORA URBANA. Presentado en Paisaje Sonoro Uruguay, Montevideo, Uruguay. Recuperado a partir de <http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/carles.html>

Cascone, K. (2005). Tendencia a la agrupación en bandadas y aparición del género en la música post-digital. En *Creación e Inteligencia Colectiva*. Sevilla: Zemos98. Recuperado a partir de <http://publicaciones.zemos98.org/spip.php?article7>

Ceraso, S. (2010). The Sight of Sound: Mapping Audio I HASTAC. Recuperado a partir de <http://hastac.org/blogs/stephceraso/sight-sound-mapping-audio>

Cerdà, Josep. «Màster en Art Sonor». Facultat de Belles Arts. Universitat de Barcelona. Laboratori d'Art Sonor. Departament d'Escultura. Arts Santa Mònica. BR::AC Barcelona, Recerca, Art i Creació. AGAUR. 2010.

Cervera, R. (2012, junio 13). Art sonor sense tabús. *El País*. Valencia, Comunidad Valenciana. Recuperado a partir de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/06/13/valencia/1339606498_762921.html

Chion, M. (1991). *El arte de los sonidos fijados*. (C. Pardo, trad.). Cuenca: Centro de Creación Experimental, Facultad de Bellas Artes. Universidad de Castilla-La Mancha.

Christia Negre i Walczak. (s. f.). Música lliure? Netaudio? Netlabels? Buuuf! Recuperado a partir de <http://www.applejux.org/2008/11/musica-lliure/>

Coloma, Josué, y Eduard Comelles. «Ciclo Herzios», 2010-12. Enlace 10. [Consulta, 7 de Agosto de 2012].

Coloma, J., Hernández Santana, E., Nieto, J. A., Ferrer-Molina, J. L., Montag, J., Martinsen, R., Tena, J. (2011). *Ciclo Herzios / Recopilatorio 2010/11*. La Clínica Mundana, Valencia. Recuperado a partir de <http://herzios.audiotalaia.net/album/ciclo-herzios-recopilatorio-2010-11>

Colorusso, Craig. (2009). *Sun Boxes*. Recuperado a partir de <http://muudmusic.blogspot.com>

Colubi, C. (2011, octubre 31). Senda Sonora: Overbooking. *Apalozza de Ibias*. Blog. Recuperado a partir de <http://apalozzadeibias.wordpress.com/2011/10/31/sendasonoraoverbooking/>

Colubi, C. (2012, abril 14). Senda Sonora: «La Globalización». *Apalozza de Ibias*. Blog. Recuperado a partir de <http://apalozzadeibias.wordpress.com/2012/04/14/sendasonora-la-globalizacion/>

Comelles, E. (2007a). Talaies Sonores. *Talaies Sonores*. Blog. Recuperado a partir de <http://talaiaasonora.blogspot.com.es>

Comelles, E. (2007b). Audiotalaia. Netlabel. Recuperado a partir de <http://www.audiotalaia.net>

Comelles, E. (2007c). *Nordic Recordings* (Vol. 011). Berlin. Recuperado a partir de <http://www.restingbell.net/releases/rb011-nordic-recordings>

Comelles, E. (2008). *Southern Recordings* (Vol. 039). Berlin. Recuperado a partir de <http://www.restingbell.net/releases/rb039-southern-recordings>

Comelles, E. (2009a). *Walking Compositions, A Site-Specific Soundwalk*. University of Edinburgh, School of Arts, Culture and Environment, Edinburgh, UK. Recuperado a partir de <http://www.educomelles.com/wc/wchome.html>

Comelles, E. (2009b). *Moorland* (Vol. tube212). Lisboa. Recuperado a partir de <http://testtube.monocromatica.com/releases/tube212.htm>

Comelles, E. (2009c). *The Cliffs* (Vol. at017). Barcelona. Recuperado a partir de <http://www.audiotalaia.net/catalogue/at017/>

Comelles, E. (2009d, octubre 26). ORANGE COUNTRY. Chapter 1. Port De Silla. *ec_wip*. blog. Recuperado a partir de <http://educomelles.blogspot.com.es/2009/10/orange-country-chapter-1-port-de-silla.html>

Comelles, E. (2010a). *La Ciudad Aural, Una Propuesta de Emplazamiento de Sonido* (Tesina). Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes San Carlos, Valencia. Recuperado a partir de <http://www.educomelles.com/auralcity/inicio.html>

Comelles, E. (2010b). *Orange Country* (Vol. ihab020). Buenos Aires. Recuperado a partir de <http://impulsivehabitat.com/releases/ihab020.htm>

Comelles, E. (2010c). *Braid Heritage* (Vol. rb084). Berlin. Recuperado a partir de <http://www.restingbell.net/releases/rb084-braid-heritage>

Comelles, E. (2011, abril 24). Tambores de Híjar o como Romper la Hora. *Work In Progress*. Recuperado febrero 7, 2013, a partir de <http://educomelles.blogspot.com.es/2011/04/tambores-de-hijar-o-como-romper-la-hora.html>

Comelles, E. Flores, C. (2012). *Off_Herzios, Circuito Itinerante de Arte Sonoro y Músicas Extrañas*. Recuperado a partir de <http://www.audiotalaia.net/offhz/acerca-de/>

Comelles, E., & Palacios, J., (2011). *Senda Sonora*. Recuperado a partir de <http://www.sendasonora.com>

Comelles, E., & Palacios, J., (2012a). LEA ediciones. Netlabel. Recuperado agosto 17, 2012, a partir de <http://leaediciones.net>

Comelles, E., & Palacios, J., (2012b). *[lea001] SENDA SONORA* (Vol. 001). Gijón. Recuperado a partir de <http://leaediciones.net/2012/01/15/lea001/>

Comelles, E., & Palacios, J., (2012c, junio 24). *[lea005] MONOGRAPHIC Dallas Simpson*. LEA Ediciones. Recuperado a partir de <http://leaediciones.net/2012/06/24/lea005-monographic-dallas-simpson-2/>

Costa, J. M. (2011, mayo 31). Spanishrevolution. *Vía Límite - Meridiano*. Madrid: Radio Nacional de España, Radio Clásica. Recuperado a partir de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/via-limite/via-limite-spanishrevolution-31-05-11/1116018/>

Costa, J. M. (2012, junio 19). Audiotalaia, un Netlabel se hace mayor - 19/06/12. *Vía Límite*. Madrid: Radio Nacional de España, Radio Clásica. Recuperado a partir de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/via-limite/via-limite-audiotalaia-netlabel-se-hace-mayor-19-06-12/1440588/>

Costa, J. M., & Rivera, A. (2012, marzo). *Eco, Encuentro de Nuevos Sonidos*. Festival, Matadero, Madrid. Recuperado a partir de <http://www.mataderomadrid.org/ficha/1387/eco-encuentro-de-nuevos-sonidos.html>

Creative Commons España. (2004). *Creative Commons España*. Recuperado diciembre 3, 2012, a partir de <http://es.creativecommons.org/proyecto/>

Cummings, J. (2008). ACOUSTIC ECOLOGY I Soundscape Links. Repositorio de Mapas Sonoros. Recuperado a partir de <http://www.acousticecology.org/soundscapelinks.html>

Curciotti, Claudio, T., Eleonora. (s. f.). FIELD ABUSE Expanding Field Recording. *FIELD ABUSE Expanding Field Recording*. Recuperado agosto 9, 2011, a partir de <http://fieldabuse.com>

Dant, A., David, T., & Gunn, D. (2006). Manchester: Peripheral. Manchester, UK: The Folk Songs Project, Pangeiart. Recuperado a partir de <http://www.manchesterperipheral.com/>

Dant, A., David, T., & Gunn, D. (2007). Soundmap - Cinco Cidades - The Folk Songs Project. Portugal: The Folk Songs Project, Pangeiart. Recuperado a partir de <http://www.cincocidades.com/en/soundmap/>

Daumal i Domènech, F. (2007). CVC. Paisajes sonoros I. F. Daumal i Domènech. Creatividad sonora en el pavimento (1 de 12). Presentado en I Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros, Festival América España de la Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE), Auditorio Nacional de Música, en Madrid: Centro Virtual Cervantes. Recuperado a partir de http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/daumal/daumal_01.htm

Davis, L., Tse, A., Waananen, L., White, J., & Williams, J. (2012, julio 20). A Sound Tour of New York City. *NyTimes.com*. Mapa interactivo. Recuperado julio 25, 2012, a partir de <http://www.nytimes.com/interactive/2012/07/20/nyregion/a-sound-tour-of-new-york-city.html>

De Haro, V. (s. f.). *Obra Social CAM - 2520 Paisajes sonoros extinguidos*. Recuperado a partir de <http://obrasocial.cam.es/es/paginas/actividad.aspx?ida=17362#content>

De La Cueva, J., Baigorri, L., Bravo, D., Brunet, K., Cascone, K., Casacuberta, D., Villar, D. (2005). *Creación e Inteligencia colectiva [zemos98_7]* (Asociación Cultural Comenzemos Empezemos, Instituto Andaluz de la Juventud, Universidad Internacional de Andalucía.). Sevilla: Zemos.

Debord, G. (1999). *Teoría de la deriva*. Madrid: Literatura Gris. Recuperado a partir de <http://www.sindominio.net/ash/is0209.htm>

Del Estal, E. (2010, septiembre 30). El Sonido de la Realidad. *Revista Experimenta*. Recuperado a partir de <http://experimenta.biz/revistaexperimenta/archives/469>

Delgado, M. (2004). De la ciudad concebida a la ciudad practicada. *Archipiélago, Cuadernos de Crítica De La Cultura*, 62. Recuperado a partir de <http://arxiudomus.wordpress.com/2011/02/01/antropologies-de-lespai-urba-2/>

Domingo, D. (2009). Reflexión: ¿Qué es un netlabel? Presentado en NET-LABELS: Música Enredada, Arteleku, San Sebastián / Donosti. Recuperado a partir de <http://www.netaudio.es/blog/articulos/reflexion-%c2%bfque-es-un-netlabel/>

Domingo, D. (2011, junio). Introducción a la música libre en internet. *Netaudio.es*. Recuperado a partir de <http://www.netaudio.es/blog/about/introduccion-a-la-musica-libre-en-internet/#ejercicio>

Domingo, D. (2006). Demoscene: Arte en Tiempo Real. *Mosaic, Tecnologías de la comunicación Multimedia*, (2006). Recuperado a partir de <http://mosaic.uoc.edu/2006/04/05/demoscene-arte-en-tiempo-real/>

Duffy, M., & Waitt, G. (2009, Fall/Winter). Aural (re)locations: Listening to place. *Journal Of Acoustic Ecology*, 9(1). Recuperado a partir de http://wfae.proscenia.net/journal/scape_14.pdf

Editorial. (2011, mayo 12). Nits de Deshielo experimenta con una orquesta de ordenadores. *Levante EMV*. Valencia. Recuperado a partir de <http://www.levante-emv.com/cultura/2011/03/12/nits-deshielo-experimenta-orquesta-ordenadores/789840.html>

Erkizia, xabier, & Telletxea, Í. (2011). Lublin SoundMap. Lublin, Polonia: Soinumapa. Recuperado a partir de <http://www.soinumapa.net/ongi-etorriwelcomebienvenidoa/proiektuak/lublin-soundmap/?lang=es>

- Erlmann, V., Smith, B. R., Carter, P., Nuckolls, J. B., Gouk, P., Hirschkind, C., Thompson, E. (2004). *Hearing Cultures, Essays on sound, listening and modernity*. (V. Erlmann, ed.) (Paperback Edition 2005.). New York: Berg.
- Espejo, J. L. (2010). Políticas de un Espacio Aural. En *ARTE SONoro*. Madrid: La Casa Encendida.
- Faus, P. (s. f.). Badiafonia. Badia del Vallés, Barcelona. Recuperado a partir de <http://www.badiafonia.net/>
- Fontana, Bill. (2002). Musical Information Networks. *Soundscape, The Journal Of Acoustic Ecology*, 3(1). Recuperado a partir de http://wfae.proscenia.net/journal/scape_5.pdf
- Fontcuberta, J. (1994). *Topophonia: Terrestrial Music*. Recuperado a partir de http://www.dtic.upf.edu/~gvirtual/topofoni/topof_a.htm
- Fuentes, R. (2011, enero 2). Procés. *Procés*. blog. Recuperado mayo 22, 2012, a partir de <http://fonevol.tumblr.com>
- Fuentes, R. (2012). *OMIYAGE*. Valencia. Recuperado a partir de <http://leaediciones.net/2012/05/06/lea004-omyiage/>
- Galán, A., Lastra, M., & López Jiménez, A. (2006). AddSensor. Netlabel. Recuperado agosto 17, 2012, a partir de http://www.addsensor.com/addsensor_html.htm
- Galán, A., Lastra, M., & López Jiménez, A. (2010). *Manual Netlabel, Guía práctica para la creación de Netlabels* (Vol. + +sensor 018_manual). Madrid. Recuperado a partir de <http://www.addsensor.com/addsensor.htm>
- Galuszka, P. (2009). Netlabel Research Report from Max Planck Researcher Patryk Galuszka. Recuperado a partir de <http://phlow-magazine.com/feature/1076-netlabel-research-numbers-results-paper>
- Galuszka, P. (s. f.). An interview with Patryk Galuszka about his research on netlabels. Recuperado a partir de <http://phlow-magazine.com/interview-portrait/867-interview-with-patryk-galuszka-research-netlabels>
- Garachana, C. (s. f.). Mapa Sonoro / El Sueño de Tesla. Mapa Sonoro digital, Málaga. Recuperado a partir de <http://www.tesladream.org/mapa/mapasonoro.html>
- García Dory, F. (2010). Campo Adentro. *Campo Adentro, Arte, Agriculturas y Medio Rural*. Recuperado mayo 28, 2012, a partir de http://campoadentro.es/es/acerca_de
- García Matos, M. (1979). *MAGNA ANTOLOGÍA DEL FOLKLORE MUSICAL DE ESPAÑA*. Madrid. Recuperado a partir de <http://www.stockplay.es/MAGNA-ANTOLOGIA-DEL-FOLKLORE-MUSICAL-DE-ESPANA-10-CD-box-set>
- Gogortza, Asier, D., Gabrielle, & Telletxea, Iñigo, G., Stéphane. (2011). *[audiolab] PAISAJES SONOROS exposición - Fundación Cristina Enea*. Recuperado a partir de <http://www.artesonoro.org/archives/8348>
- Gómez, E. (2011, enero 23). Algunos descubrimientos de NetLabels - 23/01/11. *Atmósfera*. Madrid: Radio Nacional de España, Radio 3. Recuperado a partir de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/atmosfera/atmosfera-230111/995039/>
- Gómez, C., & Berenguer, J. M. (2009). SONIDOS EN CAUSA. Mapa Sonoro digital, Venezuela, Brasil, Colombia. Recuperado a partir de <http://www.sonoscop.net/sonoscop/sonidosencausa/>
- gravacions de Llorenç I nigul. (s. f.). Recuperado agosto 21, 2012, a partir de <http://nigul.bandcamp.com/releases>
- Grup de Recerca en Tecnologia Musical. Universitat Pompeu Fabra. (s. f.). Sons de Barcelona. Barcelona. Recuperado a partir de <http://barcelona.freesound.org/>
- Grupo de Desarrollo Rural Alto Narcea Muniellos. (2011). *NARTUR 2011. I Concurso de intervenciones artísticas en la Naturaleza de Asturias*. Cangas del Narcea.: Dirección General de Política Forestal de la Consejería de Medio Rural y Pesca del Gobierno del Principado de Asturias. Museo Barjola de Gijón. Recuperado a partir de <http://www.altonarceamuniellos.org/DetalleNoticia.asp?idNoticia=127>
- Heavener, C. (2011). The Making of Listen to the Light. *The Making of Listen to the Light*. New York. Recuperado a partir de <http://vimeo.com/29630558>
- Hemm, T. (2008). Localización, sonido, oyente, escucha. *Field Notes // Gruenrekorder*, 1. Recuperado a partir de <http://www.mediateletipos-retrospecta.net/archives/4045>

Herbert, M. (2005). P.C.C.O.M. PERSONAL CONTRACT FOR THE COMPOSITION OF MUSIC [INCORPORATING THE MANIFESTO OF MISTAKES]. www.matthewherbert.com. Recuperado a partir de <http://www.matthewherbert.com/manifesto/>

Holzer, D., Kolster, S., & Boon, M. (2004). SoundTransit. Recuperado 23 de enero de 2012, a partir de <http://turbulence.org/soundtransit/search/about.html>

Hudson, A. (2011, junio 14). BBC News - Why do people play music in public through a phone? *BBC Magazine*. Londres. Recuperado a partir de <http://www.bbc.co.uk/news/magazine-13749313>

Iges, J. (2008). I José Iges. *José Iges*. Recuperado diciembre 3, 2012, a partir de <http://joseiges.com/>

Iges, J. (s. f.). Soundscapes: una aproximación histórica. *Sonoscop*. Recuperado a partir de <http://www.sonoscop.net/sonoscop/soundscape/igess.html>

Interfaz de programación de aplicaciones - Wikipedia, la enciclopedia libre. (s. f.). Recuperado a partir de http://es.wikipedia.org/wiki/Interfaz_de_programaci%C3%B3n_de_aplicaciones

JAYS (headphones Brand). (2011). *Behind The Wall*. Recuperado a partir de <http://www.everydaylistening.com/articles/2011/6/10/behind-the-wall.html>

Jerez, C. (2012). Concha Jerez. *Concha Jerez*. Recuperado a partir de <http://conchajerez.org/>

Jiménez, P. (2011a, mayo 15). @kamen @chinowski Saldré con los binaurales a la #15mani de Sevilla por si alguien se apunta a hacer paisaje sonoro en otras ciudades #15m. *twitter @Pedrojimenez*. Recuperado a partir de <https://twitter.com/pedrojimenez/status/69779819449155584>

Jiménez, P. (2011b, junio 21). ¿A qué suena la revolución? *Voluble.net*. Recuperado a partir de <http://www.voluble.net/a-que-suena-la-revolucion>

Johnson, S. (2003). *Sistemas Emergentes, O qué tienen en común hormigas, neuronas, ciudades y software*. Madrid: Turner Noema. Recuperado a partir de <http://www.turnerlibros.com/ent/Products/ProductDetail.aspx?ID=41>

José Iges, & Concha Jerez. (2009). *Islas Resonantes*. Gobierno de Canarias.

Khan, J. (2011). Sound And Space. *Entitle Magazine*, 2(5). Recuperado a partir de http://www.jasonkahn.net/text/sound_and_space.html

Kinayoglu, G. (2009). terraSound / Soundtrack - Soundwalks on Google Maps. Berkeley. Recuperado a partir de <http://www.terrasound.org/>

Kirkegaard, J. (s. f.). *PHANTOM BELL*. Recuperado a partir de <http://fonik.dk/works/phantombell.html>

Kirn, P. (2009, septiembre 2). GPS Beatmap: Ford LTD + Salt Flats = Locative Driving Control Surface. *Create Digital Music*. Recuperado a partir de <http://createdigitalmusic.com/2009/09/gps-beatmap-ford-ltd-salt-flats-locative-driving-control-surface/>

Kirn, P. (2012, marzo 7). Music for a Place, as Central Park Becomes a Score, and Location Meets Recording. *Create Digital Music*. Blog. Recuperado a partir de <http://createdigitalmusic.com/2012/03/music-for-a-place-as-central-park-becomes-a-score-and-location-meets-recording/>

Kison, M. (2007). *Touched Echo*. Recuperado a partir de http://www.markuskison.de/index.html#touched_echo

Krygier, J. (1994). Sound and Geographic Visualization. En A. MacEachren & D. R. F. Taylor (eds.), *Visualization in Modern Cartography*. (pp. 149-166). New York: Pergamon. Recuperado a partir de http://krygier.owu.edu/krygier_html/krysound.htm

Krygier, J. (2008). Making Maps with Sound. *Making Maps: DIY Cartography*. blog. Recuperado a partir de <http://makingmaps.net/2008/03/25/making-maps-with-sound/>

Kubisch, C. (2003). *Electrical Walks*. Recuperado a partir de http://www.christinakubisch.de/english/install_induktion.htm

Kubisch, C. (2006). Invisible Cities: An Interview with Christina Kubisch. Recuperado a partir de http://www.christinakubisch.de/pdf/Kubisch_Interview.pdf

Kubish, C. (2002). Digital Arts' Black Sheep. *Soundscape, The Journal Of Acoustic Ecology*, 3(1). Recuperado a partir de http://wfae.proscenia.net/journal/scape_5.pdf

- Kwon, M. (2004). *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*. Boston, Mas: MIT Press Ltd. Recuperado a partir de <http://www.iberlibro.com/servlet/BookDetailsPL?bi=5260229058&searchurl=an%3DKwon%2Bmiwon%26sts%3Dt%26x%3D0%26y%3D0>
- Labelle, B. (2006). *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. New York: Continuum International Publishing Group Inc.
- Labelle, B. (2011) *Acoustic Territories: Sound culture and everyday life*. New York: Continuum International Publishing Group Inc.
- LaBelle, B. (2003, Fall/Winter). Sound as Space Creator: frequency, architecture & collaboration. *Journal Of Acoustic Ecology*, 4(3). Recuperado a partir de http://wfae.proscenia.net/journal/scape_7.pdf
- LaBelle, B. (s. f.). Short Circuit: Sound Art and The Museum. Recuperado a partir de <http://www.sonic.mdx.ac.uk/research/brandon.html>
- Leadley, M. (2009). Language of aural space. Presentado en Proceedings of Sound, Sight, Space and Play, Music, Technology and Innovation Research Centre De Montfort University, Leicester: Motje Wolf. Recuperado a partir de <http://www.mti.dmu.ac.uk/events-conferences/sssp2009/>
- Lecture: Francisco López. (2011). Matadero, Madrid: Red Bull Music Academy. Recuperado a partir de <http://vimeo.com/32312594>
- Leitner, Bernhard. (s. f.). Sound Space Manifesto. Recuperado a partir de <http://www.bernhardleitner.at/texts/indexLoadItem/32?CAKEPHP=3fe783128d1b486e62a05a29942aadaf>
- Leitner, Bernhard, B., Eugen. (2008). SOUND AS BUILDING MATERIAL: Eugen Blume in conversation with Bernhard Leitner. TONRAUMSKULPTUR (SOUNDSPACESCULPTURE), Hamburger Bahnhof, Berlin. Recuperado a partir de <http://www.bernhardleitner.at/texts?CAKEPHP=ba40e2cd3ef3424e6fcbc5c75124bb90>
- Leitner, Bernhard; Conrads, Ulrich. (1985). Acoustic Space, Experiences and Conjectures, A Conversation between Bernhard Leitner and Ulrich Conrads. Recuperado a partir de <http://www.bernhardleitner.at/texts/indexLoadItem/25?CAKEPHP=3fe783128d1b486e62a05a29942aadaf>
- Levack Drever, J. (2002). Sounding Dartmoor: A case study on the soundscapes of rural England at the opening of the 21st Century. *Music Department, Goldsmiths, University of London*. Recuperado a partir de http://www.academia.edu/787673/Sounding_Dartmoor_A_case_study_on_the_soundscapes_of_rural_England_at_the_opening_of_the_21st_Century
- Levack Drever, J. (2009). Soundwalking: Aural Excursions into the Everyday. *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*. Recuperado a partir de http://goldsmiths.academia.edu/JohnLevackDrever/Papers/812037/Soundwalking_Aural_Excursions_into_the_Everyday
- Llorca, J., & Franco, E. (s. f.). Cali Paisaje Sonoro - Acerca de... Recuperado agosto 22, 2011, a partir de http://www.icesi.edu.co/cali_paisaje_sonoro/acercaDe.html
- Locative media. (s. f.). En *Wikipedia, the free encyclopedia*. Recuperado a partir de http://en.wikipedia.org/wiki/Locative_media
- Longuina, C. (s. f.). Netlabels, Paraísos Sonoros. Recuperado a partir de <http://longuina.com/netlabels.htm>
- Longuina, C., Blancas, J. C., & Calurano, M. (2008). Madrid Soundscape. Madrid: La Casa Encendida.
- López Barrio, I., & Carles, J. L. (1997). *La Calidad sonora de Valencia. Espacios sonoros representativos*. Fundación Bancaixa.
- López, F. (2008). *Untitled #188* (Vol. 001). Madrid. Recuperado a partir de <http://www.con-v.org/cnvc001.html>
- López, J.-G. (2007). Soundwalking. Del Paseo Sonoro «In-Situ» A La Escucha Aumentada. En *Paseantes, Viaxeiros e paisaxes*. CGAC. Recuperado a partir de <http://www.unruideosecreto.net/textos/texto-soundwalking/>
- López, J.-G. (s. f.). La auralidad consensuada. Presentado en I Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros, Festival América España de la Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE), Auditorio Nacional de Música, en Madrid: Centro Virtual Cervantes. Recuperado a partir de http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/gil/gil_01.htm

Manchester : Peripheral. (s. f.). Recuperado febrero 22, 2012, a partir de <http://www.manchesterperipheral.com/phase1/soundmap/>

Manen, M. (2006, junio 12). Ruido En Contexto. *A-Desk.org*, Nº5. Recuperado a partir de <http://www.a-desk.org/05/manen.php>

Mar de Frisia - Wikipedia, la enciclopedia libre. (s. f.). Recuperado febrero 23, 2012, a partir de http://es.wikipedia.org/wiki/Mar_de_Frisia

Martí, C. (2012, febrero 23). Mapas Sonoros: un Mashup de sonidos cotidianos. *Papeles de Música*. Recuperado a partir de <http://papelesdemusica.wordpress.com/2012/02/23/mapas-sonoros-un-mashup-de-sonidos-cotidianos/>

Martín, L. (s. f.). Trazar líneas, unir puntos. El cuento del 99%. I leodecerca. *LeoDeCerca, Aventuras y desventuras de Leónidas Martín*. Recuperado a partir de <http://leodecerca.net/trazar-lineas-unir-los-puntos-el-cuento-del-99/>

Marzo, J. L. (2006). *Fotografía y activismo*. Barcelona: Gustavo Gili. Recuperado a partir de http://books.google.es/books/about/Fotograf%C3%ADa_y_activismo.html?id=6rN-AAAACAAJ&redir_esc=y

Massey, D. B. (2005). *For Space* (SAGE.). London. Recuperado a partir de http://books.google.com/books?id=RCIRAQAAMAAJ&q=inauthor:%22Doreen+B.+Massey%22&dq=inauthor:%22Doreen+B.+Massey%22&hl=es&ei=3UtCTt26O4SX8QPAr-W4CQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCoQ6AEwAA

McCartney, A. (2002). Sharing Experiences Towards the Possibility of an Electroacoustic Ecology. *Soundscape, The Journal Of Acoustic Ecology*, 3(1). Recuperado a partir de http://wfae.proscenia.net/journal/scape_5.pdf

Michi, F. (2002). ARQUITECTURAS SONORAS Y DISEÑO ACÚSTICO. Presentado en Paisaje Sonoro Uruguay. Recuperado a partir de <http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/michi.html>

Molina, B., Longuina, C., González, H., Rodríguez, J.-G., & Suárez, C. (2007). Escoitar.org. Mapa Sonoro digital, Vigo. Recuperado a partir de <http://www.escoitar.org/Equipo>

Molina, M. (2008). El Arte Sonoro. *Itamar, Revista de Investigación Musical. Territorios para el arte*. Recuperado a partir de http://puv.uv.es/revistes/index.php?option=com_content&task=view&id=27#molina

Moscatel, L. R. (2012). Insurrección en la Red, Estrategias del Neo-Nomadismo y Sistemas Emergentes. *Hipermedula, Plataforma Cultural Iberoamericana*. Recuperado a partir de <http://hipermedula.org/2012/06/insurreccion-en-la-red/>

Muntsant, J. (2005). Oír para creer. Blog. Recuperado agosto 21, 2012, a partir de <http://www.oirparacreer.com/>

Muntsant, J. (2012a). *Gravacions de Llorenç*. Llorenç del Penedés, Barcelona. Recuperado a partir de <http://nigul.bandcamp.com/releases>

Muntsant, J. (2012b). *Gravacions de Llorenç*. Llorenç del Penedés, Barcelona. Recuperado a partir de <http://nigul.bandcamp.com/releases>

Muntsant, J., & Matos, J. (2005). inoQuo - minimal neTLaBeL. Netlabel. Recuperado agosto 17, 2012, a partir de <http://www.inoquo.com/index.php>

Naharro, R. (2010, mayo 18). Inmersión sónica: ¡agudicen el oído! A propósito de «ARTE SONoro» en La Casa Encendida, Madrid. *A-Desk.org*, Nº60.

Nebreda, M. (2012, marzo 26). Un «macrófono» para registrar la radiografía sonora coruñesa. *El Mundo / Galicia*. A Coruña. Recuperado a partir de <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/03/26/galicia/1332783244.html>

Negre i Walzac, C. (2007). Què és un netlabel? Recuperado a partir de <http://www.applejux.org/2007/05/que-es-un-netlabel/>

Negre i Walzac, C. (2009). Netlabels 3.0: hacía el desvanecimiento del concepto. En *Grupo de trabajo D-52: Música: creación, distribución, paisaje*. Presentado en IV Congreso de la CiberSociedad 2009, Observatorio para la CiberSociedad. Recuperado a partir de <http://www.cibersociedad.net/congres2009/es/coms/netlabels-30-hacia-el-desvanecimiento-del-concepto/1005/>

Negre i Walzac, C. (2011). *applejux.org: analogue multimedia - Taller de autoproducción y Netaudio en la Universitat de València - articles amb imatges*. Universitat de València / Postgrado de Gestión Empresarial de la Música. Recuperado a partir de http://www.applejux.org/2011/03/taller_autoproduccion_netaudio/

Negre i Walzac, C., & Domingo, D. (2000). Phlow Magazine España. *Webzine*. Recuperado agosto 17, 2012, a partir de <http://www.phlow.es/about>

- Nemeth, D. (2010). Acts Of Silence. *Webzine*. Recuperado agosto 17, 2012, a partir de <http://www.actsofsilence.com/about-2/>
- Nemeth, D. (2011a). The Easy Pace. *Webzine*. Recuperado agosto 17, 2012, a partir de <http://www.theeasypace.com/>
- Nemeth, D. (2011a). Uncertain Form. *Webzine*. Recuperado agosto 17, 2012, a partir de <http://www.uncertainform.com/>
- Nemeth, D. (2012, marzo 30). A Note to Netlabel Curators. *Uncertain Form: The Culture of Creative Commons Music*. blog. Recuperado a partir de <http://www.uncertainform.com/a-note-to-netlabel-curators/>
- Netaudio Festival Berlin 2009. (2009). Berlin Wall of Sound I Netaudio Festival Berlin. Recuperado a partir de <http://www.netaudioberlin.de/berlin-wall-of-sound/>
- Netlabel - Wikipedia, la enciclopedia libre. (s. f.). Recuperado a partir de <http://es.wikipedia.org/wiki/Netlabel>
- Neuhaus, M. (1967). *Modus Operandi*. Recuperado a partir de <http://www.max-neuhaus.info/soundworks/vectors/passage/modusoperandi/>
- Neuhaus, M. (1980, enero). Modus Operandi. *Artforum (New York)*. Recuperado a partir de <http://www.max-neuhaus.info/soundworks/vectors/passage/modusoperandi/modusoperandi.htm>
- Neuhaus, M. (1999). *suspended sound line*. Recuperado a partir de <http://tobiasreber.tumblr.com/post/24094381316/max-neuhaus-suspended-sound-line-1999>
- Neuhaus, M. (2002). DISEÑO SONORO. Presentado en Paisaje Sonoro Uruguay, Montevideo, Uruguay. Recuperado a partir de <http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/neuhaus.html>
- Noll, U. (2006). Radio Aporee. Mapa Sonoro digital, Berlin. Recuperado a partir de <http://aporee.org/maps/>
- Observatorio 2010, Living Together*. (s. f.).
- Oliveiros, P. (1998). Deep Listening@: Bridge To Collaboration I Pauline Oliveros. Presentado en ArtSci98>>>seeding collaboration A public symposium, Cooper Union, NYC. Recuperado a partir de <http://paulineoliveros.us/site/node/47>
- OpenStreetMap. (s. f.). Recuperado noviembre 16, 2011, a partir de <http://www.openstreetmap.org/>
- Orquesta, D. C. (2012). Barcelona: So Limit. *Presentación / Barcelona So Limit / Zèppelin Expandit 2012*. Recuperado a partir de <http://www.sonoscop.net/bsl/cast/index.html>
- Osborne, W. (2000). PAULINE OLIVEROS' DEEP LISTENING AND THE SONIC MEDITATIONS. En *Women Making Art* (pp. 65-86). New York: Lang. Recuperado a partir de <http://www.osborne-conant.org/oliveros.htm>
- Ovelar, M. (2009, abril 23). Sellos discográficos, pero en línea · ELPAÍS.com. Recuperado a partir de http://www.elpais.com/articulo/portada/Sellos/discograficos/linea/elpepuspcib/20090423elpcibpor_1/Tes
- Palacios, J. (2009). mapaSONORU. Laboral Centro de Arte y Creación. Recuperado a partir de <http://mapasonoru.com>
- Palacios, J. (2010a). Juanjo Palacios. *Juanjo Palacios, Fonografía y Arte Sonoro*. Recuperado diciembre 3, 2012, a partir de <http://juanjopalacios.com>
- Palacios, J. (2010a). La Escucha Atenta. Recuperado octubre 10, 2012, a partir de <http://laescuchaatenta.net>
- Palacios, J. (2010b, diciembre 17). Phonography.org. *La Escucha Atenta*. Recuperado a partir de <http://laescuchaatenta.net/2010/12/17/phonography-org/>
- Palacios, Juanjo, Á., Elena, Rodríguez, Aida, & Tobalina, Iván. (2012, enero 23). LABsocial_Club. Recuperado agosto 9, 2011, a partir de <http://www.labsocialclub.org/>
- Paquette, D. (2004). *Describing the Contemporary Sound Environment; An Analysis of Three Approaches, their Synthesis, and a Case Study of Commercial Drive, Vancouver, BC*. Simon Fraser University, Vancouver, BC. Recuperado a partir de <http://www.sharawadji.org/thesis/index.html>
- Paré, A. (2010). Espacios, Paisajes y Fronteras. *Zehar, Arteleku*, 67, 197.
- Parker, Martin. "Msc Sound Design." *niversity of Edinburgh. School of Arts, School of Arts, Culture and Environment*, 2005.

- Parker, M. (2011). *Playlist Interludes*. Brighton / Soundwaves Festival. Recuperado a partir de <http://www.tinpark.com/2011/07/playlist-interludes/>
- Pastor, J. M. (2009a). *Piezas Para Un Lugar Determinado*. Recuperado a partir de <http://www.telefonica.net/web2/jmpastor/Piezas.html>
- Pastor, J. M. (2009b). Mapa Sonoro de Elche. Mapa Sonoro digital, Elche, Alicante. Recuperado a partir de <http://www.telefonica.net/web2/jmpastor/paisajes%20sonoros%20elche.html>
- Paumgarten, N. (2007, abril). Annals of Transport: There and Back Again, The soul of the commuter. *The New Yorker*. New York. Recuperado a partir de http://www.newyorker.com/reporting/2007/04/16/070416fa_fact_paumgarten?printable=true
- Pérez, R. (2012, febrero 15). Ciclo HERZIOS - 15/02/12. *Taller de Arte*. Madrid: Radio Nacional de España, Radio Clásica. Recuperado a partir de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/taller-de-arte/taller-arte-ciclo-herzios-15-02-12/1322551/#aHR0cDovL3d3dy5ydHZlLmVzL2FsYWVhcnRhL2ludGVybm8vY29udGVudHRhYmxlLnNodG1sP3BicT0yJm1vZGw9V E9DJmxvY2FsZT1lcyZwYWdlU2I6ZT0xNSZjdH9MzMzMzMmYWYWR2U2VhcmNoT3Bibj1mYWxzZQ==>
- Piñango, J. (2012, marzo). *Situación Sonora: La Deriva Aural*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. Recuperado a partir de <http://www.museoreinasofia.es/programas-publicos/artes-en-vivo/2012/situacion-sonora.html>
- Prebble, T. (s. f.). Music of Sound » Sound Maps. Recuperado a partir de <http://www.musicofsound.co.nz/blog/sound-maps>
- Prieto, J., Negre i Walzac, C., & Domingo, D. (2010). netaudio. *¿Qué es netaudio.es?* Recuperado diciembre 3, 2012, a partir de <http://www.netaudio.es/blog/about/%C2%BFque-es-netaudioes/>
- Rawes, I. (2000). The London Sound Survey. Mapa Sonoro digital, London. Recuperado a partir de <http://www.soundsurvey.org.uk>
- Rawes, I. (2011). EAR ROOM, Interview with Ian Rawes. Recuperado a partir de <http://earroom.wordpress.com/tag/sound-maps/>
- Realidad aumentada - Wikipedia, la enciclopedia libre. (2012, febrero 23). Recuperado febrero 23, 2012, a partir de http://es.wikipedia.org/wiki/Realidad_aumentada
- Rego, B. (2011, mayo 22). Spanishrevolution #YesWeKlang! *Mediateletipos*. Recuperado a partir de <http://www.mediateletipos.net/archives/category/spanishrevolution>
- Rego, B. (2012, julio 15). Sodcasting. *Mediateletipos*. blog. Recuperado a partir de <http://www.mediateletipos.net/archives/16248>
- Reub, T. (1996). Trace. Recuperado noviembre 27, 2012, a partir de <http://www.terirueb.net/trace/index.html>
- Reub, T. (2004). *Drift*. Recuperado a partir de <http://www.terirueb.net/drift/drift2.html>
- Rezza, S. (2011). *Sol Rezza I SPIT I*. México. Recuperado a partir de <http://spit.radio-arte.com>
- Richardson, T. (2011, septiembre 28). The Burlesque of Psychoanalysis': Walking, Psychogeography and Schizocartography. *Particulations, A Cultural Studies Oriented Blog*. blog. Recuperado a partir de <http://particulations.blogspot.com.es/2011/09/burlesque-of-psychoanalysis-walking.html>
- Rimbaud, R. (2011). *Floral Derrangement*. Recuperado a partir de <http://soundandmusic.org/projects/floral-derrangement>
- Ritts, M., & Smith, G. J. (s. f.). Urban Sound Ecology. Recuperado noviembre 16, 2011, a partir de <http://urbansoundecology.org>
- Rivas, F. (2009). Pensamiento Sonoro: Territorio Sonoro: Apuntes para una fenomenología del sonido en la escucha (p. 75). Presentado en Foro Mundial de Ecología Acústica, Fonoteca Nacional, México. Recuperado a partir de <http://pensamientosonoro.blogspot.com/2011/02/territorio-sonoro-apuntes-para-una.html>
- Rivas, F. (s. f.). ¿Qué es el objeto sonoro? La fenomenología del sonido en Pierre Schaeffer. Recuperado a partir de <http://pensamientosonoro.blogspot.com/2011/02/que-es-el-objeto-sonoro-la.html>

- Rivera, A., Rego, B., Suárez, C., Longuina, C., Tomás, E., Sarmiento, J. A., ... Jiménez, P. (2004). Mediateletipos. *Mediateletipos*. Recuperado mayo 24, 2012, a partir de <http://www.mediateletipos.net/about-2>
- Roads, C. (2001). *Microsound*. Cambridge MA.: MIT Press. Recuperado a partir de http://www.ears.dmu.ac.uk/spip.php?page=artBiblio&id_article=1753
- Rocha Iturbide, M. (2009). Estructura y percepción del Paisaje Sonoro Electroacústico. *Revista RPIM, Simposio de Ecología Acústica. Universidad de México*.
- Rodríguez, P. (2012, abril 4). Recorrer Ibias, un plan que suena bien. *La Nueva España, Diario Independiente de Asturias*. San Antolín de Ibias. Recuperado a partir de <http://www.lne.es/occidente/2012/04/04/recorrer-ibias-plan-suena/1223548.html>
- Royal Geographical Society. (s. f.). Fieldwork - Geography Teaching Today. Recuperado a partir de <http://www.geographyteachingtoday.org.uk/fieldwork/info/teaching-technology/soundscape-fieldwork/>
- Russolo, L. (1997). *El Arte de los ruidos*. Centro de Creación Experimental, Cuenca: Taller de Ediciones.
- Sanz, P. (2011). Huellas Sonoras. Mapa Sonoro digital, Sant Bartomeu del Grau, Barcelona. Recuperado a partir de <http://www.20020.org/web/archives/4927>
- Schafer, R. M. (1975). *Five Village Soundscapes*. Vancouver, BC. Recuperado a partir de <http://www.sfu.ca/~truax/FVS/fvs.html>
- Schafer, R. M. (1977). *Our Sonic Environment, The Soundscape, The Tuning of the World*. Rochester, Vermont: Destiny Books.
- Schafer, R. M., & Truax, B. (1973). *The Vancouver Soundscape 1973*. Vancouver, BC.
- Scholz, M., Van Bockstal, S., Herrick, A., Stretton, A., & Cruz, F. (2010). Netlabelism. Webzine. Recuperado agosto 17, 2012, a partir de <http://netlabelism.com/team>
- Scottish Government. (s. f.). The Scottish Outdoor Access Code. Recuperado octubre 10, 2011, a partir de <http://www.snh.org.uk/publications/on-line/access/knowthecodeenglish.asp>
- Segura, R. (1999). Modisti. Red Social. Recuperado a partir de <http://modisti.com/12/history/>
- Simbiotic 2011. (s. f.). Recuperado mayo 29, 2012, a partir de <http://simbiotic2011.wordpress.com/que/>
- Simon, D., & Overmeyer, E. (2010). *Treme*. Drama, HBO Entertainment. Recuperado a partir de <http://www.imdb.com/title/tt1279972/>
- Simpson, D. (2009). *The Alarming Blend of Three Arches* (Vol. IHab002). Recuperado a partir de <http://impulsivehabitat.com/releases/ihab002.htm>
- Simpson, D. (2012). The Art of Binaural Location Performance. Recuperado a partir de <http://www.dallassimpson.com/BinauralPerformance.cfm>
- Simpson, D. (2013). Aspects of Environmental Performance. *Dallas Simpson - Binaural Sound Art*. Recuperado a partir de <http://www.dallassimpson.com/statement.cfm>
- Smithee, A. (2011). The Field Reporter. *Webzine*. Recuperado agosto 17, 2012, a partir de <http://thefieldreporter.wordpress.com/>
- Smithee, A. (s. f.). Il segno del posto. CARLO GIORDANI. *The Field Reporter*. Recuperado a partir de <http://thefieldreporter.wordpress.com/2011/09/22/542/>
- Solnit, R. (2001). *Wanderlust, A History of Walking*. London: Verso Books.
- SoundLab, L. (2010). *Locustream Promenade*. Recuperado a partir de <http://www.citysonic.be/index.php/en/Lieux/maison-folie.html>
- Stanza. (2000, 2010). SoundCities. Recuperado a partir de <http://www.soundcities.com/info.php>
- Stanza. (2010). *Sonicity by Stanza*. Recuperado a partir de <http://www.stanza.co.uk/sonicity/index.html>

- Stein, M., & Stain, J. (s. f.). Montréal Sound Map. Montréal. Recuperado a partir de <http://www.montrealsoundmap.com/?lang=en>
- Tausig, B. (s. f.). Atlas Sound: A Typology of Sound Maps | THIS IS WEIRD VIBRATIONS // the politics of sound. Recuperado noviembre 16, 2011, a partir de <http://www.weirdvibrations.com/2010/01/10/atlas-sound-a-typology-of-sound-maps/>
- Telletxea, Iñigo, Erkizia, Xabier, Garate, Txesus, Ayçaguer, Myriam, Garin, Stéphane, Nieto, Mikel R., & Iruretagoiena, Oier. (2005). SOINUMAPA.NET. Recuperado a partir de <http://www.soinumapa.net/?lang=es>
- The Loudness Wars: Why Music Sounds Worse. (2009, diciembre 31). *NPR Music*. Recuperado a partir de <http://www.npr.org/2009/12/31/122114058/the-loudness-wars-why-music-sounds-worse?sc=nl&cc=mn-20100102>
- Thibaud, J.-P. (s. f.). Towards a praxiology of sound environment – Sensory Studies. Recuperado a partir de <http://www.sensorystudies.org/sensorial-investigations-2/towards-a-praxiology-of-sound-environment/>
- Thoreau, H. D. (1862). Walking. Recuperado a partir de <http://thoreau.eserver.org/walking.html>
- Tidoni, D. (2010). *Davide Tidoni → A Balloon for... a Water Tower*. Recuperado a partir de <http://www.davidetidoni.name/a-balloon-for-a-water-tower/>
- Tolosa, M. Á. (2004). conv. Netlabel. Recuperado agosto 17, 2012, a partir de <http://www.con-v.org/conv.html>
- Tomas, E. (s. f.). *Rotterdam 360° Soundscapes*. Recuperado a partir de <http://ultranoise.es/blog/?p=382>
- Tomás, E., López, J.-G., Longuina, C., González, H., & Molina, B. (2010). *noTours – Augmented Aurality*. Recuperado a partir de <http://www.notours.org/>
- Truax, B. (1984). *Acoustic Communication*. Westport: Greenwood Publishing Group.
- Truax, B. (2000). La composición de paisajes sonoros como música global. En J.-G. López (trad.), . Presentado en Soundscape Conference, Trent University, PeterBorough, Ontario. Recuperado a partir de <http://www.escoitar.org/La-composicion-de-paisajes-sonoros>
- Truax, B. (2002a). Genres And Techniques of SOUNDScape Composition As Developed at Simon Fraser University. *Organised Sound*, (7) 1, 5-14. Recuperado a partir de <http://www.sfu.ca/~truax/OS5.html>
- Truax, B. (2002b). PAISAJE SONORO, COMUNICACIÓN ACÚSTICA Y COMPOSICIÓN CON SONIDOS AMBIENTALES. Presentado en Paisaje Sonoro Uruguay, Montevideo, Uruguay. Recuperado a partir de <http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/truax.html>
- Truax, B. (2012). Sound, Listening and Place : The Aesthetic Dilemma. *Organised Sound*, 17. Recuperado a partir de <http://www.sfu.ca/~truax/OS8.html>
- UMapper. (s. f.). Recuperado abril 23, 2012, a partir de <http://www.umapper.com/>
- UNESCO. (2003). Texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. En *Texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Recuperado a partir de <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00002>
- Varios Autores. (2010). *ARTE SONORO*. Madrid: La Casa Encendida.
- Varios Autores. (s. f.-a). Cartografías Sonoras. Recuperado agosto 22, 2011, a partir de <http://cartografiassonoras.org/>
- Varios Autores, U. of S. (Acoustics and A. E. W. U. (Warwick M. G. L. C. of C., University of the Arts London Manchester Metropolitan University (MMU) The University of Manchester. (s. f.-b). Positive Soundscapes. Recuperado agosto 24, 2011, a partir de <http://www.positivesoundscapes.org/>
- Vélez, D., Calarco, J. J., Leitão, P., & McDougall, J. (2009). IMPULSIVE HABITAT - A DIVISION OF TEST TUBE NETLABEL. *IMPULSIVE HABITAT - A DIVISION OF TEST TUBE NETLABEL*. Netlabel. Recuperado mayo 24, 2012, a partir de <http://www.impulsivehabitat.com/about.htm>
- Vélez, David, P., Juanjo. (2011, mayo 19). David Vélez :: LEA Cuestionario. Recuperado a partir de <http://laescuchaatenta.wordpress.com/2011/05/19/david-velez/>
- Verdú, D. (2011, julio 27). La venta de discos vuelve a caer un 30% este semestre. *El País*. Madrid. Recuperado a partir de http://cultura.elpais.com/cultura/2011/07/27/actualidad/1311717604_850215.html

- Verdú Palay, D. (2012, enero 19). Internet entierra las escenas musicales I Cultura I EL PAÍS. *El País*. Madrid. Recuperado a partir de http://cultura.elpais.com/cultura/2012/01/19/actualidad/1326973633_330528.html
- Waring, M. (2010). Futuresequence - Experimental Music Label. Netlabel - Webzine. Recuperado agosto 17, 2012, a partir de <http://www.futuresequence.com>
- Weber, M. (1969). *Economía y Sociedad. Esbozo de Sociología Comprensiva*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Weidenbaum, M. (1992). Disquiet / Listening to art. Playing with audio. Sounding out technology. Composing in code. *Blog*. Recuperado agosto 17, 2012, a partir de <http://disquiet.com/>
- Weidenbaum, M. (2011, abril 11). If You're Thinking of Starting a Netlabel *Disquiet*. blog. Recuperado a partir de <http://disquiet.com/2011/04/11/if-youre-thinking-of-starting-a-netlabel/>
- Westerkamp, H. (1974). Soundwalking. *Sound Heritage, III, Number 4*. Recuperado a partir de <http://www.sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/soundwalking.html>
- Westerkamp, H. (2002a). PASEO SONORO DESDE EL HOGAR. Presentado en Paisaje Sonoro Uruguay, Montevideo, Uruguay. Recuperado a partir de <http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/westerkamp2.html>
- Westerkamp, H. (2002b). BAUHAUS Y ESTUDIOS SOBRE EL PAISAJE SONORO. Presentado en Paisaje Sonoro Uruguay, Montevideo, Uruguay. Recuperado a partir de <http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/westerkamp.html>
- Westerkamp, H. (2003, octubre 15). Hildegard Westerkamp - tres ideas. Recuperado a partir de http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/wester_ent.html
- Whetham, S. (2010). *disPLACE*. Recuperado a partir de http://www.simonwhetham.co.uk/simon_disPLACE.htm
- Whetham, S. (2011, septiembre 14). Under Review – Field Recording Works in the Spotlight. *The Field Reporter*. Recuperado a partir de <http://thefieldreporter.wordpress.com/2011/09/17/527/>
- Whitley, D., & Wyness, J. (2008). 58 Procesiones. *58 Procesiones*. Sevilla. Recuperado a partir de <http://www.andaluciasoundscape.net/andalucia/proyectos/58-procesiones/>
- Wikipedia, the free encyclopedia. (s. f.-a). Freedom to roam. Recuperado octubre 10, 2011, a partir de http://en.wikipedia.org/wiki/Freedom_to_roam
- Netlabel. (2013). En *Wikipedia*. Recuperado octubre 10, 2011, a partir de <http://es.wikipedia.org/wiki/Netlabel>
- The Country Code, The Scottish Outdoor Access Code. (2012). En *Wikipedia*. Recuperado octubre 10, 2011, a partir de http://en.wikipedia.org/wiki/The_Country_Code#The_Scottish_Outdoor_Access_Code
- Workspace for Experimental Music and Sound Art / Brussels, Music Technology Group, & Sonic Arts Research. (2011). Sounds of Europe. *Sounds Of Europe*. Recuperado mayo 24, 2012, a partir de <http://www.soundsofeurope.eu/about/>
- Zimoun. (2005). *24 sound contributions in an automat*. Recuperado a partir de <http://www.zimoun.ch/works/2005/klangomat/klangomat.html>

ANEXOS

ANEXO I.

Entrevistas acerca del funcionamiento de Netlabels dedicados a la fonografía.

Serie de entrevistas lanzadas a los directores de varios netlabels dedicados a la fonografía. El objetivo de estas entrevistas es determinar cual es el sistema de trabajo interno y como se ordenan los catálogos y bajo que criterios se visualizan o presentan los trabajos publicados.

–

Entrevista Netlabels y fonografía 01 / DAVID VÉLEZ - Impulsive Habitat

ENTREVISTADO POR CORREO ELECTRÓNICO EL 24 DE OCTUBRE DE 2011.

IDIOMA: Inglés.

EC: Why you decided to create a distribution platform or label / netlabel?

DV - Because when the project started we decided that coverage and accessibility were our priorities as a label. Our distribution channel is the web and it's global.

EC: How you define your distribution platform or label / netlabel?

DV - We work under a large musical distribution logistics umbrella which is Monocromatica based in Portugal which involves two labels Test tube and Impulsive Habitat. Our platform is easy and quick for us to update and easy for the listener to download / listen the works properly. We release our works on FLAC format which has the quality of a CD release so we are also offering high quality audio. We have facebook and twitter accounts that we use for networking purposes to inform about the new releases.

EC: Why free distribution?

DV - Because culture should be accessible to anybody, this is where we stand philosophically and politically. As publishers and sound artists we want to lead by example by making a non-profit effort to make culture accessible to as much people as possible. There is loads of hard work involved on every release we publish, large non-profit efforts from the artists, label crew

and creative contributors, that we hope are helping making the sound art and music scene more interesting.

EC: When you receive Demos or submissions what are the main aspects you look after?

DV - As a label we have a policy about the material we publish: it needs to involve field recordings as part of its creative method. Once the release passes this first filter the curatorial crew works in a fully intuitive way.

EC: Do you follow a criteria while organising the label catalogue? Is there a relationship between one release and the following or the previous?

DV - We do, and there is a relation.

EC: What are your concerns regarding graphical imagery on your label? how this affects on the audio contents and why?

DV - The main concern is to reflect our philosophy of making content easy to access; we hope this concern reflects on an effective website that people can interact with on an easy way. Regarding the releases' art work we like to use images that the artists feel are related with their work and then we process them trying to articulate an identity throughout all the releases.

EC: Are you organising events or other activities related with your label or platform on the "physical" world away from your digital presence? Can you name two examples?

DV - We are looking forward to promote exchanges between artists but this is a 2012 / 2013 project that we are still sorting out.

EC: Do you have any kind of interactions/relations/collaborations with other netlabels or platforms? If So, can you name two examples and explain why?

DV - We are very close to labels Mystery Sea, Unfathomless, Siridisc and Ripples probably because we release works under a similar criteria. We are also in touch with labels such as Taâlem, Semperflorens, Controur Editions, Green Field Recordings, Audiotalaia, Audio Gourmet and Mandorla to mention a few. It's always important to share experiences with people that do the same thing that you do.

EC: Have you experienced a growth of interest on phonography and field recordings on the last few years? If so, how you explain it?

DV - On regard of this topic there are two articles on this blog The Field Reporter -where I work as an editor- that might answer your question.

<http://thefieldreporter.wordpress.com/2011/09/22/542/>

<http://thefieldreporter.wordpress.com/2011/09/17/527/>

EC: What are your aims regarding the foreseeable future of music industry from the netlabel point of view?

DV - Our goal is very simple: help surging artists to get recognition and a large coverage with their work, we hope we are doing that and we hope we will continue doing that.

—

Entrevista Netlabels y fonografía 02 / LUÍS ANTERO - Green Field Recordings

ENTREVISTADO POR CORREO ELECTRÓNICO EL 24 DE OCTUBRE DE 2011.

IDIOMA: Portugués.

EC: Why you decided to create a distribution platform or label / netlabel?

LA - Basicamente, o que me levou a criar a Green Field Recordings foi a minha paixão pelas gravações sonoras de campo. Enquanto fonografista amador, mas verdadeiramente entusiasmada e apaixonado pelo que faço, senti, a determinada altura, que também devia dar a conhecer outros fonografistas. Alguns já conhecia, pelo seu percurso artístico e troca de impressões sobre o universo das gravações sonoras de campo, outros passei a conhecer, assim como aos seus trabalhos, à medida que as propostas iam chegando à minha caixa de correio electrónico.

EC: How you define your distribution platform or label / netlabel?

LA - A Green Field Recordings tem uma filosofia muito própria, editando somente trabalhos sonoros com gravações sonoras de campo. Estes trabalhos sonoros podem revestir-se de 2 conceitos diferentes, mas que se interligam: gravações sonoras de campo inalteradas ou

composições sonoras (musicais, se quiseres) a partir de material em estado puro. As gravações sonoras de campo são, em última análise, o tema e a vida da Green Field Recordings. Aliás, penso que o nome da netlabel diz isso mesmo.

EC: Why free distribution?

LA – Enquanto artista, mesmo antes de conhecer e entrar no mundo das gravações sonoras de campo, com o meu projecto Out Level – www.outlevel.yolasite.com - sempre senti, relativamente às netlabels, que elas existiam para dar a conhecer a tua arte sem pedir nada em troca. A ideia de música livre agrada-me bastante e por isso não podia ser diferente em relação à minha própria netlabel. Este é um ponto que faço questão de frisar aos artistas interessados em editar pela Green Field Recordings.

EC: When you receive Demos or submissions what are the main aspects you look after?

LA – O que me interessa é que o trabalho sonoro apresentado tenha em conta a filosofia da netlabel, o que tem acontecido até agora. Nunca recusei trabalho algum até ao momento.

EC: Do you follow a criteria while organizing the label catalogue? Is there a relationship between one release and the following or the previous?

LA – O único critério que uso é um critério de justiça, ou seja, as edições surgem à medida que as propostas chegam. Não gosto de fazer esperar muito tempo os artistas, se bem que por vezes isso acontece, uma vez que eu, como tantos outros curadores, tenho uma vida para além disto. Tenho que trabalhar para alimentar os meus filhos, em primeiro lugar. Mas, na generalidade, tento cumprir com o prazo que estabeleço com o artista, sendo este um aspecto que considero positivo, já que significa que a netlabel está a ser respeitada e que surgem cada vez mais propostas.

EC: What are your concerns regarding graphical imagery on your label? how this affects on the audio contents and why?

LA – Peço sempre aos artistas que enviem as fotos para a capa e contracapa do trabalho a editar, assim como outros elementos adicionais, como um texto acerca do trabalho sonoro, uma pequena biografia e uma foto do artista. Tento fazer eu o artwork, mas se os artistas o quiserem fazer, não me oponho. Quando não faço o trabalho gráfico, muito primário, aliás, uma vez que não tenho qualquer formação na área, peço a artistas do catálogo da Green Field

Recordings o favor de o fazerem, o que geralmente aceitam. A única questão que faço intenção de manter é a que se prende com os créditos na contracapa. Aí, existe um fio condutor das edições, em termos de identidade, se quiseres. Como quer que seja, a minha preocupação neste ponto é que o produto final seja também da vontade do artista. Se ele ficar satisfeito, então eu também fico.

EC: Are you organizing events or other activities related with your label or platform on the “physical” world away from your digital presence? Can you name two examples?

LA – Até ao momento, não. Como tenho uma vida preenchida em termos profissionais e familiares e porque os tempos livres como fonografista também são ocupados ao máximo, dedico-me à Green Field Recordings só em termos digitais. No entanto, faço alguns convites especiais, como no caso da edição 2011 do World Listening Day, em que convidei todos os artistas do catálogo da GFR, e outros que não pertencem, para enviarem as suas peças para um programa de especial de rádio, que mantenho na Radio Zero (Lisboa), na Rádio Universidade de Coimbra e na plataforma Strange Frequencies Channel - <http://ocoleccionadordesons.yolasite.com/2011.php> - As peças sonoras enviadas vão ser alvo de uma edição especial na Green Field Recordings. Para além disso, preocupo-me também com edições que possam funcionar de modo pedagógico, geralmente associadas a projectos com escolas, como o caso da edição GFR 009 | PegEcoh | Gravações de Campo, onde um grupo de alunos do 12o ano trabalhou a questão da pegada ecológica no concelho de Oliveira do Hospital. O trabalho sonoro foi, assim, uma mais valia para o projecto e também uma experiência enriquecedora para os alunos. O mesmo vai acontecer com o material recolhido durante um Rallye Paper Sonoro que efectuámos na cidade em 2010, que merecerá também edição na GFR.

EC: Do you have any kind of interactions/relations/collaborations with other netlabels or platforms? If So, can you name two examples and explain why?

LA – Tenho essas relações enquanto artista sonoro. Como curador de uma netlabel, não, embora esteja mais ou menos atento ao que se passa.

EC: Have you experienced a growth of interest on phonography and field recordings on the last few years? If so, how you explain it?

LA – Desde 2008 que estou fascinado com este mundo e as suas possibilidades e também desde essa altura que ando a tentar encontrar uma explicação para o que me aconteceu. De repente, descobres o mundo sonoro e tudo muda à tua volta. A percepção das coisas que te

rodeiam passam a ter uma importância que antes não lhes davas e isso é algo que ainda não consigo explicar. Para mim é mágico e esta é a única verdade que te posso dizer neste momento. Depois, se pensares em pessoas com Murray Schafer, Gordon Hempton ou Chris Watson, que influenciam de forma natural qualquer fonografista amador, comesas também a questionar a tua acção enquanto fonografista, fazendo com que o tempo que empregas neste trabalho valha realmente a pena. No meu caso, quero divulgar a imensidão da paisagem sonora da zona onde vivo, deixando esse legado aos meus filhos e gerações futuras. Se o conseguir, então poderei afirmar que uma das coisas mais importantes da minha vida foi, em certo dia, bater à porta da fonografia e das gravações sonoras de campo.

EC: What are your aims regarding the foreseeable future of music industry from the netlabel point of view?

LA – Não tenho opinião formada sobre o assunto. A única coisa que posso afirmar é que existem milhões de bons artistas que nunca editarão por uma grande editora, mas que haverá sempre uma netlabel pronta para lhes abrir as portas. Esse é também o nosso orgulho: podermos colocar a obra de alguém em contacto com o público e dar a conhecer quem a faz. Gosto de pensar assim.

ANEXO II.

Entrevistas acerca del posible auge en las prácticas fonográficas.

Serie de entrevistas realizadas a artistas sonoros, fonógrafos, críticos y comisarios de arte sonoro o prácticas vinculadas al paisaje sonoro, con el fin de determinar si existe o no un auge y un aumento paulatino del interés por la ecología acústica, tanto a nivel español como internacional.

Entrevista Paisaje Sonoro / Auge 01 / CARLOS SUÁREZ, España.

ENTREVISTADO POR CORREO ELECTRÓNICO EL 24 DE OCTUBRE DE 2011.

IDIOMA: Castellano.

¿Ha experimentado un crecimiento del interés en la fonografía y las grabaciones de campo en los últimos años? Si es así, ¿cómo lo explica usted?

Si. Pues por una parte ideas de pensadores como Murray Schafer van poco a poco permeando en la sociedad y lógicamente crean conciencia.

Otra razón es que la tecnología de grabación ha reducido sus costos, antes para hacer una grabación de calidad tenías que invertir mucho dinero, ahora cualquier grabadora hace registros a 96 kHz y 24 bits.

¿Puede señalar algunos ejemplos para apoyar este fenómeno?

Pues en la península ibérica, la gran cantidad de mapas sonoros que han proliferado; escoitar.org, MapaSONORU, Soinumap, sons de Barcelona, MadridSoundscape, Paisaje Sonoro de Andalucía, etc, etc.

¿Qué papel juega la cultura copyleft y las licencias CC tienen en este panorama cambiante de la ecología acústica o la fonografía?

Pues creo que las grabaciones de paisaje sonoro como patrimonio intangible tiene que ser de dominio público, aunque eso no significa que los que TRABAJAMOS haciendo grabaciones tenemos que hacerlos gratis. . . esto es una pescadilla que se muerde la cola porque en la

sociedad capitalista todo lo que no tiene un precio es un residuo, algo sin valor. Así nos enseñan a verlo desde niños.

Pienso que esto cambiará con los años y el trabajo de registro sonoro se tomará como una disciplina fundamental para la comprensión de nuestras sociedades.

Entrevista Paisaje Sonoro / Auge 02 / JEZ RILEY FRENCH, Reino Unido.

ENTREVISTADO POR CORREO ELECTRÓNICO EL 24 DE OCTUBRE DE 2011.

IDIOMA: Inglés.

EC: Have you experienced a growth of interest on phonography and field recordings on the last few years? If so, how you explain it?

JRF: yes. Through the various aspects of my involvement (artist, composer, performer, lecturer, curator etc) it has been very obvious that more & more people have become interested in field recording / phonography. Put simply the two main reasons for this growth come from more direct engagement with ecological interests & the, problematic, development of 'sound art' - at least peoples perceptions of that time & the worrying disconnection between the historical context of explorative recording & the art worlds own reasons for pursuing this art form.

EC: Can you point out some examples to support this phenomena?

too many to list / think about. The art world is now flooded with field recording based work - most of it unoriginal & flat - due to the lack of knowledge of the curators & the art world in general. In positive terms the rise of more courses dealing with sound as an aspect of art gives one hope that younger artists will look beyond the constraints of the art world & discover the true history of these explorations. This however depends on each artists willingness to step outside of that world & be much, much more rigorous in terms of their own work & the perception of other artists work.

What role does copyleft culture and CC Licenses have on this changing panorama of Acoustic Ecology or phonography?

The choice of copyright MUST remain the decision of each artist. The influence of any consensus in recent years in terms of CC has been a negative one - the democratic aims (which are an essential aspect of engaging with sound) have to some degree been used to engender a political motivation that instead has served to de-value the work & further detach historical reference from current practice.

Entrevista Paisaje Sonoro / Auge 03 / XABIER ERKIZIA, España.

ENTREVISTADO POR CORREO ELECTRÓNICO EL 24 DE OCTUBRE DE 2011.

IDIOMA: Castellano.

¿Ha experimentado un crecimiento del interés en la fonografía y las grabaciones de campo en los últimos años? Si es así, ¿cómo lo explica usted?

Creo que en gran parte ese nuevo interés se basa en dos razones principales: Por una parte en el interés del propio sistema cultural y su escala de valores en lo efímero, en lo inmaterial. Por otro, el aspecto tecnológico. Sobre la primera razón, cabe mencionar que es un proceso que se viene dando durante las últimas décadas ya no sólo en el ámbito del arte si no de la sociedad en general. En un momento histórico donde el bienestar (a través de la propiedad privada) se convierte en prioridad, lo efímero adquiere cierto aura romántico por la dificultad que implica su valorización respecto al sistema de propiedad física. La importancia de la experiencia, del suceso irreplicable, el ansia por vivir algo que no se podrá volver a vivir.... son lemas que se repiten constantemente en nuestro imaginario (de consumo) diario y donde en cierto modo el sonido encaja a la perfección. Simplemente porque el sonido siempre fue así. Siempre fue efímero, siempre experiencia, siempre irreplicable y sobre todo, siempre muy difícil de valorar según las reglas económicas. Si a este cambio de paradigma le añadimos otros fenómenos recientes como la sensibilidad ecológica, el mapeo constante de nuestro entorno, el etiquetado de nuestra vida... no nos debería de extrañar que la combinación diera como resultado ese interés creciente en la fonografía.

Por otro lado, y siento caer en el tópico, el factor más importante para este crecimiento es la evolución de la propia tecnología. Al igual que en otros campos técnicos, la grabación sonora ha vivido una auténtica revolución durante los últimos 5-6 años, con la llegada de grabadoras portátiles que llegan a registrar sonido a calidades muy altas y a precios muy asequibles. Ese paso de la grabadora, de la herramienta profesional al gadget de bolsillo, es probablemente la principal razón para ese supuesto crecimiento. Y digo supuesto, porque ya a día de hoy se pueden percibir algunos síntomas de cansancio. Grabar sonidos requiere de una paciencia y

saber hacer que no corresponde a las velocidades de nuestro tiempo. Los fonografistas estresados pronto desisten de su labor. Grabar sonidos no llama la atención de los medios de comunicación (aparte de lo anecdótico y excéntrico)... y todo apunta a que probablemente en cuanto salga el siguiente gadget, miles de grabadoras de sonido quedarán olvidadas en cajones.

¿Puede señalar algunos ejemplos para apoyar este fenómeno?

Miles! Simplemente Soundcloud, como plataforma debería de ser uno de ellos.... los netlabels dedicados a la fonografía también.

Pero sobre todo el creciente interés en los mapas sonoros... En nuestro caso (el de Soinumapa.net), hemos sido testigos de un interés creciente e nuestra plataforma , ya que hemos recibido muchas propuestas por parte de otras instituciones y colectivos para utilizar nuestra herramienta para construir sus propios mapas. Sin embargo, de la misma forma, también hemos visto proyectos de mapas sonoros morir nada más nacer....

Por eso, insisto, no sin recordar que es una opinión totalmente subjetiva, en lo pasajero que puede resultar este fenómeno.

¿Qué papel juega la cultura copyleft y las licencias CC tienen en este panorama cambiante de la ecología acústica o la fonografía?

Para nosotros juega un papel primordial. Nuestra generación y con la nuestra algunas anteriores ha sido testigo de un control y un secuestro sistemático de la memoria por parte de gobiernos e instituciones públicas. Por poner un ejemplo, uno no puede consultar el sonido que pudiera tener cualquiera de nuestras ciudades a primeros del siglo xx. Ya no sólo por impedimentos tecnológicos, o por falta de registros, si no por que esas grabaciones se encuentran celosamente guardadas en lugares de difícil acceso y aunque en la actualidad la tecnología ofrece suficientes facilidades para hacerlo público, por alguna razón se sigue manteniendo ese control sobre al archivo. Creo que en realidad es un proceso especialmente destacable con el estado español y su historia reciente. Otros países como Francia, Reino Unido, Estados Unidos.. cada uno a su manera, a través de sistema de pago o de forma gratuita ofrecen sendos proyectos de consulta de sus archivos históricos.

En este sentido, la aportación que se esta realizando desde la perspectiva que ofrece la cultura (humana) del copyleft, aunque a día de hoy sea difícil de percibir, con el tiempo se convertirá en

un ejercicio de memoria colectiva de grandes dimensiones que probablemente cambiará (si no lo está haciendo ya) nuestra percepción de la historia y la construcción de memorias comunes.

En realidad el ruido sigue siendo (ahora quizás más que nunca, para bien y para mal) de propiedad colectiva, y en este sentido estas licencias no hacen más que remarcar, subrayar esa realidad. En última instancia, lo que todos estos proyectos dedicados a la fonografía tienen en común, reside en la intención de promover cierta sensibilidad en relación a nuestro entorno sonoro, sea con la intención que sea, mediante una fórmula u otra, con sensibilidades que van desde lo ecológico a lo artístico, pero donde estos archivos libres o semi-libres juegan un papel importante a la hora de señalar ciertos aspectos de ese entorno sonoro que no es común.

—

Entrevista Paisaje Sonoro / Auge 04 / JOSÉ MARÍA PASTOR. España.

ENTREVISTADO POR CORREO ELECTRÓNICO EL 24 DE OCTUBRE DE 2011.

IDIOMA: Castellano.

¿Ha experimentado un crecimiento del interés en la fonografía y las grabaciones de campo en los últimos años? Si es así, ¿cómo lo explica usted?

Si, creo que se ha producido un aumento del interés por las grabaciones de campo y la fonografía. Una vez dicho esto tengo que añadir, que bajo mi punto de vista es un interés "anecdótico" y "algo exótico" por parte del público generalista, nunca un interés real y profundo. Creo que este incremento se debe principalmente a internet, las redes sociales y las posibilidades de difusión que ellas nos permiten.

¿Puede señalar algunos ejemplos para apoyar este fenómeno?

Personalmente, creo que el principal ejemplo es la cantidad de páginas y netlabels que están ya funcionando perfectamente y con gran cantidad de piezas y audios ampliamente relacionados con el paisaje sonoro, fonografía y sus diversas variantes.

¿Qué cree usted que son los principales aspectos que han influido en este escenario de crecimiento?

Indudablemente internet y las redes sociales.

¿Qué papel juega la cultura copyleft y las licencias CC tienen en este panorama cambiante de la ecología acústica o la fonografía?

Creo juegan un papel mas que importante. Salvo excepciones, la mayoría de trabajos están bajo este tipo de licencias, lo que permite una amplia difusión y divulgación, así como un reconocimiento al autor (grabador) de "su" material.

Entrevista Paisaje Sonoro / Auge 05 / ALAN SMITHEE, The Field Reporter.

ENTREVISTADO POR CORREO ELECTRÓNICO EL 24 DE OCTUBRE DE 2011.

IDIOMA: Inglés.

All questions answered in one.

People are using the recording equipment as some sort camera lenses that bring out what otherwise will be invisible, people are discovering the music behind every sound with cheaper and more accessible equipment. Anyway this is something that has been getting done since the XIX century and probably when the novelty created by the cheap handy recorders is over, the people doing recordings will be the same people that would be doing it even if the available equipment were still expensive and heavy.

–

Entrevista Paisaje Sonoro / Auge 06 / DALLAS SIMPSON, Reino Unido.

ENTREVISTADO POR CORREO ELECTRÓNICO EL 24 DE OCTUBRE DE 2011.

IDIOMA: Inglés.

EC: Have you experienced a growth of interest on phonography and field recordings on the last few years? If so, how you explain it?

Yes. Particularly on the net. There are many new internet record labels starting up or developing the promotion of phonographic soundscape works. Articles are also appearing more frequently in magazines like The Wire. There is also the influence of discussion forums like the Yahoo Groups phonography list. On Youtube and Vimeo there are an increasing number of artists creating soundscape recordings and also there are a number of travelogue sites like the

original Sound Transit and 'sound maps', for instance the one created by the BBC World Service, featuring field recordings and phonography from around the world linked to maps on the net that are becoming increasingly prevalent.

Can you point out some examples to support this phenomena?

In addition to the above, on radio there is the influence of Patrick McGinley's Framework programme originating from Resonance 104.4FM in London and now syndicated to other stations around the world. Even on BBC Radio 4 there have been occasional soundscape programmes like the series with Isobel Clouter and Rob Mullender a few years ago, and on the current Radio 4 'Saturday Live' programme they often have a spot involving a memorable 'soundscape', although heavily voiced over.

What do you think are the main aspects that have influenced this growing scenario?

I think the internet has been a major influence taking the worldwide broadcast opportunity and decision away from the BBC and other major national broadcasters who seem to be inherently conservative in content. In respect of my personal interest in binaural recording, there is the almost universal uptake of headphone listening and this opens the way for binaural headphone listening. Again the influence of stations like Resonance 104.4FM, who's creative output in one hour probably exceeds the whole of the BBC network in a year, has been responsible for broadening listeners perspectives and feeding specialist interests that have been around for a long time, but never catered for.

What role does copyleft culture and CC Licenses have on this changing panorama of Acoustic Ecology or phonography?

Creative commons / copyleft is a great idea, not the least because conventional copyright only applies to music and soundscapes are generally not music, so it allows appropriate attribution to the sound artist, but also allows the material to be freely available. This also creates an artistic validity to artists working in the creative broad field of 'Sound Art', particularly highlighting phonography as a valid creative sound discipline, whereas previously 'field recording' was simply the province of a sound recordist or sound engineer and requiring no creative input.

—

Entrevista Paisaje Sonoro / Auge 07 / SEBASTIÁN JATZ, Chile.

ENTREVISTADO POR CORREO ELECTRÓNICO EL 24 DE OCTUBRE DE 2011.

IDIOMA: Castellano.

¿Ha experimentado un crecimiento del interés en la fonografía y las grabaciones de campo en los últimos años? Si es así, ¿cómo lo explica usted?

Sin duda hay un crecimiento en la producción, el conocimiento y el interés. Por una lado la accesibilidad a equipos baratos y de alta calidad para realizar registros - la Zoom H4n quizás siendo el soporte más emblemático - y por otro lado la distribución virulenta de dichos registros a través de Internet. También podría añadir que al menos en Chile, nuevas generaciones - entre 20 y 35 años - han encontrado en la realización de grabaciones de campo un lugar nuevo, cruza entre música, antropología, arte, patrimonio, etc. y son estas nuevas generaciones menos desprejuiciadas en ocupar un territorio indefinido las que están enriqueciendo esta área.

¿Puede señalar algunos ejemplos para apoyar este fenómeno?

Hace dos años Luis Barrie, reconocido sonidista que ha realizado variados trabajos de field recording, era de los pocos que tenían una grabadora portátil de calidad en Santiago. Hoy, luego de haber trabajado con él y haberse unido a un grupo mayor de investigadores del sonido, ya somos unos 8 los que contamos con equipos capaces de realizar un registro interesante. Por otra parte el desarrollo de instancias como el Festival Tsonami de Arte Sonoro en Valparaíso que ya cuenta con cinco años de trayectoria ha significado un espacio para el encuentro entre personas interesadas en esta clase de trabajos. Y este año comienza un nuevo festival de arte sonoro en el Museo de Arte Contemporáneo, lo cual es claro indicio de la expansión que está teniendo la fonografía.

¿Qué cree usted que son los principales aspectos que han influido en este escenario de crecimiento?

Creo que es una combinación de elementos: la disponibilidad técnica tanto para la captación de audio y su distribución indiscriminada vía internet, el constante desarrollo del discurso musical donde compositores como el colectivo Wandelweiser - decantadores de la influencia de John

Cage - han incorporado el field recording y en general una preocupación por el paisaje sonoro, la arquitectura y el sonido, y por sobre todo la audición. Además se podría agregar que hay una inconsciente colectivo que tiende hacia la ecología, entendida ampliamente, lo cual incorpora por supuesto los sonidos propios de una situación o lugar dado.

¿Qué papel juega la cultura copyleft y las licencias CC tienen en este panorama cambiante de la ecología acústica o la fonografía?

La mayoría de estos trabajos se comparten libremente via internet por lo cual gran parte de ellos poseen licencias CC y en general se ven como actividades no lucrativas, lo cual está en sintonía con el impulso de crear y compartir en grandes cantidades y sin mucha dilación, propio de internet, y no exclusivo de la música o fonografía.

—

Entrevista Paisaje Sonoro / Auge 08 / CHRIS WHITEHEAD, Reino Unido.

ENTREVISTADO POR CORREO ELECTRÓNICO EL 24 DE OCTUBRE DE 2011.

IDIOMA: Inglés.

EC: Have you experienced a growth of interest on phonography and field recordings on the last few years? If so, how you explain it?

Yes, there are certainly more people doing this kind of thing than ever before. I think dance music began a phase of listening that made people more comfortable with hearing non-traditional, often electronic, musical instrumentation. They also became used to hearing pieces that were not songs as such. Some began exploring other forms of electronic music, often without beats. This broadening of what constitutes 'music' allowed other forms to be absorbed into the 'electronica' universe.

Although field recording and phonography (not quite sure what the difference is) are not electronic music, they are often lumped rather lazily together. In fact straight field recording is probably the least electronic 'music' there is. The only electronic aspect is the digital recorder used to capture the sound.

If you listen to an acoustic guitar song it has probably been treated, filtered, EQed and enhanced, and the vocals were more than likely recorded separately and edited to integrate with the instrumental track. Yet no one considers that electronic.

Can you point out some examples to support this phenomena?

The popularity of Chris Watson in the UK. He is regularly featured on mainstream radio (Radio 4 for example) speaking eloquently about sound, thereby addressing a very conservative audience at the same time as recording radical and beautiful sonic art for Touch. A lot of people have heard of him, probably the first time a recordist has become a (almost) household name.

The increased portability of music. The amount of people walking round with earbuds in. They have more time to listen, can experiment more because they don't have to buy tracks and can get enveloped in worlds of their own in malls, buses, trains and cafes etc.

Curiously all these earbud wearers make it seem like no one is actually listening to the outside world. Everywhere they go they're plugged into a device that cancels out reality. It is left to us (recordists/phonographers etc) to listen and give people the sound of the world back.

What do you think are the main aspects that have influenced this growing scenario?

The development of handheld recorders and the digital audio workstations they come with. Very easy to use and you don't need to learn an instrument or play with other people.

What role does copyleft culture and CC Licenses have on this changing panorama of Acoustic Ecology or phonography?

It allows anyone to make a recording and release it via the web. A beautiful level playing field.

—

Entrevista Paisaje Sonoro / Auge 09 / JOSÉ MANUEL COSTA, España.

ENTREVISTADO POR CORREO ELECTRÓNICO EL 24 DE OCTUBRE DE 2011.

IDIOMA: Castellano.

¿Ha experimentado un crecimiento del interés en la fonografía y las grabaciones de campo en los últimos años? Si es así, ¿cómo lo explica usted?

Sería difícil afirmar de forma taxativa desde el momento en que carecemos de datos y no es probable que los vayamos a obtener en un futuro inmediato. Sin embargo, es cierto que asistimos a desarrollos significativos, que aún dispersos, componen una imagen de crecimiento. La explicación o explicaciones irán más abajo

¿Puede señalar algunos ejemplos para apoyar este fenómeno?

No puede ser casual que lo genéricamente llamado Arte Sonoro vaya cosechando cada vez más premios e interés, como tampoco el hecho de que aparezcan netlabels dedicados a las grabaciones de campo de un alto nivel en prácticamente todo el mundo. Al menos el nivel de actividad se ha elevado de forma considerable y esto si puede ponderarse, por ejemplo, en la aparición de mapas sonoros cada vez más completos que hace apenas unos años no existían.

¿Qué cree usted que son los principales aspectos que han influido en este escenario de crecimiento?

El primero y más sencillo es de orden tecnológico. Cualquier teléfono móvil puede no solo hacer fotos, sino también vídeos con sonido. Parece lógico que una parte de quienes hacen video acaben profundizando más en el aspecto sonoro y el móvil puede realizar grabaciones en cualquier lugar y de una regular calidad pero perfectamente utilizables en contextos de documentación. El paso hacia cierta exigencia puede darse mediante grabadoras digitales estéreo asequibles que pueden considerarse perfectamente profesionales. Pero no solo eso, la edición de audio, antes casi imposible, se ha convertido en algo muy sencillo y prácticamente gratuito.

Además de ello, un aumento en la sensibilidad ecológica de la población conduce de forma casi necesaria a la valoración de los sonidos ambientales. Lo mismo puede aplicarse a proyectos de documentación urbana o de determinados entornos públicos e incluso privados. El ejemplo del 15M fue paradigmático, con literalmente cientos de grabaciones realizadas en todas las ciudades por todo tipo de personas, desde artistas armados con micrófonos binaurales a ciudadanos con pocos medios pero un especial oído para sonidos distintivos. Ecología y documentación.

Por otra parte la popularización del sampler en los años 90 volvió a poner de actualidad la música concreta, bien que de forma a veces muy alejada de las ideas de los padres fundadores. De esta manera el artista ya no tiene por qué limitarse a la reproducción secuencial de una documentación sonora dada, sino que puede crear composiciones que pueden llegar a una enorme complejidad. Y lo hace armado con un bagaje conceptual de una cierta profundidad (volcado más en la práctica que en la pura teoría, que solo hace unos diez años comienza a ver publicados con regularidad estudios sugestivos sobre la cuestión)

¿Qué papel juega la cultura copyleft y las licencias CC tienen en este panorama cambiante de la ecología acústica o la fonografía?

Es un tema curioso. Por una parte, las fuentes que usa un artista en este terreno son casi siempre de dominio público. Por otra el trabajo con dichas fuentes es una creación personal o de grupo, existe un autor. Lo que sí creo es que en el campo de la difusión, las licencias CC son útiles para mantener un determinado nivel de control sobre los trabajos, que en caso contrario podrían ser comercializados o manipulados en contra de la intención de creador original. Esta es la vía que parecen haber elegido muchos artistas a través de netlabels o repositorios de sonido, compaginándolo incluso con ediciones de orden más comercial.

—

Entrevista Paisaje Sonoro / Auge 10 / ENNIO MAZZON, Italia.

ENTREVISTADO POR CORREO ELECTRÓNICO EL 24 DE OCTUBRE DE 2011.

IDIOMA: Inglés.

EC: Have you experienced a growth of interest on phonography and field recordings on the last few years? If so, how you explain it?

I believe that what we are experiencing right now is just an apparent growth of interests on phonography and field recording, this is just the result of a solid infrastructure of contacts among the recordists throughout the world.

Can you point out some examples to support this phenomena?

Undoubtedly field recording has become more accessible for “everyone” in the last few years: audio gear has become cheaper and nowadays is definitely easier to start recording and working with sounds than for instance 10 years ago but nevertheless field recordings and phonography are still buried in an “underground” scenario.

What do you think are the main aspects that have influenced this growing scenario?

I've been thinking a lot about this and I think it could be interesting to point out that many artist that work in this field come from an electronic music background (IDM, noise, industrial, techno...) and their researches are the result of a reduction process that aim to go deep inside the roots of the sounds and that tries to incorporate within the “composition” some sort of formal aesthetic that goes way beyond the pure simple “gesture of recordings” or listening pleasure in favour of a complex structured mix of disciplines and aspects...acoustics, environmental preservation, reduction listening an so on.

What role does copyleft culture and CC Licenses have on this changing panorama of Acoustic Ecology or phonography?

CC Licences is the focal point in my opinion. Thanks to CC licences we are experiencing a strong sense of cooperation among us. I don't like to talk about “scenes” when it comes to musical genres but what is happening right now especially around Impulsive Habitat netlabel and its artists is absolutely remarkable: we are supporting each other to pursue our research, we are growing, technically, aesthetically, philosophically, we are the first generation of field recordists that can count on a such solid background of contacts and relations. Maybe someone can say that we are just pushing the record button but we know that it's not that simple and that there's lot more behind the act of recordings.

—

Entrevista Paisaje Sonoro / Auge 11 / CHIU LONGUINA, España.

ENTREVISTADO POR CORREO ELECTRÓNICO EL 24 DE OCTUBRE DE 2011.

IDIOMA: Castellano.

¿Ha experimentado un crecimiento del interés en la fonografía y las grabaciones de campo en los últimos años? Si es así, ¿cómo lo explica usted?

Si, sin duda. La sensibilidad hacia la experiencia sonora creció en estos últimos años. Recientemente se ha empezado a asumir (por parte de las instituciones) que los archivos sonoros son una fuente importante de información cultural, igual que los libros, documentos o vídeos. Que son testigos invaluable del devenir humano o que funcionan como estímulos para la adquisición de conocimientos y vehículos de educación para los más diversos grupos sociales. También se entiende que la fonografía es una herramienta para acercarnos a nuestro patrimonio cultural, en este caso inmaterial, a través de los sonidos que genera, percibir, comprender y concebir nuestra identidad sonora. Todo este discurso está ya inmerso en el imaginario común de los ciudadanos, al menos lo entienden perfectamente y lo ven pertinente. Pero hay un extraño fenómeno, algo sobrenatural y que tiene una relación directa con la condición inmaterial del sonido que hace que, aun sintiendo la pertinencia de este discurso, no se incluye en los planes y programas gubernamentales. El sonido tiene a ser libre por definición.

¿Puede señalar algunos ejemplos para apoyar este fenómeno?

Nosotros en Escoitar.org (Asociación cultural que se dedica a la fonografía y su aplicación social), hemos generado más noticias en prensa en un sólo año que, por ejemplo, el Museo Thyssen en ese mismo año. Hay un sentimiento general de culpa por dejar de lado tan importante elemento cultural. Como ejercicio de redención, los medios de comunicación son muy sensibles a este fenómeno.

¿Qué cree usted que son los principales aspectos que han influido en este escenario de crecimiento?

Somos seres pluri-sensoriales, y este hecho se ha asumido recientemente. El cine, por ejemplo, pensado como una experiencia para el ojo, ha ido incorporando poco a poco la experiencia sonora (la propia historia del cine lo demuestra), y esa experiencia se ha convertido en ingrediente fundamental en los últimos años. Ahora mismo se reconoce que el 50% del éxito de una película tiene que ver con su banda sonora (y por banda sonora no me refiero sólo a la música, sino a todos sus sonidos). Este fenómeno en el cine se ha extrapolado a otros campos culturales y a la sociedad en general.

Otro elemento fundamental es la popularización de las tecnologías, es decir, al hecho de que cualquier persona puede grabar un sonido y reproducirlo, así de simple.

¿Qué papel juega la cultura copyleft y las licencias CC tienen en este panorama cambiante de la ecología acústica o la fonografía?

El tema Copyleft es una corriente cultural que ha permitido que el creador tenga relación directa con el receptor de sus obras. Esta democratización de la creación y sus consecuencias en la industria cultural han jugado un papel fundamental en el crecimiento del número total de creadores que ofrecen obras a la sociedad. Pues bien, con este aumento del número de creadores ha llegado también un aumento de los creadores sensibilizados con la fonografía.

—

Entrevista Paisaje Sonoro / Auge 12 / LAWRENCE ENGLISH, Australia.

ENTREVISTADO POR CORREO ELECTRÓNICO EL 24 DE OCTUBRE DE 2011.

IDIOMA: Inglés.

EC: Have you experienced a growth of interest on phonography and field recordings on the last few years? If so, how you explain it?

yes. I think that much of this growth in interest can be traced to the access of cheap and easy to use technologies which have allowed a great many people to engage with concepts surrounding phonography. I imagine this interest will continue to grow.

Can you point out some examples to support this phenomena?

the zoom h2 has become a staple item for many musicians now - who have used it to explore field recordings and their roles within music. Chihei Hatakeyama for example uses both field recordings and music in unison on his Mirror album. Also bands like Tenniscoats have used 'environmental settings' to record their songs, mixing those spaces with their musical materials.

What do you think are the main aspects that have influenced this growing scenario?

Much of it is down to accessible technologies. I think on top of that the growing number of highly skilled artists working in this area has lent a sense of direction and unison.

What role does copyleft culture and CC Licenses have on this changing panorama of Acoustic Ecology or phonography?

at present not so much. or at least not more than copywritten material plays. for me money that's a separate conversation.

—

Entrevista Paisaje Sonoro / Auge 13 / HILDEGARD WESTERKAMP. Canadá.

ENTREVISTADO POR CORREO ELECTRÓNICO EL 24 DE OCTUBRE DE 2011.

IDIOMA: Inglés.

EC: Have you experienced a growth of interest on phonography and field recordings on the last few years? If so, how you explain it?

Yes, an astounding increase in fact. Partially it can be explained because of the easy accessibility to recording equipment: it's relatively affordable, easy to use, makes relatively good recordings. The internet with access to soundmaps, opportunities to make recordings public, all of that encourages this trend of recording and listening.

Can you point out some examples to support this phenomena?

Publications of nature recordings on CD, field recordings in and from various cultures (see Gruenrekorder in Germany as an excellent example), the use of sound in installations and exhibitions and so on, all have increased tremendously during the last 10-15 years...

What role does copyleft culture and CC Licenses have on this changing panorama of Acoustic Ecology or phonography?

I don't have enough overview over this situation to comment on it in detail or in any informed way. But I would assume that the copyleft culture and Creative Commons licences contribute greatly to the accessibility and spreading of much field recording and phonography work.

—

Entrevista Paisaje Sonoro / Auge 14 / CHERYL TIPP. Reino Unido.

ENTREVISTADO POR CORREO ELECTRÓNICO EL 10 DE AGOSTO DE 2012.

IDIOMA: Inglés.

Have you experienced a growth of interest on phonography and field recordings on the last few years? If so, how you explain it?

My role as wildlife curator at the British Library Sound Archive means that I have always been involved with people interested in and working with field recordings. I have seen a growth of interest in field recordings over the last few years however, with more and more individuals buying equipment and making their own recordings.

Explanations would include:

- greater range of affordable recording equipment on the market
- availability of more international workshops
- online resources offering advice
- forums, mailing lists and other social media platforms where field recordists can discuss projects, problems and share their recordings with each other

Can you point out some examples to support this phenomena?

example 1: Recording equipment

There are now many handheld recorders on the market that are affordable and of good quality. Internal microphones have improved so that, in some situations, decent recordings can be made without the need of an external mic. These are also small, lightweight and easy to use, making them convenient when traveling. Fit in your pocket or bag so can always take them with you wherever you go.

example 2: workshops:

Key figures are now leading workshops around the world. Chris Watson, Jez Riley French, Wildlife Sound recording Society, Macaulay Library, David Velez etc

example 3: Social Media Platforms:

Soundcloud, Bandcamp, Playback, netlabels such as Impulsive Habitat & Green Field Recordings, Twitter, Facebook (e.g. 'A Quiet Position' group) etc. All of these help promote field recording and encourage people to take part.

What do you think are the main aspects that have influenced growing scenario?

An increasing awareness of changing environments and lost sounds. This counts for wildlife, rural and urban sounds. From a wildlife / environmental point of view, I think people have a need to escape their urban surroundings and either make their own field recordings of rural / untouched locations or listen to recordings made by others.

What role does copyleft culture and CC Licenses have on this changing panorama of Acoustic Ecology or phonography?

People are becoming more open when it comes to sharing sounds and allowing them to be reused by others. Often a credit is all that is required. The web has facilitated this greatly. Recordist still have control of their recordings but have the options to make these available, either wholly or partially, to an international audience.

ANEXO III.

Entrevistas acerca de #YesWeKLANG.

Serie de entrevistas realizadas a varios de los responsables o dinamizadores del movimiento #YesWeKLANG en base en la red que durante el mes de mayo de 2011 estuvieron recogiendo los sonidos del Movimiento 15M y compartiéndolos en la Red a través de las redes sociales Twitter y Facebook.

Entrevista #YesWeKLANG 01 / KAMEN NEDEV.

ENTREVISTADO POR CORREO ELECTRÓNICO EL 28 DE MAYO DE 2012.

¿Cuándo surge el tag #YesWeKlang?

Alrededor del 19-20 de mayo del 2011. Tendré que revisar tweets (cosa difícil). Pero quizás habría que retrotraerse al 13-14 de mayo. Esos días, pensando en la manifestación del día 15, Pedro Jiménez de Zemos98 y Chinowski Garachana de La Invisible lanzaron unos tweets en el sentido de que aprovecharíamos que iba a haber manifestaciones en casi todo el Estado, y sacáramos las grabadoras y micros ese día e hiciéramos «algo» con eso. Recuerdo que por mi parte se lo comenté a Anita Serrano en Barcelona, y otra gente de Mediateletipos (Juan Gil, Blanca Rego, J.L. Espejo) estaban al tanto de la idea. (Lo curioso en mi caso, realmente fui a la manifestación para grabar; la convocatoria no me había convencido nada, no iba nada entusiasmado; vaya sorpresa me llevé).

Esto es importante por dos razones: una, que la iniciativa surgió, como casi todo aquellos días, desde la red; y dos, que Mediateletipos estaba de alguna manera involucrado desde el principio (creo que el «algo» que se quería hacer ya desde el inicio era un post o mapa en Mediateletipos; consulta con Blanca Rego sobre eso).

Esos días, antes de la manifestación del 15, flirteábamos con proclamas y hashtags de tipo «Riot Sounds Produce True Democracy» (parafraseando el «Riot Sounds Produce Riots» de Atari Teenage Riot y otras cosas así. Por supuesto, ninguna sabíamos qué iba a pasar el día 15. Ni el 16. Ni el 17 ni lo siguientes. Así que a las primeras tomas se unieron más y más, y alguno (como yo) decidimos ir llevando un registro sonoro continuo de los acontecimientos.

Del hashtag #YesWeKLANG, bueno, me tengo que hacer responsable yo. Ya el 19-20, empezaron a proliferar hashtags parafraseando el «Yes We Can» de la campaña para la presidencia de Barack Obama: como #YesWeCamp, o el #YesWeRead que usamos en #bookcamping. Me lo inventé como una variación más sobre eso, con la infundada idea de que «KLANG» quería decir «ruido» en alemán. Estoy tan convencido de que no es así que hasta me ha dado miedo mirarlo en un diccionario, sin embargo, klang en alemán significa sonido. Así y todo, a Blanca Rego le gustó ese #hashtag, y ahí se ha quedado. Así que podemos decir que el hashtag es una equivocación fruto del entusiasmo y la adrenalina de aquellos momentos.

¿Está inspirado en alguna otra iniciativa anterior?

Hace unos días discutía, medio en broma, con Pedro Jiménez si #YesWeKLANG se inspiraba más en Ultra-Red o en Mattin. Probablemente en ambos. Aunque desconozco iniciativas similares, no de este tipo, y no a esta escala. Lo cual no quiere decir que no existan.

¿Es posible contabilizar todas las colaboraciones? es decir una lista de quién ha participado?

No, y no sería buena idea. Me explico. A pesar de que la idea surgió desde la red de Mediateletipos, uno de los aspectos más fascinantes y gratificantes de #YesWeKLANG fue la aparición de gente sin ningún conocimiento de la fonografía que, de repente, empezaban a registrar sonido con lo que tenían a mano (normalmente, un iPhone o Android). En aquellas semanas se abrieron muchas cuentas nuevas en SoundCloud. Así que, a los «de siempre» (Pedro Jiménez y Voluble en Sevilla, Chinowski Garachana / TeslaDream en Málaga, José Luis Espejo y servidor en Madrid, Blanca Rego y Anita Serrano en Barcelona, Juan Gil en Santiago de Compostela), se sumó mucha más gente completamente ajena a la fonografía. Estoy hablando de José Ángel Gelado en Madrid, Marta Ardiaca en Prat de Llobregat, Paco González en Barcelona, etc. Gente que hacía grabaciones con una microfonía pésima, pero que, al sumarse al mapa, aportaron cosas muy importantes. (La única grabación que nos llegó de Donosti, por ejemplo, la hizo Marta Ardiaca, aprovechando que estaba de paso por la ciudad; tampoco había nadie registrando sonido en Valencia [¿dónde andabas metido tú?], y fue sólo gracias al paso de Benito Jiménez de Voluble que tuvimos el registro de un paseo sonoro por la Acampada Valencia; otra vez, Benito operaba con la pésima microfonía de un Android; pero supo, precisamente, sacarle partido a las limitaciones del hardware).

Es parte de la naturaleza de los mapas sonoros: la pericia, la experiencia, el renombre del «artista» o la infraestructura técnica de grabación quedan supeditadas a la narrativa más amplia del mapa. Y es importante que siga siendo así.

Si confeccionáramos una lista «definitiva» de participantes en #YesWeKLANG, parecería que estamos hablando de un equipo cerrado de personas, y no es así. Es más, se cerraría el camino a que gente nueva se sume en futuras ocasiones. (Por no hablar de otros proyectos en esta línea que aparecieron en esos días: estoy pensando en el trabajo de un grupo de alumnos en el Máster de Arte Sonoro en Barcelona, que creo que se incluyó en el mapa de SonsdeBcn; y, por supuesto, aquel recopilatorio del sello «micropolítica»; y habrá muchas más cosas que desconozco).

También, recientemente, por DM, con Pedro Jiménez tanteamos la idea de quizás darle una estructura más sólida a #YesWeKLANG. No sería una mala idea, a raíz de esta iniciativa se ha reabierto un debate sobre unos modos de producción sonora menos formalistas, más sociales y politizados. Me consta que hay en ciernes al menos dos proyectos en este sentido. Nos esperan tiempos interesantes. Pero lo cierto es que #YesWeKLANG está bien como está, una especie de hashtag difuso, un grito de guerra abierto y para quien lo quiera. Si se organizara un colectivo más formal, mejor estructurado alrededor de #YesWeKLANG, se perdería buena parte de la diversidad y apertura que tiene ahora mismo.

No hay que olvidar que esto surgió desde una red algo difusa y rizomática (Mediateletipos), se desarrolló en paralelo a otro movimiento que surgió en la red y se desarrolló de forma difusa y abierta (todo ese conjunto de cosas que llamamos #15M, etc.). Y que se orientó hacia formatos (mapas sonoros) también relativamente abiertos y poco lineales. Hay que mantener esta apertura, nadie sabe qué o quién se puede unir a la iniciativa en futuras ocasiones.

¿Estás de acuerdo en que es a través de Mediateletipos y Blanca Rego cuando se le da forma a todo ordenando un archivo?

Absolutamente. Lo he comentado más arriba: Mediateletipos estuvo ahí desde el principio, y aunque hubo más gente que colaboró en la confección del archivo, Blanca Rego fue la «archivera mayor».

Lo que iba pasando en los primeros días de las acampadas es que Blanca Rego empezó a recopilar los distintos sonidos (desde SoundCloud, Tumblr, el Internet Archive, etc.), en una serie de posts en Mediateletipos. Al principio, iba a ser un único post, pero, claro, aquello apenas había comenzado, así que fue una serie bastante larga. Blanca bromeaba con que la metodología usada para eso era la del «apilamiento». Más o menos el 20-21 de mayo alguien

propuso la idea de hacer un mapa sonoro, y Blanca se puso a hacerlo con el MapMaker. Yo le eché una mano en esto (y hasta ahí llega mi participación en Mediateletipos).

Pero diría que sin la difusa y abierta infraestructura de Mediateletipos, esto no se habría desarrollado de la misma manera.

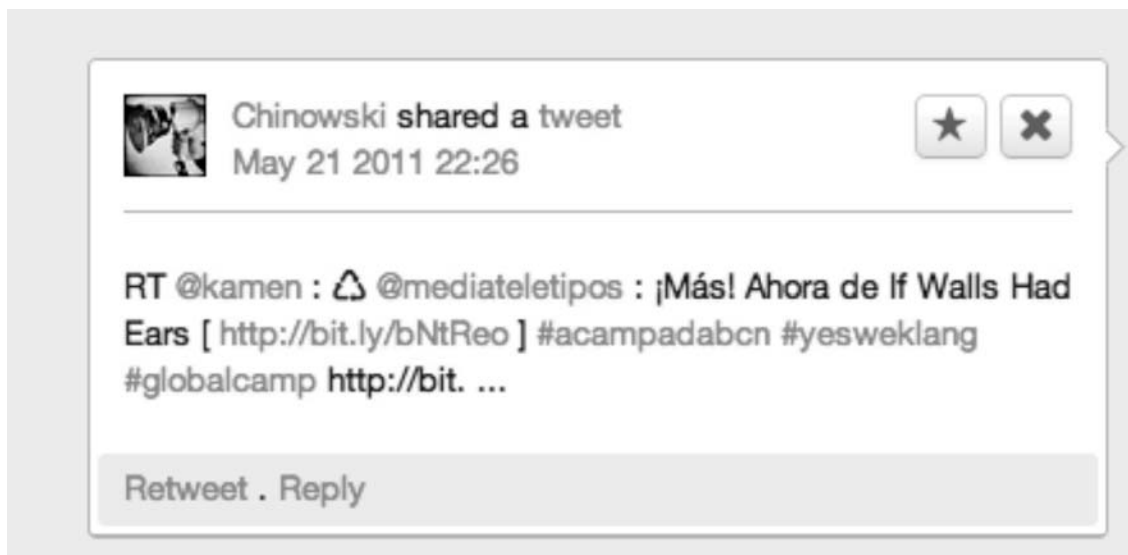
—

Entrevista #YesWeKLANG 02 / ANDRÉS GARACHANA LORENZO (Chinowski Garachana).

ENTREVISTADO POR CORREO ELECTRÓNICO EL 28 DE MAYO DE 2012.

¿Cuándo surge el tag YesWeKlang?

Surge durante el 20-21 de Mayo de 2011 nuestro colega Kamen Nedev le empieza a dar bola y otros activistas y artistas sonoros como Pedro, y Benito Jimenez, Marta Ardiaca, Blanca Rego de mediateletipos y yo mismo los empezamos a usar en siguientes grabaciones y comentarios en redes sociales, blogs, entrevistas y posts como hashtag identificativo. Adjunto captura de pantalla del twitt.



Captura de pantalla aportada por Andrés Garachana.

¿Está inspirado en alguna otra iniciativa anterior?

Creo que viene de otro slogan/hashtag que era #Yeswecamp que lo veníamos utilizando desde el día 18 de mayo, se lo debes de preguntar a Kamen y Blanca de Mediateletipos que son los primeros que empezaron a utilizarlo en twitter, yo lo he ido incorporando como un #(Hashtag) en todas las grabaciones que he ido subiendo e incluso se lo he agregado a otras anteriores.

¿Es posible contabilizar todas las colaboraciones? es decir una lista de quién ha participado?

Creo que si, tampoco somos tantos los que salimos a las calles y plazas con los micros.

¿Estás de acuerdo en que es a través de Mediateletipos cuando se le da forma a todo ordenando un archivo?

Si, al menos yo lo experimenté de esa manera.

¿Crees en la necesidad de formalizar el archivo reuniendo todo el material en un mismo portal?

No estaría mal, de hecho ya se está haciendo en parte a través de @15m_archive.

—

Entrevista #YesWeKLANG 03 / JOSÉ LUÍS ESPEJO.

ENTREVISTADO POR CORREO ELECTRÓNICO EL 28 DE MAYO DE 2012.

¿Cuándo surge el tag YesWeKlang?

No lo se exactamente. Yo leí esta frase por primera vez cuando Blanca Rego la escribió en el título del post "Yes We Klang: Mapa sonoro de la #spanishrevolution" en <http://www.mediateletipos.net/archives/15971> Como puede verse en ese título, durante esos meses habíamos estado usando otro hagstag, el de #spanishrevolution, que tenía la intención básica de incluirlo en los acontecimientos de mayo de 2011 en distintas ciudades del Estado Español, y que Blanca supo muy bien concluir con un signo de interrogación. A lo largo de un año, este hagstag ha ido tomando cuerpo como una iniciativa propia, que últimamente tiene esa relación con el sonido grabado, pero también, por un giro, con la onomatopeya de la cacerolada. Hoy

mismo, que me llegan tus preguntas, surgen variaciones del hashtag que cambian la postura del que graba y representa, al que hace ruido y que hablan muy bien de esa doble caracterización fenomenológica del sonido, pensada desde la política.

Las pego aquí:

" @ColumnaAscaso RT @pedrojimenez: Por el streaming he escuchado: "¡Menos batucada y más caceroлада! ¡Más antagonismo y menos buenrollismo!" #YesWeKLANG #Clangclangclang jijj!"

O esta otra que resume muy bien la naturaleza del ruido en particular, pero del sonido en general, como un medio de confrontación para las relaciones políticas, pero rara vez para el consenso.

"@chinowski Desde hoy abandono la actitud pacifica y me paso al brazo ruidístico-armado del movimiento **#ruido #YesWeKLANG** <http://twitpic.com/9qjmpln>"

¿Está inspirado en alguna otra iniciativa anterior?

Yo no puedo decir que pensaba cada cual cuando grababa y colgaba esa grabación en internet. Yo mismo no suelo grabar ni hacer fotos de las cosas, pero esos días grabé sin los antecedentes que relato después en estas líneas. Aún así hay que cuidarse mucho de ponerle antecedentes a un suceso que implica tantas personas y eso que llaman sus subjetividades.

Para mí sí que existen antecedentes, en el uso del sonido como forma de expresión política de una multitud de personas y también en los estudios de esos sonidos.

El ejemplo que todos tenemos en mente al pensar en ruido y gente en la calle es Buenos Aires en 2002 después del corralito. Entonces la proclama no era "Lo llaman democracia y no lo es", eso lo argentinos seguro que ya lo sabían muy bien, sino "Que se vayan todos, que no quede ninguno" <http://multitudes.samizdat.net/Dificultades-y-logros-de-las> Por supuesto que si echamos la vista atrás, con esa técnica de descifrar los sonidos de los "medios silenciosos" como la fotografía, podemos ver el primer referente cultural de ruido, arte y política en el mistificado derribo de la columna Vendôme de París http://farm5.static.flickr.com/4088/5177669410_8d2e0c4d31.jpg, pero Buenos Aires en 2002 nos viene muy bien, porque las similitudes entre esto y aquello son cada día más evidentes. Allí la caceroлада funcionaba muy para el término de Multitud que se estaba construyendo en esos años y que en 2004 Negri y

Hardt convirtieron en libro. Para mi, una relación sin matices entre ruido y multitud es muy simplista. Para no salirme mucho del contexto que conozco, es decir, el de Madrid, esta relación multitud/ruido se desmonta con un solo contraste. Cuando en 2009 se desalojó la primera sede del Patio Maravillas, la manifestación tuvo una forma de esas que Attali llamaría autoritarias. <http://www.tercerainformacion.es/?Forma-sonora-de-una-manifestacion> . De hecho, cada vez que una manifestación está organizada, aparece fácilmente el sistema de amplificación de sonido. Y de aquí al otro punto.

En cuanto a la relación de estos sonidos con la fonografía, o al menos con la cultura aural, creo que es de recibo hablar de la publicación Espacios sonoros, tecno-política y vida cotidiana, y especialmente del ensayo de Andrés Antebi y Pablo Gonzalez De la Internacional Situacionista al Sound System: Aproximación al paisaje sonoro de las manifestaciones. <http://www.antropologia.cat/files/DOSSIER%20ESPACIOS%20SONOROS.pdf>

Sólo extractando la primera frase, a uno se le viene a la cabeza otro hashtag #putohelicoptero

“Junto al rumor de la multitud, se oye el zumbido incesante del helicóptero. De repente, un pequeño grupo que marcha junto a la banda de música, levanta sus manos al viento y empieza a agitarlas. Cantan a coro: “¡Ito, ito, ito, que caiga el pajarito!””

Por seguirle los pasos a este helicóptero, hay otro buen comienzo, el de Fotografía y Activismo de Jorge Luis Marzo, en el que relata como un grupo de manifestantes iluminados por las luces de un helicóptero, contraatacan metafóricamente con los flashes de sus cámaras digitales. Esto habla de un cambio del uso de la tecnología impulsado por los aparatos digitales (que es muy evidente) y de la escala desproporcionada de nuestras tecnologías y las de la policía. De hecho, el texto Espacios Sonoros... , está dentro de un contexto más preocupado por la descripción de los métodos de control con sonido que de la documentación de la propuesta. Aunque esta relación con la fonografía siempre estuvo allí, al menos para mi, en el momento en el que fue filtrada por Escoitar.org en SonicWeapons.org.

En relación a estos dos precedentes, yo creo que sí estamos oyendo algo distinto. Primero porque el ruido de la cacerolada y la manifestación sin proclamas claras representa una ideología, o quizás la falta de una sola, que no puede clasificarse según términos musicales y tecnológicos como los descritos en estos antecedentes, pero que tampoco puede ser pensado solamente como sonido de la multitud.

Segundo porque la concienciación sobre la importancia del sonido y de grabarlo ha crecido lo suficiente como para que personas que no hacen fonografía, como yo, salgan a grabar estos hechos y todo ello se incluya en nuevas narrativas como las del mapa sonoro.

¿Es posible contabilizar todas las colaboraciones, es decir una lista de quién ha participado?

No lo se.

¿Estás de acuerdo en que es a través de Mediateletipos cuando se le da forma a todo ordenando un archivo?

No se si mediateletipos trata o puede ordenar el archivo o los archivos de estos sonidos. No creo que nadie tuviera pretensiones de formalizar nada, simplemente dar cabida a un acontecimiento sonoro más, sólo que este acontecimiento era muy importante y necesitaba otro tratamiento. Aunque mediateletipos tenga "posteadores cerrados" a diferencia de artesonoro.org o modisti, creo que es un blog que se preocupa de dar cabida a lo colectivo o a lo común, y por eso hay una recopilación, imagino. Desde luego, creo que ayudó a que todos supiéramos que más personas grababan en sus plazas y demostró que las redes sociales no son tan buena herramienta como se dice, y por supuesto, no tan autosuficiente.

¿Crees en la necesidad de formalizar el archivo reuniendo todo el material en un mismo portal?

No lo se. Creo que esta cuestión tiene que ver más con el sentido de la mediación que con la del archivo y me parece un tema muy complejo que no me se responder ni a mi mismo.

—

Entrevista #YesWeKLANG 04 / BLANCA REGO

ENTREVISTADO POR CORREO ELECTRÓNICO EL 28 DE MAYO DE 2012.

¿Cuándo surge el tag YesWeKlang?

Si no recuerdo mal, se le ocurrió a Kamen Nedev cuando empezamos a ver que había gente grabando y subiendo sonidos a varias páginas web. Fue durante las primeras protestas de mayo de 2011.

¿Está inspirado en alguna otra iniciativa anterior?

Fue algo casual que surgió en Twitter, no está inspirado en nada. Yo publiqué un primer post cuando vi que había varias personas grabando sonido, y entonces otra gente empezó a enviarnos más enlaces a archivos que fui añadiendo. Después de unas horas había tantas grabaciones que era poco práctico seguirlas sumando al mismo post, así que fuimos creando más. Cuando teníamos varios posts, alguien propuso crear un mapa para organizar las grabaciones de alguna manera, y buscamos la forma de hacerlo lo más sencilla y rápidamente posible. Fue un proceso natural que fue avanzando de manera imprevista, sin pensar demasiado en qué estábamos haciendo.

¿Es posible contabilizar todas las colaboraciones? es decir una lista de quién ha participado?

No existe ninguna lista ni de colaboradores ni de archivos, simplemente fuimos recopilando grabaciones.

¿Estás de acuerdo en que es a través de Mediateletipos cuando se le da forma a todo ordenando un archivo?

Yo no diría que es un archivo, porque la verdad es que no está ordenado ni clasificado de ninguna manera. Son solo una serie de posts y un mapa en los que recogimos todo lo que nos enviaron directamente y lo que fuimos encontrando en páginas como SoundCloud, Tumblr, etc. Es más bien una recolecta o un apilamiento.

¿Crees en la necesidad de formalizar el archivo reuniendo todo el material en un mismo portal?

Yo personalmente no creo que sea un archivo ni que esté formalizado, y estoy segura de que existen muchas más grabaciones sonoras de las que no tenemos conocimiento. Yo hice un primer post porque me parecía importante que alguien se hiciese eco del tema sonoro, pero en ningún momento hubo ningún plan preconcebido, ni siquiera lo hay ahora a posteriori. Hace unos días, Kamen planteaba la posibilidad de crear un archivo en forma de mapa o wiki donde cualquiera pudiese colgar sus grabaciones, pero no sé si llegará a hacerse.

—

Entrevista #YesWeKLANG 03 / JUAN-GIL LÓPEZ

ENTREVISTADO POR CORREO ELECTRÓNICO EL 28 DE MAYO DE 2012.

¿Cuándo surge el tag YesWeKlang?

Yo tuve noticias primero a través de Pedro Jiménez y Kamen a través de Twitter pero no se si realmente son ellos quienes iniciaron la bola de nieve.

¿Está inspirado en alguna otra iniciativa anterior?

No, que yo sepa, en cualquier caso es una iniciativa que parte de gente como Kamen y que Blanca lleva a Mediateletipos, o al menos yo tuve esa percepción...

¿Es posible contabilizar todas las colaboraciones? es decir una lista de quién ha participado?

Pues sinceramente, no lo se...

¿Estás de acuerdo en que es a través de Mediateletipos cuando se le da forma a todo ordenando un archivo?

Al menos esa es mi percepción. Creo esas iniciativas adquieren una relevancia mayor en los medios y en el contexto de la comunidad sonora. En el fondo es la propia naturaleza de aunar esfuerzos para evitar que se diluya.

¿Crees en la necesidad de formalizar el archivo reuniendo todo el material en un mismo portal?

No necesariamente a nivel de archivo. Me refiero con ello que los archivos en si no creo que tengan que estar subidos o asociados al mismo espacio pero si que es interesante que haya una especie de cluster donde se centraliza la información sobre estas iniciativas.

ANEXO IV.

Repositorio de Mapas Sonoros.

Este repositorio pretende ser un sencillo archivo de aquellos mapas sonoros consultados a lo largo de la investigación. A través de los documentos que a continuación se adjuntan uno puede observar las distintas características formales de cada uno de los mapas consultados. El archivo pretende compilar tanto capturas de pantalla de dichos mapas como enumerar los datos básicos para su consulta a lo largo de la investigación.

Este archivo se ha realizado en base a los datos conseguidos a través de la información dispuesta en la web de cada uno de los proyectos o a través de preguntas directas a los responsables de los proyectos.



Egilea: Xabier Erkizia

Data: 02/12/2011



00:34

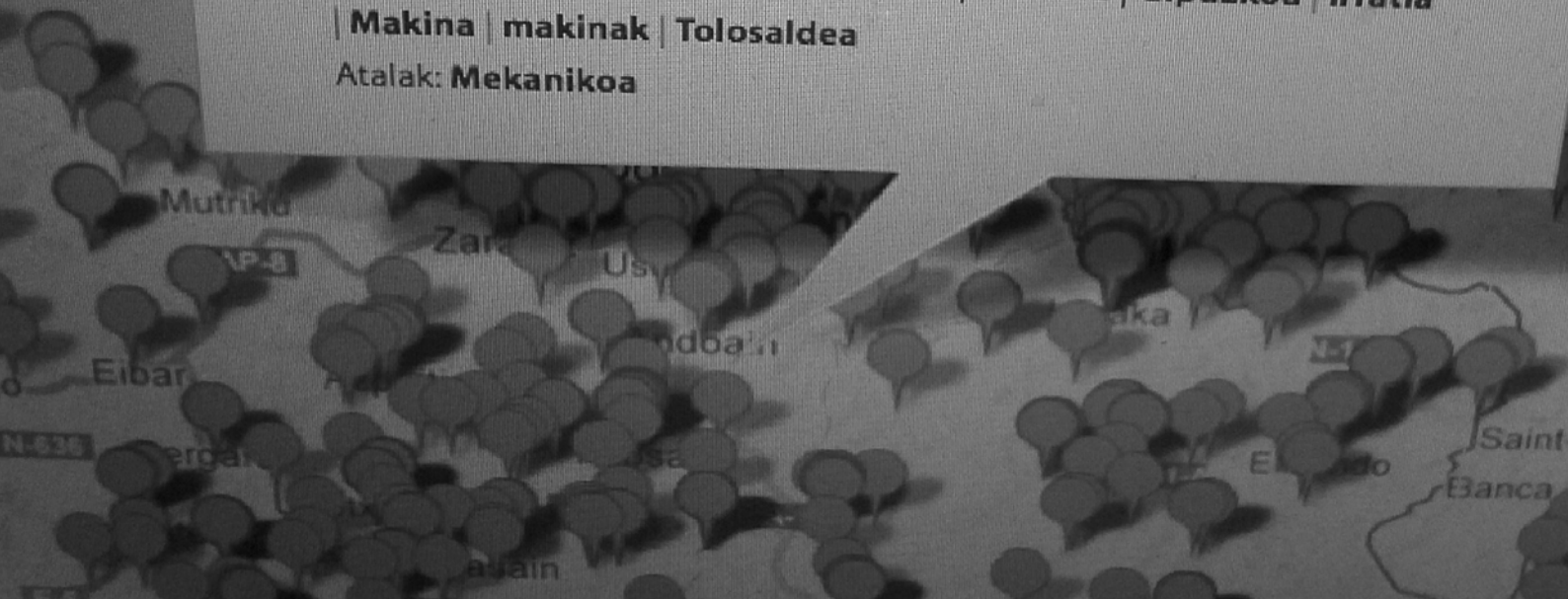
02:47



[download](#)

Etiketak: [Altaboza](#) | [Animaliak](#) | [behia](#) | [Euskara](#) | [Gipuzkoa](#) | [Irratia](#)
| [Makina](#) | [makinak](#) | [Tolosaldea](#)

Atalak: [Mekanikoa](#)



ESCOITAR.ORG (2005)

Galicia, España.

Autores: Xabier Erkizia, Íñigo Telletxea, Mikel R. Nieto.

Plataforma: Google Maps API

Categorización de los sonidos: BIOACÚSTICA / SOCIEDAD / MECÁNICO /
NATURALEZA / SEÑALES ACÚSTICAS / URBANO

WEB: www.escoitar.org

Licencias: Creative Commons 3.00 Share Alike (BY_NC_SA)

SONIUMAPA.NET (2005)

Euskadi, España.

Autores: Xabier Erkizia, Íñigo Telletxea, Mikel R. Nieto.

Plataforma: Google Maps API

Categorización de los sonidos: BIOACÚSTICA / SOCIEDAD / MECÁNICO /
NATURALEZA / SEÑALES ACÚSTICAS / URBANO

WEB: www.soinumapa.net

Licencias: Creative Commons 3.00 Share Alike (BY_NC_SA)

Campanas Lucena



Grabación realizada en C/Montenegro nº 6, azotea.

LONDON SOUND SURVEY

LONDON MAP | SOUND ACTIONS | SOUND MAPS | WILDLIFE | HOLOCENE | HISTORICAL | BLOG |

PAGE DOES NOT HAVE A TEXT-ONLY EQUIVALENT

SHARE THIS PAGE   

ALL-IN-ONE LONDON MAP WITH HISTORICAL LAYERS AND SOUND RECORDINGS

The London Map combines recordings from the *Sound Maps* and *Sound Actions* sections into a single interface, with the section soon to follow. Historical map layers give a background to the modern-day sounds of London.

LAYERS ON THE LONDON MAP

OPEN STREET MAP

Present-day map tiles derived from the Mapnik layer of the OpenStreetMap project, an open-source collaborative world map.

LAND UTILISATION 1930s

London part of a nationwide survey of land use intended as a 'modern-day Domesday book'. Much of the work was done by schoolchildren.

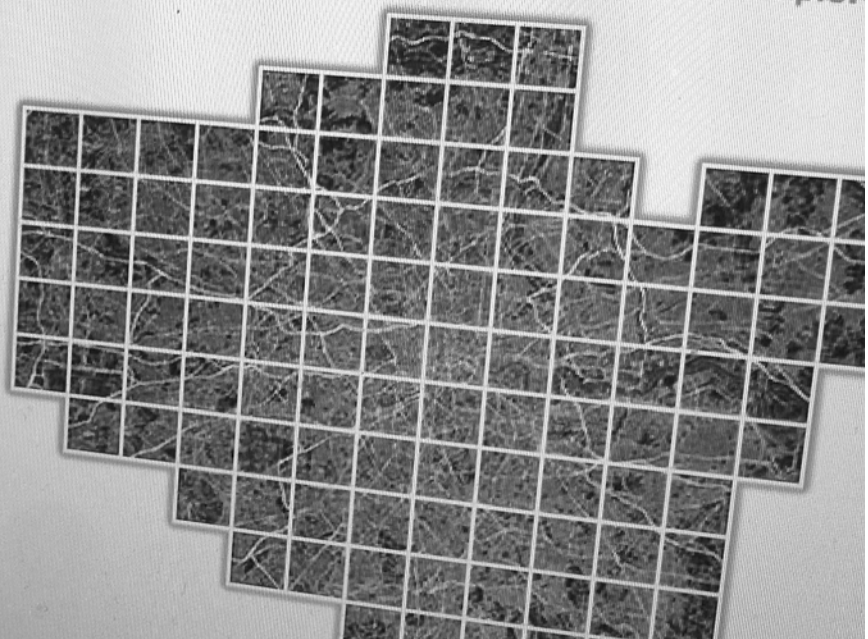
BOOTH LONDON POVERTY 1898

A colour-coded map of London depicting levels of poverty and wealth. Commissioned by the social reformer Charles Booth.

ORDNANCE SURVEY FIRST SERIES

London map derived from four separate sheets of the Ordnance Survey First Series, published from 1805 onwards.

Select a map square below and click to explore



ANDALUCÍA SOUNDSCAPE (2007)

Andalucía, España.

Autores: Juan Cantizzani, Justin Bennet, James Wyness, entre otros.

Plataforma: Google Maps API

Categorización de los sonidos: ACUÁTICOS / HISTÓRICO-CULTURAL /
NARRACIONES / NATURALEZA-ANIMALES / PASEOS SONOROS
RUIDO / SEÑALES ACÚSTICAS / URBANO / SOCIAL

WEB: www.andaluciasoundscape.net

Licencias: Creative Commons 3.00 Share Alike (BY_NC_SA)

LONDON SOUND SURVEY (2009)

Londres, Reino Unido.

Autores: Ian Rawes.

Plataforma: Diseño propio

Categorización de los sonidos: SOUND ACTIONS / SOUND MAPS / WILDLIFE
HISTORICAL.

Sub-Categorías: ECONOMÍA / POLÍTICA / SOCIEDAD / DÍA / NOCHE
SONIDOS HISTÓRICOS / ACTUALIDAD RADIOFÓNICA

WEB: www.soundsurvey.org.uk

Licencias: Creative Commons 3.00 Share Alike (BY_NC_SA)



Montréal Sound Map



[Sound Map](#) | [Contribute](#) | [About](#) | [Links](#) | [Contact](#) | [CESSA](#)



[Mapa](#) | [Satélite](#)

Sound Browse

- All Sounds [29]
- Recent Uploads
 - Piste cyclable
 - Jardin Américain
 - Station de métro
 - Hutchison & B...
 - CP Railway, M...
 - Fairmount/St...
 - St-Eustache, 1...
 - Alleyway (betw...
 - Montreal Under...
 - Champagneneur...
- Location
 - Boroughs
 - Neighbourhoods
 - Municipalities
 - Suburbs
- Date
 - Time of Day
 - Month
 - Seasons
 - Day of Week
- Tags
 - Human
 - Mechanical
 - Natural
 - Societal
 - Music
 - Noise
- Contributors
 - Group Soundwalks [2]
 - Binaural Recordings [9]

STANZA: SOUND CITIES (2002-2012)

Global.

Autores: Stanza

Plataforma: Diseño propio / Google Maps API

Categorización de los sonidos: POR LOCALIZACIÓN-CIUDAD
POR CATEGORÍAS Y/O ESTADOS DE ÁNIMO.

WEB: www.soundcities.com

Licencias: Creative Commons 3.00 Share Alike (BY_NC_SA)

MONTREAL SOUND MAP (2008)

Montreal, Quebec.

Autores: Max Stein

Plataforma: Diseño propio / Google Maps API

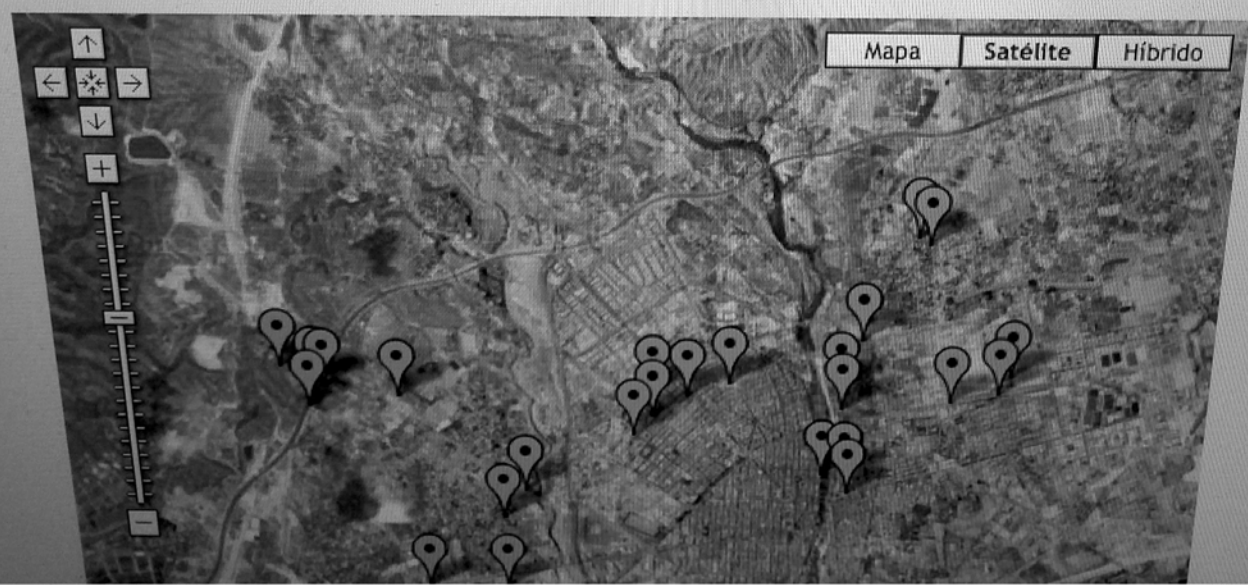
Categorización de los sonidos: LOCALIZACIÓN / FECHA / ETIQUETAS
Sub-Categorías: VECINDARIOS / MUNICIPIOS / SUBURBIOS / HORAS
ESTACIONES / SEMANAS / HUMANOS / MECÁNICOS / RUIDO / MÚSICA
CONTRIBUCIONES / PASEOS SONOROS / GRABACIONES BINAURALES

WEB: www.montrealsoundmap.com

Licencias: Creative Commons 3.00 Share Alike (BY_NC_SA)

- Grabaciones de campo/
- Fonografía/
- Paisaje sonoro/
- Field recordings/
- Soundscape/

MAPA



Berlin Wall of Sound

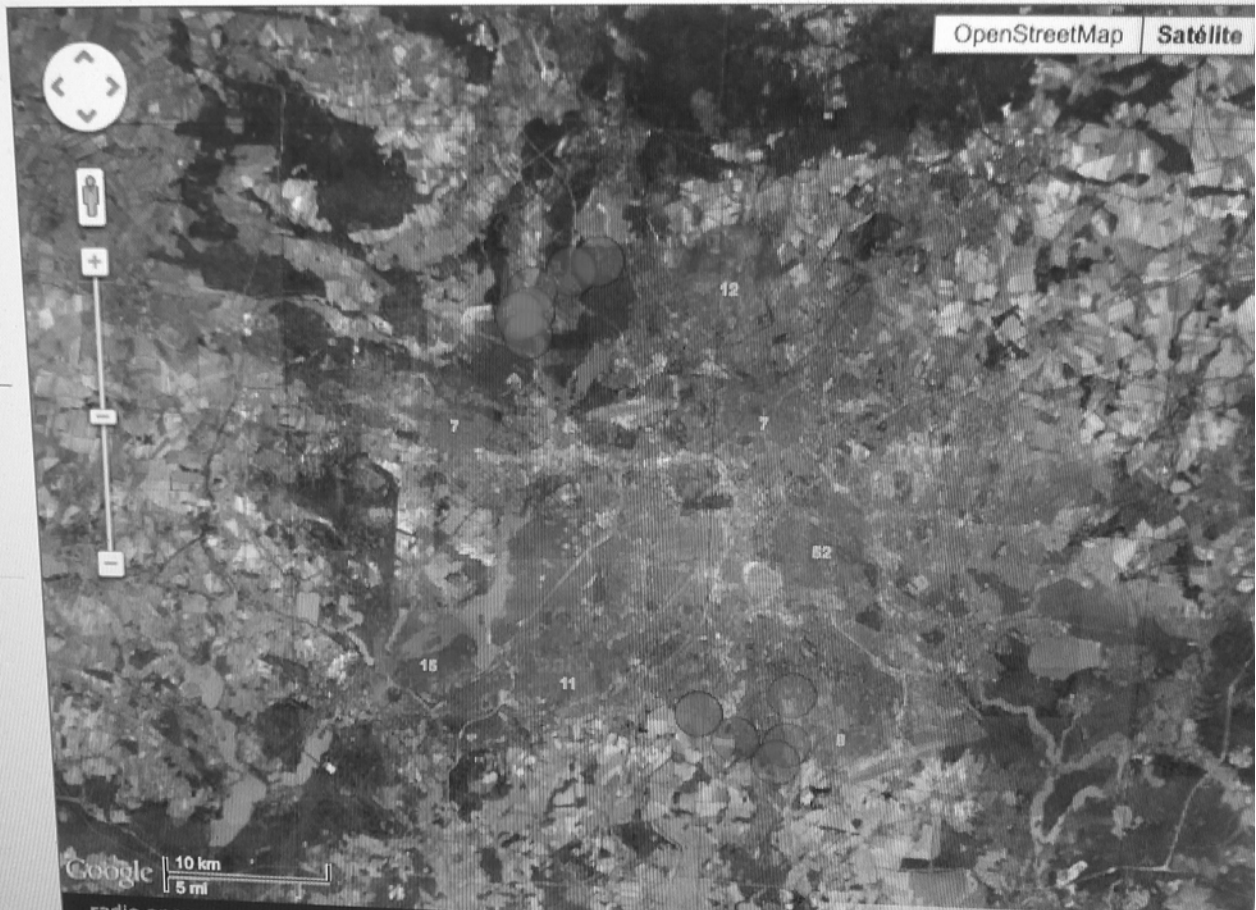
- News
- Festival
- Night
- Day
- Media
- Tickets

Contact Imprint Search RSS
Facebook Twitter Soundcloud
Myspace Youtube

Partner & Sponsors



whatpeopleplay



MAPA SONORO DE ELCHE (2009)

Elche, España.

Autores: José María Pastor

Plataforma: Umapper

No hay categorización de los sonidos

WEB: josemariapastorsanchez.tumblr.com/mapa

Licencias: Creative Commons 3.00 Share Alike (BY_NC_SA)

BERLIN, WALL OF SOUND (2009)

Berlín, Alemania.

Autores: Varios Autores / Festival Netaudio Berlin..

Plataforma: Radio Aporee

No existe categorización, tan solo una distribución geográfica de las grabaciones siguiendo el antiguo trazado del Muro de Berlín.

WEB: www.netaudioberlin.de/berlin-wall-of-sound

Licencias: Creative Commons 3.00 Share Alike (BY_NC_SA)

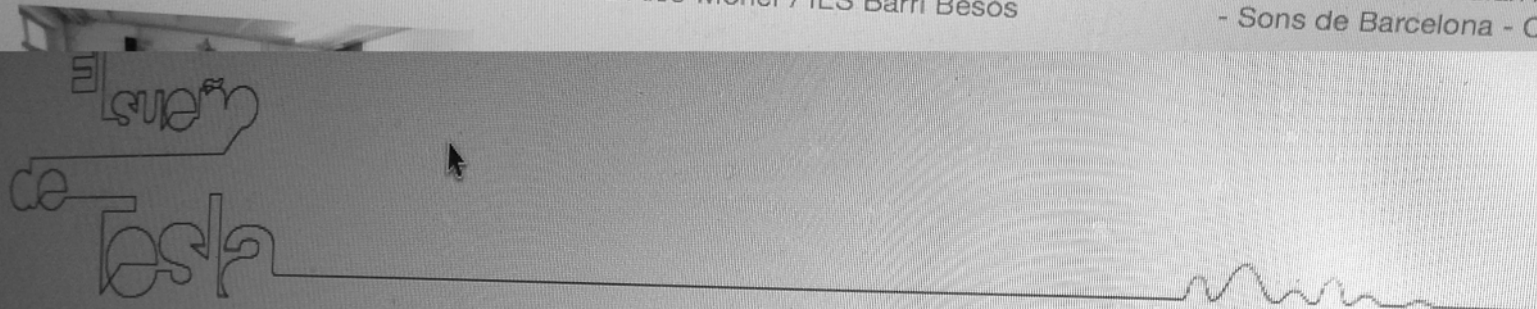


Imágenes ©2013 TerraMetrics -

The City Rings 2013 - Can Cladellas

Taller Biblioteca Ramon d'Alòs-Moner / IES Barri Besòs

Taller Sukhmani Indian - Sons de Barcelona -



educación creativa mapa sonoro activismo en red netlabel laboratorio talleres

map



Mapnik OpenCycle Gibraltar

Plaza de Toros "La Malagueta"

SONS DE BARCELONA (2008)

Barcelona, España.

Autores: Music Technology Group. Univeristat Pompeu Fabra.

Plataforma: Google Maps API / FreeSound Project

No existe categorización de los sonidos.

WEB: barcelona.freesound.org

Licencias: Creative Commons 3.00 Share Alike (BY_NC_SA)

EL SUEÑO DE TESLA / MAPA SONORO (2010)

Málaga, España.

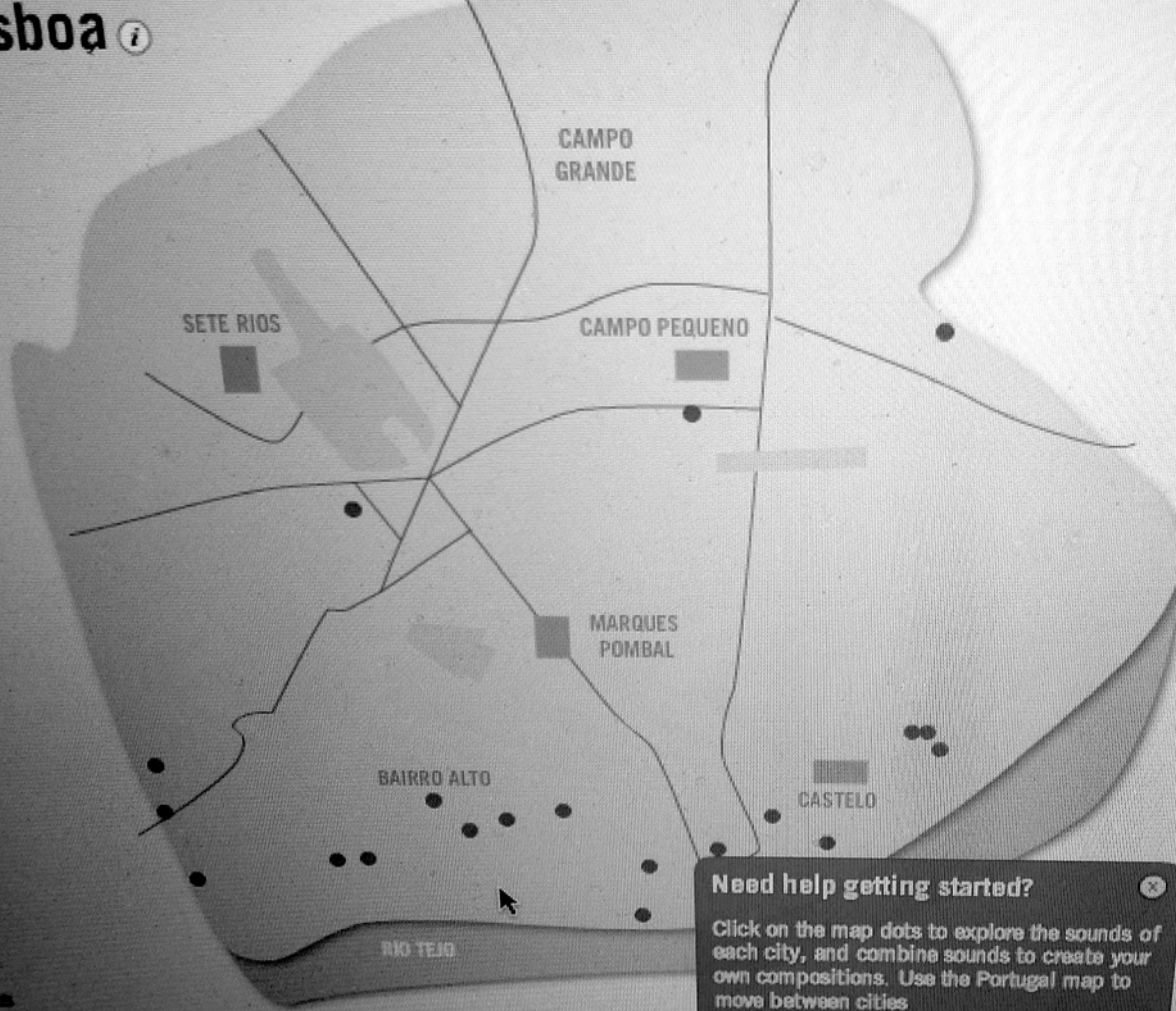
Autores: Andrés Garachana

Plataforma: Umapper

No existe categorización de los sonidos.

WEB: www.tesladream.org/mapa/mapasonoro.html

Licencias: Creative Commons 3.00 Share Alike (BY_NC_SA)



LISBOA
Pico

TORRES VEDRAS
Closing the doors of the wine vats

GUARDA
Prim carra

No clip currently selected

No clip currently selected

Need help getting started?

Click on the map dots to explore the sounds of each city, and combine sounds to create your own compositions. Use the Portugal map to move between cities

SAVE YOUR MIX



CINCO CIDADES (2007)

Portugal.

Autores: William Parker, Victor Gama y Guillermo Brown

Plataforma: Diseño propio

Categorización de los sonidos: CIUDADES

WEB: www.cincocidades.com

Licencias: Creative Commons 3.00 Share Alike (BY_NC_SA)

BADIAFONÍA (2008)

Badía del Vallès, Barcelona, España.

Autores: Pau Faus, Randomhead, Gominola Creative Media.

Plataforma: Diseño propio.

Categorización de los sonidos: MEMORIA / EMOCIÓN / COTIDIANIDAD
SONIDO

WEB: www.badiafonia.net

Licencias: NO ESPECIFICADO.

A Collaborative Soundmap of the City

All Ambient Sounds

All Music Sounds

All Voice Sounds

Satellite

Hybrid

Steve Kline Repainting Serpent Mound

Serpent Mound

Jefferson Davis Pkwy. at Cleveland New Orleans, LA
New Orleans, LA
United States

Recording Date: 10/06/2008

Contributed by: Editor B

Description:

Sculptor Steve Kline is repainting his sculpture "Serpent Mound."

00:00 00:00

Download Mp3 Audio file

Welcome

Wander around the city in no wrong way. Click on a sound icon, filter by tag, or browse by sound type. Enjoy!



[Click Here to Filter Map and Sounds](#)

All Sounds

- #1 Saints, The Fans in the St
- 1 Whistle from the Natchez
- 1976 FLH Shovelhead
- 2 Fans, an experiment in sound
- 2012 Mardi Gras Day in The Q
- 2012 Mardi Gras Day in The Q
- 610 Stompers Rehearse at Bayou Pt. 1
- 610 Stompers Rehearse at Bayou Pt. 2
- Tam Birds (a)

Voice Music Ambient

Upload Sound

Sound Tags

energy brass bands St. Anna's social gathering second line gumbo drainage

MANCHESTER: PERIPHERAL

LOAD SAVE HELP



OPEN SOUND NEW ORLEANS (2009)

New Orleans, Lousiana, EUA.

Autores: Heather Booth, Jacob Brancasi

Plataforma: Google Maps API / diseño propio

Categorización de los sonidos: SONIDOS AMBIENTE / SONIDOS MUSICALES
SONIDOS DE LA VOZ

WEB: www.opensoundneworleans.com

Licencias: Creative Commons 3.00 Share Alike (BY_NC_SA)

MANCHESTER: PERIPHERAL (2007)

Manchester, Reino Unido.

Autores: William Parker, Victor Gama y Guillermo Brown / Futuresonid Festival

Plataforma: Diseño Propio

Categorización de los sonidos: POR DISTRITOS

WEB: www.manchesterperipheral.com

Licencias: Creative Commons 3.00 Share Alike (BY_NC_SA)

SENDA SONORA / MAPA SONORO DE IBIAS (2011)

Ibias, Asturias, España.

Autores: Juanjo Palacios, Edu Comelles

Plataforma: Google Maps API / Diseño propio

No existe categorización de los sonidos.

WEB: www.sendasonora.com/mapa.html

Licencias: Creative Commons 3.00 Share Alike (BY_NC_SA)

HUELLAS SONORAS (2011)

Sant Bartomeu del Grau, Barcelona, España.

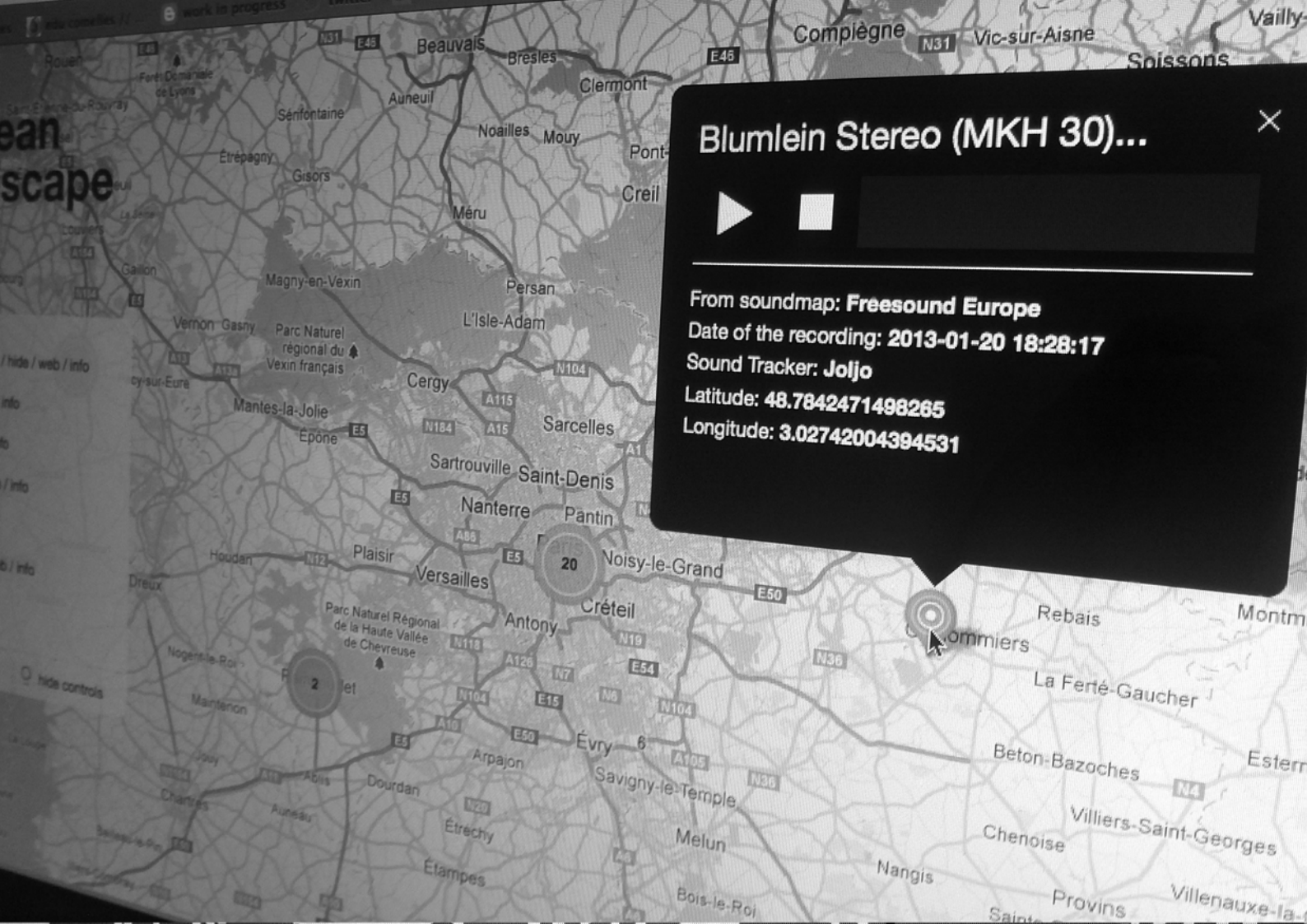
Autor: Pablo Sanz.

Plataforma: Radio Aporee

No existe categorización de los sonidos.

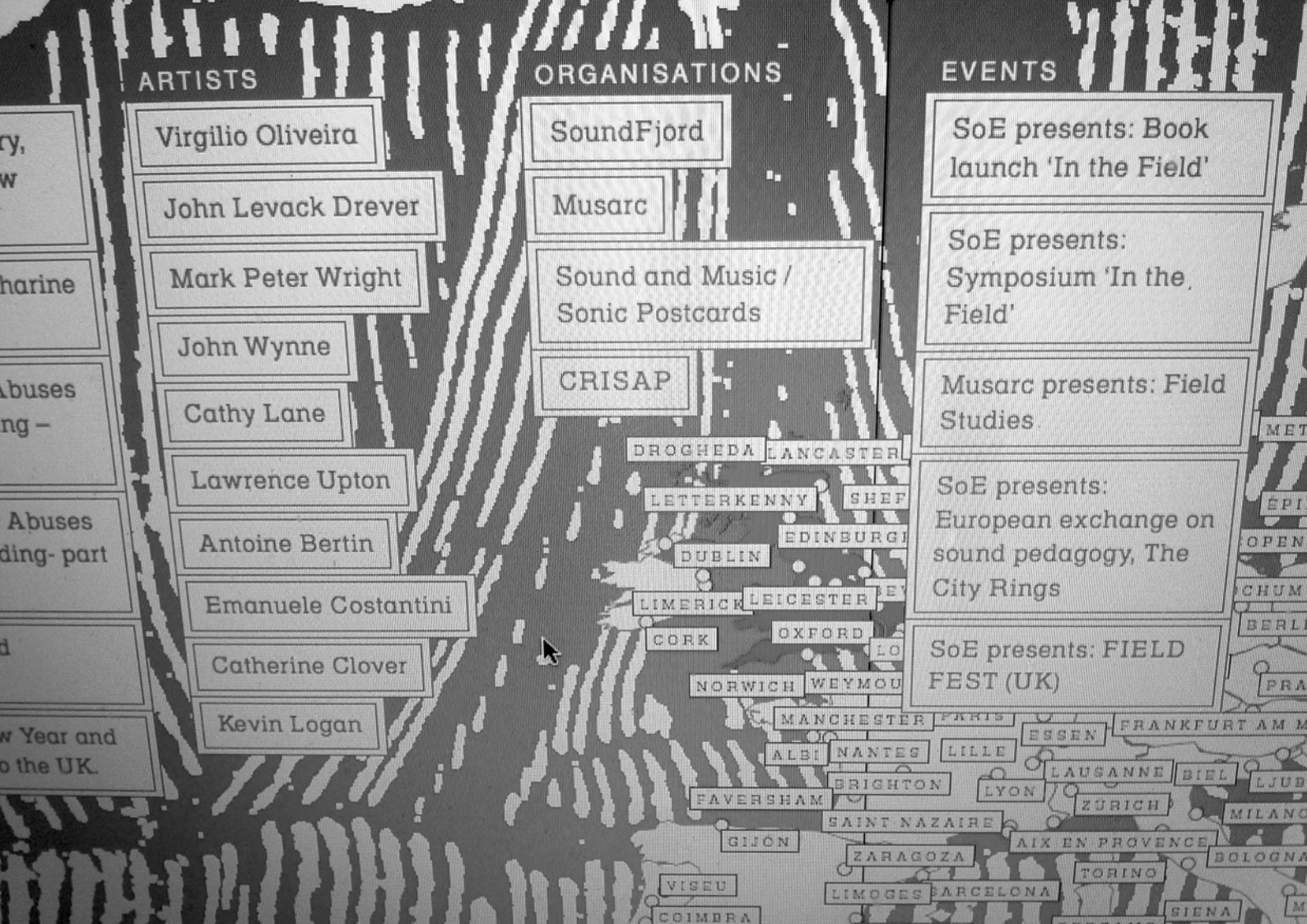
WEB: aporee.org/maps/work/projects.php?project=sbg

Licencias: Creative Commons 3.00 Share Alike (BY_NC_SA)



Blumlein Stereo (MKH 30)...

From soundmap: **Freesound Europe**
Date of the recording: **2013-01-20 18:28:17**
Sound Tracker: **Joljo**
Latitude: **48.7842471498265**
Longitude: **3.02742004394531**



ARTISTS

- Virgilio Oliveira
- John Levack Drever
- Mark Peter Wright
- John Wynne
- Cathy Lane
- Lawrence Upton
- Antoine Bertin
- Emanuele Costantini
- Catherine Clover
- Kevin Logan

ORGANISATIONS

- SoundFjord
- Musarc
- Sound and Music / Sonic Postcards
- CRISAP

EVENTS

- SoE presents: Book launch 'In the Field'
- SoE presents: Symposium 'In the Field'
- Musarc presents: Field Studies
- SoE presents: European exchange on sound pedagogy, The City Rings
- SoE presents: FIELD FEST (UK)



EUROPEAN SOUNDSCAPE MAP (2005)

Galicia, España.

Autores: Escoitar.org, Tampere University of Applied Sciences,
Cresson, Phonogrammarchiv.

Plataforma: Google Maps API / diseño propio

Categorización de los sonidos: Por localizaciones, este es un mapa de mapas sonoros.

WEB: map.europeanacousticheritage.eu

Licencias: en función del archivo y de cada uno de los mapas referenciados.

SOUNDS OF EUROPE (2011)

Europa.

Autores: Q-02 (workspace for experimental music and sound art/ Brussels),
MTG (Music Technology Group/University Barcelona) / Sons de Barcelona , IRZU
(Institute for Sonic Arts Research/Ljubljana) and CRISAP (Creative Research
in Sound Arts Practice /University London)

Plataforma: Diseño propio.

Categorización de los sonidos: PAISES / AUTORES

WEB: www.soundsofeurope.eu

Licencias: en función del archivo y los autores de las grabaciones.

El origen del barrio de El Coto son las "casas baratas", levantadas por el ayuntamiento en los años veinte del pasado siglo entre las ruinas históricamente hablando, más importantes de la zona: la cárcel (el actual centro de mayores) y el cuartel (actualmente centro municipal). Este último es el asedio que protagonizó durante la Guerra Civil (actualmente centro municipal). Este último es el asedio que protagonizó durante la Guerra Civil como el cuartel de Simancas), centra en la historia de la parte de la actividad deportiva y cultural del barrio, de viviendas y comercios



13:35

vimeo

Entrevista 48 :: Manuel



07:56

HD :: vimeo

Fragmentos de



LABSOCIAL CLUB (2011)

Asturias, España.

Autores: Juanjo Palacios, Elena Álvarez, Ana F. Garcia, Ivan Tobalina, Aida Rodríguez.

Plataforma: Umapper

Categorización de los sonidos: BARRIOS / PASEOS SONOROS

WEB: labsocialclub.yolasite.com

Licencias: Creative Commons 3.00 Share Alike (BY_NC_SA)

ANEXO V.

Compilación de composiciones realizadas por Edu Comelles.

En los tres CDs adjuntos a esta investigación se han ordenado diversas composiciones que aparecen mencionadas a lo largo de este estudio doctoral.

Contenido CD 01:

Composiciones realizadas en la primera etapa, entre los años 2006 y 2009. Las tres primeras composiciones fueron publicadas en el álbum para el sello alemán Resting Bell titulado Southern Recordings (Comelles, 2008). Las tres siguientes composiciones forman parte del álbum Moorland (Comelles, 2009b).

01. The Way Up To The Hill. (06:31 min)

Autor: Edu Comelles, bajo el nombre de proyecto MENSA.

Publicado por Resting Bell, 2008. Berlin, Alemania.

02. Midlands. (11:35min)

Autor: Edu Comelles, bajo el nombre de proyecto MENSA.

Publicado por Resting Bell, 2008. Berlin, Alemania.

03. The Clifts. (06:22min)

Autor: Edu Comelles, bajo el nombre de proyecto MENSA.

Publicado por Resting Bell, 2008. Berlin, Alemania.

04. A Drone That Grows As The Ferry Arrives. (08:30min)

Autor: Edu Comelles, bajo el nombre de proyecto MENSA.

Publicado por TestTube Netalabel, 2009. Lisboa, Portugal.

05. Blackford Hill Quarry. (03:44min)

Autor: Edu Comelles, bajo el nombre de proyecto MENSA.

Publicado por TestTube Netalabel, 2009. Lisboa, Portugal.

06. Moorland. (11:46min)

Autor: Edu Comelles, bajo el nombre de proyecto MENSA.

Publicado por TestTube Netalabel, 2009. Lisboa, Portugal.

07 - 19. Radio Edinburgh

Conjunto de cortas grabaciones realizadas en Edimburgo con motivo de un ejercicio de geoloaclización de sonidos.

Contenido CD 02:

Compilado de composiciones sonoras de los proyectos, Walking Compositions (Comelles, 2009a), La Ciudad Aural (Comelles, 2010) y Senda Sonora (Comelles, Palacios, 2011). Todas las composiciones de este CD adjunto deben ser escuchadas con auriculares. Dichas grabaciones fueron compuestas exclusivamente utilizando microfónica binaural.

01. Walking Compositions (Live Recording) (18:52min)

Grabación íntegra del paseo sonoro diseñado para el proyecto Walking Compositions (Comelles, 2009).

02. Plaza del Carmen (03:02min)

Composición para el proyecto La Ciudad Aural, 2010.

03. Plaza del Dr. Collado (02:57min)

Composición para el proyecto La Ciudad Aural, 2010.

04. Plaza Redonda (02:42min)

Composición para el proyecto La Ciudad Aural, 2010.

05. Calle Serranos (02:55min)

Composición para el proyecto La Ciudad Aural, 2010.

06. Calle Frígola (00:52min)

Composición para el proyecto La Ciudad Aural, 2010.

07. Calle Portal de la Valldigna (01:36min)

Composición para el proyecto La Ciudad Aural, 2010.

08. Calle Mare Vella (03:20min)

Composición para el proyecto La Ciudad Aural, 2010.

09. Calle Del Bany dels Pavesos (02:40min)

Composición para el proyecto La Ciudad Aural, 2010.

10. Calle Calatrava (05:00min)

Composición para el proyecto La Ciudad Aural, 2010.

11. Calle Cadirers (02:30min)

Composición para el proyecto La Ciudad Aural, 2010.

12. Llotja de la Seda / Mascletà (03:58min)

Composición para el proyecto La Ciudad Aural, 2010.

13. Senda Sonora (28:52min)

Grabación íntegra del paseo sonoro diseñado para el proyecto Senda Sonora (Comelles, Palacios, 2011).

Contenido CD 03:

Grabaciones íntegras de dos conciertos de paisaje sonoro. Ambas composiciones sonoras son una síntesis de diversos trabajos relacionados con Orange Country (Comelles, 2010b).

01. Live Free or Die Orange (36:48min)

Grabación íntegra del concierto realizado en el festival Nits D'Aielo i Art del año 2011. Registrado en el auditorio de la SGAE de la Ciudad de Valencia.

01. Orange Life: De Híjar a la Eternidad y Otras Peregrinaciones (39:28min)

Grabación íntegra del concierto realizado en el festival Radar / UNAM en el Auditorio del MUAC, Ciudad de México, Octubre del 2011.

ANEXO VI.

Contrato compositivo.

Personal Contract for Site-Specific Soundscape Composition:

This set of rules or guidelines is a pattern created as a way to impose certain discipline to my personal work. Those rules are a way to be faithful to a conceptual idea, the idea of Sound Placement or Site-specificity. This are the main guidelines that I impose to myself if I am working in a composition that is meant to be placed on a concrete location, this concrete location is going to be referenced as the placement zone. Placement Zone means the place in which our sound piece is meant to be.

This paper doesn't tend to impose a rule to all artists working in similar fields; it's just a personal methodology for composing. The Contract is inspired by the P.C.C.O.M manifesto by Matthew Herbert in 2005, which can be consulted at the composer's official webpage.

Recording and archiving.

- I.*** *Sound sources and recordings must be taped in the placement zone or at the surrounding areas.*
- II.*** *Found Sounds in location and accidental sonic events occurring during the recordings must be preserved and kept as native elements of the placement zone.*
- III.*** *Meteorological facts must be preserved as are native from the place of the recording even that in the time domain can be misfit.*
- IV.*** *While archiving our sounds from a location is important to geotag⁴⁴ all sounds keeping always information of the place where they where recorded. GPS accuracy can be useful in certain cases.*

Composing.

- I.*** *As far as possible the production of the piece must be done on location. All the processes involved on the compositional work must be done in place or nearby areas. Having always the possibility of hearing the results in their place.*
- II.*** *The organisation of the different sonic events in the composition has to be tided to the geographic and natural features of the place where we are working on.*
- III.*** *Concepts such as narrative, time and space are issues to consider on the compositional level.*
- IV.*** *In the sound processing level, space effects must be avoided if the features of the location lacks of this kind of acoustic elements. This means not to use reverberation or echoes if there is none of them on location.*

Distribution, Performance, Display.

- I.*** Since your work is site-specifically designed this have to be preserved whenever we played back or perform the work.
- II.*** Distribution of the work must be done on location. This can be done through a virtual system using locative devices, or leaving a physical stashed container and keeping Latitude - longitude data of the stash place.
- III.*** In the case of performing our sound compositions this must be done because obvious reasons among the placement zone premises.
- IV.*** From the perspective of Acoustic ecology the performance and display of the sound composition have to be respectful with the environment and following the correspondent laws involving sound levels. A recommendation to avoid problems at this stage is the use of headphones as a non-invasive media.
- V.*** If the Sound Composition have to be played through loudspeakers. A permission from the authorities have to be issued according to the environmental laws involving sound levels, if there are so.