

Prieto Martín, José.

Universidad de Zaragoza. Profesor titular de escultura. Unidad Predepartamental de BBAA.

Ruiz Capellán, Vega.

Artista plástica.

3 + 2 Pa(i)sajes sonoros sobre la guerra

3 + 2 Soundscapes (passage) about war

PALABRAS CLAVE

Pa(i)sajes sonoros, instalación, alerta, refugio, guerra.

KEY WORDS

Soundscape, passage, installation art, alert, refuge, war.

RESUMEN

El presente comunicado trata de pa(i)sajes sonoros de Prieto/Ruiz de varias instalaciones que se reinterpretan “work in progress”, según las necesidades expositivas:

1. **Alerta o la ciudad de cristal** (1992- 2003), revela la fragilidad del espacio urbano. Surgió a partir de la primera guerra del Golfo Pérsico. La pretensión era hacer reflexionar al espectador sobre el continuo estado de inseguridad al que todos estamos expuestos, pues las ciudades pueden desaparecer. Para su desarrollo decidimos simular un brevísimo instante antes del bombardeo de una ciudad, creando una situación de “alerta”. **Alerta**, su pa(i)saje sonoro fue creado recopilando sonidos relacionados con ruidos bélicos.
2. **Refugio** (2001), empezó a gestarse en Guernica en 2000. Allí tuvimos la oportunidad de recoger testimonios de supervivientes del bombardeo. Para construir su pa(i)saje sonoro **Testimonios**, nos interesaron en especial las experiencias vividas por supervivientes confinados, en espacios físicos limitados. Además, en 2018, con motivo del 80 aniversario del final de la batalla de Teruel, creamos **No. Nos restauréis**, que parte de la destrucción de la materia para, posteriormente, hacer una reconstrucción de la misma con los fragmentos encontrados. Por lo que, estaba formada por fragmentos de retablos destruidos durante los bombardeos y por el pa(i)saje sonoro **Inmemorian**.
3. **Souvenirs** (2002-11), obra de inspiración arqueológica que quiere personificar un compendio de los ejércitos del siglo XX. Se creó a raíz del atentado del 11S. Es un ejército cerámico que avanza hacia el interior de la tierra, contradiciendo el habitual desenterramiento propio de cualquier excavación arqueológica. Tiene dos paisajes sonoros: **Phamphet** (2002) con voces de periodistas hablándonos sobre las guerras en el siglo XX, y, un testimonio directo de un insumiso, Félix Romeo. **Historie d’un soldat** (2005), cuenta la historia de varios soldados participantes en el desembarco de Normandía.

ABSTRACT

The following statement is about the soundscape of Prieto/Ruiz of some installations that reinterpret “work in progress”, according to the exhibiting necessities

1. **Alert or the city of glass** (1992- 2003), shows how fragile is the urban space. It came up from the Persian Gulf War (1991). The purpose was to make the spectator to think about the continuous insecurity state in which everybody is expose, because cities can be destroying. For making it possible we decided to simulate a skimpy instant previous of the bombing of a city, creating an alert situation. Alerta’s soundscape were created by recovering sounds related with warlike noise.

2. **Refuge** (2001), began to develop in Guernica in 2000. There we had the opportunity to gather testimonies of the survivors of the bombing. For building its Testimonies soundscape, we were specially interested in the live through experience's by the refuge survivors confined in limited physical spaces. Also in 2018, due to the 80th anniversary of the end of the battle of Teruel, we created **No. Nos restaureis**, with came from the destruction of the matter for later making a reconstruction of it with the pieces found. So that, it is form by fragments of altarpieces destroy during the bombing and by soundscape **Inmemorian**.

3. **Souvenirs** (2002-11), work inspirited by archaeology with wants to personify a compendium of soldiers of the twentieth century. It came up because of the 11S attacks. It consists of a ceramic army which advances to the centre of the earth, to contradict the usual process of disinterment in any archaeological excavation. It has two soundscapes: **Phamphet** (2002) with voices of journalists talking about the wars during the twentieth century, and the direct testimony of the objector, Félix Romeo. **Historie d'un soldat** (2005), narrate the history of some soldiers that participated in the Normandy's landing

Este texto trata sobre un proyecto de creación artística de varios pa(i)sajes sonoros relacionados con instalaciones sobre conflictos bélicos, de Prieto/Ruiz, elaboradas desde 1991. Primeramente, advertiremos que para que exista un paisaje sonoro debe de haber dos elementos íntimamente relacionados: el objeto sonoro y el sujeto que lo escucha. Pero, el objeto sonoro, no está ahí si no existe un sujeto que lo conforme y lo contemple. Para Schaeffer, todo lo que se escucha es un objeto sonoro, se encuentra en todos los lugares y es fugaz.

Y, finalmente, al ser efímero, la experiencia que hago con él, es única, sin continuación. O por lo menos lo era hasta la grabación. Al ser grabado el objeto se produce como idéntico, a través de las distintas percepciones que tendré en cada escucha (Schaeffer, 1988, pp. 163-164).

El término paisaje sonoro (soundscapes) se atribuye a Schafer, lo definió en *Tuning of the World*: "cualquier campo acústico de estudio [...] podemos hablar de la composición musical como paisaje sonoro, de un programa de radio como paisaje sonoro, o de un medio ambiente acústico como paisaje sonoro" (Schafer, 1994, p.7). Junto con otros compositores fundó *World Soundscape Project*, donde investigaron los objetos sonoros y profundizaron en la *ecología acústica*. Iniciando un movimiento que registra la memoria sonora del mundo. Consideraremos también el *field recording* recurso técnico para grabar fuera de los estudios que "luego se convierte en un medio utilizado por un movimiento estético más o menos ligado a la ecología sonora. Como práctica musical, el *field recording* encuentra numerosas expresiones, de una gran diversidad, asociadas a la noción de paisaje sonoro" (Arroyave, 2013, p. 151).

Concretando, un paisaje sonoro es un conjunto de sonidos percibidos por el oído humano en un espacio determinado. Además, "plantea la posibilidad de entrar en contacto directo y analizar los sonidos del entorno con un planteamiento estético, permitiendo seleccionar, describir, apreciar... las fuentes sonoras que nos rodean" (Carles, 2019, p. 4). Sus inicios se pueden atribuir a la aparición de las grabadoras magnéticas¹, cuando el sonido pudo ser fijado en un soporte y materializado. Esta materialización hizo que se considerará como materia plástica moldeable. "Al principio estas grabaciones eran meras grabaciones de campo, sin ningún tipo de intención artística, pero poco a poco este arte comenzó a evolucionar conformando así el Paisaje Sonoro tal y como se conoce en la actualidad" (Costa, 2015, pp. 49-63). Schafer escribe: "la nueva orquesta es el universo sónico, y los nuevos músicos cualquiera o cualquier cosa que suene" (Schafer, 2011, p. 14). Para componerlos los artistas pensadores del arte sonoro utilizan herramientas tecnológicas para combinar, yuxtaponer y transformar los materiales sonoros elegidos. Su método de composición puede ser visto como un proceso de *organización de sonidos* término usado por primera vez, por E. Varèse. Se presenta al público con altavoces². Conviene subrayar que es una narración subjetiva y artificiosa:

El paisaje sonoro remite a una falsedad, o quizás a una imposibilidad: la de pretender una equivalencia entre los sonidos de un entorno, de un espacio real dado, y la constituida por esos mismos sonidos, una vez grabados y organizados en el espacio de una obra sonora en soporte mono, estéreo o multicanal (Iges, 2001, pp. 61-62).

¹ El magnetófono grabador y reproducir de sonido, fabricado por AEG-Telefunken y la cinta magnética de plástico de BASF fueron presentados al público en 1935, en la Exposición Radiotécnica de Berlín.

² La música acústica es un tipo de música electroacústica compuesta para ser presentada con altavoces y, por tanto, opuesta a una presentación en vivo.



Figura 1. Galleta del CD de SOUVENIRS, 2005.

El siguiente aspecto a tratar es el término **instalación** (installation art) empezó a ser utilizado por Dan Flavin a finales de la década de los sesenta. Definir este término, es muy complejo ha cobrado tal importancia que hoy se concibe como un género válido e independiente y esta al mismo nivel que otras disciplinas artísticas, pero, no existe una definición unánime. Las más usuales son las compuestas por sus características generales, que otorgan mayor relevancia al espacio específico, al sentido efímero, a la inmersión del espectador, y, al establecimiento de un diálogo con el espacio contiguo. En las mismas fechas, Max Neuhaus, acuñó el término *instalación sonora* para describir sus obras. Al añadir el sonido a la instalación, esta se expande, se dilata, generando una percepción temporal completamente nueva del espacio que se vuelve vivencial, debido a que el sonido define el espacio. Y, adquiere un carácter *intermedial*. Es obligado citar a Jean-Yves Bosseur *para él*: "En las instalaciones el sonido contribuye a delimitar activamente un lugar reabsorbiendo la oposición dualista entre tiempo y espacio. Una de las principales propiedades del sonido es la de esculpir el espacio (Bosseur, 1998).

Existe una interacción natural que se da entre el público y la obra en el espacio. ¿Cuál sería la diferencia primordial entre una instalación que utiliza sonidos y una que no se sirve de ellos? Pienso que en el caso de la existencia de sonido este puede servir para obtener una experiencia más tangible del espacio, debido a los rebotes del sonido y a sus subsecuentes resonancias en las estructuras que lo limitan. Por otro lado, la presencia del elemento sonoro en una instalación puede producir una permanencia mayor del público en el sitio que alberga la obra, ya que el sonido tiene un carácter temporal, y el desarrollo de esta temporalidad obligará al perceptor a esperar, a escuchar y a estar atento a los cambios graduales o súbitos que se producen entre el sonido y el espacio (Rocha, 2020, p. 344).

El paisaje sonoro y la instalación sonora están dentro de la esfera del *arte sonoro*. Este concepto nació para denominar las obras de artistas que utilizaban el sonido para sus creaciones, y que no estaban basadas en parámetros musicales. Tiene el propósito de afectar al espectador por medio del sonido que interviene de una forma no tradicional. La mayor parte de estas obras son de carácter intermedia.

Podemos encontrar antecedentes del arte sonoro en las vanguardias históricas Dadaístas y Futuristas, ambas, mostraron interés por el material sonoro. Los primeros, con el sonido que producen las palabras y los segundos con los ruidos procedentes de las máquinas y los motores modernos. Luigi Russolo, en el manifiesto *El Arte de los Ruidos* de 1913, presentaba la música futurista. Más tarde, Pierre Schaeffer en *El Tratado de los Objetos Musicales* (1966) expuso las bases estéticas y teóricas de la *música concreta*: tipo de composición musical que utiliza como materia prima elementos sonoros grabados (ruido, voz o música tradicional), sin apoyarse en una notación musical tradicional. "Cuando en 1948 propuse el término de <<música concreta>> creía marcar con este adjetivo una inversión en el sentido del trabajo musical (Schaeffer, 1988, p.23). Por su parte, John Cage, es considerado un artista clave en el desarrollo del arte sonoro y la música experimental en *Silence* (1961), recopila escritos diversos sobre la evolución de su pensamiento y su posicionamiento respecto a algunos autores. El término arte sonoro (sound art) se empleó por primera vez en la exposición que se mostró en Nueva York en 1983 en *The Sculpture Center*, comisariada por William Hellerman (Molina y Cerdà, 2012, pp. 11-14.). Pero, tenemos constancia de tres exposiciones anteriores: en la *Cordier & Ekstrom Gallery* de New York (1964); en la *Akademie der Künste* de Berlín (1980); y, en el *Musée d'Art Moderne* de París en 1980.

(...), el arte sonoro se gestó en el contexto de las artes visuales con las creaciones de artistas plásticos que contaban con el sonido como material empleado lejos de todo principio musical, que se desarrollaban dentro de lenguajes artísticos contemporáneos –performance, ensamblaje, instalación, escultura– y se presentaban en espacios propios del arte y no de la música (Molina, 2008, p. 215).

METODOLOGÍA

Para crear y desarrollar estos pa(i)sajes sonoros buscamos, elegimos, registramos y organizamos sonidos relacionados con conflictos bélicos del siglo XX. Además, hacemos registros de material sonoro y de la voz (fuentes orales: memoria individual y colectiva) con un grabador reproductor Digital Audio Tape (DAT) portátil. Todos estos sonidos los mezclamos y editamos hasta llegar a la composición y al masterizado en el Laboratorio de Sonido del Ayuntamiento de Zaragoza con Daniel Ríos. Para crear los ambientes sonoros de nuestras instalaciones tenemos en cuenta el concepto de paisaje sonoro de Murray Schafer, aunque, nuestros paisajes son imaginarios, parciales y subjetivos. También, consideramos el concepto *pasaie*, como lugar o espacio por el que se pasa; y, como tránsito o mutación hecha con arte, de una voz o de un tono a otro³. Su estructura compositiva consiste en collages, con fragmentos sonoros relacionados con las guerras que surgen, circulan, se disipan, se transforman, re-emergen, se fusionan y se van, ensamblando y combinando, con la voz, y, a veces con música.

Por otro lado, nuestras *instalaciones* se caracterizan por ser moldeables, reinterpretarse, reinstalarse, adaptarse a los diferentes espacios expositivos, dado que, todas ellas se constituyen en una especie de “*work in progress*” que al tiempo que se desarrollan y se revisan, aumentan y se readaptan de continuo, retroprogresivamente, según las necesidades expositivas que cada situación física (y/o social) manifiesta. Con ellas tratamos de habitar el espacio de una manera mental. **Alerta** se construyó con los maestros vidrieros de la Granja de San Ildefonso, utilizando técnicas vidrieras tradicionales (vidrio soplado⁴ y colada) combinadas con métodos experimentales. **Refugio**, es una obra *site specific* para un lugar (sala Cillero del Colegio de Arquitectos de Aragón); **Souvenirs** se manufacturó en la Escuela-Taller de Cerámica de Muel, empleando técnicas tradicionales con porcelana y barro. Y **No. Nos restauréis**, es una composición en el espacio combinando fragmentos de patrimonio artístico religioso destruido por la guerra.

DESARROLLO

Alerta (1992- 2003), está relacionada conceptualmente con la Guerra del Golfo Pérsico. La pretensión de esta obra, era hacer reflexionar de manera crítica al espectador sobre el continuo estado de inseguridad al que todos estamos expuestos cada jornada, ya que las ciudades pueden ir desapareciendo si alguien (o algo) lo decide. Es una ciudad como campo de conflicto, vista desde arriba, con sus calles vacías, limitada por una valla con forma de cruz. Bombardeada por un pa(i)saje sonoro. Para diseñarlo influyeron dos acontecimientos que marcaron 1991: La guerra del Golfo Pérsico; y, la celebración del 200 aniversario del fallecimiento de Mozart. Su estructura consiste en un collage con un fondo musical (sonata para piano KW 333 en si bemol mayor), con fragmentos sonoros relacionados con la guerra. Y, una sucesión alternada de conversaciones agrupadas al azar que fueron seleccionadas (eliminando la subjetividad e introduciendo la aleatoriedad) de dos películas: *Ice Station Zebra* (1968) y *James Bond contra Golfinder* (1964).

³ Aceptación 3ª y 13ª del Diccionario de la RAE. Recuperado el 1 de junio de 2022 de: <https://dle.rae.es/pasaie?m=form>

⁴ Técnica declarada Patrimonio cultural inmaterial de España en 7 de julio de 2021.



Figura 1. Alerta, septiembre 2001. Monasterio de Nuestra Señora de Prado, Valladolid.

Refugio (2001), se gestó en Guernica en el año 2000, donde tuvimos la oportunidad de grabar testimonios de víctimas del bombardeo y de evocar sus recuerdos para la recuperación técnica de un pasado extinto. Invita a una reflexión sobre una de las experiencias humanas más dramáticas la supervivencia durante la guerra. Para su desarrollo entrevistamos a supervivientes de conflictos del siglo XX: La guerra civil española (1936-39), la crisis de los misiles de Cuba (1962) y los conflictos entre los pueblos de la antigua Yugoslavia (1991-2001).

Se construyó con fragmentos sonoros de fuentes orales: la memoria oral y colectiva y la intrahistoria (voz introducida por Unamuno para designar la vida tradicional, que sirve de fondo permanente a la historia cambiante y visible. Explicaba que la historia se correspondía con los titulares de prensa, y la intrahistoria era todo aquello que ocurría, pero no se reflejaba en los periódicos). Estos fragmentos sonoros son de carácter narrativo y teatral. El resultado se muestra como una memoria artificial poseyendo algunos vicios propios de la condición humana como son la parcialidad y la subjetividad.

En *Memory and Phonograph*, artículo publicado en 1880 citado por Friedrich Kittler, Jean-Marie Guyau, filósofo y poeta francés, compara el fonógrafo con la memoria, equiparando, “razonando por analogía”, los procesos de grabación de sonidos en la placa del fonógrafo con la “grabación en las células del cerebro” (Kittler, 1999, p. 30).ç

A lo largo de la audición se perciben las voces que señalan su propia ausencia respecto al lugar y nos obligan a escuchar aquello que más nos asusta oír: las experiencias más míseras de la condición humana. El discurso sonoro se emite a través de aparatos de radio antiguos, pretende conmover al oyente envolviéndolo y confinando todo el espacio expositivo. Las voces se repiten de forma cíclica, combinadas y mezcladas con fenómenos sonoros efímeros y perecederos y con ruidos relacionados con los bombardeos de una ciudad: sirenas, motores de aviones, etc. Los protagonistas del relato sonoro son: Luis Iriondo (Guernica); Ismael Beltrán, Manuela Lobe, Teresa Mayandía y Domingo Serrano (Belchite); Anna Cabre Plá, (Crisis de los misiles de Cuba). Y, el reportero de guerra Jesús Antoñanzas, que estuvo en la guerra de los Balcanes. En 2018, con motivo del ochenta aniversario del final de la batalla de Teruel, creamos un “spin-off” de esta instalación sonora: **No. Nos restauréis**, obra que parte de la destrucción de la materia para, posteriormente, hacer una reconstrucción de la misma con los fragmentos encontrados.



Figura 2. Refugio, 2001. Sala Cillero del Colegio de Arquitectos de Aragón, Zaragoza.

Souvenirs (2002-2011) surgió a raíz de la crisis de los ejércitos tradicionales, que, en nuestra opinión, se originó tras el atentado contra el *World Trade Center* el 11 septiembre de 2001 en New York. Este suceso, nos evocó una de las primeras formas del arte del camuflaje en la guerra *El caballo de Troya*. Su singularidad, sirviéndose de estrategias de ocultación y de invisibilidad para atacar por sorpresa un territorio y objetivo civil, “anuló” a uno de los ejércitos más poderosos del mundo. Representa un ejército de infantería en formación semicubierto de arena, que avanza hacia el interior de la tierra, contradiciendo así el habitual desenterramiento propio de cualquier excavación arqueológica, creando un efecto de hipotética *inversión arqueológica*. Cada vez que montamos esta instalación realizamos un enterramiento (de soldados) sobre el que plantamos un árbol. Lo denominamos *Camouflage, eclipse de la presencia*, se caracteriza por una estrategia de ocultación, de invisibilidad y de penetración en el paisaje.

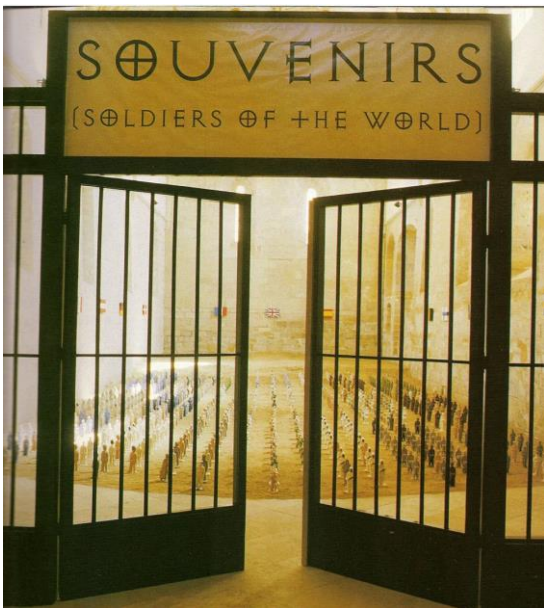


Figura 3. Souvenirs, 2002. Monasterio de Veruela, Vera del Moncayo (Zaragoza).

Consta de dos pa(i)sajes sonoros. **Phamphet 525-5** (2002), el nombre viene de un manual del ejército norteamericano. En él registramos las voces de periodistas (Anusca Buenaluque, Antón Castro, Carlos Mendoza, Carmen Ruiz, Concha Monserrat, Dessirée Orús, Fernando Rivares, Joaquín Carbonell y Roberto Miranda) que a modo de informativo nos retrasmiten noticias que relacionan a Zaragoza con el ejército. Y, los cambios en los ejércitos desde la Primera Guerra Mundial. Asimismo, hay un testimonio de un insumiso, el escritor Félix Romeo.

Historie d'un soldat (2005). Al elegir los materiales sonoros tuvimos en cuenta, la operación militar del Desembarco de Normandía (día D), el papel de la radio en esa operación, y, las historias de algunos soldados que participaron en la operación. Con un mensaje codificado, retransmitido por la BBC, se ordenó el desembarco y el comienzo de las acciones de sabotaje de la resistencia francesa. Para ello, se emitieron los versos de un poema "*Chanson d'automme*" (1886) de Verlaine. Pero, el locutor cambió una palabra de una estrofa para poner en marcha la operación. Este mensaje codificado es el *leitmotiv* de esta obra sonora en la que participaron: Gérard Prieur, Alexandra Bonny, Françoise Cano, Jean-Pierre Bailly, Sébastien Louret, Josette Delaloi, Bénédicte Brocard, Teresa Torres, Carlos de Orte y Juan Marín.

CONCLUSIONES

Trabajamos en el ámbito de la instalación-sonora, reflexionando sobre cuestiones que afectan a las relaciones humanas. En todas nuestras investigaciones intentamos conseguir un perfecto equilibrio entre los valores ideológicos y los estéticos. Y, hacer una reflexión crítica y de denuncia de cuestiones socio-políticas como la guerra. Con nuestros pa(i)sajes sonoros la instalación se expande, generando una percepción temporal completamente nueva del espacio que se vuelve vivencial.

FUENTES REFERENCIALES

- Arroyave, M. (julio-diciembre 2013). ¡Silencio!... Se escucha el silencio. *Calle 14*, 8(11).
<https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2013.2.a11>
- Bosseur, J.Y. (1998). *Musique et Arts Plastiques*. Minerve.
- Carles, J. L. (2019). *El paisaje sonoro, una herramienta interdisciplinar: análisis, creación y pedagogía con el sonido*. Recuperado el 1 de junio de 2022 de: https://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/carles/carles_01.htm
- Castro, A., Lorente, J.P., Ratia, A. y Hernando, J. (2005): *Souvenirs. Soldiers of the world*. Ayuntamiento de Zaragoza.
- Clot, M. y Donaire, L. (2001). *Extensions in time and space. José Prieto/Vega Ruiz*. Gobierno de Aragón-Gobierno de la Rioja, ACTUAL-Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón.
- Costa, J. M. (2015). La ilusión del paisaje sonoro. *Arte y parte*, 117.
- Giménez, C. y Sáenz de Gorbea, X. (2001). *JOSÉ PRIETO_VEGA RUIZ. Odisea en el espacio*. Junta de Castilla y León.
- Grasa, I, Lorente, J.P., Ratia, A. y Hernando, J. (2002). *Souvenirs. Soldiers of the world*. Diputación de Zaragoza.
- Hernando, P.L. y Prieto, J. (2008). *Souvenirs. Soldiers Of The World Enterramientos 2002-2008*. Ayuntamiento de Teruel / Fundación Siglo XXI / Caja Rural de Teruel.
- Iges, J. (2001). Un aprecio alla storia del paesaggio sonoro. *Musica / Realtà*, (65).
- Kittler, Friedrich A. (1999). *Gramophone, film, typewriter*. Standford University Press.
- Molina, M. y Cerdà, J. (2012). Entre el arte sonoro y el arte de la escucha. *Arte y Políticas de Identidad*, 7.
- Molina, M. (2008). El arte sonoro. *Itamar, revista de investigación musical*, (1).
- Rocha, M. (2020). La instalación sonora. *Ólolo*, (4), 341-350. Universidad de Castilla la Mancha. Recuperado el 1 de junio de 2022 de: <https://books.google.es/books?id=I0cEAAQBAJ&pg=PA344&lpg=PA344&dq=En+las+instalaciones+el+sonido+contribuye+a+delimitar+activamente>
- Sáenz de Gobeia, X. (2000). *ALERTA ! GERNIKA 16:30 H. 26.04.37*. Gernika- Lumoko Kultur Elkartea.
- Schafer, M. (1994). *Our Sonic Environment and THE SOUNDSCAPE (the Tuning of the World)*. Destiny Books.
- Schafer, M. 2011. *Limpieza de oídos*. Melos.
- Schaeffer, P. (1988). *Tratado de los objetos musicales*. Alianza editorial.