
NOTAS DE TRABAJO PARA UNA ECOLOGÍA DEL SONIDO

WORKING NOTES FOR AN ECOLOGY OF THE SOUND

Makis Solomos

RESUMEN

Este artículo es programático: presenta una investigación en curso, tanto individual como colectiva¹; pensado en términos de notas de trabajo, tiene un carácter deliberadamente esquemático y aborda varias preguntas sin desarrollarlas. Primero, intentará definir el concepto de ecología en relación con la música y las artes sonoras, centrándose en particular en la expresión “ecología del sonido” como sinónimo de la conciencia del enfoque en el sonido que caracteriza la situación actual, y propone presentar el concepto de “medio sonoro” como crítico del sonido reificado. Más adelante, dará un contenido a la propia noción de ecología, tomando como modelo la propuesta de Félix Guattari de delimitar *tres ecologías*: ecología ambiental, ecología mental y ecología social. Para concluir, se interesará

• Profesor de musicología en la Universidad París 8 y jefe de la unidad de investigación MUSIDANSE, Makis Solomos ha publicado numerosos trabajos sobre la creación musical actual. Su investigación se centra en la aparición del sonido, la noción de espacio musical, las nuevas técnicas musicales, los cambios de la escucha... Especialista en la música de Xenakis, a la que dedicó numerosas publicaciones y coloquios, es cofundador de la revista *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*... Su libro aborda un cambio decisivo en la música: *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles* (Rennes, Prensa universitaria de Rennes, 2013; traducción al inglés en curso). Sus investigaciones recientes se enfocan en la ecología del sonido. Está preparando una obra sobre este tema y codirige el proyecto *Arts, écologies, transitions. Construire une référence commune*. La traducción del texto original es de Aizea Téllez.

Recepción del artículo: 10-II-2018. Aceptación de su publicación: 08-VI-2018.

¹ Una primera versión de este texto inédito se entregó en forma de comunicación oral en la jornada de estudios *Arts, écologies, transitions* organizada por TEAMeD y MUSIDANCE (Universidad de París 8), INHA, febrero de 2016. Se basa en el proyecto de un libro que se está escribiendo y cuyo título provisional es *Pour une écologie du son. Une approche musicologique*. Está vinculado a la investigación en curso del grupo de trabajo AIMÉE formado por Roberto Barbanti, Kostas Paparrigopoulos, Carmen Pardo y yo mismo, grupo con el que hemos realizado varias publicaciones: *Musique et écologies du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde / Music and Ecologies of sound. Theoretical Projects for a Listening of the World*, Paris, L'Harmattan, 2016; *Art i decreixement / Arte y decrecimiento / Art et décroissance*, Girona, Documenta universitaria, 2016; *Musique et écologies du son. Propositions pratiques pour une écoute du monde : revue Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, 18 (2015); *Music and ecologies of sound. Theoretical and practical projects for a listening of the world*, revue *Soundscape. The Journal of Acoustic Ecology*, 13/1 (2013-2014); *Arts, écologies, transitions. Processus de subjectivation et dé-croissances*, próximamente.

en los desarrollos significativos que ocurren en la música y en las artes sonoras trabajadas por las tres ecologías, evoluciones que, rechazando el confinamiento del arte en el ámbito del “excedente de civilización”, están a la escucha de las preguntas que surgen de las crisis ecológicas, económicas y sociales, así como de la crisis de las representaciones que experimentamos las cuales, por esta razón, podrían describirse como *transiciones* en el sentido de ecología política: se tratará, sobre todo, la cuestión del futuro de la autonomía del arte, la integración de un problema ético y la apertura de la estética a la *aísthesis*.

Palabras clave: Ecología sonora; Medios sonoros; Transiciones estéticas.

ABSTRACT

This is a programmatic article: it presents an ongoing investigation, both individual and collective²; thought in terms of working notes, it has a deliberately schematic nature and approaches several questions without developing them. First, it will try to define the concept of ecology in relation to music and sound arts, focusing in particular on the expression “ecology of the sound” as a synonymous with the awareness of the focus on the sound that characterizes the current situation, and proposes to present the concept of “sonorous *milieu*” as a critic of reified sound. Then, it will give content to the very notion of ecology, taking as a model the proposal of Félix Guattari to delimit *three ecologies*: environmental ecology, mental ecology and social ecology. To conclude, it will focus on the significant developments that occur in music and sound arts threatened by the three ecologies, evolutions that, refusing the confinement of art in the field of “civilization surplus”, are listening to the questions that arise from the ecological, economic and social crises, as well as from the crisis of the representations that we experience which, for this reason, could be described as *transitions* in the sense of political ecology: it will deal, above all, with the question of the future of the autonomy of art, the integration of an ethical problem and the opening of the aesthetic to the *aísthesis*.

Keywords: Sound ecology; Sound *milieux*; Aesthetic transitions.

² A first version of this unpublished text was delivered in the form of oral communication in the study day *Arts, écologies, transitions* organized by TEAMeD and MUSIDANCE (University of Paris 8), INHA, February 2016. It is based on the project of a book that is being written and whose provisional title is *Pour une écologie du son. Une approche musicologique*. It is linked to the ongoing research of the AIMÉE working group formed by Roberto Barbanti, Kostas Paparrigopoulos, Carmen Pardo and myself, group with which we have made several publications: *Musique et écologies du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde / Music and Ecologies of sound. Theoretical Projects for a Listening of the World*, Paris, L'Harmattan, 2016; *Art i decreixement / Arte y decrecimiento / Art et décroissance*, Girona, Documenta universitaria, 2016; *Musique et écologies du son. Propositions pratiques pour une écoute du monde : revue Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* n.º 18, 2015; *Music and ecologies of sound. Theoretical and practical projects for a listening of the world*, revue *Soundscape. The Journal of Acoustic Ecology*, 13/1 (2013-2014); *Arts, écologies, transitions. Processus de subjectivation et dé-croissances*, soon.

I. LA ECOLOGÍA DEL SONIDO

I.1. Música y ecología

El uso de la palabra ecología asociada a la música no es nuevo. Los pioneros, como sabemos, fueron a investigar a Canadá, a Vancouver, donde Murray Schafer, acompañado más tarde por Barry Truax o Hildegard Westerkamp delimitaron el nuevo campo de la *acoustic ecology* (“ecología acústica”), dando lugar a una tradición que, hoy en día, se ha extendido por todo el mundo a través, entre otros, del World Forum for Acoustic Ecology y sus sociedades nacionales.

A fines de la década de 1960 y principios de la década de 1970, Schafer lanzó la idea del World Soundscape Project: proponía escuchar atentamente el ambiente sonoro y registrarlo para presenciar los rápidos cambios que se producen –se edita un disco en 1973, centrado en la ciudad de Vancouver, que incluye los temas llamados “Sonidos del océano”, “Entrada al puerto” o “La música de cuernos y silbatos” (principalmente sirenas de barco). La idea de ecología que aquí se despliega, y que seguirá fuertemente relacionada con la corriente de la *acoustic ecology*, se asocia, por un lado, con el nacimiento de una estética sonora ambiental o ecológica y, por otro, con la convicción de que nuestro entorno sonoro se está deteriorando. Además, con su libro de 1977, *The Tuning of the World* (o *The Soundscape*)³, Schafer llegó a una amplia audiencia, especialmente en humanidades, que se apropió de la noción de *soundscape* (paisaje sonoro), tema principal de su libro.

Como una extensión de la *acoustic ecology*, se podría citar, entre los otros muchos usos posibles del concepto de ecología con referencia al sonido, el enfoque de Almo Farina, más relacionado con las ciencias exactas, que habla de “ecología del paisaje sonoro” (*soundscape ecology*) o incluso el trabajo de Bernie Krause⁴. Para finalizar, es importante señalar que la *acoustic ecology* está vinculada desde sus comienzos a las ambiciones artísticas a las que muchos músicos o artistas sonoros se refieren. No es tanto el proyecto desarrollado por Murray Schafer para constituir una nueva disciplina, la “estética acústica” (complementaria a la ecología acústica) el que los inspira, sino la idea más simple de la composición de la *soundscape composition* (composición basada en paisajes sonoros). Esta idea se une de manera amplia y extensa, atrayendo artistas que van desde entusiastas de la *field recording*

³ Schafer, R. Murray, *The Tuning of the World. A pioneering Exploration into the Past History and Present State of the Most Neglected Aspect of our Environment: The Soundscape*, Random House Inc., 1977. En la reedición de 1994, el título se convierte en *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Traducción francesa: *Le paysage sonore. Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges*, trad. de Sylvette Greize, Paris, J.C. Lattès, 1979 (Reedición: *Le paysage sonore. Le Monde comme musique*, Wildproject, 2010).

⁴ Véanse Farina, Almo, *Soundscape Ecology. Principles, Patterns, Methods and Applications*, Springer, 2014; Krause, Bernie, *The Great Animal Orchestra. The Origin of Music in the World's Wild Places*, 2012 (traducción francesa: *Le grand orchestre animal*, trad. Thierry Prélat, Paris, Flammarion, 2013).

(grabaciones de lugares especiales, a menudo asociados con la *wilderness* – naturaleza salvaje) a activistas medioambientales, pasando por músicos con inquietudes ecológicas como Westerkamp.

Otro uso importante de la palabra ecología en relación con la música y el sonido está relacionado con la cuestión de *la escucha*. Al esquematizar, diremos que, en la tradición occidental, por un lado, nos preocupamos más por el hacer que por el escuchar y que, por otro lado, cuando se trata de escuchar, nos centramos en el mundo *interior*: –la escucha del alma, de la pura subjetividad, etc. Esto es lo que nos enseñan los grandes textos sobre la música occidental desde Platón hasta Hegel y más allá, pasando por Agustín de Hipona. El enfoque ecológico se centra desde el principio en escuchar. Además, al enseñar a los músicos a escuchar también el mundo exterior, este enfoque intenta ir más allá de la división interna/externa para escuchar el mundo como un todo. Es en este sentido como se puede hablar de una ecología *sonora* en lugar de una acústica – la palabra “sonido” indica el movimiento hacia la escucha⁵. Es importante señalar que muchos músicos modernos han ido en esta dirección, empezando por John Cage, a quien le encantaba desear *Happy new (y)ear*⁶. Para limitarnos aquí a la relación entre la escucha y la ecología, podríamos citar un número considerable de obras como las de Eric Clarke (que se refiere a James Gibson), Michael Stocker (que conecta escucha y lugar) o Pauline Oliveros (que desarrolla la noción de *deep listening*) sin olvidar citar de nuevo a Hildegard Westerkamp⁷.

I.2. La ecología del sonido

Pasemos ahora al concepto menos común de “ecología *del* sonido”, que me gustaría destacar en este artículo. Está relacionado con la gran aventura de la música moderna (la llamada música contemporánea, experimental, de vanguardia..., instrumental o electroacústica, pero también el rock, la música electrónica de todo tipo...), en la que comenzaron a deslizarse las llamadas artes sonoras (aunque estas provienen en gran medida de las artes plásticas igualmente). Las historias de estas muchas corrientes musicales que forman la modernidad musical convergen hacia el *surgimiento del sonido*.

⁵ Consúltese Barbanti, Roberto, “Écologie sonore et technologies du son”, *Sonorités*, 6 (2011), p. 11, quien, precisamente, prefiere hablar de ecología sonora en lugar de ecología acústica: “La dimensión acústica se refiere al aspecto cuantitativo, que se puede medir objetivamente con instrumentos, sobre la base de parámetros físicos e independientemente del hecho de que estos mismos eventos vibratorios sean, o no, sentidos por un sujeto sensible”, mientras que, “en la noción de lo sonoro, es el sujeto quien es cuestionado intensamente y, por lo tanto, la cuestión de la *escucha*”.

⁶ Sobre la importancia de escuchar según John Cage, véase Pardo, Carmen, *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*, Editorial Universidad politécnica de Valencia, Valencia, 2001 (traducción francesa de Nathalie Lluillier: *Approche de John Cage. L'écoute oblique*, Paris, L'Harmattan, 2007).

⁷ Consúltese Clarke, Eric F., *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford University Press, 2005; Oliveros, Pauline, *Deep Listening. A Composer Sound Practice*, New York, iUniverse, 2005; Stocker, Michael, *Hear Where We Are. Sound, Ecology, and Sense of Place*, New York-Heidelberg, Springer, 2013; Westerkamp, Hildegard, *Listening and soundmaking: a study of music-as-environment*, master thesis, Simon Fraser University, 1988.

Como traté de mostrar en mi libro *De la musique au son*⁸, la noción de sonido se convirtió en el centro de la música, a través de las preguntas de timbre, ruido, escucha, inmersión, la idea de componer el sonido y finalmente el concepto de espacio-sonido. Desde el comienzo de la música tonal hasta la canción actual, la música estaba y está centrada en la idea de la nota y en lo que la acompaña: construcciones temáticas, armonía, formas musicales, etc. La noción de atonalidad, sin dejar de centrarse en la de nota (tono), ha desarrollado una especie de territorio en movimiento, del que finalmente surgieron la música y el sonido o sonidos.

Para resumir de forma muy esquemática, decimos que todo sucedió como si, durante la modernidad, la música hubiera puesto en marcha un cambio de paradigma, pasando de una cultura musical centrada en el tono a una civilización del sonido. Y uno podría apostar que este cambio es al menos tan fundamental como la revolución que, hace cuatro siglos, dio origen a la tonalidad: con respecto a la música más avanzada del siglo xx, se puede ver retrospectivamente que el calificador de “atonal” corresponde solo a su potencial de destrucción del pasado, el reenfoque en el sonido mismo, que constituye la cara constructiva.

Gracias a la observación del reenfoque de la música en el sonido, se introduce la referencia a la ecología para indicar la necesidad de una *toma de conciencia*. De hecho, esta revolución paradigmática introduce cambios considerables no solo en el “material” musical (sustitución de sonido por el tono), sino también en los procesos de subjetivación, en las estrategias de composición y de escucha, en los modos de ser de la música con respecto al espacio que la rodea..., en suma en la misma sustancia de lo que es un arte, que se llama música o arte sonoro. Se trata de pensar el sonido en su relación con innumerables factores que no son el sonido en sí mismo y aprehenderlo en sus relaciones con sus múltiples entornos: de ahí la expresión ecológica *del* sonido.

Esta toma de conciencia también puede desplegarse en el territorio de la vida cotidiana y el uso diario de los sonidos, un territorio explorado recientemente por estudios de sonido, los *sound studies*⁹. Así como la música se ha enfocado en el sonido, nuestra vida diaria se ha llenado de manera increíble de sonidos gracias, sin duda alguna, a las tecnologías de reproducción de sonido. De hecho, el sonido acompaña la vida de los hombres hoy como nunca antes lo había hecho: todo sucede como si hubiéramos procedido a una sonorización gigante de los espacios en los que vivimos, causando una

⁸ Solomos, Makis, *De la musique au son...*, *op. cit.*

⁹ Entre los muchos estudios recientes en *sound studies*, citemos a Bijsterveld, Karin y Dijck, José van (eds.), *Sound Souvenirs: Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009; Erlmann, Veit, *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*, New York, Zone Books, 2010; LaBelle, Brandon, *Acoustic Territories. Sound Culture and Everyday Life*, New York, The Continuum, 2010; Sterne, Jonathan (ed.), *The Sound Studies Reader*, Londres y New York, Routledge, 2012; Kassabian, Anahid, *Ubiquitous Listening. Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*, Berkeley, University of California Press, 2013; Rice, Tom, *Hearing at the Hospital. Sound, listening, knowledge and experience*, Sean Kingston Publishing, 2013; Guuu, Claire, Faburel, Guillaume et al. (éds.), *Soundspace. Espaces, expériences et politiques du sonore*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

hipertrofia de nuestro entorno sonoro. ¿Debemos condenar esta situación hablando de contaminación acústica a la manera de los defensores de la ecología acústica? También condenaríamos el placer proporcionado por los sonidos...

El problema no es tanto la proliferación del sonido como la falta de conciencia por esta proliferación y, de manera más general, el hecho de que nuestros conciudadanos no sean muy conscientes de la idea misma de sonido: nos damos cuenta muy rápido cuando les pedimos que escuchen con atención, porque su concentración es de corta duración. Además, aquí es importante especificar de qué tipo de sonido hablamos. La proliferación del sonido en cuestión, que tiene lugar gracias a los dispositivos de reproducción, no es, en la mayoría de los casos, “sonido” en el sentido en que la mayoría de nuestros conciudadanos aún entienden este concepto: no se trata de un sonido producido aquí y ahora, sino de sonidos emitidos por altavoces, teléfonos móviles, instalaciones de sonido imperceptibles que invaden nuestras ciudades, etc., es decir, aislados de su origen, reproducidos, siempre idénticos a ellos mismos, o producidos electrónicamente.

No comparto la crítica a la reproducción del sonido que hacen a menudo los defensores de la ecología acústica, que se entiende de la expresión “esquizofonía” acuñada por Murray Schafer para señalar la brecha entre el sonido acústico y su reproducción eléctrica¹⁰. Pero es importante ser consciente de la naturaleza propia de este tipo de sonidos y desarrollar una escucha adecuada; de lo contrario, es grande el riesgo de caer en la trampa del fetichismo sonoro.

La ecología *del* sonido sería esta toma de conciencia sobre la reorientación del sonido tanto en la música como en la vida cotidiana, la propia noción de sonido, la naturaleza particular de los sonidos cuando hay reproducción, la música como sonido y la nueva escucha que proviene de ella.

I.3. Medios sonoros

En términos más generales, se trata de tomar conciencia de la relación triangular entre el sonido, el sujeto y el entorno. La ecología del sonido significaría *cuidar* los sonidos, porque es a través de ellos como activamos la escucha y como nos damos cuenta del mundo que nos rodea, incluso cuando los sonidos son sonidos reproducidos. Su difusión hace resonar el espacio en el que existimos, igual que nuestros pasos que, cuando caminamos, nos hacen conscientes del lugar en el que nos encontramos, tanto, si no más, que nuestra mirada. Por lo tanto, esta toma de conciencia consiste en una crítica del sonido como un objeto fijo y reificado.

¹⁰ Véase Schafer, Murray, *op. cit.*, cap. 6.

El sonido no es un objeto, es un evento, emerge, como señaló Agostino Di Scipio¹¹. Ya sea reproducido o no, se desarrolla en un tejido de relaciones. Tanto si su contexto es la música o la vida cotidiana, aparece en una complejidad, una complejión: podemos hablar de sonido-espaciado y sonido-escuchado para enfatizar la relación de la inseparabilidad con el entorno y la escucha. Además, se desarrolla con el tiempo, y esta es la razón por la cual la noción de “paisaje sonoro” es vergonzosa. De hecho, la expresión más interesante podría ser la de un *medio sonoro*: no habría sonidos, sino medios sonoros.

El término “medio” utilizado aquí se remite a varios referentes, incluidos el biólogo alemán Jakob von Uexküll y su trabajo publicado en la década de 1930, *El medio animal y el medio humano*¹², y el filósofo francés Georges Simondon. Para limitarnos a este último, en su filosofía, el concepto de medio ambiente “hace sistema con otros conceptos, comenzando con el de individuación, y con un método que le concede a esta relación ‘rango de ser’. [...] El concepto simondiano de medio permite distinguir metodológicamente entre el *entorno*, objetivo o interindividual, y el *medio* de individuación que compromete una verdadera relación”¹³. En la teoría de Simondon, la palabra medio se utiliza en sus dos acepciones, “medio”, es decir, medio (alrededor) y medio, (entre -en el centro-). Para dar sentido a los extremos, es decir, el individuo y el medio ambiente (en lugar del sujeto y el objeto, o la mente y el mundo), debemos comenzar desde el medio, es decir, de la relación misma. “Empezar por el medio ciertamente implica no empezar con el individuo, pero también implica no comenzar por el entorno! De hecho, dicho entorno no podría existir como tal antes de la individuación. Decir que la individuación no es una adaptación es decir que el individuo y el entorno están *relacionados* y no *ligados*, por lo que el entorno no es ni anterior ni externo a la individuación”¹⁴.

Para indicar brevemente el significado que podría obtener la expresión “medio sonoro”, podríamos simplemente transponer las palabras de Simondon. He aquí un ejemplo de dicha transposición con dos citas del filósofo, de las que modifiqué algunas palabras:

Hay que comenzar por el devenir-sonido, por el espacio-sonido captado en su centro de acuerdo con la espacialidad y su llegar a ser, no por un *sonido* materializado frente a un *mundo* ajeno a él¹⁵,

en la que “individuación” ha sido reemplazada por “devenir-sonido”, “ser” por “espacio-sonido” e “individual” por “sonido”, siendo la cita exacta:

¹¹ Consúltese Di Scipio, Agostino, “Objet sonore ? Événement sonore! Idéologies du son et biopolitique de la musique”, en Solomos, Makis *et al.* (éds.), *Musique et écologies...*, *op. cit.*, pp. 35-46.

¹² Uexküll, Jakob von, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen*, 1956. Traducción francesa de Charles Martin-Freville : *Milieu animal et milieu humain*, Paris, Rivages, 2010.

¹³ Petit, Victor, “Le concept de milieu en amont et en aval de Simondon”, *Cahiers Simondon*, 5 (2013), p. 46.

¹⁴ *Ibid.*, p. 49.

¹⁵ Simondon, Gilbert, *L'individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, 1989, p. 30.

Hay que comenzar por la individuación, por el ser captado en su centro de acuerdo con la espacialidad y el llegar a ser, no por un *individuo* materializado frente a un *mundo* ajeno a él.

Segunda cita:

Individuo y medio deben entenderse solo como conceptos extremos que se pueden conceptualizar pero no materializar, el ser en el que tiene lugar la individuación¹⁶,

que, transpuesta, se convierte en:

Sonido y medio sonoro deben entenderse solo como conceptos extremos que se pueden conceptualizar pero no materializar, el espacio-sonido en el que tiene lugar el devenir-sonido.

En los marcos de este artículo es imposible desarrollar aún más la noción de “ambiente sonoro”. Señalamos que la hipótesis del “nicho acústico” defendida por Bernie Krause podría ser una ilustración¹⁷. Añadimos que Simondon también es importante debido al concepto de “medio técnico” que corona su edificio, porque, como ya hemos afirmado previamente, cuando se habla de sonido con frecuencia se trata de un sonido emitido por un altavoz, es decir, cuyo medio es precisamente técnico-tecnológico¹⁸.

¹⁶ *Ibid.*, p. 325.

¹⁷ Véase Krause, Bernie, “The Niche Hypothesis: How Animals Taught Us to Dance and Sing”, (primera publicación: “Bioacoustics, Habitat Ambience in Ecological Balance”, *Whole Earth Review*, #57, Winter, 1987); *The Great Animal Orchestra...*, *op. cit.*, capítulo 4 (trad. francesa: *Le grand orchestre animal*, Paris, Flammarion, 2013).

¹⁸ El concepto de “medio” se investiga actualmente en diferentes ámbitos. Me refiero, por ejemplo, a las prácticas corporales y a Feldenkrais: consúltese Bottiglieri, Carla, “Médialités : quelques hypothèses sur les milieux de Feldenkrais”, en Ginot, Isabelle (ed.), *Penser les somatiques avec Feldenkrais. Politiques et esthétiques d'une pratique corporelle*, Lavérune, L'Entretemps, 2014, pp. 77-114.

A
esthetica

DE LA MUSIQUE AU SON

L'ÉMERGENCE DU SON DANS LA MUSIQUE
DES XX^E-XXI^E SIÈCLES

MAKIS SOLOMOS

A
esthetica

P r e s s e s u n i v e r s i t a i r e s d e R e n n e s

Imagen 1. Solomos, Makis, De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

II. LAS TRES ECOLOGÍAS

II.1. Un enfoque guattariano

Lo anterior nos ha permitido aclarar, aunque sea de manera breve, el concepto de ecología del sonido, que constituye una entrada específica en los muchos usos de la palabra ecología en relación con la música y las artes sonoras y, más ampliamente, con el arte. Tratemos ahora de precisar, de una forma tan breve como programática, el contenido del propio concepto de ecología.

En los enfoques de la *acoustic ecology*, como en un número importante de proyectos artísticos o de trabajos teóricos, nos referimos principalmente a cuestiones ambientales. Los activistas ambientales tienen como contrapartida a los artistas que se aprovechan de la crisis climática, de la amenaza a la biodiversidad, la sed de *wilderness* o incluso de las causas y problemas ambientales locales para construir proyectos artísticos a los que en ocasiones se asocian acciones militantes: el activismo medioambiental y el activismo artístico son a veces inseparables. En cuanto a la corriente de la *acoustic ecology*, la mayoría de las preguntas que cruzan la obra fundadora de Murray Schafer o los ejemplares de la revista *Soundscape. The Journal of Acoustic Ecology*¹⁹ asocian la palabra ecología con preocupaciones medioambientales, es decir, lo que continuamos llamando naturaleza.

Sin embargo, el significado de la palabra ecología se puede ampliar. En el grupo de trabajo AIMÉE, así como en mis investigaciones sobre la noción de ecología del sonido, se hace referencia a las conceptualizaciones de Félix Guattari, que trabajó a favor de dicha ampliación. En su pequeño manifiesto de 1989, *Las tres ecologías*, así como en una serie de textos y entrevistas publicados alrededor de dicha fecha y hasta su muerte en 1992 (textos que han sido recogidos recientemente en el libro *¿Qué es la Ecosofía?*)²⁰, Guattari desarrolla la idea de las tres ecologías: ecología medioambiental, ecología social y ecología mental: la interacción entre las tres da lugar al pensamiento que él califica como ecosófico (desde un punto de vista político, esta idea de ecología podría asociarse con el “sur”, en oposición a la ecología política del “norte” que elimina en particular lo social). He aquí un extracto del comienzo de *Las tres ecologías*:

El planeta Tierra está atravesando un período de intensas transformaciones tecnocientíficas por las que se generan fenómenos de desequilibrios ecológicos que amenazan, a corto plazo, si no se toman medidas, la implantación de la vida en la superficie. Paralelamente a estas convulsiones, los estilos de vida humanos, individuales y colectivos, evolucionan en dirección hacia un deterioro progresivo. [...] Es la relación de la subjetividad con su externalidad, ya sea social, animal, vegetal o cósmica, la que se ve comprometida en una especie de movimiento general de implosión y de infantilización

¹⁹ Puede consultarse en red en: <<http://wfae.net/journal/>> [Consulta: 24-XI-2017].

²⁰ Guattari, Félix, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989, y *Qu'est-ce que l'écosophie ?*, textos presentados por Stéphane Nadaud, Paris, Lignes / imec, 2013.

regresiva. [...] Los partidos políticos y los órganos de gobierno parecen ser totalmente incapaces de comprender esta problemática en todas sus implicaciones. Aunque recientemente se haya dado lugar a una toma de conciencia parcial sobre los peligros más evidentes para el medioambiente de nuestras sociedades, generalmente se contentan con abordar el tema de las molestias industriales y únicamente desde una perspectiva tecnocrática, mientras que solo una articulación ético-política, que yo llamo ecosofía, entre los tres registros ecológicos, la del medioambiente, la de las relaciones sociales y la de la subjetividad humana, podría aclarar de manera apropiada estas cuestiones²¹.

II.2. Las tres ecologías y la música (o las artes sonoras)

Con respecto a la música y el arte sonoro, pensar primero en la primera de las tres ecologías, la medioambiental, permite analizar el debate de las relaciones entre la música y la naturaleza en un contexto más amplio. Puede ser una cuestión de fronteras entre sonidos musicales y sonidos ambientales o de animales (en particular el canto de los pájaros, en el que los músicos siempre se han inspirado); con esto me refiero a la famosa obra de Steven Feld que mostró la no divisibilidad de la música y el entorno natural en las sociedades que estudió²². Esta profundización permite, en cierta medida, conciliar perspectiva histórica y perspectiva evolucionista.

Otra temática importante de las prácticas artísticas actuales relacionadas con la ecología del medioambiente –que cubre un amplio campo que abarca desde el tipo de proyectos artísticos de *field recording* hasta prácticas *in situ* (como los “conciertos de campanas” que Llorenç Barber tuvo la oportunidad realizar en varias ciudades)²³, pasando por las composiciones de paisajes sonoros²⁴– está relacionada con la noción de *lugar* que, a su vez, se puede abordar de muchas maneras²⁵. Aquí sería imposible establecer una simple lista de cuestiones musicales y sonoras relacionadas con la ecología del medioambiente, porque sería interminable: desde Xenakis componiendo con la ayuda de autómatas celulares que permiten modelar remolinos²⁶ hasta activistas ecologistas que registran los sonidos de

²¹ Guattari, Félix, *Les trois écologies*, op. cit., pp. 11-12.

²² Véase Feld, Steven, *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1982. Dos reediciones, aumentadas por prefacios y una conclusión: 1990 y 2012.

²³ Consúltase Kaiero Claver, Ainhoa, “Les concerts de cloches de Llorenç Barber et la conception postmoderne de l’espace urbain”, *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, 12 (2010).

²⁴ Para un análisis de una composición de Hildegard Westerkamp basada en paisajes sonoros, véase Freychet, Antoine; Duhauptas, Frédérick y Solomos, Makis, “Beneath the Forest Floor de Hildegard Westerkamp. Analyse d’une composition à base de paysages sonores”, *Analyse musicale*, 76 (2015), pp. 34-42.

²⁵ Consúltese, por ejemplo, Berque, Augustin, *Écomène. Introduction à l’étude des milieux humains*, Paris, 1987, y Norman, Katharine, “Listening Together, Making Place”, *Organised Sound*, vol. 17 / Special Issue 03 (2012), pp. 257-265.

²⁶ Véase Solomos, Makis, “Cellular automata in Xenakis’s music. Theory and practice”, en Georgaki, Anastasia y Solomos, Makis (eds.), *Proceedings of the International Symposium Iannis Xenakis*, Atenas, Universidad de Atenas, 2005, pp. 120-137.

los casquetes polares que se derriten debido al cambio climático o que están interesados en las “voces heladas” de la Antártica²⁷, ¡el programa de trabajo es inmenso!

Entonces, pensar mentalmente en términos de ecología hace posible volver a los temas importantes en música, para desarrollarlos en un nuevo contexto. Por lo tanto, podemos referirnos a la cuestión clásica de los “efectos” de la música o del “poder” del sonido, desde el antiguo debate sobre el *ethos* de las modas hasta las teorías actuales sobre la emoción musical²⁸. También se pueden estudiar las múltiples formas de experiencias de subjetivación²⁹, pero desde una perspectiva ecológica. En el corazón de esta ecología se encuentra, por supuesto, la ya mencionada cuestión de la escucha: “el giro ecológico” del arte se caracteriza en gran medida por el desarrollo de un “arte de escuchar” —y no solo en música o en las artes sonoras³⁰. Por otra parte, un importante debate, que ha comenzado recientemente —con algo de retraso con respecto a otras artes— en la comunidad musical y musicología es el uso del sonido con fines violentos: lo retomaremos al final de este artículo.

En cuanto a la tercera ecología, la social, ¡es difícil comprender cómo pudo ser olvidada! ¿El “ambiente” del sonido y del oyente no son tanto la sociedad como el espacio físico en el que se desarrolla el sonido? ¿No están también las emociones musicales socialmente estructuradas? Al criticar la teoría de la autonomía de la música, Hildegard Westerkamp cita al antropólogo musical Allan P. Merriam, con su obra clásica *The Anthropology of Music* (1964): “El núcleo de la hipótesis en la estética occidental concierne *la atribución de cualidades que producen emoción en la música concebida estrictamente como sonido*. Esto significa que, en la cultura occidental, al poder abstraer la música y aprehenderla como una entidad objetiva, atribuimos al propio sonido la capacidad de provocar emociones”³¹, y añade: “Dicho de otra forma, la estética occidental separa la experiencia musical de su contexto social. Cuando nos conmovemos de esta manera por la música, lo hacemos de manera *interna*, privada, como individuo”³².

²⁷ Consúltense Hince, Bernadette; Summerson, Rupert y Wiesel, Arnan (eds.), *Antarctica. Music, sounds and cultural connections*, Australian National University Press, 2015.

²⁸ Véase Juslin, Patrick N. y Sloboda, John A. (eds.), *Handbook of Music and Emotion. Theory, Research, Applications*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

²⁹ El concepto de “subjetivación”, expresado como proceso, se refiere de manera útil a la cuestión clásica de la subjetividad: Consúltense Guattari, Félix, *Qu'est-ce que l'écosophie ?*, *op. cit.*, pp. 275-283; Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984, introducción.

³⁰ Véase Cools, Guy, “The Art of Listening”, en Cools, Guy y Gielen, P. (eds.), *The Ethics of Art. Ecological Turns in the Performing Arts*, Amsterdam, Antennae, 2014, pp. 44-55, quien desarrolla este tema en relación con la danza.

³¹ “The core of assumption in Western aesthetics concerns the *attribution of emotion-producing qualities to music conceived strictly as sound*. By this is meant that we in Western culture, being able to abstract music, and regard it as an objective entity, credit sound itself with the ability to move the emotions”. (Allan P. Merriam citado por Westerkamp, Hildegard, *Listening and Soundmaking: A Study Of Music-As-Environment*, master thesis, Simon Fraser University, 1988, p. 71).

³² “In other words, the Western aesthetic separates the experience of music from its social context. When one is moved by the music in that sense, one is moved *internally*, privately, as an individual”. (Westerkamp, Hildegard, *Listening and Soundmaking*, *op. cit.*, p. 71).

Por el contrario, el enfoque ecológico, en contraste con muchos enfoques sociológicos, sugiere que este ambiente que constituye la sociedad es también un “medio” verdadero (como hemos definido anteriormente), en constante interacción con el sonido y el sujeto. Por lo tanto, permite reexaminar la relación música-sociedad al evitar la trampa de las teorías de la reflexión y al repensar la dialéctica autonomía-heteronomía establecida por Adorno. Teniendo en cuenta las prácticas artísticas actuales, es importante enriquecer el debate ecológico (en el sentido estricto de la ecología medioambiental) incluyendo cuestiones sociales, interesándose, por ejemplo, por los debates actuales sobre las acciones artísticas colectivas o por las comunes.

Lo más difícil de este vasto programa de trabajo que acaba de esbozarse es, desde un punto de vista guattariano, el enfoque ecosófico, es decir, la interacción entre las tres ecologías. Esta dificultad que, en cierta medida, explica el fracaso de la ecología política establecida por Guattari, constituye uno de los puntos fundamentales de la evolución en curso del debate sobre arte y ecología. Sin embargo, según los hechos, es decir, en las prácticas artísticas, a menudo observamos una convergencia entre las tres ecologías: muchos logros artísticos que dicen ser de ecología ambiental tienen ecos importantes hacia las otras dos ecologías y lo mismo sirve si partimos de una de las otras dos.

III. ACERCA DE LAS TRANSICIONES ESTÉTICAS

III.1. Transiciones

Tras haber evocado el contenido de la propia noción de ecología, queda un último punto por examinar: las mutaciones estéticas que implica el giro ecológico y ecosófico del arte. Al escuchar las preguntas que surgen de las crisis ecológicas, económicas o sociales, así como de la crisis de las representaciones, los artistas buscan nuevas formas de creación y pensamiento artístico. Proponemos utilizar el concepto de *transición*, muy conocido en el ámbito de la ecología política, para abordar los cambios, radicales o moderados, que no se relacionan con las mutaciones o rupturas que acostumbramos a estudiar en el arte moderno: las “mutaciones” y las “rupturas” son más bien de orden formal, mientras que las prácticas de transición en cuestión podrían incluso llegar a redefinir la noción de arte al tejer de forma diferente la relación de este último con el medioambiente, la sociedad y la subjetivación.

Estas prácticas (actuaciones que interactúan con el entorno, paseos sonoros, prácticas colectivas vinculadas a proyectos sociales³³...) exploran la relación con el medio así como la contigüidad con las experiencias de la vida cotidiana o con las acciones ciudadanas.

³³ En Francia se consideran como “sociales” las prácticas artísticas locales subvencionadas por las ciudades o por las regiones y cuyas repercusiones sociales se consideran más importantes que el contenido artístico. Esta situación

III.2. La autonomía del arte

Las prácticas artísticas de transición critican la idea de *la autonomía del arte*. Es cierto que las posiciones de Adorno sobre la relación antes mencionada entre autonomía y heteronomía “salvan” de alguna forma el arte moderno, que también podríamos calificar como “formalista”. En Adorno, el arte autónomo solo está libre de sus funciones sociales para hacerse pasar por un crítico de la sociedad. Leamos el comienzo del último capítulo de su *Teoría estética*: “El arte no es social ni por el modo en el que se produce, en el que se concentra la dialéctica de las fuerzas productivas y las relaciones de producción, ni por el origen social de su contenido temático. Lo es mucho más por la posición antagónica que adopta vis-à-vis de la sociedad, y ocupa esta posición solo como un arte autónomo. *Al cristalizar como una cosa específica en sí misma en lugar de oponerse a las normas sociales existentes* y calificarse como ‘socialmente útil’, critica a la sociedad por el simple hecho de existir, lo que desaprobaban los puritanos de toda obediencia”³⁴.

Sin embargo, como hemos visto anteriormente con Hildegard Westerkamp y su comentario sobre los trabajos de Allan P. Merriam, esta posición ya no es suficiente hoy en día porque, en el lado de la recepción, se refiere al individuo atomizado, a quien el capitalismo ha transformado en consumidor: al estar el individuo totalmente aislado en el acto de la escucha pura, sus emociones pueden convertirse en productos en venta, sin ninguna fuerza crítica. En cuanto al objeto artístico, dado que la música se ha centrado en el sonido, la “cosa específica en sí misma” de la que habla Adorno también es probable que sea un producto de consumo puro: el sonido reificado del que estábamos hablando para comentar la necesidad de introducir una ecología *del* sonido. De una manera más general, el arte moderno de hoy en día, precisamente por su autonomía, a veces aparece como una repetición del mundo y su opresión. Por lo tanto, en el pequeño mundo de la llamada música contemporánea, donde algunos compositores logran vivir siguiendo órdenes, reina a veces un productivismo desbocado, una ardua competencia, un individualismo exacerbado y comunicación parasitaria que tiende a ofrecer solo la copia fiel de nuestra sociedad dominada por el *Homo oeconomicus* y sin una resistencia crítica.

III.3. La ética del arte

Sin renunciar a la autonomía del arte, muchos artistas y teóricos, así como oyentes y ciudadanos, se preguntan hoy en día sobre *la responsabilidad del artista*, sobre su compromiso con los problemas actuales. En otras palabras, se trata de añadir a la estética una dimensión ética, a menudo relacionada con el cuestionamiento de un orden político y/o ecológico³⁵. De esta forma se desarrolla un paradigma

es sintomática de una sociedad que enfrenta “arte” y acción social. ¡Pero huelga decir que el punto de inflexión ecológico puede contradecir esta perspectiva!

³⁴ Adorno, Theodor W., *Théorie esthétique*, traducción M. Jiménez, Paris, Klincksieck, 1982, p. 19; yo lo destaco.

³⁵ Véanse, entre otros: Vestrucci, Andrea (ed.), *Éthique et esthétique. La responsabilité de l'artiste*, revue *Filigrane. Musique, esthétique, sciences société*, 14; Cools, Guy y Gielen, P. (eds.), *The Ethics of Art...*, *op. cit.*

estético-ético, o “est-ético”³⁶, paradigma con el que muchos artistas se posicionan cuestionándose sobre aspectos ecológicos, medioambientales, mentales o sociales.

Para la música y las artes sonoras, el debate sobre la violencia que el sonido puede causar ha jugado un papel relevante en la toma de conciencia sobre la necesidad de desarrollar este paradigma. Este debate surge por el uso del sonido para fines de tortura. Oponiéndose a la guerra que estaba librando su gobierno en Iraq, la musicóloga estadounidense Susan Cusick publicó varios artículos científicos que tuvieron un impacto importante porque, basados sobre testimonios que en ese momento eran difíciles de obtener, detallaron las torturas sonoras infligidas por el ejército estadounidense a prisioneros iraquíes o en Guantánamo³⁷.

Al reflexionar *a posteriori* sobre las implicaciones de estas prácticas, la autora se pregunta: “¿Cómo ha afectado la transformación del sonido y la música en un arma a las prácticas musicales y acústicas, *a priori* civiles, que creemos conocer? ¿Cómo han afectado las prácticas musicales y acústicas, *a priori* civiles, a la transformación de la música y el sonido en un arma?”³⁸. Creo que muchos músicos y artistas sonoros están investigando este tipo de preguntas, que están directamente relacionadas con la ecología del sonido. El estudio del empleo del sonido como arma, que ha sido posible por el uso de la tecnología (con fines policiales y militares)³⁹, nos lleva al mismo tipo de cuestionamiento.

III.4. De la estética a la aïtesis

Estas preguntas introducen un último punto: la posibilidad de ampliar la idea de “estética” para volver a su etimología: sensación, percepción. Por ejemplo, con respecto a la música, dejando de lado los pequeños problemas de la teoría y la estética musical, podríamos ampliar nuestra reflexión sobre el sonido al referirnos al concepto de “atmósfera acústica” desarrollada por Gernot Böhme⁴⁰.

³⁶ Consultese Barbanti, Roberto, *Métamorphoses du médium dans l'art du xx^e siècle à nos jours. Multimédialité et ultramédialité*, síntesis de tesis presentada para obtener la habilitación para dirigir investigaciones, Université Paris 8, 2012.

³⁷ Véase especialmente Cusick, Suzanne, “You are in a place that is out of the world”: Music in the Detention Camps of the “Global War on Terror”, *Journal of the Society for American Music*, 2/1 (2008), pp. 1-26. Entre otros trabajos sobre la utilización de la música y del sonido con fines de tortura, citamos a Chornik, Katia, “Music and Torture in Chilean Detention Centers: Conversations with an ex-Agent of Pinochet’s Secret Police”, *The World of Music*, 2/1 (2013), pp. 51-66; Papaeti, Anna, “Music and ‘Re-education’ in Greek Prison Camps: From Makronisos (1947-1955) to Giaros (1967-1968)”, *Torture. Journal on Rehabilitation of Torture Victims and Prevention of Torture*, 33/2 (2013), pp. 34-43.

³⁸ Cusick, Suzanne, “Afterword to “You are in a place that is out of the world...”: Music in the Detention Camps of the “Global War on Terror”, *Transposition*, 4 (2014). Puede consultarse en red en: <<http://transposition.revues.org/493>>. [Consulta: 24-XI-2017].

³⁹ Consultense Goodman, Steve, *Sonic Warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2010; Volcler, Juliette, *Le son comme arme. Les usages policiers et militaires du son*, Paris, La Découverte, 2011.

⁴⁰ Consultese Böhme, Gernot, “Acoustic Atmospheres. A Contribution to the Study of Ecological Aesthetics”, *Soundscape. The Journal of Acoustic Ecology*, 1 (2000), pp. 14-19.

Este concepto retoma parcialmente el punto de vista inicial de Baumgarten –al que se le atribuye generalmente el empoderamiento de la estética como esfera propia del arte– sobre la estética como aítesis, remodelándola como teoría general de la percepción. La idea de que la música sería el arte “atmosférico” por excelencia tiene el mérito de reformular la cuestión ancestral del efecto emocional del arte de los sonidos sobre el oyente y de pasarlo de la esfera privada a la esfera pública: nos permite explicar este “efecto” al constatar que la música consiste en una modificación del espacio que el cuerpo experimenta. En este sentido, crear música, inventar sonido, es participar en la vida cotidiana, es tratar de mejorarla haciéndonos más sensibles a nuestro entorno, a nuestros conciudadanos, a nuestro propio cuerpo y espíritu. ■