

La fonografía más allá del fonógrafo

Xoán-Xil López

noviembre 2014

“En el fondo yo tiendo a pensar que el mundo ya suena de por sí muy bien”
Andréi Tarkovski ¹

¹ Tarkovski, Andréi. *Esculpir en el tiempo*. Madrid, Rialp, 2002, p. 188.

Entre las prácticas asociadas con el Arte Sonoro, la Fonografía ha cobrado un importante peso durante los últimos años, tal y como lo evidencia la proliferación de artistas y proyectos que convierten la captación de los sonidos del entorno en el eje central de sus trabajos. Moviéndose en un amplio espectro que va desde el diálogo con los estudios de Paisaje Sonoro (“Soundscape”), al activismo social o la pedagogía de la escucha, este fenómeno se ha visto reforzado gracias a la proliferación de blogs, “netlabels”, “podcast”, textos, etc, que han generado cierto sentido de comunidad. Pero ¿a qué nos referimos cuando hablamos de Fonografía?

Si lo hacemos literalmente estaríamos hablando del acto de dibujar o escribir el sonido, porque, precisamente, de eso se trataba en un principio.

La Fonografía surge como un procedimiento de visualización de un fenómeno físico, la transducción de las ondas acústicas a través del oído humano, con el fin de poder estudiarlo, clasificarlo y comprenderlo, algo que durante el siglo XIX pasaba, casi ineludiblemente, por obtener una representación gráfica; obsesionando, entre otros, a investigadores como Thomas Young, Ernst Chladni, Charles Wheatstone o Rudolph König². En este contexto, empujado por su interés en la representación de los sonidos de la voz, el impresor Leo Édouard-Léon Scott de Martinville patenta en 1857 su Fonoautógrafo con el que previamente había realizado estudios científicos sobre la “fixation graphique de la voix”, a los que algunos años más tarde regresará Graham Bell siguiendo la tradición familiar y sensibilizado por los problemas de audición que sufrían su madre y su mujer. Con el fin de desarrollar un método pedagógico que ayudase a los sordos a perfeccionar el habla y salvar parcialmente sus limitaciones, Bell recrea en 1874, junto al otorrino Clarence Blake, el dispositivo de Scott sustituyendo parte del mecanismo por materia orgánica, concretamente el lateral de un cráneo humano con su correspondiente oído.

Pero, a pesar de haber conseguido la codificación de oscilaciones audibles ninguno de ellos invirtió el proceso, y, aunque la historia es caprichosa y en la actualidad Scott ostenta involuntariamente el

² Sterne, Jonathan. *The audible past. Cultural origins of sound reproduction*. Durham & London, Duke University Press, 2003.

privilegio de ofrecernos los primeros vestigios sonoros reproducibles hasta el momento, después de que en 2008 un grupo de investigadores hiciesen sonar fragmentos procedentes de algunos de sus fonogramas³, es Thomas Alva Edison el que en 1878 presenta un sistema capaz de realizar esta doble función.

Su Fonógrafo, como el Paleófono esbozado poco antes por el francés Charles Cros, ya no se limitaba a dibujar sino que grababa con un estilete las oscilaciones de la membrana sobre un cilindro cubierto por una fina hoja de estaño. Los movimientos de la “aguja” generaban surcos que, a continuación, permitían recrear el sonido previamente trazado.

Haciendo un rápido repaso vemos cómo en los dos últimos siglos este término se ha utilizado para referirse tanto a un sistema de transcripción estenográfica creado por Sir Isaac Pitman⁴, cuya finalidad era la representación de los fonemas, como al proceso de visualización de las ondas audibles antes mencionado, al conjunto de técnicas utilizadas en la captación sonora desde la llegada del Fonógrafo o, en los últimos años, a un repertorio formado por aquellos trabajos en los que “se privilegia la captura del sonido sobre su producción”, reflejando “un intento de descubrir más que de inventar”⁵, y en los que el acto creativo tiene mucho que ver con el hecho de “atrapar”⁶ los sonidos de un entorno.

Este repertorio, en el que me centraré a partir de ahora, suele aparecer también dentro de las categorías de “Grabaciones de Campo” o “Grabaciones de Paisajes Sonoros”, lo que establece algunos matices.

La primera hace hincapié en el hecho de que los registros han sido realizados fuera de un estudio, in situ, siendo considerada tradicionalmente como una técnica auxiliar en diferentes ámbitos (cine, radio, antropología, bioacústica, etc). Mientras que la segunda responde a una tradición marcada por el propio concepto de Paisaje Sonoro, acuñado en el ámbito de los estudios de comunicación de la Universidad Simon Fraser de Canadá a principios de los años 70 del siglo pasado y que, en la actualidad, conserva un fuerte componente ecologista y medioambiental; aunque su uso se ha popularizado y extendido para referirse genéricamente a un ambiente acústico que adquiere sentido siempre en relación a uno o varios oyentes (Truax⁷, Rodaway⁸).

Asumiendo que la mayoría de los trabajos Fonográficos se realizan con dispositivos portátiles en localizaciones específicas y que, con más o menos reservas, el objeto de estas grabaciones, lo que estamos recogiendo, se podría calificar de Paisaje Sonoro: ¿Por qué mantener la etiqueta de Fonografía que a todas luces resulta anacrónica?

Quizás le encontremos sentido en la necesidad de utilizar un término que represente la emancipación del acto de grabar

³ Firstsounds.org: “Édouard-Léon Scott de Martinville’s Phonograms”. Disponible en web: <http://www.firstsounds.org/sounds/scott.php>

⁴ Pitman, Isaac. *Shorthand instructor a complete exposition of Isaac Pitman’s system of phonography*. New York, Isaac Pitman & Sons, 1919.

⁵ Sterling, Isaac. “What is Phonography?”. Disponible en web: <http://www.phonography.org>

⁶ Una de las comunidades más activas es el grupo Phonography [<https://groups.yahoo.com/neo/groups/phonography/info>] creado en el año 2000 y que se autodefine como “Un grupo creado para discutir sobre la caza de sonidos, también conocido como: el arte de la GRABACIÓN DE CAMPO”.

⁷ Truax, Barry. *Handbook for Acoustic Ecology*. Vancouver, Simon Fraser University and ARC Publications, 1978.

⁸ Rodaway, Paul. *Sensuous Geographies: Body, Sense, and Place*. London and New York, Routledge, 1994.

sobrepassando su faceta documental, su carácter auxiliar, para así diluir cualquier justificación externa a lo sonoro e insistir en la experiencia de lo que se oye sin que, necesariamente, responda a ningún otro fin. Aunque los sonidos suelen mantener parte de su carga semántica, ya que la fuente es muchas veces evidente, su cualidad sonora se sitúa en el centro prevaleciendo sobre el valor informativo. Es por esto por lo que, aunque se puede tratar de un término permeable y a veces impreciso, me parece idóneo para catalogar aquellos trabajos que, dentro del ámbito del Arte Sonoro, se preocupan especialmente “por las dimensiones formales y abstractas de las grabaciones de sonidos ambientales”⁹.

Hablar entonces de Fonografía es hablar de una representación –del representar frente al registrar– como lo eran en sus orígenes los dibujos de Scott y Bell-Blake, sólo que ahora su apariencia no es gráfica. De aquellos trazos sólo queda su uso como metáfora del acto de “fijar” un cúmulo de vibraciones, una “cicatriz” que nos recuerda un suceso significativo.

Un trabajo Fonográfico es un “eco” prolongado y sostenido de una situación. El producto resultante de un ejercicio complejo de mediación determinada por infinidad de circunstancias en las que se incluye toda una serie de condicionantes tecnológicos y humanos bajo los que se realiza. Por esta razón en ocasiones me gusta pensar que el “sujeto” de estos trabajos es más el “acontecimiento” que el “Paisaje” sonoro, ya que lo que grabamos es un fragmento puntual, una porción de tiempo de algo que sucede y de lo que forma parte el propio hecho de grabar. Un resultado que no ocurre sin más, sino que es fruto de la producción de una obra a la que se le ha dado forma. Independientemente del grado de transparencia que se le quiera conceder, el resultado siempre es fruto de una intervención y no debemos olvidar que, sea este audible o no, siempre existe un autor.

Asumiendo lo anterior se podría decir que una obra Fonográfica, como Arte Sonoro, es una creación resultante de la interacción de quien graba con el entorno grabado. No obstante, como en toda práctica artística, existe un amplio margen de trabajo que aquí va desde la preproducción a la posproducción, de la toma a la elaboración, estableciendo varios momentos en los que es posible interactuar; previamente –antes de pulsar “Rec”–, mientras se graba, y a posteriori –después del “Stop”–, o en todos ellos, dando lugar a un proceso que se expande hacia la “Composición de Paisajes Sonoros”¹⁰ que persigue “plasmear la otra parte emocional, intangible y subjetiva vinculada a las grabaciones”¹¹.

Esto nos vuelve a recordar que estamos hablando de una expresión posible gracias al desarrollo de sistemas de registro sonoro, reservados en principio a preservar sólo la voz y la música; es decir, el lenguaje. Lo culturalmente codificado capaz de transmitir ideas y que socialmente poseía un significado. El resto de sonidos eran ruido que, por lo general, debía ser minimizado y expulsado de

⁹ Sterling, Isaac. Ibid.

¹⁰ Término utilizado por Barry Truax para referirse a aquellas obras que, dentro del contexto de la composición electroacústica, se caracterizan por resaltar “la presencia de sonidos y contextos ambientales reconocibles cuya finalidad es invocar asociaciones, recuerdos y

la sala de conciertos o del estudio de grabación, y no ha sido hasta estas últimas décadas, siempre teniendo en cuenta la marginalidad en la que nos estamos moviendo, cuando la Fonografía ha adquirido un creciente protagonismo en el contexto de la creación sonora contemporánea. Por lo tanto, aunque la existencia de estos sistemas de grabación sonora hacen posible su emancipación como práctica artística, no puede sustentarse, exclusivamente, en un determinismo técnico.

Como dice Michel Chion, “ocurre a menudo que las máquinas esperan años, una vez concebidas, para encontrar su empleo, y que inversamente una demanda artística o económica importante estimula la eclosión de nuevas técnicas que hasta entonces nadie había considerado”¹². Es decir, la existencia de la grabadora y el micrófono hace posible la Fonografía pero no la legitima. Tomemos como ejemplo la descripción de este experimento realizado por Brian Eno:

“Llevé una grabadora DAT a Hyde Park y cerca de Bayswater grabé un fragmento de sonido ambiente: coches pasando, perros, gente. No le presté demasiada atención y me fui a casa a escucharlo en mi reproductor.

De repente tuve una idea ¿Qué ocurriría si tomo una sección de 3 minutos y medio –la duración de un single– e intento aprenderla? [...] Empecé a escucharla, una y otra vez. Dondequiera que trabajase, podría escucharla. La grabé en un DAT más de veinte veces para que sonase de forma continua. Intenté memorizarla del mismo modo que haría con un tema musical: ¡Sí!, ese coche acelera el motor, las revoluciones aumentan, de repente ladra ese perro y ahora se escucha a una paloma desaparecer por aquella esquina.

Fue un ejercicio extremadamente interesante, sobre todo porque descubrí que puedes memorizarlo. Algo que es completamente arbitrario y está desconectado puede adquirir coherencia con suficientes escuchas. Puedes imaginar perfectamente que fue compuesto por alguien: es perfecto, puso ese fragmento allí y ese patrón está justo en el momento exacto”¹³.

Aquí la repetición permite un acto cuasi catártico gracias al cual los “ruidos”, definidos tradicionalmente como sonidos desorganizados, adquieren un nuevo sentido. El caos cobra forma, todo ocupa un lugar y se establecen relaciones que le confieren a la grabación un sentido orgánico. La propia actitud de quien escucha resignifica lo escuchado y al mismo tiempo, aunque podemos seguir reconociendo el coche, el perro o las palomas, en cada repetición se refuerza el sentido de obra.

despertar la imaginación de quien escucha en relación al paisaje sonoro”. Disponible en web: <http://www.sfu.ca/~truax/scomp.html>.

¹¹ Juan Carlos Blancas entrevistado en La Escucha Atenta. Disponible en web: <http://laescuchaatenta.com/cuestionario/juan-carlos-blancas>

¹² Chion, Michel. *El arte de los sonidos fijados*. Cuenca, Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, p. 41.

¹³ Citado en: Toop, David. *Ocean of Sound. Aether talk, Ambient sound and imaginary worlds*. London, Serpent's Tail, 2001, p. 129.

A esto contribuye el hecho de que el micrófono recoge un espectro de sonidos al que difícilmente podemos acceder cuando escuchamos in-situ, con lo que la grabación de ese entorno nos permite reducir la experiencia plurisensorial a una de sus partes. La cantidad de estímulos sonoros que escuchamos simultáneamente están condicionados en buena medida por cómo gestionamos nuestra atención. El micrófono se convierte así en “un instrumento para la escucha [...] que permite a quien graba descubrir y atender a las sutiles emanaciones de cada pequeño sonido”¹⁴, incluso a aquellos ocultos sólo accesibles mediante el uso de hidrófonos, micrófonos de contacto, sistemas heterodinios o receptores VLF, por citar algunos instrumentos poco convencionales que recientemente han cobrado protagonismo entre las herramientas utilizadas por los fonografistas¹⁵.

El micrófono, a diferencia de nuestros oídos, no establece ninguna discriminación más allá de sus especificaciones técnicas, capturando una gran diversidad de texturas, eventos, ritmos y matices que no solemos apreciar en una primera impresión. Grabar permite recrearse en lo transitorio ofreciéndonos una experiencia capaz de modificar nuestra escucha de manera drástica; “desde que lo hice, puedo escuchar las cosas de un modo diferente”, concluye Eno. Es decir, en realidad no son los sonidos los que se reorganizan sino nuestra escucha la que se reconfigura.

Frente al enfoque analítico de Murray Schafer, quien desde el ideario ecologista del *World Soundscape Project* propone la grabación como una herramienta que permita “enmarcar” los sonidos y atrapar “un ambiente acústico convirtiéndolo en algo repetible que pueda ser estudiado”¹⁶, un ente analizable e inerte que se identifica acústicamente con un lugar, Eno propone una escucha “foniúrgica”¹⁷ y dinámica, en la que el contexto no deja de ser anecdótico.

Mientras que Schafer contempla con recelo la capacidad “esquizofónica” de la tecnología que permite “separar el sonido de su fuente”, extraerlo de su hábitat natural, y dotarlo de “una existencia amplificada e independiente”¹⁸ que conllevaba el empobrecimiento de la calidad del Paisaje Sonoro global¹⁹, para la Fonografía el poder evocativo de esta dislocación acentúa la expresividad de las grabaciones llegando a provocar “una emoción extraña y desconcertante que no estoy seguro de poder explicar”²⁰.

Qué duda cabe que el hecho de poder subvertir la naturaleza efímera de ciertos sonidos implica en sí mismo un cambio significativo en nuestra percepción. Pero no todo se reduce a una cuestión práctica. Eno realiza su ejercicio porque puede, porque técnicamente es posible, pero esta explicación por sí sola no es muy convincente. Lo que en realidad hay que preguntarse es: ¿Qué le impulsa a colocar el micrófono en ese parque y a escuchar la grabación compulsivamente?

Surge entonces la necesidad de entender la tecnología en su

¹⁴ McCartney, Andra. “Soundscape Works, Listening, and the Touch of Sound”. En: Drobnick, Jim (Ed.). *Aural Cultures*. Toronto, YYZBooks, 2004, p. 179-185.

¹⁵ [In]audible de Pablo Sanz se compone de grabaciones realizadas mediante “tecnologías de escucha no convencionales empleadas para capturar una variedad de fenómenos acústicos que están en los límites de la percepción”.

¹⁶ Introducción de Murray Schafer a la edición *World Soundscape Project: The Vancouver Soundscape 1973 CD1 / Vancouver Soundscape CD2*. Cambridge Street Records. CSR-2CD 9701. 1997.

¹⁷ Chion, Michel, *Ibid*, p. 36.

¹⁸ Schafer, Murray. *The Soundscape. Our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester, Vt, Destiny Books, 1993, p. 90.

¹⁹ Schafer, Murray, *Ibid*. 91.

²⁰ Manuel Calurano en conversación con David G. Fernández y Mikel R. Nieto sobre La Charca publicada en URSONATE 000000002, 2011, p. 79.

sentido más amplio, incluyendo “la creación de artefactos materiales, los objetos creados, sus usos, y hasta cierto punto sus contextos sociales e intelectuales”²¹. Más allá del dispositivo como utensilio, la tecnología puede ser también entendida como una serie de ideas y discursos capaces de crear “formas de aprendizaje y de modificación de los individuos, quizás no sólo en el sentido más evidente de adquisición de ciertas habilidades, sino también en el sentido de adquisición de ciertas actitudes”²².

Por supuesto no existe una respuesta sencilla, y desconozco las motivaciones personales del músico británico, pero estoy seguro de que tanto en este caso, como en el de aquellos que nos hemos dedicado a la Fonografía, ha tenido mucho que ver no solo el desarrollo de las grabadoras portátiles y su abaratamiento, la mejora de los sistemas de reproducción o el acceso a programas de edición de audio, por citar algunos aspectos “materiales”, sino que ha sido un proceso de legitimación elaborado durante los últimos cien años desde ámbitos tan dispares, y a veces contradictorios, como el arte radiofónico, la música experimental, el cine, la música concreta, la música electrónica, la cultura del “sampler”, el diseño sonoro, el arte conceptual, la biocústica, Vancouver, el cine, la música industrial, etc. Todo ello ha contribuido, directa o indirectamente, a reconciliarnos con esos “ruidos”, todo forma parte del proceso tecnológico que ha “producido” nuestra escucha transformándola en una escucha diferente; consciente, acusmática, profunda, expandida... Y la Fonografía sigue participando de todo este entramado como una vía para expresar acústicamente algo tan complejo y fugaz como la realidad. Es una forma de interpretarla, un modo de relacionarse con ella y de mostrarla de múltiples formas en un campo de trabajo amplio y heterogéneo donde conviven creaciones que buscan establecer una reflexión sobre el entorno y los cambios a los que se ve sometido, continuando con la línea argumental del ecologismo sonoro canadiense antes mencionada²³, junto a otras que persiguen cierta “objetualidad”²⁴ basándose en ofrecer una experiencia a partir de lo que se oye y no tanto de factores contextuales.

No obstante la manera en la que experimentamos estas obras no viene sólo determinada por lo que escuchamos sino también por los modos de representación utilizados, entendidos estos como las estrategias elegidas para darles forma y mostrarlas. Su contenido no está sólo definido por lo que se graba sino también por el proceso de elaboración y de difusión (estilos de grabación, tratamiento del sonido, montaje, distribución, presentación, etc.) que las dota de un sentido particular.

El uso de técnicas binaurales que insisten en una escucha íntima y subjetiva o la proximidad del micrófono jugando con los planos. Las grabaciones realizadas en movimiento como resultado de paseos sonoros o de la manipulación de objetos, impregnadas, en la mayoría de los casos, de un claro carácter performativo cuasi

²¹ Mitcham, Carl. *Thinking through technology. The path between Engineering and philosophy*. Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 150.

²² Foucault, Michel. *Tecnologías del yo*. Barcelona, Paidós, 1991, p. 49.

²³ Un ejemplo de este tipo de trabajos es el proyecto de la Orquesta del Caos, Sonidos en Causa. Disponible en web: <http://www.sonoscop.net/sonoscop/sonidosencausa>.

²⁴ Demers, Joanna. “Field Recording, Sound Art and Objecthood”. En: *Organised Sound*, vol. 14, Issue 01. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 39-45.

coreográfico²⁵ que nos habla de un cuerpo en el espacio. El montaje, el corte abrupto frente al fundido, el “fade-in” y el “fade-out” como recurso de continuidad. El uso de la equalización para corregir frecuencias y revelar detalles o como una potente herramienta compositiva con la que transformar drásticamente el audio original. Trabajos que ofrecen una gran cantidad de información contextual (coordenadas, fecha, hora, altitud, temperatura, comentarios, etc) que, a través de los sonidos, quieren transportarnos a un lugar determinado, frente a aquellos en los que se omiten todos esos datos²⁶ y se presentan “fuera de cualquier marco referencial, permitiendo a la textura de lo audible transmitir sus propias energías”²⁷. La presentación en formato “álbum” asociada tradicionalmente a la edición musical, las colecciones de sonidos muchas veces dispersas sin orden en un mapa como topografías audibles cuyo fin parece perseguir una vinculación metafórica con el “aquí”, o la reconstrucción de ambientes sonoros a modo de instalación en centros de arte, museos, galerías y espacios públicos. Estos son sólo algunos ejemplos de como la Fonografía ha desarrollado un lenguaje expresivo propio definido no sólo por lo que grabamos sino también por cómo lo hacemos y por los valores implícitos que la forma nos transmite.

Esta afirmación también se puede constatar en la representación del lugar ocupado por quién graba, ya sea desapareciendo tras el micrófono fijo, amparado en la idea de la no intervención, ya sea mostrándose como un elemento audible, al pasar de la retórica del yo estuve allí, transmitida en ocasiones por medio de imágenes o referencias, al yo soné allí revelada por la irrupción de voces, pasos o roces. No es casual que muchos de los trabajos realizados en entornos naturales exóticos que, por su equilibrio sonoro, podrían catalogarse bajo la etiqueta de “hi-fi”²⁸, según la terminología de Schafer, suelen recurrir a su vez a estándares técnicos de alta fidelidad. No sólo como una respuesta al amplio margen dinámico de estos Paisajes Sonoros sino también como reflejo de un idealismo que persigue capturar con neutralidad una naturaleza prístina y deshumanizada, utilizando grabaciones en ausencia en las que el equipo se abandona y se recoge posteriormente como si “la representación del espacio” fuese “incompatible con la representación del cuerpo”²⁹.

Pero al mismo tiempo, la Fonografía ha mostrado en los últimos años un interés cada vez mayor por los sonidos de entornos próximos con el fin de redescubrir lo exótico cercano, lo urbano y sus márgenes³⁰, siguiendo un desplazamiento parecido al que se pudo presenciar en otros ámbitos del arte y el conocimiento interesados en reflejar las dinámicas y los cambios sociales de la modernidad. En muchos de estos trabajos la presencia de quien graba es una parte activa del espacio grabado, es un cuerpo que suena. Los ruidos de cables, los golpes, los giros bruscos, incluso los gritos saturados...

²⁵ Las Environmental Performances de Dallas Simpson o composiciones como “Chairs For An Abandoned Classroom”, incluida en el trabajo *A Country Falling Apart* [atp004] (2013) de Edu Comelles están en esta línea.

²⁶ Un caso paradigmático son muchos de los trabajos “untitled” del prolífico artista sonoro Francisco López.

²⁷ Carlyle, Angus & Lane, Cathy. *In the field. The art of field recording*. Devon, Uniformbooks, 2013, p. 11.

²⁸ Schafer, Murray, *Ibid.* 43.

²⁹ Jameson, Fredric. *Teoría de la posmodernidad*. Madrid, Trotta, 1996, p. 53.

³⁰ Interstitial Space de Mikel R. Nieto se sitúa en este espacio investigando “los espacios intersticiales existentes entre el mundo natural y el mundo urbano. Este proyecto

forman parte de una estética en ocasiones “Lo-fi” que en otros contextos sería inaceptable. Aquí el error y el ruido adquieren un sentido de oposición a lo establecido que “evoca una idea de subversión”³¹, convirtiéndose en el germen de la Fonografía crítica que no “trata de grabar paisajes sonoros políticos” sino “de grabar políticamente [...] Pensando con los micrófonos, empiezo a pensarme de otra manera”³².

Todos estos “gestos” contribuyen a darle a cada trabajo un sentido narrativo que colabora activamente en cómo se articula nuestra subjetividad como oyentes. En un sentido amplio se podría decir que, más allá de capturar un entorno sonoro, la Fonografía persigue compartir la experiencia de quien graba; es decir, tiene que ver más con la escucha que con el sonido. No se reduce a un simple proceso técnico de captación y representación, es una forma de conocimiento en la que las grabaciones son el “trazo audible de mi presencia como alguien que escucha”³³.

plasma la realidad existente con grabaciones sonoras en los límites entre los dos mundos, tratando de poner de relieve los tópicos existentes en el paisaje sonoro”. Disponible en web: <http://interstitialspace.mikelrnieto.net/barcelona>

³¹ Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Valencia, Ruedo Ibérico, 1977, p. 247.

³² Nedev, Kamen. “Poner el cuerpo”. Disponible en web: <http://acousticmirror.tumblr.com/post/88863695122/poner-el-cuerpo>

³³ Steve Feld entrevistado en Carlyle, Angus & Lane, Cathy. *Ibid.* p. 209.



Texto bajo licencia:

Creative Commons Reconocimiento - NoComercial - CompartirIgual 4.0 Internacional

CC BY-NC-SA 4.0 https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es_ES

Reconocimiento — Debe **reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios**. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

NoComercial — No puede utilizar el material para una **finalidad comercial**.

CompartirIgual — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, deberá difundir sus contribuciones bajo la **misma licencia que el original**.

Phonography beyond the phonograph

Xoán-Xil López

november 2014

'Basically I tend to think that the world itself already sounds great'
Andrei Tarkovski¹

¹ Tarkovski, Andrei: *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 2002, p. 188.

Among the practices associated with sound art, phonography has gained considerable importance in recent years, as evidenced by the proliferation of artists and projects that make capturing the sounds of the environment the core of their work. Moving in a wide spectrum ranging from the dialogue with soundscape studies, social activism and pedagogy of listening, this phenomenon has been reinforced by the proliferation of blogs, netlabels, podcasts, texts, etc., which have generated a certain sense of community. But what do we mean by phonography?

If we speak literally, we would be talking about the act of drawing or writing sound, precisely because that is what phonography was at first.

Phonography emerged as a method of displaying a physical phenomenon, a transduction of acoustic waves through the human ear, in order to study, classify and understand, something which during the nineteenth century meant, almost inevitably, obtaining a graphical representation that obsessed, among others, researchers such as Thomas Young, Ernst Chladni, Charles Wheatstone and Rudolph König². In this context, driven by interest in the representation of speech sounds, printer Leo Édouard-Léon Scott de Martinville patented in 1857 his phonautograph with which he had previously carried out scientific studies on 'fixation graphique de la voix', to which a few years later Graham Bell would return, following the family tradition and sensitized to the hearing problems suffered by his mother and his wife. In order to develop a teaching method that would help deaf people to improve speech and partially overcome their limitations, Bell and otolaryngologist Clarence Blake in 1874 recreated Scott's device, replacing part of the mechanism with organic matter, namely the side of a human skull with its corresponding ear.

But despite having achieved the codification of audible oscillations, none of them were able to reverse the process, and although history is fickle and today Scott inadvertently has the privilege of offering the first playable sound signals after a group of researchers in 2008 reproduced sound excerpts from some of his phonautograms³, it is Thomas Alva Edison in 1878 who presents a system capable of performing this dual role.

² Sterne, Jonathan: *The audible past. Cultural origins of sound reproduction*. Durham & London: Duke University Press, 2003.

³ Firstsounds.org: "Édouard-Léon Scott from Martinville's Phonautograms". Available at: <http://www.firstsounds.org/sounds/scott.php>

Edison's phonograph, just as the paleophone designed shortly before by Frenchman Charles Cros, was no longer limited to 'drawing' sound but also recorded the oscillations of the membrane using a stylus on a cylinder covered with a thin sheet of tin. The movements of the 'needle' generated grooves which then allowed sound to be reproduced as previously traced.

With a quick review we can see how in the last two centuries, the term 'phonography' has been used to refer to a system of stenographic transcript created by Sir Isaac Pitman⁴ whose aim was the representation of phonemes, to the before-mentioned process of visualizing audible waves, to the set of techniques used in sound capture with the arrival of the phonograph or, in recent years, to a repertoire consisting of those works in which 'the capture of sound is privileged over its production' reflecting 'an attempt to discover rather than invent'⁵ and in which the creative act has much to do with the idea of 'catching'⁶ the sounds in an environment.

This repertoire, which I will focus from now on, also usually appears within the categories of 'field recordings' or 'soundscape recordings', which establishes some nuances.

The first term emphasizes the fact that the records have been made outside of a study, *in situ*, traditionally being considered as an auxiliary technique in different areas (film, radio, anthropology, bioacoustics, etc), while the latter responds a tradition marked by the very concept of soundscape, coined in the field of communication studies at Simon Fraser University in Canada in the early 1970s and which currently retains a strong ecological and environmental component, although its use has been popularized and extended to generically refer to an acoustic environment that acquires meaning only in relation to one or more listeners (Truax⁷, Rodaway⁸).

Assuming that most phonographic work is done with portable devices at specific locations and that, in general terms, the purpose of the recordings which we are collecting, may be considered Soundscape, why maintain the label phonography, which is clearly outdated?

We may find meaning in the need to use a term that represents the emancipation of the act of recording beyond its documentary aspect, its auxiliary character, thus diluting any external justification to the sound and emphasizing the experience of what is heard without, necessarily, responding to any other purpose. Although the sounds tend to keep part of their semantic value, since the source is often evident, their sonorous quality is at the forefront, prevailing over their informational value. It is for this reason that, although it may be a permeable term and sometimes inaccurate, it seems appropriate to catalogue within the field of sound art those works which are especially 'preoccupied with the abstract and formal dimensions of captured environmental sound'⁹.

⁴ Pitman, Isaac. *Shorthand instructor a complete exposition of Isaac Pitman's system of phonography*. New York, Isaac Pitman & Sons, 1919.

⁵ Sterling, Isaac: 'What is Phonography?' [Accessed: August 28, 2014]. Available online: <http://www.phonography.org>

⁶ One of the most active communities is the group *Phonography* [<https://groups.yahoo.com/neo/groups/phonography/info>] created in 2000, it describes itself as 'a group created to discuss sound-hunting, also known as the art of FIELD RECORDING'.

⁷ Truax, Barry: *Handbook for Acoustic Ecology*. Vancouver: Simon Fraser University and ARC Publications, 1978.

⁸ Rodaway, Paul: *Sensuous Geographies: Body, Sense, and Place*. London and New York: Routledge, 1994.

⁹ Sterling, Isaac. *Ibid*.

Therefore to speak of phonography is to speak of a representation – of representing rather than registering – as were the original drawings by Scott and Bell-Blake, although now the appearance is not graphical; all that is left of those lines is their use as a metaphor of the act of ‘fixing’ a mass of vibrations, a ‘scar’ that reminds us of a significant event.

A phonographic work is a prolonged and sustained ‘echo’ of a situation. The product resulting from a complex exercise of mediation determined by countless circumstances including a whole range of technological and human determinants under which it is performed. This is why I sometimes like to think that the ‘subject’ of this work is more the ‘event’ than the ‘soundscape’, since what we record is a momentary fragment, a portion of time in which something happens and of which the act of recording itself forms part. A result that does not simply happen, but which is the fruit of the production of a work which has been given shape. Regardless of the degree of transparency that one wishes to grant it, the result is always the result of an intervention and we must not forget that, audible or not, there is always an author.

Assuming the above is true, it could be said that a phonographic work, as sound art, is a creation resulting from the interaction of the recordist with the recorded environment.

However, as in any artistic practice, there exists an ample range of work which in this case goes from pre-production to post-production, from take to development, establishing several moments in which one can interact: previously – before pressing *Rec*; during the recording; and afterwards – after pressing *Stop*; or at all three moments, resulting in a process that expands into the ‘soundscape composition’¹⁰ which aims to ‘capture the other part – emotional, intangible and subjective – that is linked to the recordings.’¹¹

This reminds us again that we are talking about expression made possible through the development of sound recording systems initially reserved only to preserve voice and music, namely, language. Culturally encoded things, able to convey ideas and a social meaning. All other sounds were noise that, in general, was to be minimized and banished from the concert hall or recording studio, and it was not until recent decades, taking into account the marginality in which we are moving, that phonography has gained increasing prominence in the context of contemporary sound creation. Thus, although the existence of these sound-recording systems make it possible, its emancipation as an artistic practice cannot be based exclusively on technical determinism.

As Michel Chion says ‘it often happens that machines wait years, once designed, to find employment, and conversely a significant artistic or economic demand stimulates the emergence of

¹⁰ Term used by Barry Truax to refer to those works which, within the context of electroacoustic composition, are characterized by highlighting ‘the presence of recognizable sounds and environmental contexts whose purpose is to invoke associations, memories and awaken the imagination of the listener in relation to soundscape’ [Accessed: September 1, 2014]. Available online: <http://www.sfu.ca/~truax/scomp.html>

¹¹ Juan Carlos Blancas interviewed on La Escucha Atenta [Accessed: September 5, 2014]. Available on web: <http://laescuchaatenta.com/cuestionario/juan-carlos-blancas>

new techniques that no one had previously ever considered^{12'}.

That is, the existence of the recorder and microphone enables phonography but does not legitimize it.

Take for example the description of this experiment by Brian Eno:

'I had taken a DAT recorder to Hyde Park and near Bayswater Road I recorded a period of whatever sound was there: cars going by, dogs, people. I thought nothing much of it and I was sitting at home listening to it on my player. I suddenly had this idea. What about if I take a section of this – a three-and-a-half-minute section, the length of a single – and I tried to learn it? [...] I started listening to this thing, over and over. Whenever I was sitting there working, I would have this thing on. I printed it on a DAT twenty times or something, so it just kept running over and over. I tried to learn it, exactly as one would a piece of music: oh yeah, that car, accelerates the engine, the revs in the engine go up and then that dog barks, and then you hear that pigeon off to the side there.

This was an extremely interesting exercise to do, first of all because I found that you can learn it. Something that is as completely arbitrary and disconnected as that, with sufficient listenings, becomes highly connected. You can really imagine that this thing was constructed somehow: "Right, then he puts this bit there and that pattern's just at the exact same moment as this happening".^{13'}

This repetition allows a quasi-cathartic act by which the 'noise', traditionally defined as disorganized sounds, acquire new meaning. Chaos takes shape, everything has a place and relationships are established that give the recording an organic sense. The very attitude of who is listening redefines what is heard and at the same time, although we can still recognize the car, the dog or the pigeons, in each repetition the meaning of the work is reinforced.

This is helped by the fact that the microphone picks up a sound spectrum that we can hardly access when listening in-situ, thus the recording of that environment allows us to reduce the multisensory experience down to one of its parts. The amount of acoustic stimuli we simultaneously hear is conditioned largely by how we handle our attention. The microphone thus becomes 'an instrument for listening [...] allowing the recordist to discover and address the subtle emanations of every little sound'^{14'}, even hidden ones that are only accessible by using hydrophones, contact microphones, heterodyne systems or VLF receivers, to name a few unconventional instruments that have recently gained prominence among the tools used by phonographers^{15'}.

¹² Chion, Michel: *El arte de los sonidos fijados*. Centro de Creación Experimental. Publicaciones of the Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca 2002, p. 41.

¹³ Toop, David: *Ocean of Sound. Aether talk, Ambient sound and imaginary worlds*. London: Serpent's Tail, 2001, p. 129.

¹⁴ McCartney, Andra: 'Soundscape Works, Listening, and the Touch of Sound'. En: Drobnick, Jim (Ed.): *Aural Cultures*. p. 179-185. Toronto: YYZ-Books, 2004, p. 183.

The microphone, unlike our ears, does not discriminate beyond its technical specifications, capturing a wide variety of textures, events, rhythms and nuances that we do not usually notice in a first impression. Recording allows us to dwell on the transient, offering an experience capable of changing our listening drastically: 'Since I've done that, I can listen to lots of things in quite a different way', Eno concludes. That is, it is not really the sounds that are rearranged but our listening which is reconfigured.

As opposed to the analytical approach of Murray Schafer, who from the environmentalist ideology of the World Soundscape Project proposes recording as a tool to 'frame' sounds and capture 'an acoustic environment, making it into something repeatable that can be studied'¹⁶, an analyzable and inert entity that acoustically identifies a location, Eno proposes a 'phonurgical'¹⁷ and dynamic listening in which the context is merely anecdotal. While Schafer viewed with suspicion the 'schizophonic' capability of technology that allows 'separating sound from source', taking it out of its natural habitat, and giving it 'an amplified and independent existence'¹⁸ that resulted in the impoverishment of the quality of the global soundscape¹⁹, for phonography the evocative power of this dislocation accentuates the expressiveness of recordings to the point of provoking 'a strange and puzzling emotion I'm not sure I can explain'²⁰.

There is no doubt that being able to subvert the ephemeral nature of certain sounds in itself implies a significant change in our perception. But not everything can be reduced to a practical question. Eno carries out his experiment because he can, because it is technically possible, but this explanation alone is not very convincing. What we really need to ask ourselves is, what drives him to place the microphone in that park and listen to the recording compulsively?

The need then arises to understand technology in its broadest sense including 'the creation of material artifacts, created objects, their uses, and to some extent their social and intellectual contexts'²¹. Beyond the device as a tool, technology can also be understood as a series of ideas and discourses that can create 'forms of learning and modification of individuals, perhaps not only in the obvious sense of acquiring certain skills but also in the sense of the acquisition of certain attitudes'²².

Of course there is no simple answer, and we do not know the personal motivations of the British musician, but I am sure that both in this case and in the case of those of us who in recent years have been dedicated to phonography, it has had much to do not only with the development of increasingly affordable portable recorders, improved reproductive systems or access to audio editing programs, to name some 'material' aspects, but it has also been a process of legitimization developed over the last 100 years from areas as diverse, and sometimes contradictory, as radio art, experimental music, musique concrète, electronic music, the culture of sampling,

¹⁵ [*in*]audible de Pablo Sanz consists of recordings made using 'unconventional listening technologies used to capture a variety of acoustic phenomena that are at the limits of perception'.

¹⁶ Introduction by Murray Schafer to the publication World Soundscape Project: *The Vancouver Soundscape 1973 CD1 / Vancouver Soundscape CD2*. Cambridge Street Records. CSR-2CD 9701. 1997.

¹⁷ Chion, Michel, *Ibid.*, p. 36.

¹⁸ Schafer, Murray: *The Soundscape. Our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester, Vt: Destiny Books, 1993, p. 90.

¹⁹ Schafer, Murray, *Ibid.* 91.

²⁰ Manuel Calurano in a conversation with David G. Fernández and Mikel R. Nieto about La Charca published in *URSONATE 00000002*, 2011, p. 79.

²¹ Mitcham, Carl: *Thinking through technology. The path between Engineering and philosophy*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 150.

²² Foucault, Michel: *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós, 1991, p. 49.

sound design, conceptual art, bioacoustics, Vancouver, cinema, industrial music, etc. All of this has contributed directly or indirectly to our reconciliation with these 'noises', all of it is part of the technological process that has 'produced' our listening, transforming it into a different listening; conscious, acousmatic, deep, expanded... And phonography is still involved in this whole arrangement as a way to express acoustically something as complex and fleeting as reality. It is a way of interpreting it, a way to relate to it and display it in multiple ways in a wide heterogeneous field of work where creations coexist that seek to establish a reflection on the environment and the changes to which it is subjected, continuing the line of argument of Canadian sound environmentalism mentioned above²³, along with others that pursue certain 'objectuality'²⁴ based on providing an experience based on what is heard rather than contextual factors.

However, the way in which we experience these works is determined as much by what we hear as by the modes of representation used, these being understood as the strategies chosen to shape and display the works. Their content is not only defined by what is recorded but also by the process of development and diffusion (recording styles, sound processing, editing, distribution, presentation, etc.) that gives them an individual sense.

The use of binaural techniques that emphasize an intimate and subjective listening or the proximity of the microphone to experiment with levels. Recordings made in motion as a result of sound walks or manipulating objects, impregnated, in most cases, with a clear performative, quasi-choreographic character²⁵ that speaks of a body in space. Editing, the abrupt sound cut as opposed to fading, the fade-in and fade-out as a source of continuity. Using EQ to correct frequencies and reveal details or as a powerful compositional tool that dramatically transforms the original audio. Projects offering a wealth of contextual information (coordinates, date, time, altitude, temperature, comments, etc.) which, through sounds, attempt to transport us to a particular place, as opposed to those in which all the data are ignored²⁶ and presented 'out of any frame of reference, allowing the texture of the audible to transmit its own energy'²⁷. Presentation in 'album' format traditionally associated with music publishing, collections of sounds often scattered without order on a map as audible topography in apparent pursuit of a metaphorical link to the 'here', or reconstruction of soundscapes by way of installation in art centres, museums, galleries and public spaces. These are just some examples of how phonography has developed its own expressive language, defined not only by what we record but also by how we do it and by the implicit values that the form conveys.

This statement can also be seen in the representation of the place occupied by the recordist, either disappearing behind the fixed microphone, protected by the idea of non-intervention, or

²³ An example of this type of work is the project *Orquesta del Caos* project, *Sonidos en Causa* [Accessed: September 7, 2014]. Available online: <http://www.sonoscop.net/sonoscop/sonidosencausa>.

²⁴ Demers, Joanna: 'Field Recording, Sound Art and Objecthood'. In: *Organised Sound*, vol. 14, Issue 01. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 39-45.

²⁵ *Environmental Performances* by Dallas Simpson or compositions such as *Chairs For An Abandoned Classroom*, included in *A Country Falling Apart* [atp004] (2013) by Edu Comelles follow this line.

²⁶ Classic examples are many 'untitled' jobs by prolific sound artist Francisco López.

²⁷ Carlyle, Angus & Lane, Cathy: *In the field. The art of field recording*. Devon: Uniformbooks, 2013, p. 11.

appearing as an audible element, moving from the 'I was there' rhetoric transmitted occasionally through images or references, to the 'I sounded there' revealed by the emergence of voices, footsteps or touches. It is no coincidence that many of the works done in exotic natural settings, which because of their sound balance could be classified as *hi-fi*²⁸, in Schafer's terminology, often turn to technical standards of high fidelity, not only as a response to the wide dynamic range of these soundscapes but also as a reflection of an idealism that seeks to capture with neutrality a pristine and dehumanized nature using recordings in absence, in which the equipment is abandoned and later collected, as if 'the representation of space' was 'incompatible with the representation of the body'²⁹.

But while phonography has shown in recent years a growing interest in the sounds of nearby environments in order to rediscover nearby exoticism, the urban and its margins³⁰, following a similar shift that could be observed in other areas art and knowledge seeking to capture the dynamics and social changes of modernity. In many of these studies the presence of the recordist is an active part of the recorded space, is a body that sounds. The sounds of cables, bumps, sharp turns, even saturated shouts, are part of an aesthetic, at times lo-fi, that would be unacceptable in other contexts. Here the error and noise gain a sense of opposition to accepted standards which 'evokes a sense of subversion'³¹, becoming the seed of critical phonography that does not 'try to record political soundscapes' but 'to record politically [...] Thinking with microphones, I begin to think of myself in another way'³².

All these 'gestures' help to give each work a narrative sense actively involved in how our subjectivity is articulated as listeners. In a broad sense you could say that beyond merely capturing a soundscape, phonography aims to share the experience of the recordist, i.e., it has more to do with the listening than with the sound. It cannot be reduced to a simple technical process of capture and representation; it is a form of knowledge in which the recordings are the 'audible trace of my presence as someone who listens'³³.

²⁸ Schafer, Murray, *Ibid.*, p. 43.

²⁹ Jameson, Fredric: *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Editorial Trotta, 1996, p. 53.

³⁰ *Interstitial Space* by Mikel R. Nieto is in this area, investigating 'the interstitial spaces existing between the natural world and the urban world. This project reflects the existing reality with sound recordings in the boundaries between the two worlds, trying to highlight the existing topics in the soundscape'. [Accessed: September 12, 2014]. Available online: <http://interstitialspace.mikelrnieto.net/barcelona>

³¹ Attali, Jacques: *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Valencia: Ruedo Ibérico, 1977, p. 247.

³² Nedev, Kamen: *Poner el cuerpo* [Accessed: September 15, 2014]. Available online: <http://acousticmirror.tumblr.com/post/88863695122/poner-el-cuerpo>

³³ Steve Feld interviewed in Carlyle, Angus & Lane, *Ibid.*, 209.



Text under the license:

Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0
International

CC BY-NC-SA 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Attribution — You must give **appropriate credit**, provide a link to the license, and **indicate if changes were made**. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use.

NonCommercial — You may not use the material for **commercial purposes**.

ShareAlike — If you remix, transform, or build upon the material, you must distribute your contributions under the **same license** as the original.