

## Habitar la memoria, construir la huella

Daniel Tomàs Marquina

Universidad Politécnica de Valencia

**Título: “Habitar la memoria, construir la huella”**

**Autor: Daniel Tomàs Marquina**

**Año: 2011**

**Medidas: 80 x 25 x 4 metros**

**Materiales: Intervención en espacio público. Focos, barritas luminiscentes y paisaje sonoro.**

En la obra *Habitar la memoria, construir la huella* realizada en Sasamón, Burgos, partimos de la idea de reconstrucción mediante la luz y el sonido de la antigua iglesia del pueblo de San Miguel de Mazarreros, actualmente desaparecido. Donde solo el imponente arco de la iglesia del mismo nombre se convierte en el único vestigio de este antiguo asentamiento. A través de este paisaje sonoro y el dibujo de la planta con líneas fluorescentes los asistentes participaron de manera activa logrando habitar un espacio ya olvidado, donde se logró generar una magia envolvente hacia los más de 200 vecinos que se congregaron en un campo de trigo. Se incidió en un imaginario común donde el antiguo pueblo volvió a cobrar vida y se pusieron de manifiesto problemas tan actuales en la zona intervenida como la despoblación o el deterioro del patrimonio. A diferencia de la primera obra que hemos presentado esta intervención entraría más en relación con nuestro campo. Campo entendido como una disciplina expandida donde entrarían en juego la escultura y la instalación. Aquí el elemento sonoro es sumado como parte relacional al objeto o intervención y nos permite intentar comprender como interactúan estos elementos (tanto sonoros como visuales) y cómo se desenvuelven en el espacio y el tiempo. Al sumar estos dos elementos creamos irremediamente una conexión entre el sentido de la vista y el del oído.

El término paisaje sonoro “soundscape” deriva del término paisaje terrestre “landscape”. Los paisajes sonoros están formados por sonidos que describen o dan sentido a un lugar, a un espacio en específico que puede ser una ciudad, una comunidad, una calle, una casa, etc. Estos sonidos a su vez se conforman o se nutren de las actividades que realizan los habitantes de dicho espacio. Estos sonidos suelen pasar desapercibidos para dichos habitantes ya que están acostumbrados a oírlos y no a escucharlos. El paisaje sonoro puede hablarnos de la situación política, económica, tecnológica, ecológica, etc. de un lugar, como nos indica la artista Hildegard Westerkamp:

“[...] la idea de que el sonido de una localidad particular (sus tónicas, señales sonoras y marcas sonoras) al igual que la arquitectura local, sus costumbres y vestimenta puede expresar la identidad

de una comunidad, al punto de que los pueblos pueden reconocerse y distinguirse por sus paisajes sonoros. Lamentablemente, desde la revolución industrial, hay una cantidad cada vez mayor de paisajes sonoros únicos que o bien han desaparecido completamente o se han sumergido dentro de una nube de ruido homogéneo y anónimo que constituye el paisaje sonoro de las ciudades contemporáneas [...].”

La intervención sonora como práctica artística en el espacio, la concebimos como el campo de acción de los distintos grupos sociales que lo habitan o dominan. En esta presentación pretendemos hacer hincapié en la necesidad de una práctica artística que exceda de las pretensiones de beneficio y recodificación del capital, un arte con una política, lo que vendrá a llamarse un arte posmoderno crítico o de resistencia, que intervenga directamente en el campo de la cultura, la cultura entendida como lugar de conflicto y de contestación desde el que llevar a cabo una investigación crítica de los procesos y aparatos que controlan las representaciones culturales; una práctica transgresora y resistente que busque transformar y contestar los sistemas dados de control de la producción simbólica y de circulación de los procesos de significación. Después de la ruptura espacial que la historiadora Rosalind Krauss fecha a comienzos de los años 80 del siglo XX se manifiesta la naturaleza política de todo espacio y de toda intervención proyectada sobre él, incluidas aquellas prácticas que pretenden interpretar su especificidad desde la estética y desde un aparente punto de vista inocuo, es lo que la propia Krauss definió como el campo expandido. En este caso, el lugar específico del arte deja de ser la galería, para situarse en el mismo lugar del conflicto y de la resistencia. Esta subversión es fruto de la reflexión acerca de la espacialidad contemporánea, opuesta a los modos de opresión derivados de la economía espacial proyectada desde el poder. Esta necesidad cuestiona directamente la construcción del espacio público, expandiendo el término hacia lo que denominaremos la esfera de lo público usada como lugar de creación. Estas prácticas buscan no sólo una reapropiación, sino fundamentalmente una redefinición radical del espacio público indagando cómo trabajar desde diversas tradiciones o imaginarios o incluso desde la contradicción. Consideramos especialmente importante concebir estas formas de cuestionamiento y lucha establecidas sobre la aceptación de la heterogeneidad del espacio público contemporáneo.

Cuando se escucha o se transmite un paisaje sonoro, nuestro primer interés está puesto en dilucidar de dónde es ese paisaje sonoro, es decir, ubicarnos y escucharlo a modo informativo. Es mucho más difícil que la gente disfrute por el solo hecho del sonido en sí sin buscar una referencia. En este caso el paisaje sonoro es la imagen acústica de un lugar determinado. Por lo que consideraremos el concepto de *site specific* como fundamental en nuestra forma de trabajar. Fuera de la primera idea aplicable a este concepto donde la línea de actuación se refería siempre a un espacio físico concreto, ahora podemos hablar de actuaciones tanto literales como virtuales. Mediante este trabajo pretendemos implicarnos en un completo estudio del entorno, de las personas a quienes va dirigido y del proyecto artístico en sí. Desde los más vinculados al arte público a los que se inscriben dentro de la institución, desde los más arquitectónicos a los que subvierten su contexto cultural y social. Nos resulta muy interesante la potencialidad crítica de estos trabajos en la actualidad.

El concepto de “Realidad Expandida” que define la característica más propia de la producción estética de los últimos años, es un fenómeno emergente de un acelerado desarrollo tec-

nológico. Sin embargo, desde sus orígenes arcaicos, el impulso creativo que en un momento histórico se sistematizó como Arte, ha sido la manifestación de una expansión de la sensibilidad que consiste en percibir al mundo en la dimensión de su posibilidad. La realidad expandida es donde la interface se torna transparente y donde los límites entre ficción y realidad son difusos. En todas estas aproximaciones emerge la figura reminiscente del paseante, transformado en un data-paseante, que cruza los tejidos urbanos invisibles superpuestos a la ciudad construida. La intimidad de la escucha crea cartografías individuales, variables, y paisajes sonoros que el usuario puede redefinir en una deriva aural que sitúa el oído al mismo nivel que el ojo. De este modo, la experiencia de la ciudad se amplía y se multiplica en cada escucha, abriéndose al registro de los sonidos omitidos que, como un tejido conectivo no perceptible pero presente, otorgan la “consistencia” de ese acontecimiento continuo que se da como “realidad”. Para una sensibilidad abierta a la condición infinita de las cosas, *lo real no agota lo posible de lo existente*.





