



Dibuixant paisatges als núvols

CARME PARDO SALGADO

Paisatges sonors

Dibuixar en una superfície és fer aparèixer un rostre, una situació, un paisatge o les formes que habiten la nostra imaginació i els nostres somnis. De manera que aquest *fer aparèixer* pot presentar-se com la imatge delimitada d'allò que hem vist, somiem o desitgem. Però, sovint, dibuixant sorgeix també allò que no ha estat previst. El dibuix pot mostrar una configuració inesperada dels cossos, del món, d'un mateix.

El dibuix deixa les seves marques en la superfície que l'acull: les parets d'una cova, el paper d'un quadern, el llenç d'un cavallet, la fusta, els diferents teixits, la sorra o, també, els núvols. Entre l'ull, la mà, la superfície i el dibuix sembla establir-se un corrent de sensibilitat, una tensió de la qual brota una línia, un color, una imatge que transfigura l'espai anterior: les parets de la cova, el paper, el llenç...

Dibuixant als núvols la mà es retira per deixar que siguin els ulls els que hi estableixen aquest corrent sensible. Però justament en aquesta retirada es pot assistir a la màgia d'una acció que es diria sense intermediaris. Observant els núvols s'assisteix a l'experiència d'un dibuix que no sembla pertànyer als nostres ulls, com si només els núvols en fossin responsables. Observant els núvols els dibuixos cobren moviment sense que aparentment nosaltres hi afegim res. Potser una experiència tal va ser la d'aquells homes que van presenciar les primeres imatges del cinema i potser és encara així la del nen davant dels dibuixos animats a la televisió o el cinema.

Com els nens, mirant els núvols podem jugar a descobrir el rostre d'un gegant enfadat que tot seguit es transforma en un nan i tot pot passar en un cúmulo mogut pel vent. També podem endevinar els paisatges que ens porten els estrats o els mars de núvols que el vent obstinadament pentina. És el vent la nostra mà?

S'acostuma a definir el paisatge com una extensió de terreny que es pot veure des d'un lloc, sigui considerat o no el que es veu des d'un aspecte artístic, o com un dibuix o pintura que representa una extensió de terreny¹. El paisatge inclou un punt de mira, un retall de la mirada que abasta una extensió i ens pinta un horitzó. Aquest retall de la mirada pot ser el que es veu a través del forat d'un pany o una espiera, o també el que apareix des del cim d'una muntanya o a la vora del mar. Excepte en el dibuix o la pintura, la mà és evacuada. El pany d'una porta o el retall que comprèn la nostra mirada ens ofereix el paisatge. El vent que mou els núvols al cel ens dibuixa un paisatge. No obstant això, la diferència de superfície, la terra per la qual es defineix el paisatge i els núvols que hem triat, es fa palesa. La superfície dels núvols mostra que els seus límits són en moviment continu, que es pot obrir i desenvolupar oferint trajectòries que tan bon punt apareixen estàtiques com sotmeses a canvis imprevisibles per la mirada. Els núvols es poden travessar sense que en

¹ Traducció al català de l'entrada *paisaje* del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*.

Paisatges sonors

aparença pateixin violència. Els núvols no ens marquen l'horitzó, excepte quan el sol es pon i la nostra mirada es prepara per a la foscor.

Com les variacions infinites que els núvols ensenyen, així mateix el terme paisatge ha estat sotmès a variacions. Aquestes variacions han donat lloc a expressions com paisatge cultural, paisatge biològic o paisatge sonor². Si ens centrem en el paisatge sonor ens trobem com quan mirem els núvols: la seva ductilitat és tal que difícilment en podem oferir una definició, una imatge que compregui tot el que en l'actualitat es designa amb aquesta expressió. En primer terme el paisatge sonor designa l'entorn considerat des de l'oïda. Els sons d'una colla, un bosc, el mar, el vent en una cadena de muntanyes o els sons d'una ciutat. Però el paisatge sonor pot designar també l'elaboració artística realitzada a partir d'un entorn sonor que podem considerar primerament. En aquest sentit, trobem composicions que porten per títol *Paisatge sonor de...* Ens centrarem aquí en la primera designació, i més concretament en el paisatge o entorn sonor de la ciutat.

El paisatge sonor ens apareix com els núvols, tant per la diversitat de paisatges que podríem tractar com per les característiques pròpies del so que, com els núvols, pot mostrar dibuixos sonors en moviment. Des d'aquesta consideració, i observant el moviment dels núvols com s'escolta el moviment del so, la primera pregunta que ressona quasi a la manera d'un *ostinato* és: com es presenten els nostres núvols sonors?

Els núvols sonors, igual que els que passen pel cel, adopten diverses formes malgrat que el seu material sigui sempre el mateix: el so. Però, de la mateixa manera que els tipus de núvols que veiem ens indiquen el temps que tenim o tindrem, també els núvols sonors ens transmeten quelcom que va més enllà del seu propi transcórrer. Abans de passar al tractament del paisatge sonor de la ciutat és pertinent respondre aquesta qüestió des del tractament del so en l'organització musical. A tall d'exemple es podria traçar un petit arc de menys de 100 anys que anés de Claude Debussy a Iannis Xenakis.

Claude Debussy compon *Nuages*, que forma part dels seus *Nocturnes*, entre 1897 i 1899. Aquesta obra, considerada com una peça mestra de l'impressionisme musical, vol transmetre, d'acord amb el compositor, l'aspecte immutable del cel amb la marxa lenta i melancòlica dels núvols. És una imatge del cel i els núvols la que el compositor vol figurar amb el so. Es podria afirmar que amb aquesta obra ens trobem encara en un punt de mira, en un retall de la mirada que privilegia un sentir del cel i es transmuta en el que podríem anomenar una perspectiva per a l'escolta. Però, des de l'escolta i malgrat la seva forma tripartida A B A que ens remetria a una forma clàssica, els

² L'expressió *paisatge sonor* és la traducció del terme *soundscape*, que el canadenc R. Murray Schafer va encunyar a final dels anys seixanta per cridar l'atenció sobre el nostre entorn sonor. Schafer va crear aquest terme a partir de l'anglès *landscape*.

Paisatges sonors

acords paral·lels i incomplets, que acostumava a fer servir el compositor, ens apropen a una construcció atmosfèrica que és l'expressió d'una imatge.

Un altre cas és el de Iannis Xenakis, qui, amb els seus núvols de sons i les masses que crepitin, suposa un bon exemple del que Makis Solomos anomena "esculpir el so". Obres com *Herma* (1961) o *Pithoprakta* (1955-1956) treballen amb núvols de sons sorgits a partir de la introducció de les probabilitats matemàtiques en la música (Solomos, 1996: p. 26-37 i Xenakis, 1963). Amb Xenakis es compon el so, i els seus núvols s'allunyen del que podria ser un punt de mira. Si amb Debussy ens situem en l'impressionisme musical que vol transmetre la impressió del cel amb la marxa del núvol, amb Xenakis els sons es tornen núvols, conglomeracions sonores que entren en moviment intern i transporten l'oïdor a l'interior del so, dins dels núvols.

Els núvols de Debussy marxen compassats sobre un fons que es vol immutable: una superfície sonora en moviment sobre una altra superfície sonora que hauria de figurar-se com estàtica. Els núvols de Xenakis, en canvi, s'acosten a la imatge d'un cel on un vent interior a cada núvol el manté en ebullició cinètica. La diferència per a l'oïda entre tots dos núvols de so es podria resumir referint-nos al tipus de distància que s'hi pot mantenir. El joc de moviment i immutabilitat de Debussy permetria encara una escolta en què l'oïdor no és arrossegat pels núvols. Els núvols de so de Xenakis, en canvi, arriben per emportar-se l'oïdor; la seva força és tal que difícilment es pot romandre allà on s'estava abans de l'escolta. Certament, aquest podria ser l'arc en què es mourien els núvols de so i la seva escolta, tot acceptant que, necessàriament, en aquest arc hi caben multiplicitat d'escoltes i de núvols de so. Els dos punts de tensió d'aquest arc, els núvols de so de Debussy i Xenakis, ens permetran mostrar també els punts de tensió de l'arc que es dibuixa amb l'escolta del paisatge sonor de la ciutat.

En el període de temps que va de Debussy a Xenakis, el color del nostre cel i els nostres núvols així com la seva composició són uns altres, però sabem que, en l'àmbit sonor, els núvols de Xenakis van tenir el precedent de les avantguardes, amb la introducció del soroll, que és coetani dels primers laboratoris de música. Tot això no resulta banal a l'hora de plantejar la qüestió del paisatge sonor.

Les avantguardes artístiques, encapçalades pel moviment futurista, van resultar fonamentals per produir el que pot ser considerat com un obriment de l'oïda. Des del manifest de Luigi Russolo *L'arte dei rumori* escrit el 1913, els futuristes no deixen de propugnar un so-soroll que és indicatiu de la sensibilitat s'està transformant, multiplicant.

El 1915, els futuristes Balla i Depero propugnen una reconstrucció futurista de l'univers, una recreació en què es vol fer corpori l'invisible, l'impalpable, l'imponderable i l'imperceptible. Aquesta

Paisatges sonors

reconstrucció anuncia el que ja fa un temps constitueix el nostre present. El text que continua n'és només un petit exponent:

“En veure ascendir veloçment un aeroplà, mentre una banda tocava a la plaça, hem intuït el concert plàstic *motorruïdista* en l'espai i el llançament de concerts aeris sobre la ciutat. (...) Els núvols que volen en la tempesta ens fan intuir l'edifici d'estil sorollós transformable” (Balla i Depero, 1992: p. 173-180).

El mateix Xenakis va proposar un concert de llums i sons al cel de París per a la inauguració del Centre Pompidou (1977), una pluja de sons que l'elevat pressupost no va permetre. Més tard, Karlheinz Stockhausen ens va fer escoltar el seu *Quartet per a helicòpters* (1992-1993) i, recuperant les campanes que mesuraven abans el temps d'una ciutat, Llorenç Barber ens convida als seus concerts de ciutat iniciats l'any 1988.

Entre Debussy i els futuristes, els núvols prenen velocitat i fan intuir la reconstrucció futurista de l'univers: un univers sorollós transformable. Aquest univers tindrà com a eix central la ciutat. Russolo demana que es pari l'orella al soroll de les canonades d'aigua, els motors, les vàlvules, els pistons, les serres mecàniques, els tramvies o les banderes. Es para l'orella als sons de la vida quotidiana i no només als sons anomenats musicals.

L'atenció a la vida ordinària o banal es multiplica per tot arreu. El 14 d'abril de 1921 s'inicien els primers passejos proposats pels dadaïstes a París. El primer té com a objectiu l'església de Saint-Julien-le-Pauvre. En la publicitat feta per a convidar a aquesta passejada els dadaïstes posen l'èmfasi sobre allò que és considerat com a pintoresc als llocs que sembla que no tenen raó de ser, els llocs que acostumen a passar desapercebuts des del punt de vista estètic (Careri, 1995: p. 49).

L'atenció al soroll i l'interès pels llocs anodins en oposició a allò que és pintoresc situen la ciutat com a laboratori d'una nova sensibilitat. La mirada i l'escolta es focalitzaran sobre tot allò que abans no era considerat objecte de l'art i descobriran les qualitats estètiques de la vida ordinària. Aquesta focalització, unida a la multiplicació del so a les ciutats, es troba en el germen del que serà l'avenir de l'atenció portada a l'entorn sonor.

La ciutat es converteix en una màquina estètica els carrers de la qual poden ser les noves partitures de l'audible. Però, què suposa habitar la ciutat des de l'oïda?

Certament, ni l'oïda, ni l'ull ni la mà són òrgans que es puguin aïllar de la resta de l'organisme, en particular quan es tracta d'atendre la sensibilitat, però sí que aporten característiques que no són del tot homologables i que s'han de tenir en compte. S'acostuma a destacar de l'oïda la seva

Paisatges sonors

orientació cap a la supervivència, establint en la seva escolta relacions de causa-efecte: el motor d'un cotxe avisant d'un perill si es vol creuar el carrer, el soroll inesperat d'uns passos quan no s'espera ningú a casa, o encara d'altres. Però l'oïda accentua així mateix el nomadisme de l'home a la ciutat. Només obrint la finestra els sorolls ens situen al mig del carrer, o encara sense necessitat d'obrir-la es pot assistir als fragments sonors de la vida dels veïns: disputes i celebracions, música o programes de ràdio i televisió preferits i també hores de preparació dels àpats.

El nomadisme de l'oïda no requereix desplaçament. La falta d'urbanitat del so, com diria Immanuel Kant, és la que ens posseeix i ens porta al carrer o a casa dels veïns. El so ens fa nòmades sense que sigui necessari que ens moguem. Es tracta del que Gilles Deleuze i Félix Guattari anomenen un nomadisme sobre el lloc, que suposa, per a ells, una línia de fuga o ruptura, un trencament dels codis, una desterritorialització. En aquest sentit, es pot considerar que el paisatge sonor de la ciutat transformava l'oïda en una oïda nòmada en el cas dels futuristes, ja que l'atenció a aquest paisatge suposava alhora el trencament dels codis anteriors d'escolta i de consideracions del so. Però, després de quasi 100 anys i amb un paisatge sonor a la ciutat que comença a ser qüestionat, no és clar que el nomadisme de l'oïda comporti una desterritorialització, un trencament de codis. No ens agrada en general sentir els veïns a l'interior de casa nostra, ni tampoc sentir els sorolls del carrer quan volem escoltar música o simplement volem restar en silenci. S'afegirien aquí tots els sons que s'apropien de nosaltres sense que de vegades tot just ni ens n'adonem o que simplement fan que ens deixem portar, com seria el cas del *muzak*³ o de les cançons que encapçalen les llistes de vendes. De fet, Deleuze i Guattari assenyalaven que de vegades el nomadisme pot fer caure en una nova territorialització, una reafirmació d'uns codis o l'entrada en d'altres i, en el cas del so, això, hem d'afegir, es produeix molt sovint⁴.

La ciutat és una màquina estètica en què es poden sentir una multiplicitat de paisatges sonors, però de la mateixa manera que era necessari observar els núvols per a dibuixar paisatges o per a descobrir-los, també la ciutat i la resta del nostre entorn demana atenció per a dibuixar o revelar els seus paisatges sonors. Aquesta atenció era la que ja demanaven els futuristes i també els dadaïstes. És potser aquesta atenció la que ens allunyaria de caure en una nova territorialització, en una xarxa sonora que ens constitueix i fa de l'oïda un simple contenidor. Seria necessari en

³ Música de fons utilitzada habitualment en espais públics.

⁴ Gilles Deleuze i Félix Guattari estableixen que hi ha territori "quan els components del medi deixen de ser direccionals per a convertir-se en dimensionals, quan deixen de ser funcionals per a esdevenir expressius. Hi ha territori a partir del moment en què hi ha expressivitat del ritme" (Deleuze i Guattari, 1980: p. 387). Pensant en el paisatge sonor diríem que aquest es dona quan es produeix el pas d'allò funcional a allò expressiu, quan les finalitats són deixades de banda i ens centrem en els sons en si mateixos. Això, tanmateix, no significa que el paisatge sonor no sigui sempre allà. De fet, les nostres ciutats són compostes per una multiplicitat de línies que formen una diversitat de paisatges sonors. Però perquè la ciutat es visqui com a paisatge sonor cal passar de l'escolta inadvertida, per dir-ho així, a una escolta que posa en relleu les qualitats dels sons.

Paisatges sonors

conseqüència que, alhora que ens demanem què suposa habitar la ciutat des de l'oïda, penséssim si és realment possible habitar des de l'oïda en permanència. Si així fos, hauríem d'establir les línies de fuga que Deleuze assenyala. Potser, la primera tasca consistiria a trencar amb uns hàbits d'escolta que sovint actuen fent de l'oïda una gàbia i de la persona un centre de ressonància de sons que vénen a habitar-la o a travessar-la en diferents moments del dia i la nit.

S'acostuma a exposar, en aquest sentit, que el so i més concretament la música tenen un gran poder per a formar la identitat. Així podem afegir exemples de com la música es fa servir com a imatge sonora aglutinadora d'una identitat entre els joves, o més encara, entre els diferents tipus de joves; es pot fer així mateix referència als himnes patriòtics, esportius i als que acompanyen una manifestació, o a les cançons que marquen una època. I en l'actualitat, disposem ja d'empreses dedicades a oferir identitats musicals, imatges sonores, logos i signatures sonores per a identificar un producte en el mercat. Fins i tot algunes ofereixen crear el territori sonor de la teva empresa: un paisatge sonor de disseny que s'afegeix a la lògica del capital?⁵

D'altra banda, i seguint una línia similar encara que amb un altre objectiu, es fa referència a com el paisatge sonor d'un barri o una ciutat l'identifiquen. Sens dubte els diferents paisatges sonors dels barris de Barcelona o Girona són indicatius de les condicions i les formes de vida de cada barri. D'aquesta manera, els paisatges sonors podrien ser indicatius de les divergències socials o/ culturalmentals; de l'anomenat grau de desenvolupament i, en conseqüència, de la qualitat de l'aire. En tots aquests casos, estem fent del paisatge sonor una eina i no portem l'atenció sobre el so mateix, continuem situats en una lògica causal que de fet s'afegeix al que ja sabem, encara que ara aportant més documentació, en aquest cas sonora.

En aquest sentit, es pot interrogar també la tasca orientada a la realització de mapes sonors d'una ciutat, una regió o una comunitat autònoma. En l'origen d'aquesta iniciativa es troba, com és sabut, Murray Schafer amb el World Soundscape Project, iniciat l'any 1972 a la Universitat Simon Fraser de Vancouver. L'objectiu era cridar l'atenció sobre l'entorn sonor atenent particularment la pol·lució sonora i als ràpids canvis que des de l'oïda estava patint una ciutat com Vancouver. Aquest estudi realitzat en equip va donar lloc, entre d'altres, a la publicació de dos CD, *The Vancouver Soundscape* (1973) i *Soundscape Vancouver* (1996), que exposen els canvis del paisatge sonor entre els dos enregistraments, així com a un programa de ràdio de deu hores sobre els sons de Canadà, *Soundscapes of Canada* (1974).

⁵ <http://www.territoiresonore.com>. A l'entrada *identitat musical* d'aquesta pàgina es pot llegir: "El nostre equip es posa a la vostra disposició per a compondre el territori sonor de la vostra empresa, llegible, identificable i adequat a la sensibilitat del vostre objectiu".

Paisatges sonors

En certa manera, aquesta proposta ens situa a la cara oposada d'allò que propugnaven els futuristes, encara que totes dues aproximacions comparteixen l'exigència d'atendre els sons de l'entorn. La consideració positiva dels sons dels motors o de les canonades per part dels futuristes es contraposa a la formulació de la pol·lució sonora que aquests mateixos sons tenen per a Murray Schafer. Entre els futuristes i la formulació de Murray Schafer han passat poc més de 50 anys, però és sabut que el desenvolupament industrial i la concentració de sons han estat vertiginosos en aquest període, i ho continuen sent en l'actualitat.

Mapes sonors com els realitzats pel World Soundscape Project, tot i constituir cartografia, se situarien encara del costat del nomadisme de l'oïda. Des de l'atenció renovada als sons de la ciutat, ara ja considerats com paisatge sonor, el nomadisme de l'oïda té una funció de trencament de codis, de passatge cap a un altre tipus d'escolta. No obstant això, s'ha de filar més prim, ja que no tot mapa que es considera sonor pot revestir aquesta funció. No basta a establir un mapa sonor en què, com a les antigues campanyes militars, amb colors i signes s'indiquin els sons enregistrats, els sons conquerits, rescatats o simplement trobats. La confecció d'un mapa ha d'anar acompanyada, si més no, d'una presa de consciència de l'entorn sonor i d'una renovació de l'escolta.

Més enllà del plaer, el disgust o la indiferència que es pot sentir arran de l'escolta del paisatge sonor d'una ciutat, aquesta escolta conté també una vessant ètica i política. El paisatge sonor de la ciutat es troba en relació directa amb el sistema econòmic i l'anomenat grau de desenvolupament de la ciutat respecte a aquest sistema. Els núvols sonors de les ciutats en la seva multiplicitat i moviment combinen sistemes de regulació i espais de protesta. Amb l'observació d'aquests núvols, es podria desxifrar un petit tractat de biopolítica sonora⁶.

Una mirada retrospectiva a aquesta biopolítica ens porta fins als textos de Plató (segles V-IV a.C.). Al filòsof grec trobem la convergència entre una tecnologia del poder individualitzant i una biopolítica. Partint de la convicció que música i ànima tenen en comú el fet de ser moviment i que, en conseqüència, es pot aplicar una educació musical per a modelar l'ànima, el filòsof conclou que el so i l'escolta, en tant que moviments, poden redreçar una ànima dolenta. Així pot portar a terme la descripció d'un estat ideal tot tenint en compte els lligams entre el so, l'ànima i la constitució de l'estat.

Plató distingeix entre un estat malalt que es guia pel luxe i el desig d'expansió i l'estat sa en què cadascú es manté en la seva música. Aquesta música és formada per un ritme i una melodia que

⁶ Michel Foucault (1994: vol. IV, p. 192-193) exposa que a final del segle XVIII a la tecnologia individualitzant, on el poder s'exerceix a través de la individualització, s'uneix el descobriment que el poder s'exerceix sobre els individus en tant que constitueixen una "espècie d'entitat biològica" que pot ser aprofitada per a produir. Foucault anomena aquesta tecnologia biopolítica. La biopolítica actua a través dels problemes suscitats per la higiene, l'hàbitat o les condicions de vida a la ciutat.

Paisatges sonors

el ciutadà ha après des de la infantesa. Per mostrar la necessitat, pel bé de l'estat, d'inscriure a cadascú la seva música, el filòsof posa l'exemple de tres tipus de ciutat: Magnèsia, l'Atlàntida i l'antiga Atenes. Cada ciutat té una disposició espacial que es fonamenta alhora en un model matemàtic i musical. A Magnèsia li correspon l'acord d'Arquites, i a l'Atlàntida, l'acord just, considerat el pitjor. En aquest model, els edificis es distribueixen sense mesura prèvia, la qual cosa produeix aglomeracions i provoca vicis i molts sorolls. El model perfecte, en canvi, és reservat per a l'antiga Atenes. La bona mesura d'Atenes dota l'estat d'una única veu. Del ritme i la melodia individuals, que en Plató s'adeqüen al grup social en què es troba l'individu, governant, guerrer o productor, es passa a la concordança amb la veu de l'estat, la qual cosa forma el ritme i la melodia del cos social que representa l'estat (Plató, 1988a, 1988b, 1998, 2009a i 2009b).

Si hem convocat Plató és perquè, malgrat la gran distància que ens separa del filòsof grec, hi podem trobar com a mínim dos elements que, pel que fa a l'entorn sonor, ens fan pensar. Primer, la distinció entre estat malalt i sa fent d'aquest un organisme que amb el temps es va convertir en l'anomenat cos social. El vocabulari mèdic està en l'actualitat a l'ordre del dia, la qual cosa constitueix el que ja es coneix amb el nom de nou higienisme. No en va, i pel que fa a la nostra qüestió, va ser un metge, Robert Koch, qui va vaticinar el 1880: "Algun dia l'home haurà de combatre el soroll de forma implacable com ha combatut el còlera o la pesta" (Bello-Morales Merino, 1990). I, sens dubte, les anàlisis referents a la contaminació sonora es troben en concordança amb la visió mèdica de les persones i la societat.

En segon lloc, Plató ens obliga a interrogar aquesta melodia i ritme que caracteritzen l'individu en relació amb la veu de l'estat i l'exigència de formar un uníson. Certament, el desenvolupament d'aquestes qüestions desbordaria l'abast d'aquest text; es tracta sens dubte de problemàtiques que afecten la constitució i l'anàlisi de l'entorn sonor.

La veu única que Plató propugnava per al seu estat ideal ha esdevingut una multiplicitat de veus que, des de l'economia fins a la política, no deixen de fer-se sentir component la nova veu del que es coneix com opinió pública. Només cal recordar al nostre paisatge sonor consignes difoses per altaveus com "no fumis al metro, no fumis a les andanes..." o l'omnipresent "per la seva seguretat". Se'ls afegirien, entre d'altres, els unísons que ritmen els diversos esdeveniments, com les obsessives nades als carrers per a fomentar l'ambient d'alegria i desinhibició, és a dir, per a fomentar el consum.

Ens hauríem de demanar, en conseqüència, quina és l'escala que des de l'arquitectura i l'urbanisme s'ha fet servir, i quina relació pretén establir amb el paisatge sonor que troba i que forma. Segurament trobaríem diferents escales en funció de les parts de la ciutat per on passem. Una mateixa ciutat ens apareixeria com un cúmul de partitures datades en èpoques diverses i amb interessos dispersos. Aquestes partitures són sempre travessades per unísons que

Paisatges sonors

sovint adopten formes diferents on la interiorització de la norma entonada i la repetició de l'entonació coexisteixen.

De la mateixa manera, i pel que fa al paisatge sonor de la ciutat i, sobretot pel que s'hi vol fer, la pregunta per la melodia i el ritme propi adquirit des de la infantesa és fonamental. No cal recordar que el contingut de les cançons transmeses a l'etapa preescolar és sovint objecte de polèmica.

El so ha esdevingut així una eina de la biopolítica, en l'àmbit individual i social. Pensem per exemple en els semàfors que amb el so instauren la velocitat del cos, o en el senyal acústic que indica el tancament de portes al metro. I, quan el paisatge sonor i/o visual d'una zona es veu afectat per l'arribada dels considerats antisocials, el so també és útil per a imposar l'ordre, el comportament social. Amb aquest fi, la força ultrasònica del producte Mosquito s'ha convertit en l'eina preferent. A la pàgina de presentació de l'empresa Compound Security Systems es llegeix:

“Mosquito, la força ultrasònica de dissuasió d'adolescents, és la solució per a l'etern problema de les reunions no desitjades de joves i adolescents en les àrees de compres, al voltant de les botigues i en qualsevol lloc on causin problemes. La presència d'aquests adolescents dissuadeix els compradors i clients d'entrar a les tendes, la qual cosa n'afecta els beneficis. El comportament antisocial s'ha convertit en la major amenaça de la propietat privada al llarg de l'última dècada, i cap força de dissuasió ha estat efectiva fins ara.”

“Lloat per les forces policials de moltes àrees del Regne Unit, l'ultrasònic Mosquito ha estat descrit com 'l'instrument més efectiu en la nostra lluita contra el comportament antisocial'. Botiguers d'arreu del món han comprat aquesta eina per dispersar els grups d'adolescents i joves antisocials. Les companyies ferroviàries l'han instal·lat per a dissuadir els joves de fer servir els seus esprais per a fer grafitis als trens i a les parets de les estacions”⁷.

Les reunions de joves formen part del paisatge sonor de la ciutat però, en la mesura que es consideren indesitjables pel fet d'anar acompanyades d'un comportament titllat d'antisocial (sigui simplement un excés de soroll, beure alcohol al carrer o faltar el respecte als vianants, entre d'altres), són dispersades per la força ultrasònica. Aquest exemple ens mostra que el paisatge sonor de la ciutat és solidari d'una noció d'ordre que respon alhora a una lògica de l'efectivitat. Beneficis, propietat privada o transports públics són part d'aquesta xarxa. Davant d'aquesta problemàtica es poden trobar diferents posicions, des d'aquells que consideren que els botiguers i el mobiliari públic o privat no ha de ser objecte d'agressions, fins als que pensen que la ciutat és

⁷ <http://www.compoundsecurity.co.uk/>

Paisatges sonors

de tots i que els joves tenen dret a reunir-se i divertir-se als llocs públics ja que no disposen d'espais privats. Però encara queda per tractar la qüestió de l'ús de la força ultrasònica.

Respecte a aquesta problemàtica, s'ha de tenir en compte que l'exposició de les persones al soroll va començar a ser reglamentada a la dècada de 1990. L'any 1996, el llibre verd de la Comissió Europea sobre la política futura de lluita contra el soroll (Comissió Europea, 1996), destacava que al voltant del 20% de la població de la Unió (prop de 80 milions de persones) estaven exposades a nivells de sorolls que els científics i els experts sanitaris consideren inacceptables. Prop de 170 milions de persones viuen al que es consideren les *zones grises*, aquelles que tenen un elevat nivell de soroll durant el dia. El Sisè Programa d'Acció de la Comunitat Europea en Matèria de Medi Ambient (2002-2012) continua amb l'objectiu de reduir el nombre de persones sotmeses de manera continuada a nivells elevats de soroll pel risc sanitari que suposen. Per a portar-ho a terme, una de les línies d'acció consisteix en l'elaboració de mapes de soroll estratègics per a les principals carreteres, línies de transport ferroviari, aeroports i aglomeracions.

Si el problema sanitari preocupa a la Comissió Europea, per què llavors es permet comercialitzar el Mosquito, que produeix malestar i pot provocar lesions a l'oïda dels infants? Com és possible lluitar contra el soroll i a la vegada permetre accions sòniques orientades a agredir les persones?

La Comissió Europea no s'ha pronunciat sobre aquest tema, però la resposta sens dubte s'ha de vincular a les contradiccions que el mateix sistema polític, econòmic i social comporta. En la comunicació de la Comissió al Consell i al Parlament Europeu sobre l'Estratègia Temàtica per al Medi Ambient Urbà trobem a la introducció:

“Les zones urbanes tenen un paper important en el compliment dels objectius de l'Estratègia de la Unió Europea per a un desenvolupament sostenible [COM(2001)264]. En aquestes zones és on l'encontre de les dimensions ambientals, econòmiques i socials és més palpable [així es plasma a l'Acord de Bristol]. Les ciutats concentren molts problemes ambientals, però també són el motor econòmic i el centre d'operacions dels negocis i la inversió. Quatre de cada cinc europeus viuen en ciutats i la seva qualitat de vida depèn directament de l'estat de l'entorn urbà. Una elevada qualitat d'aquest entorn contribueix també a fer realitat la prioritat de la nova Estratègia de Lisboa de ‘fer d'Europa un lloc més atractiu per treballar-hi i invertir-hi’; aquest atractiu és el que aconseguirà realçar-ne el potencial de creixement i de creació de treball. Les ciutats són, doncs, clau en l'aplicació del Programa de Lisboa [COM(2005)330].

No obstant això, l'estat del medi ambient urbà europeu és motiu d'una inquietud cada vegada més gran. Els reptes ambientals als quals s'enfronten les ciutats tenen importants repercussions en la salut i la qualitat de vida dels seus habitants, però també en el rendiment econòmic de les ciutats mateixes. El Sisè Programa d'Acció de la Comunitat Europea en Matèria de Medi Ambient instava que s'elaborés una estratègia temàtica per al medi ambient urbà amb la finalitat de “contribuir a

Paisatges sonors

una millor qualitat de vida mitjançant un enfocament integrat centrat en les zones urbanes” i de fer possible “un alt nivell de qualitat de vida i benestar social per als ciutadans proporcionant un medi ambient en què els nivells de contaminació no tinguin efectes perjudicials sobre la salut humana i el medi ambient i fomentant un desenvolupament urbà sostenible”.

Aquesta llarga cita ofereix una resposta contundent: tot es redueix a allò que s'entén per desenvolupament sostenible. D'una banda les ciutats com motor econòmic i d'una altra els efectes que aquest motor té sobre la qualitat de vida de les persones i, no cal afegir-ho, les despeses que això pot suposar per a la sanitat. El document és clar respecte als nexes entre l'impacte que l'entorn urbà té en la salut dels habitants i el seu rendiment econòmic. Els mapes estratègics de soroll tenen doncs una doble finalitat: millorar la qualitat de vida dels ciutadans i mantenir el rendiment econòmic de les ciutats.

Si en Plató es tractava d'establir una organització territorial que entrés en consonància amb la melodia i el ritme de l'individu, i la veu de l'estat, tot tenint com a fonament un model matemàtic i musical adient, ara el que s'ha de conciliar és la salut i el desenvolupament econòmic. Però, de la mateixa manera que per al filòsof grec la melodia i el ritme de l'individu havien de consonar amb la veu de l'estat per a crear un estat sa, la conciliació de la salut amb l'economia té per objectiu fer del territori europeu un lloc “atractiu per treballar-hi i invertir-hi”.

L'atenció al paisatge sonor de la ciutat inclou doncs una multiplicitat de cartografies que vénen donades no només per la simultaneïtat de núvols de so que podem trobar, sinó també per les motivacions polítiques i econòmiques que fan del paisatge de la ciutat el que és.

Tenint en compte aquestes circumstàncies i la manca d'urbanitat del so, hem de recuperar una problemàtica anterior: què suposa que l'oïda sigui un òrgan nòmada? Si aquesta pregunta només és tractada des del punt de vista mèdic i econòmic, llavors el ciutadà tindrà com a exigència tenir cura de la seva salut per a contribuir al progrés econòmic general. El que es produeix així, més enllà de les consideracions ètiques que ens mereixi, és una reafirmació d'uns codis que no permeten grans canvis en la relació entre el paisatge sonor i els habitants de la ciutat.

Perquè el nomadisme de l'oïda no actuï com a reforçador d'aquests codis, s'hauria d'escoltar els paisatges sonors de la ciutat com un nen observa el pas dels núvols. Fent de la ciutat sonora un mar de núvols en què es descobreixen dibuixos inesperats i en moviment, adoptaríem una actitud en la qual encara és possible un nomadisme que comporti una desterritorialització. Primer, perquè considerar la ciutat sonora com un mar de núvols ens sostreu al monopoli d'un discurs que voldria fer del paisatge un nou lloc de reglamentació. Segon, perquè només des de la convicció que podem partir de zero, que un canvi és possible i desitjable, es poden plantejar preguntes orientades a la creació del paisatge sonor que desitgem per a les nostres condicions de vida.

Paisatges sonors

És el moment de tensar de nou l'arc per veure que no es tracta de mantenir un fons estable, un cel econòmic sobre el qual es van dibuixant les condicions sonores de la nostra vida, sinó més aviat de pensar com crear aquestes condicions, com construir els nostres núvols de so.

Dibuixar paisatges als núvols, somniar amb relacions inèdites amb els nostres núvols de so i amb la possibilitat de crear-ne d'altres, és deixar oberta l'escletxa per la qual potser algun dia sortirà la força necessària per afrontar el paisatge sonor de les ciutats d'una manera integral: ètica, política i estètica.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BALLA, Giacomo; DEPERO, Fortunato (1992). "Direzione del Movimento Futurista", dins Francisco Javier San Martín. *La mirada nerviosa*. Guipúscoa: Diputación Foral de Guipúzcoa, p. 173-180.
- BELLO-MORALES MERINO, Antonio (1990). "Las pantallas antirruído en las vías de transporte", *El País*, 25 de gener de 1990.
- CARERI, Francesco (2002). *Walkscapes: el andar como práctica estética = Walkscapes: walking as an aesthetics practice*. Barcelona: Gustavo Gili.
- COMISSIÓ EUROPEA (1996). *Política futura contra el ruido: libro verde de la Comisión Europea*. Luxemburg: Oficina de Publicaciones Oficiales de las Comunidades Europeas.
- Comunicación de la Comisión al Consejo y al Parlamento europeo sobre una estrategia temática para el medio ambiente urbano* (2006) [en línia]. <http://ec.europa.eu/environment/urban/pdf/com_2005_0718_es.pdf> [consulta 01.03.2010].
- DELEUZE Gilles; GUATTARI, Félix (1980). *Mille Plateaux*. París: Minuit.
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (1992). Madrid: Real Academia de la Lengua Española.
- FOUCAULT M. (1994). "Les mailles du pouvoir", dins Michel Foucault. *Dits et écrits*. París: Gallimard.
- PLATÓ (1988a). "De les lleis", dins *Paideia: Protàgoras, De la república, De les lleis*. Vic: Eumo, L. IV, 432a, 435b.
- (1988b). "De la república", dins *Paideia: Protàgoras, De la república, De les lleis*. Vic: Eumo. L. VII, 790 e-791a.
- (1998). "Fedre", dins *El Banquet; Fedre*. Barcelona: Edicions 62, 245b.
- (2009a). "Críties", dins *Diàlegs*. Barcelona: Edicions 62, 113d.
- (2009b). "Timeu", dins *Diàlegs*. Barcelona: Edicions 62, 34a.
- RUSSOLO, Luigi (1998). *El arte de los ruidos*. Cuenca: Centro de Creación Experimental de la Universidad Castilla-La Mancha.
- Sisè Programa d'Acció de la Comunitat Europea en Matèria de Medi Ambient (2002-2012)* (2002) [en línia]. <<http://ec.europa.eu/environment/newprg/index.htm>> [consulta 30.04.2010].
- SOLOMOS, Makis (1996). *Iannis Xenakis*. Mercuès: P. O. Editions.
- XENAKIS, Iannis (1963). "Musiques formelles", *Revue Musicale*, doble núm. 253-254.