[Pensar el // trabajar con //]

sonido en espacios intermedios

Ediciones Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes Universidad de Chile

COLECCIÓN ESCRITOS DE OBRAS / SERIE SEMINARIOS

Colección
Escritos de Obras / *Serie Seminarios*

Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Las Encinas 3370, Ñuñoa
Página Web: www.dav.uchile.cl
e-mail: artevis@uchile.cl

Director
Jorge Gaete

Subdirector
Arturo Cariceo

Director Extensión y Publicaciones
Francisco Sanfuentes

Coordinación
María de los Ángeles Cornejos

Diseño y Diagramación
María de los Ángeles Cornejos
Rodrigo Wielandt

Periodista
Isis Díaz

Inscripción Nº: 188586
Registro ISBN: 978-956-19-0678-5

Impreso en Chile / Printed in Chile

Pensar el // trabajar con // sonido en espacios intermedios

Edición Francisco Sanfuentes

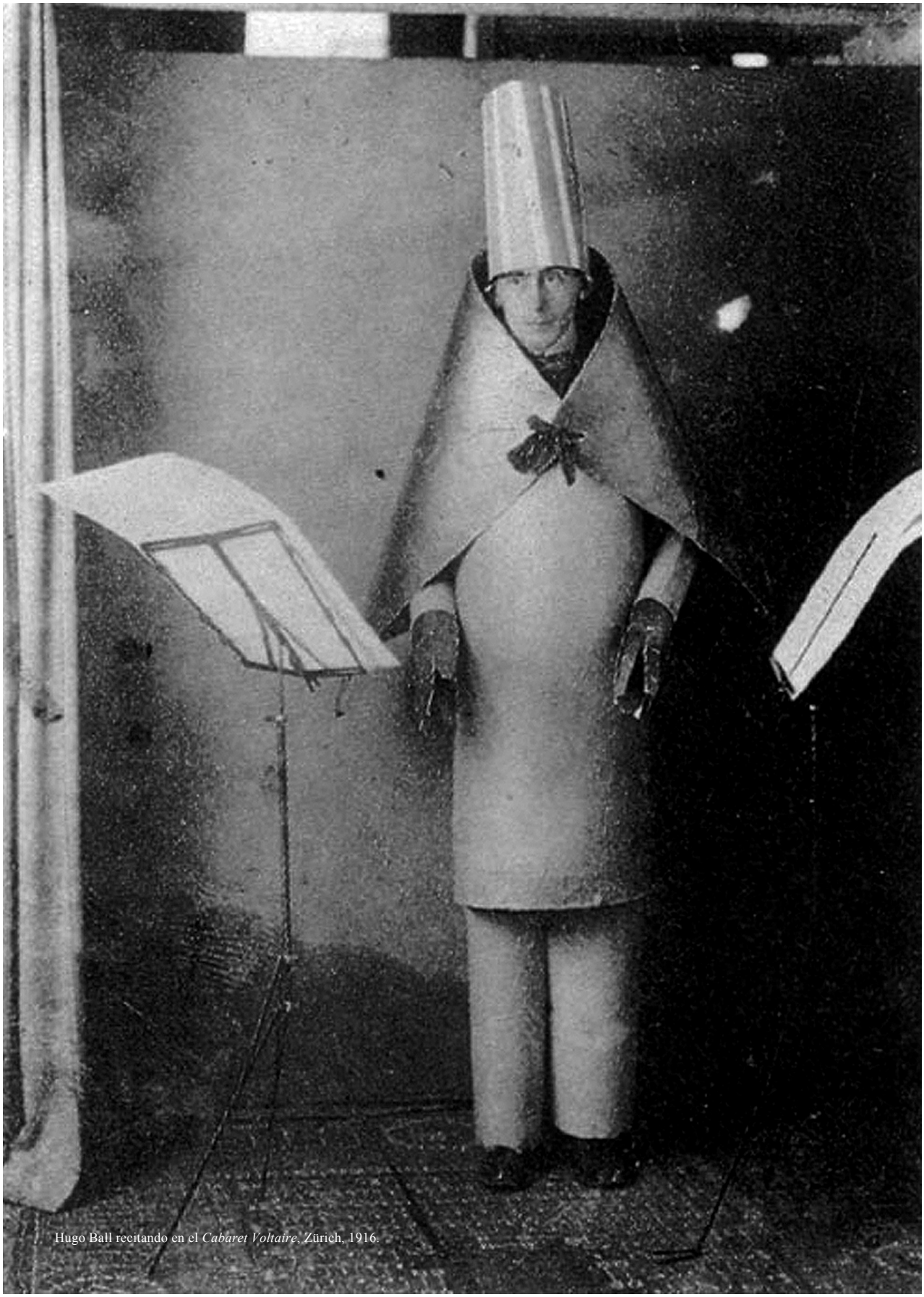
Sergio Rojas
Carlos Pérez Villalobos
Jorge Martínez
Mauricio Barría
Rainer Krause
Arturo Cariceo
Ana María Estrada
Enrique Zamudio
Francisco Sanfuentes

Universidad de Chile
Facultad de Artes

Ediciones Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes Universidad de Chile

Índice de contenidos

Presentación		7
EL SONIDO MATERIAL DEL PENSAMIENTO		10
Sergio Rojas	El ruido de lo in-mundo	13
Carolos Pérez Villalobos	Escucha y mundo	21
SONIDOS - CATEGORÍAS DE PRESENTACIÓN		33
Jorge Martínez	Arte sonoro, paisaje acústico, ambiente sonoro: Elementos para una diferenciación	35
Mauricio Barría	Dramaturgia y Sonido El texto dramático desde la catástrofe del relato	51
EL SONIDO COMO RUIDO-MONTAJE Y CIRCULACIÓN		65
Rainer Krause	El sonido instalado	67
Arturo Cariceo	Entre la sinestesia y los plunderphonics Un haikú tésico de Arturo Cariceo	83
Ana María Estrada	La obra sonora como obra visual	97
Enrique Zamudio	Imagen y sonido espacializado	113
Francisco Sanfuentes	Sonido y desaparición	123
Reseña curricular de autores		135



Hugo Ball recitando en el *Cabaret Voltaire*, Zürich, 1916.

Presentación

Ya es un fenómeno habitual en la sociedad contemporánea: el moverse periódicamente -a través de un material de interés- en distintas áreas sin preocuparse de los géneros tradicionales, produciendo obras y situaciones híbridas e intermedio de las categorías habituales.

A nivel internacional no son pocas las exposiciones, eventos y festivales[1] que se hacen cargo de esta situación actual y frecuentemente paradojal de nuestro mundo, y

> "que están marcados de combinaciones a veces contradictorias y no obstante altamente eficaces:
> • la anulación de las fronteras, las fusiones y los crossovers, tanto de nuevas coaliciones y alianzas económicas y políticas, como cooperaciones interdisciplinarias en el arte y la ciencia,
> • de amalgamas culturales que resultan de la circulación global de hombres y bienes, de sistemas de signos e informaciones […],
> • de sampling, collage y re-mix, de compilaciones consecuentemente cruzadas,
> • de recontextualizaciones de los medio, formas y géneros artísticos, (…)."[2]

Mientras el actual término de lo "híbrido" hace énfasis en la conexión entre diferentes áreas y hacer perceptible características tradicionalmente inconexas, ya en los años 60 se reflexionó sobre otra posibilidad de cuestionar los géneros tradicionales en el arte. Dick Higgins, artista Fluxus, introdujo en la discusión estética el término "inter-media". Con este término definió:

> "una forma de arte para el cual no existen fronteras entre el arte y la vida.

[1] Para nombrar solamente algunas exposiciones recientes, que tematizan la relación entre artes visuales y sonido: Notation. Kalkül und Form in den Kúnsten [Notación. Cálculo y forma en las artes], Berlín, Academia de las Artes, 2008. Sound of Art. Musik in den bildenden Künsten [Música en las artes plásticas], Salzburgo, Museo de la Modernidad, 2008. Punk. No One is Innocent. Kunst – Stil –Revolte [Arte – Estilo – Revuelta], Kunsthalle Viena, 2008.

[2] STOCKER, Gerfried y SCHÖPF, Christine (Eds.). Hybrid – living in paradox. Ostfilden (Alemania): Cantz, 2005 (= Catálogo Ars Electronica 2005. Festival für Kunst, Technologie und Gesellschaft). p. 12.

> Si no hay fronteras entre el arte y la vida, entonces no las puede haber entre diferentes formas de arte.
> Mientras el arte multimedia (o audiovisual) resultaba de la suma y yuxtaposición, el arte intermedia se situaba en los espacios, hasta entonces vacíos, entre las artes rígidamente separadas y definidas. Los principios estructurales del arte intermedia eran la substracción y la reducción, más que la adición." [3]

Ya para Adorno la intermedialidad era una característica propia del arte moderno, aunque lamentó que "el desflecamiento (Verfransung) de los géneros está acompañado casi siempre por la toma de la realidad extraestética por parte la creación (Gebilde). Lo que significa que materiales aparentemente con sentido extraño entran en la obra de arte." [4] Esta contaminación de la obra con lo real era inaceptable para una estética que defiende una autonomía del arte, que se basa en una "alta especialización técnica y una discusión –a base histórica de la tradición formal- de las características específicas de cada una de los medios estéticos singulares".[5]

Desde los años 60 del siglo pasado una gran cantidad de artistas visuales, musicales, escénicos y poetas usan el sonido fuera de la música como material para propuestas que sobrepasan los límites de sus respectivos géneros. El término "arte sonoro" con que se domina estos trabajos sugiere una unidad, un género, o reglas claras que en tal forma no existen. Mientras unos trabajos responden más al concepto de hibridación, funcionado en varios espacios al mismo tiempo, otros parecen construir su propio espacio entre medio de los tradicionales. Pero todos contribuyen al creciente desflecamiento entre los géneros, produciendo dificultades de definición.

En *Pensar el/ trabajar con/ sonido en espacios intermedios* tratamos de acercarnos al sonido como fenómeno y material de trabajo desde distintos ángulos. Si hablamos de espacios intermedios (o intermedias según Dick Higgins) hay que partir primero desde los espacios que los colindan, y si hablamos de hibridación, debemos saber

[3] FRIEDMAN, Ken. "Cuarenta años de Fluxus". En: SICHEL, Berta y FRANK, Peter (Eds.). Fluxus y Fluxfilms 1962 - 2002. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002. p. 66

[4] Theodor W. Adorno, Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, Frankfurt/M., 1970. p. 189. Citado en: Helga de la Motte, "Klangkunst: Jenseits der Kunstgattungen". p. 9. En: Ulrich Tadday, Klangkunst, München: edition text + kritik, Boorberg, 2008 (= Musik-Konzepte Sonderband).

[5] Juliane Rebentisch, Ästhetik der Installation. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003. p. 80.

de dónde vienen los elementos singulares de su composición. Por eso en en este seminario hemos invitado académicos y artistas de diferentes áreas de trabajo para contribuir desde su respectivo fondo de saber al tema del sonido:

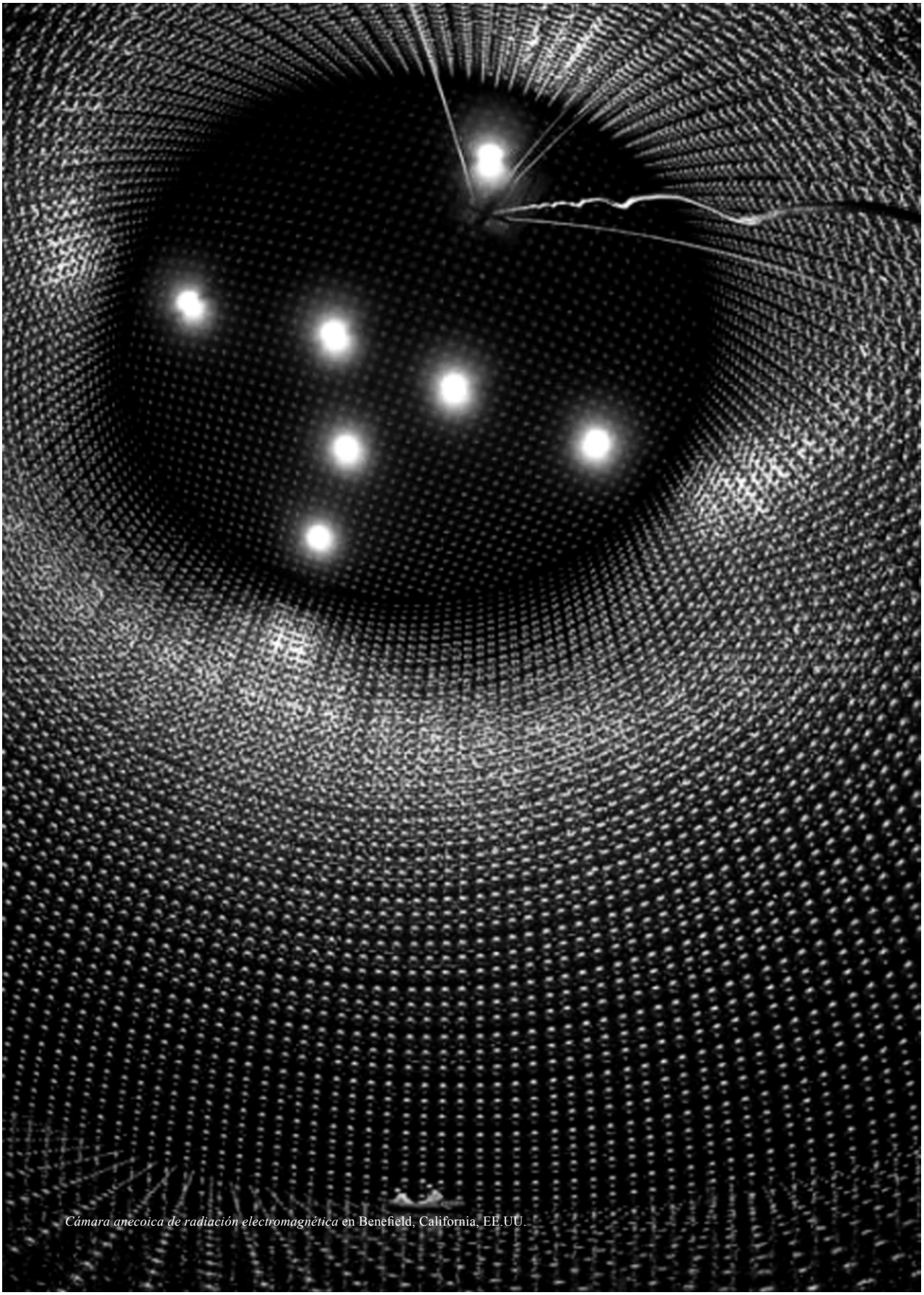
• de la música y de las artes plásticas como los mayores involucrados – la música como lugar de origen "del trabajo con" y "la reflexión sobre" el sonido, las artes plásticas como escenario principal de su desplazamiento-
• de la filosofía, teoría y estética, responsables de proporcionar herramientas para dar sentido a las obras en espacios todavía no definidos,
• de la técnica y de la antropología, representantes de la "realidad contaminante",
• de la literatura (la poesía) y del teatro (la performance), áreas que en su propio desarrollo desde el siglo XX se abrieron al sonido como material más allá de lo funcional.

Los diferentes campos de experimentación y reflexión requieren sus distintas formas de presentación. Así, este seminario no solamente se acerca al tema a través del discurso y del dialogo, sino también presenta un ciclo de performance, donde se experimenta el sonido en vivo, tanto por parte del autor como del público, y dos exposiciones de sonido instalado y en interacción con lo visual.
De la misma heterogeneidad que los ponentes del seminario, los participantes de las exposiciones y de la jornada de performance llegan de distintas formaciones artísticas, con sus respectivos formatos de presentación, objetos, instalaciones, videos, conciertos, declamaciones, composiciones sonoras.
Esperamos que el seminario, las exposiciones y el ciclo de performances contribuyan a una discusión interdisciplinaria, que alimente tanto la enseñanza como la producción artística, tanto el discurso crítico como la práctica estética, capaces de relacionarse adecuadamente con la complejidad de la sociedad actual.

Rainer Krause
Co-editor Seminario

À Bruit Secret, Marcel Duchamp, 1916.

EL SONIDO-MATERIAL DEL PENSAMIENTO



Cámara anecoica de radiación electromagnética en Benefield, California, EE.UU.

Sergio Rojas

El ruido de lo in-mundo

El concepto de "arte sonoro" elabora su definición considerando su diferencia con el arte de la música, diferencia que no sólo –ni necesariamente– consiste en las respectivas maneras de operar *con* el sonido, sino en la forma en que se atiende a la naturaleza misma del sonido. Si consideramos los diferentes procedimientos para producir u obtener sonidos, las distintas maneras de concatenarlos entre sí, las técnicas para reproducir los sonidos, etc., tal vez nos sorprenda el hecho de no encontrar en el examen de estos aspectos una distinción clara entre el ámbito de la música y el que corresponde a la manipulación de la materia sonora. El interés en esta diferencia no corresponde a un mero afán por establecer fronteras genéricas, sino al objetivo de interrogar la materialidad misma del sonido, de tal manera que encontraríamos en éste la clave de la diferencia entre música y arte sonoro. Pienso que el concepto de *sonido* comprende una materia acústica distinta a la implicada en la *disponibilidad* de la música, no simplemente porque hace "otra cosa" con el sonido, sino porque se dirige hacia un aspecto del sonido que, por ser esencial a éste, resulta ser en cierto modo "anterior" la música. Mi hipótesis en este texto es que el concepto de *ruido* comprende precisamente esa dimensión propia del sonido.

En junio de 2007, con ocasión del lanzamiento del catálogo y disco de la exposición de arte sonoro "Reverberancias" en el Bellas Artes, leí un texto titulado: *¿Queda todavía algo de "ruido" en el sonido?* Allí propuse la siguiente definición: "el ruido es el coeficiente de resistencia que el sonido ofrece a su ingreso en la música". Es decir, lo sonoro se diferencia del sonido en la música en la medida en que aquél *conserva una relación con el ruido*, relación que en la música se habría neutralizado.
Esta definición no está exenta de problemas, pues se ha discutido si acaso existe propiamente el "ruido". En efecto, ¿es posible escuchar el ruido? Escucho un automóvil pasar, escucho que alguien llama a la puerta de mi casa, escucho el inicio

de una obra que ahora trato de reconocer, escucho muy de cerca una cortadora de pasto, escucho un disco -Cd o vinilo- pero me inquieta lo que me parece una raya o suciedad que altera la audición, etc. ¿Puedo en alguno de estos casos señalar una clara diferencia entre "ruido" y "sonido"? En sentido estricto no afirmo que el sonido, considerado en sí mismo, se identifique con el ruido, sino que pregunto por el *sonido como tal*, y entonces intento elaborar un concepto de *ruido* con esa finalidad.

¿En qué condiciones sería posible escuchar el ruido *en* el sonido? Propongo iniciar esta reflexión con la siguiente cuestión: ¿qué es lo contrapuesto al ruido? Creo que aún considerando la posibilidad de que el ruido sea sólo un concepto, podremos afirmar que lo radicalmente opuesto al ruido no es el sonido musical, sino *el silencio*. Por cierto, un antecedente fundamental respecto al silencio lo constituye John Cage, autor de la obra 4:33, cuya partitura se limita a indicar al intérprete la ejecución de cuatro minutos y treinta y tres segundos de "silencio". En 1951 John Cage visitó la cámara acústica de la universidad de Harvard con la finalidad de obtener una perspectiva de lo que podría considerarse como "silencio total". Sin embargo, una vez en la cámara anecoica, se dio cuenta de que allí en donde se suponía que no escucharía nada, o, mejor dicho, donde Cage esperaba *escuchar el silencio*, percibía todavía dos sonidos: su sistema nervioso y los latidos de su corazón y la sangre corriendo por sus venas. Por supuesto que esta experiencia vino a demostrarle que, en sentido estricto, era imposible percibir el silencio. Cage lo expresó de la siguiente manera: "El significado esencial del silencio es la pérdida de atención (…) el silencio no es acústico. Es un cambio de mentalidad". Pero, ¿no ocurre a veces que realmente experimentamos el silencio, por ejemplo, en la soledad de la noche? "El silencio –afirma Cage– es solamente el abandono de la intención de oír"; y agrega: "yo dediqué mi música a este cambio (al silencio), mi trabajo se volvió una exploración de la no-intención"[1]. El silencio es, pues,

[1] Extractado de: *La filosofía Zen en el trabajo de John Cage como generador de 4´33"*, de David Martín Jiménez, para Técnicas estructurales siglos XX – XXI. Universidad Nacional Autónoma de México. "Hay varias versiones de 4.33 –precisa Martín Jiménez– en la primera de ellas se especificaba todos los silencios (que habían sido escritos a partir de procesos de azar con I Ching) y las últimas en las cuales sólo se especifica la palabra 'Tacet' para cada movimiento (cuya duración dentro del total también se escribió con I Ching). La duración total de 4.33 fue establecida a través de I-Ching de acuerdo al azar más cercano a 4.30, pues ésta era la duración estándar de las piezas de Muzak.Inc. al cual en un borrador previo de 1947 pensaba John Cage venderle su 'pieza silenciosa' o su 'plegaria silenciosa' (lo cual obvio no ocurrió). Al final Cage establece que la duración no es estricta pues a partir de los conceptos de continuidad, no-continuidad' la pieza bien pudiera durar menos de un segundo o indefinidamente".

un estado subjetivo de la atención, en que –podemos conjeturar– la conciencia se vuelve sobre sus propios procesos "internos", suspendiendo no sólo el trato acústico con lo exterior, sino interrumpiendo el trato acústico en absoluto. Cabe preguntarse si esto consiste en concentrarse en un contenido de conciencia o más bien en su contrario, a saber, en ensimismarse hasta el punto de trascender incluso todo "contenido" ideológico. El punto es que, se trate de reflexión o de meditación, el silencio como negación material del sonido no existe.

Considerando lo hasta aquí propuesto, resulta verosímil examinar la posibilidad de que el ruido corresponda también a un estado subjetivo. Volvamos entonces a la pregunta: ¿es posible escuchar el ruido *en* el sonido? Si aceptamos que el ruido en sí mismo no existe, entonces el sonido corresponde siempre a una especie de "modulación" acústica subjetiva de la materia sonora. Y sin embargo el sonido, "algo" oído. Es decir, en el sonido, *algo ha devenido sonido*, y no sólo en cuanto que éste tiene una causa objetiva determinada, sino en la medida en que una determinada materia sonora ha devenido *sonido*. Entonces, el ruido es un *concepto*, propuesto para pensar *la materialidad no procesada del sonido*, el coeficiente de resistencia a la articulación significante del sonido. No se trata de "naturalizar" el sonido, sino precisamente de lo contrario, de pensar su condición histórica, resultado de un proceso de modulación; entonces el ruido es la materia que *deviene* sonido e ingresa en una condición significante.

El ruido es la diferencia que acontece en el sonido cuando la linealidad significante es "alterada" por un hecho acústico cuya materialidad refiere un "fuera" del lenguaje. Cuando el oído entrenado percibe, en medio de una ejecución musical, una tecla mal afinada en el piano, cuando una raya en el disco interrumpe intermitentemente la concentrada audición de una obra, cuando un registro aproximándose a su límite hace emerger el frágil cuerpo del sonido, entonces asistimos a la emergencia de la materialidad sonora desencadenada del orden significante. El ruido sólo puede tener lugar en el sonido.

El ruido es un fenómeno de umbral, límite o frontera. En el "devenir sonido" la materia pasa a través del límite estético al interior del cual es posible a los sonidos *concatenarse entre sí*, y restablecer una y otra vez la diferencia entre las

cosas y sus signos. Y puedo escuchar entonces el ruido de un motor, el ruido de los libros desmoronándose, el ruido insistente del teléfono, que de esta manera no son "ruidos", sino propiamente los sonidos de esos objetos que ingresan acústicamente en mi circunstancia. Si, por una parte, el silencio es la suspensión subjetiva de los sonidos, suspensión que tiene lugar en una conciencia *desinteresada* por el mundo concreto que le rodea, entonces, por otra parte, el ruido podría considerarse como la emergencia de la materalidad sonora para una conciencia en cada caso *máximamente atenta al sonido* del mundo. Pero no se trata de atender a los "ruidos", los que sólo podrían comparecer para proveer un creciente menú de sonidos, disponibles como los signos para una frase provenir, aún no elaborada.

Existe un tipo de malestar fisiológico que consiste en la sensación de ruido en el oído. Se le denomina acúfeno o tinnitus. Se podría definir como la sensación subjetiva de un ruido percibido por una persona, sin que nadie más lo pueda oír. En algunos casos, sin embargo, el médico puede, con ayuda de un estetoscopio u otro instrumento, oír el ruido. No se sabe con total seguridad en todos los casos como aparece el ruido, pero parece que el sistema nervioso central que analiza la señal tiene influencia en la interpretación de la misma por el paciente, es decir, depende del análisis personal del estímulo, unos pacientes se verán muy afectados y otros poco, con lo que existe una variación en la forma como los pacientes toleran el problema. Se ha demostrado que, una vez descartada por su especialista una causa que pueda repercutir en su salud, el ruido no es agresivo en si mismo, si no la forma en la que el paciente lo tolera o interpreta. Todos los intentos de tratamiento pasan por una *disminución de la percepción* central del ruido (es decir, el ruido casi siempre sigue, pero en la medida en que se le presta menos atención, comienza a ser menos molesto).

Podría decirse que el mundo ingresa en los límites de la representación y de la comprensión en cuanto que se disminuye "el ruido" como plano no jerarquizado y subordinado de estímulos sobre la conciencia. En cierto modo el sonido estimula nuestra atención y concentración, sin anular aquél orden como condición de posibilidad del mundo.

Por el contrario, el ruido –al menos su concepto– refiere un acontecimiento acústico aleatorio y contingente, un "estímulo" no viene simplemente a sumarse a los ya percibidos. ¿Cuál es el sentido de este concepto de ruido?

Consideremos, como simple ejercicio de reflexión, las *Variaciones sobre el tema "La vaca lechera"*, del músico chileno Juan Lémann. Podría decirse que las variaciones se refieren a un *motivo* en el que se ha agotado todo "ruido" posible, un motivo clausurado en el lenguaje y que de esa manera se halla desprovisto de sentido. Todas las expectativas se han cumplido. Si miramos ahora hacia la literatura, el irónico trabajo de Lémann resulta ser en cierto sentido análogo a los *Ejercicios de estilo*, de Raymon Queneau, inspirado según éste por la audición de una *fuga* de Bach. Un motivo "simple" es ocasión para escuchar en cada variación la *forma* que le presta cuerpo, y lo mismo ocurre en la obra de Queneau. Los títulos de Lémann ("Chopin–Brahms: Vaca romántica" o "Debussy: La vaca sumergida", etc.), al igual que los de Queneau ("Punto de vista subjetivo", "Palabras compuestas", "Telegráfico", etc.) son una irónica referencia al lenguaje capturado en el orden significante, en que el sentido se ha agotado[2]. Curiosamente, agotado el sentido, se ha suprimido también la presencia del ruido. El ruido es una interrupción material de la frase, una *herida* en el plano estético y especialmente en su *estructura*, pero es también la intensidad que acecha en todo evento de lenguaje que da lugar a la experiencia del sentido.

En el inicio del film *Blue Velvet*, de David Lynch, asistimos a la teatralidad de un "mundo" perfecto, que funciona ordenadamente con una estética de superficie de comportamientos, vestimentas y arquitectura perfectamente codificados. Un universo intrascendente, una postal sin fisuras. De pronto, un individuo que riega el pasto de su jardín sufre un ataque y cae al suelo grotescamente, quedando tirado en el suelo mientras el perro juega con al agua que sigue saliendo de la manguera. A partir de esa escena, la cámara conduce al espectador, en un mismo plano

[2] En contraposición con esto, pero dentro del mismo problema que exponemos, la traducción que Nicanor Parra hizo de *The King Lear,* de Shakespeare, tiene por finalidad precisamente volver a escuchar, y recuperar el sentido, para lo cual requiere alterar las formas gastadas, *haciendo pasar* la obra desde el inglés hacia el castellano del Chile actual. "Los personajes shakesperianos –señala Parra–, como Gloucester antes de saltar al abismo, se sienten en la obligación de lanzar discursos muy preciosísticos, muy barrocos, según el espíritu renacentista. Uno de los primerísimos cuidados que hay que tener es tratar de frenar ese mal del siglo, ese vicio del *arte del bien decir,* bajarlo un poco de tono, macerarlo, como se macera la cebolla en las cocinas del campo chileno para que no piquen tanto los ojos".

secuencia, hacia otra dimensión de la existencia, bajo la superficie del pasto: cientos de escarabajos combaten entre sí. La cámara nos sumerge, pues, en una especie de submundo que nos recuerda un pasaje del texto *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* de Nietzsche: "¡Hay de la funesta curiosidad que, por una vez, pudiese mirar desde el cuarto de la conciencia hacia fuera y hacia abajo a través de una hendidura, y entonces barruntase que el ser humano descansa sobre lo despiadado, lo codicioso, lo insaciable y lo asesino (…)!". Sin embargo, aunque se trata del efecto de un mismo plano secuencia, lo cierto es que la cámara nos conduce hacia *otra escala* de la existencia, en la que no hay lugar para la diferencia que hace posible establecer el sentido. Esto significa que no se pasa simplemente desde la idealidad hacia la materialidad de la existencia, sino desde un mundo que se ha constituido conforme a la diferencia idealidad y materialidad, hacia una dimensión en la que no existe esa diferencia: el no-mundo. Ahora bien, al pasar "a través de" se escucha un *ruido*. Un crítico español en la web comenta que "la música cesa bruscamente, ocupando su lugar un ruido sordo que va a incrementarse conforme la cámara, cual lente de aumento, empieza a mostrarnos lo que se esconde bajo el césped" [3]. Sin embargo, la música no "cesa bruscamente", sino que emerge un ruido *en* el sonido de la música, porque se trata del efecto de pasar a través de un límite, y ese ruido no está "del otro lado", sino que es el ruido del límite mismo, lo que se denomina *una sensación*. En efecto, para sentir es necesario "venir desde otro lado". Como señala Deleuze –leyendo la pintura de Francis Bacon–, s*entir es pasar de un lado al otro.*

Sin embargo, es interesante detenerse en este equívoco, en el que alguien cree "recordar" que la música "cesa bruscamente", porque implica no reparar en el recurso utilizado para dar cuenta del "paso" desde un universo narrativo hacia una zona de puro acaecer: la naturaleza como un proceso de ininterrumpida "avidez asesina". En la música emerge el *sonido* y luego, en el sonido, el *ruido*. El desplazamiento que

[3] Víctor de la Torre: "David Lynch en el diván: una aproximación psicológica a Terciopelo Azul", en www.cosasdecine.com

realiza la cámara traza un proceso de progresiva concentración, hacia una máxima "atención".

He aquí entonces el ruido, como la emergencia de la materia para la conciencia que, orientada hacia el mundo y proyectándose más allá del sentido (empinándose sobre su "horizonte de comprensión"), presiente aquella dimensión de la existencia en la que de ninguna manera podría "hallarse". El concepto de ruido podría ser considerado entonces como correspondiendo al estado de máxima alerta de la conciencia, en la que una progresiva atención anuncia la catástrofe de la concentración.

En cualquier caso, el ruido anuncia el fin del mundo, la catástrofe del sentido por obra de la propia conciencia que ha despertado a una arbitraria e implacable intensidad.

Escena del film *Blue Velvet* (1986), de David Lynch.

Escena del film *Once upon a time in America (Érase una vez en América)* de Sergio Leone.

Carlos Pérez Villalobos

Escucha y mundo

Cuando Heidegger, en 1935, en *El origen de la obra de arte*, disuelve una de las tres interpretaciones tradicionales del ser de la cosa, a saber, la interpretación que piensa lo propio de ésta como unidad de múltiples sensaciones, ejemplifica recurriendo a la experiencia auditiva. Leemos:

> "Se puede decir que en todo lo que aportan los sentidos de la vista, el oído y el tacto, así como en las sensaciones provocadas por el color, el sonido, la aspereza y la dureza, las cosas se nos meten literalmente en el cuerpo. La cosa es aistheton, lo que se puede percibir con los sentidos de la sensibilidad por medio de las sensaciones. En consecuencia, más tarde se ha tornado habitual ese concepto de cosa por el cual ésta no es más que la unidad de una multiplicidad de lo que se da en los sentidos. Lo determinante de este concepto de cosa no cambia en absoluto porque tal unidad sea comprendida como suma, como totalidad o como forma."

> "… Si nos paramos a pensar a fondo aquello que estamos buscando, esto es, el carácter de cosa de la cosa, este concepto de cosa nos volverá a dejar perplejos. Cuando se nos aparecen las cosas nunca percibimos en primer lugar y propiamente dicho un cúmulo de sensaciones, tal como pretende este concepto, por ejemplo, una suma de sonidos y ruidos, sino que lo que oímos es cómo silba el vendaval en el tubo de la chimenea, el vuelo del avión trimotor, el Mercedes que pasa y que distinguimos inmediatamente del Adler. Las cosas están mucho más próximas de nosotros que cualquier sensación. En nuestra casa oímos el ruido de un portazo pero nunca meras sensaciones acústicas o puros ruidos. Para oír un ruido puro tenemos que hacer oídos sordos a las cosas, apartar de ellas nuestro oído, es decir, escuchar de manera abstracta." [1]

[1] Martin Heidegger, Caminos de bosque, Alianza Universidad., Madrid, 1995, p. 19

Se trata en el citado ensayo de avanzar por el camino abierto en *Ser y Tiempo*, y señalado antes por el programa fenomenológico de Husserl: *¡ir a las cosas mismas!* Ir hacia las cosas mismas es retroceder desde el discurso en el que pensamos en las cosas al estado de comprensión primordial en el que nos encontramos ya de antemano y siempre. El camino de ida hacia las cosas es camino de vuelta al "mundo de la vida" –diría Husserl. ¿Cómo se presentan las cosas por lo regular cuando sin pensar temáticamente en ellas estamos en medio de ellas ocupados en algo y preocupados de hacer algo con la vida que nos toca? La tarea fenomenológica –que, bajo diversos ensayos, bien puede definir los derroteros de la filosofía del siglo XX, en la búsqueda de un nicho singular dentro del discurso tecno-científico hegemónico- queda definida por ese propósito y su dificultad principal, a saber: dar con un lenguaje en el cual y con el cual pensar y objetivar esa dimensión pre-objetiva, preposicional, en la que ocurre y nos ocurre la vida. Dificultad mayor dado que el lenguaje del pensamiento tradicional y el de las disciplinas científicas, en el que estamos tramados cuando queremos tematizar algo con escrúpulo reflexivo, se define por hacer del fenómeno, cosa o asunto a tematizar un objeto. Objetivar algo es recortarlo, aislarlo, de su medio o contexto de aparición y funcionamiento. En nuestro caso, por ejemplo, se trata del universo auditivo, ese es el fenómeno o asunto que nos concierne, esto es: el escuchar. Parece correcto y obvio hablar entonces de sonidos que se escuchan y del medio físico y técnico, del aparato perceptivo o del mecanismo reproductivo, que hace posible su manifestación. Así objetivamos el fenómeno –y los rendimientos de tal investigación pueden ser, como de hecho lo son, prodigiosos-. Sin embargo, al hacerlo así, se oculta el fenómeno mismo que nos concierne como tema y del cual partimos, a saber: el escuchar, cosa que abarcaría lo audible y también lo inaudible. También los sordos escuchan. Ir a la cosa misma, al fenómeno, consiste aquí en volver al lugar que quedó encubierto con el lenguaje explicativo, según el cual escuchamos sonidos, y que es el lugar en el que somos siempre desde que somos esos seres que somos –abiertos a un mundo, el cual principalmente se deja escuchar, antes de toda tematización, como horizonte y entorno audible, en su

rumor, en sus estridencias, en su silencio insoportable o dichoso. El acercarse de algo, su anunciarse o retirarse hasta desaparecer es una experiencia que a menudo tenemos a través del escuchar. Ingresamos en la justa dimensión del fenómeno del escuchar cuando saltamos del dato acústico –medible y calculable físicamente- y vamos a dar al estar en situación en el que ya siempre nos hallamos, prestando oído o haciendo oídos sordos, según sea nuestro entusiasmo o nuestra apatía, al día que se nos viene encima, al tráfico callejero, al diálogo ingrato, a la quietud serena de los ruidos que se retiran, al caer la tarde, en fin, ustedes me entienden.

Ya en *Ser y Tiempo*, en 1927, para esclarecer fenomenológicamente ese estado de recepción básico que define al ser humano, y por el cual y en el cual las cosas se presentan, Heidegger había propuesto el escuchar (*Hören*) como modo de ser fundamental del comprender articulado: no oímos sonidos para después interpretarlos como sonidos de algo. Lo que escuchamos primariamente es algo que comprendemos y que comprendemos así o asá, según sea la disposición anímica en que nos encontremos (*Befindlichkeit*): los pasos que se alejan en la calle, la tormenta que viene de lejos, el teléfono que llama, etc. Digamos mejor: la sensación de abandono en los pasos que se alejan; la expectativa amenazante o gozosa en la tormenta que adviene, la inquietud o el anhelo comprometido en el trepidar del teléfono. El hacerse presente de algo jamás es independiente del talante de quien presencia. Cito:

> "El escuchar constituye incluso la primaria y auténtica apertura del Dasein a su poder-ser más propio… El Dasein escucha porque comprende."
>
> "Sobre la base de este primario poder-escuchar existencial es posible eso que llamamos el oír (*Horchen*), que fenoménicamente es algo más originario que lo que la psicología define como el oír inmediato, vale decir, sentir sonidos y percibir ruidos. (…) Nunca oímos primeramente ruidos y complejos sonoros, sino la carreta chirriante o la motocicleta. Lo que se oye es la columna en marcha, el viento del norte, el pájaro carpintero que golpetea, el fuego crepitante."

> "Para oír un puro ruido hay que adoptar una actitud muy artificial y complicada. Ahora bien, el hecho de que oigamos en primer lugar motocicletas y coches sirve como prueba fenoménica de que el Dasein, en cuanto ser-en-el-mundo, se encuentra ya siempre en medio de los entes a mano dentro del mundo y, de ningún modo, primeramente entre sensaciones, que fuera necesario sacar primero de su confusión mediante una forma, para que proporcionaran el trampolín desde el cual el sujeto saltaría para poder llegar finalmente a un mundo. Por ser esencialmente comprensor, el Dasein está primeramente en medio de lo comprendido."
>
> "Y asimismo, cuando nos ponemos expresamente a escuchar el discurso del otro, comprendemos, en primer lugar, lo dicho, o mejor aún, estamos de antemano con el otro en el ente acerca del que se habla. No oímos, en cambio, primeramente el sonido de las palabras. Incluso allí donde el hablar es confuso o la lengua extranjera, escuchamos en primer lugar palabras *incomprensibles*, y no una diversidad de datos acústicos." [2]

Que de vez en cuando escuchemos un ruido, esto es, un sonido que no comprendemos, un sonido extraño, obtuso, que nos sobresalta, confirma, según Heidegger, la primaria apertura al sentido: únicamente quien está abierto, de antemano, a través de la percepción auditiva, a una totalidad inteligible, significativa, puede, de pronto, escuchar un ruido. Si, en principio, escucháramos sólo sonidos sin sentido, sonidos y no presencias, no podríamos ser sobresaltados, algunas veces, por ruidos y, preguntar, como lo hacemos cuando un ruido irrumpe, ¿qué fue eso? El argumento es decisivo. Propone la percepción en la dimensión del comprender (*Verstehen*), del comprender no como un modo de conocimiento entre otros, sino como modo de ser fundamental del ser humano, que Heidegger llama Dasein, ser-ahí, el ahí donde el sentido ocurre. De tal manera, el ser humano ya no es definido como un ente que posea tales o cuales atributos, la capacidad de hablar y de pensar, por ejemplo, sobrepuestas a su soporte natural –a su condición de mamífero- que comportaría sus órganos sensitivos, sus aparatos de percepción. Este punto de vista tradicional y científico conduce y exige el análisis aislado de éstos y la explicación en términos de sensorialidad y sensación. No. Por allí, dice Heidegger,

[2] Martin Heidegger, Ser y Tiempo, Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1997, pp.186-187

jamás llegaremos a tocar siquiera la cosa de que se trata, a saber: la condición que singularmente define al ser que somos, la vida humana como aperturidad y ser-en-el-mundo. Su estar de antemano, proléptica y retrospectivamente abiertos a una totalidad de sentido, ocupados en medio de una situación, proyectados en una tarea, expuestos a la exterioridad circundada por un horizonte irrebasable, que, en términos espaciales llamamos mundo, y que temporalmente nos abre al cierre de la muerte. Esa apertura, esa exposición, ese irnos la vida en total y en general, en cada caso, cualquiera que sea el presente puntual en que estemos tramados y absortos, es lo que define al ser humano, y analizar esa condición resulta imposible si empezamos por objetivar el soporte animal-perceptivo para después agregarle el atributo de la inteligibilidad: por ejemplo, objetivando el sonido como sensación para después intentar entender cómo psíquicamente el sonido se hace significativo. Entiéndase bien: no es que se rebaje o niegue el valor de tal investigación (neurofisiológica o física, psicológica o acústica). Lo que se apunta es que si de lo que se trata es de comprender el ser de las cosas y el ser del ente para el cual hay entes, tales investigaciones están descaminadas y, como afirma Heidegger, no sólo no tocan la cosa de que se trata sino que la ocultan. La cosa de que se trata es el escuchar y el escuchar es un modo fundamental del ser-en-el-mundo, es decir, un modo del estar abierto a una totalidad de sentido, es decir: un modo de ser el ahí del ser. Recito: "Sólo quien ya comprende puede escuchar".

Se trata, entonces, de considerar el fenómeno del escuchar como un modo de ser y no como un atributo o cualidad de un organismo vivo, que es como usualmente y teóricamente consideramos las cosas, empezando por tomar como cosa también a ese ente que somos y que es el único que escucha. Punto de vista que se ve fomentado por la producción técnica de dispositivos de archivo que registran y reproducen imágenes y sonidos. El que podamos registrar y reproducir los sonidos así atesorados, refuerza la idea de una materia sonora susceptible de ser fijada y repetida mediante un instrumento físico que incluso permite su manipulación y traducción mecánica y ahora digital que la convierte en materia gráfica. Vemos

en el monitor del estudio de grabación el volumen y la duración de la secuencia sonora. Tales recursos tecnológicos, maravillosos por tantos motivos, no nos debe hacer olvidar, sin embargo, que el escuchar está del lado de quien manipula y usa tales aparatos y no concierne, en absoluto, a lo que estos aparatos capturan, guardan, traducen, reproducen, ponen a disposición. El sonido como dato acústico, como materia sonora, analizable físicamente y medible cuantitativamente, no es el correlato del escuchar, como tampoco éste no es algo que pueda ser analizado y medible, en términos de capacidad auditiva. Ingresamos en la dimensión del escuchar recién cuando retrocedemos, desde ese estado de discurso que nos pone en relación a cosas y hechos objetivados, al lugar preliminar en el que siempre estamos ya, de antemano, ocupados y preocupados en medio de una vicisitud, abiertos anímicamente y comprensivamente a una totalidad de sentido.

¿Cómo hablar, en qué lenguaje, de eso que no es cosa, no obstante ser el "elemento" por el cual y en el cual las cosas se nos presentan? ¿Cómo capturar, entonces, ya que no por medio de dispositivos explicativos y técnicos, esa relación anticipativa y retrospectiva que constituye nuestro presente abierto a lo presente? ¿Cómo presenciarlo y no ya, no solamente, desarrollar los instrumentos que codifiquen y decodifiquen la facticidad de lo auditivo? ¿Cómo, si me permiten decirlo así, escuchar el escuchar? Escuchar es un modo fundamental de ser-en-el-mundo y escuchar es escuchar el mundear del mundo –así diría Heidegger. El correlato del escuchar no es la facticidad del sonido, sino que es el fondo espacio-temporal del mundo. Es evidente que no se alude con la palabra "mundo" a la colección o suma de lo que hay, sino a esa relación de interpelación y acogida que define nuestro presente. Su acercarse o retirarse, su ganarse o perderse, su amenaza o seguridad, su brindársenos dichosamente o venírsenos encima y acabársenos. Es el habla o el ruido del día –su insignificancia, su horror, su felicidad- lo que escuchamos. De eso no puede haber registro, pero el registro, el archivo, permite hacerlo presente y volver a hacerlo presente. (De haber contado con tecnologías de registro sonoro en las civilizaciones antiguas, no existirían, por ejemplo, lenguas muertas).

Escuchar es actualizar, hacer presente, el mundo que dota de inteligibilidad a un sonido. Es el mundo lo que se hace audible en el escuchar. Bien, es en el dominio del arte donde buscamos –como de hecho hacemos aún de creer todavía en ello- el presenciar temáticamente el mundear del mundo en medio del cual, aunque inadvertidamente, estamos ya. ¿Qué esperamos del arte –del arte verbal, de la música, del arte audiovisual- sino precisamente esto, a saber: hacer presente, dejar llegar, con intensidad inusual, lo ya presente? Cito por última vez a Heidegger:

> "Un mundo no es una mera agrupación de cosas presentes contables o incontables, conocidas o desconocidas. Un mundo tampoco es un marco únicamente imaginario y supuesto para englobar la suma de las cosas dadas. Un mundo mundea y tiene más ser que todo lo aprensible y perceptible que consideramos nuestro hogar. Un mundo no es un objeto que se encuentre frente a nosotros y pueda ser contemplado. Un mundo es lo inobjetivo a lo que estamos sometidos mientras las vías del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos mantengan arrobados en el ser. Donde se toman las decisiones más esenciales de nuestra historia, que nosotros aceptamos o desechamos, que no tenemos en cuenta o que volvemos a replantear, allí el mundo mundea." [3]

Eso que llamamos la realidad y la vida, aludiendo a lo que en general constituye la totalidad en la que siempre estamos tramados, comparece, principalmente, en términos de visibilidad y en términos de atmósfera auditiva. El privilegio de la mirada en la tradición racionalista es palmaria (la relación entre verdad y evidencia, entre saber y mirada, ya hace evidente la preeminencia cognoscitiva de la visión –Aristóteles-). Es la mirada la que parece llevar la delantera en lo que concierne a la relación objetivante, la de elevar las cosas a su dimensión de objetos. El destino teorético, racionalista, apolíneo (Nietzsche) se sustenta en la distancia escópica del ver y la transformación de las relaciones de uso en espectáculo, dentro de un ámbito de claridad. Iluminación, *Aufklärung*, esclarecimiento, dilucidación, es, sobra decirlo, la metafórica en que se apoya el lenguaje del conocimiento y de la razón. En oposición a esto la sensorialidad –emociones y sentimientos- queda del

[3] Caminos de bosque, p. 37

lado de la ceguera, de lo brumoso, de lo indefinible, de lo irracional, que el siglo XIX europeo descubrió y elevó a dimensión fundamental, bajo el concepto de expresión, sobre todo a través de la música –y su consumación en Wagner. (Téngase presente que el pensamiento musical de este último está a la base de la creación de música incidental para el cine sonoro). Si la realidad en su dimensión objetiva dependía de la visión –clara y distinta-, la vida en su dimensión fundamental, como voluntad, como existencia subjetiva, se escuchaba. Para Schopenhauer, la música no es una representación del mundo ni expresa la imagen que un "yo" se hace del mundo: es el mundo. Afirma: "*La música, escribe, es una tan inmediata objetivación de la voluntad, como el universo.*" Despojado de la dimensión espacial, el mundo queda reducido a pura temporalidad (de la cual el espacio sería un incidente). (Huelga decir que la devoción a la obra de ese filósofo –y a Wagner y a Nietzsche- es compartida por todos los escritores de la generación simbolista y sus herederos –digamos, desde Baudelaire a T. S. Eliot). Desocultamiento, pues, de lo temporal y de la memoria como dimensión decisiva de la vida humana. No es casual, entonces, que para describir la conciencia del tiempo Husserl utilice como modelo la escucha de una melodía. "Analiza entonces el presente de esta percepción como un presente formado por el recubrimiento, en o sobre él, de la impresión actual y la retención de la impresión pasada, que dan acceso de antemano a la impresión venidera." (J-L. Nancy, A *la escucha*, p. 41). Presenciar el presente viviente es, fundamentalmente, escucharlo. Si la espacialidad es relativa a la mirada, la temporalidad es asociable a la escucha.

A través del oído estamos expuestos a nuestra esencia temporal, esto es: a nuestro ser-en-un-mundo, en relación comprensiva a la vida que nos va, que se nos va y que, adviniendo y yéndosenos, nos trama cada vez y siempre. La escritura, la producción de inscripciones, alcanza rango de arte cuando, explotando los recursos de un medio técnico, consigue poner de manifiesto con intensidad y de manera concentrada esa condición que nos define y que usualmente, en tanto que usuarios u observadores, inadvertimos. Según Truffaut, Hitchcock no sólo enriqueció el lenguaje del cine sino que agregó intensidad a la vida.

Quiero concluir esta exposición mostrando un caso, a mi juicio notable, de escritura audiovisual. Se trata del filme de Sergio Leone, *Érase una vez en América*, memorable por tantas razones, principalmente, creo yo, por conseguir en lengua cinematográfica, lo mismo que Proust hizo verbalmente en su novela *En busca del tiempo perdido*. En la secuencia escogida, la elaboración audio-visual, explotando prodigiosamente las posibilidades del recurso técnico del montaje, hace del sonido del teléfono el dato más relevante y propone un ejemplo demostrativo de lo que hemos expuesto aquí. Mientras vemos al protagonista recostado en el fumadero de opio, siendo preparado para la evasión que la droga le ofrece, que lo sacará del entorno inmediato y, suponemos, también de la circunstancia que está viviendo, tras revisar el periódico que tiene a mano, cuyo titular informa de la muerte de tres traficantes en una redada policial, empezamos a escuchar un teléfono que provoca un sobresalto en el sujeto. El sonido no procede de ningún teléfono a la vista y su volumen se sobrepone notoriamente a la atmósfera de sonidos del lugar. Es evidente que el teléfono que ya no para de sonar es el teléfono que sólo el protagonista escucha, con la recurrencia insistente que sólo las obsesiones mentales poseen. Digamos: la construcción audiovisual –la sobreposición del sonido a la secuencia visual- nos hace escuchar el escuchar: nos expone la compleja vicisitud que trama el presente vivo de ese individuo. El artificio audiovisual de cinco minutos nos provee de una información enorme: entendemos que el sujeto está asediado por el recuerdo inmediato de algo ocurrido horas antes y que vuelve con la insistencia con que nos remuerden retrospectivamente las acciones irreparables y de las que no acabamos nunca de arrepentirnos. Entendemos que se trata de una decisión que lo hace responsable de esas muertes recientes y cuyo trámite involucra una llamada telefónica. El presente del sujeto compromete la totalidad de su vida y ésta se le viene encima, en esa determinada peripecia, en los términos de culpa, dolor, remordimiento, peso del que se quiere huir pero que persiste y que transforma el tiempo en una pesadilla. Todo esto lo presentimos gracias al teléfono que no para de trepidar en la cabeza del individuo y cuya recurrencia intolerable cruza diferentes escenas que retroceden retrospectivamente a las horas

precedentes hasta concluir en el momento que origina el sonido recurrente, el momento en que él ejecuta la llamada fatal. La unidad temporal de la secuencia queda articulada gracias a esos cinco minutos de teléfono que sobredeterminan la imagen dotándola de una densidad psicológica incalculable. Sabemos que el acto que pesa sobre ese individuo se tramitó en la decisión de hacer una llamada, cuyo momento de espera antes de que el destinatario descolgara el auricular al otro lado de la línea, es el tiempo en que, para la memoria, para la memoria auditiva del sujeto, se habrá jugado para él todo el tiempo del mundo.

Fotogramas del film *Once upon a time in America (Érase una vez en América)* de Sergio Leone.

Intonarumori, Luigi Russolo y Ugo Piatti, 1913.

SONIDOS - CATEGORÍAS DE PRESENTACIÓN

Microfonía, Jorge Martínez, Instalación sonora, Patio Universidad Federico Santa María, Valparaíso, 2006.

Jorge Martínez

Arte sonoro, paisaje acústico, ambiente sonoro: elementos para una diferenciación.

Para poder analizar y comprender las diferentes formas como opera el llamado arte sonoro, debemos antes aclarar y despejar algunos conceptos limítrofes o concomitantes con aquel. Estos conceptos se distribuyen en dos ejes paralelos: el eje de lo acústico y el eje de lo sonoro.

Los textos y artículos especializados propondrán, por ejemplo, un paisaje acústico, un ambiente acústico y un diseño acústico. Además de estas denominaciones, podremos encontrar el concepto de un paisaje sonoro, una arquitectura sonora y finalmente, un arte sonoro. Obviamente, otras combinaciones son posibles: ambiente sonoro, diseño sonoro, arte acústico, etc.

Hemos recogido aquellas definiciones que son las más comunes entre los autores que se han referido a la temática, en particular, Raymond Murray Shaffer, Pierre Shaeffer, Max Neuhaus, Luigi Russolo, Michel Chion, Dennis Smalley, Phillip Tagg, entre otros.

> *"*El concepto de *"Paisajes Sonoros"* fue definido por ***Raymond Murray Schafer*** a finales de los 60s, como composición "*Universal*" *d*e la que todos somos compositores. Fue él quien propuso *"empecemos a escuchar el ruido"*, y motivó a escuchar el mundo como si fuera una composición. El Paisaje Sonoro quedó así definido como el entorno sonoro concreto de un lugar real determinado, y es intrínsecamente local y específico a cada lugar." (En Wrightson, Kendall, 2004)

De la somera enumeración anterior podemos concluir que existen dos formas de entender estos paisajes, ambientes, diseños o arquitecturas, es decir, como

acústicos o sonoros. Pero, ¿Qué encierra esta distinción? Es verdad que algunos autores usan indistintamente una y otra de las connotaciones, para referirse a la misma realidad, sin embargo, creemos que sea útil reflexionar sobre estos conceptos y deslindar ambos campos semánticos. No parece oportuno confundir lo acústico con lo sonoro.

En general, se entiende por paisaje acústico un conjunto de variadas manifestaciones accesibles a/desde nuestra sensibilidad y que, rodeándonos, son factibles de ser comprendidas e integradas como un horizonte audible. Estas sensaciones serán progresivamente incorporadas y por lo mismo transformadas, en la medida que nuestra conciencia auditiva se forje un camino entre ellas, articulándolas como señales.

De hecho, cada una de ellas puede ser considerada como una alteración al status quo sensible. Por esta razón aparecen a nuestra atención como una ruptura de lo sabido. Esta ruptura y la percepción de ella son vitales, en el más amplio sentido de la palabra. Es evidente el interés de presas y depredadores en manejar estas sensaciones de la manera más eficiente posible.

No existe el silencio más que como una posibilidad mental, por ello se supone que siempre oímos, pero no todo lo oído es escuchado. Como han revelado varios autores, nuestros órganos de la audición o aferentes, no tienen párpados, como los ojos y, por ende, siempre oyen.

De todo lo que se oye, son recortadas, cada vez, porciones siempre diferentes del continuum sensible. Este recorte es mental y no físico. Por lo tanto, aún en la primera actividad sensible acústica hay ya una parte no menor de discriminación mental: el objeto acústico es distinguido de un continuum perceptible.

Es el llamado "ruido de fondo", una especie de continuum acústico indistinguible y que, finalmente dejamos de "oír", es decir, deja de aparecer a nuestra mente.

Toda interrupción a ese "no-oído" es recortado del "ruido de fondo", como un gesto primario, un atisbo de gesto acústico que interrumpe la continuidad.

En ese primer acto sensible existe ya una primera relación de forma-fondo, cuya acción es gatillada desde la mente, aunque no exista una clara conciencia de ello por la instantaneidad de ese acto sensible.

A veces este acto nos puede hacer girar nuestra cabeza, de manera de poder dirigir y enfocar mejor nuestros pabellones aferentes auriculares, pero independientemente de ese gesto kinésico, es la atención, en la mente, la que ve interrumpido un fluir indistinto, con la aparición de "algo".

Toda definición de "lo acústico" parte con ese elemento como constituyente, un gesto o mejor, una substitución mental de ese gesto, que nos aparece como un "algo" que rompe la continuidad y atrae nuestra atención. Es la audición de presas y depredadores, es señal de que se ha interrumpido un anillo en nuestro entorno y que se requiere de un mayor y mejor esfuerzo interpretativo en esa dirección.

Es lo que Dennis Smalley denomina "substitución de primer orden".

De la misma forma que toda sensación acústica tiene en su origen una alteración del statu quo físico, un "gesto primero", sin gramáticas, lenguajes, teorías ni ordenaciones posibles, aparece en forma casi instantánea la necesidad de búsqueda de una con-figuración. Entonces surge la segunda substitución gestual, o el segundo orden de substitución.

Si en el primer orden de substitución la memoria sensible del gesto, toda corpórea, es reemplazada por una representación de éste, una imagen, en la segunda substitución, construida sobre la imagen mental del gesto, comienza a delinearse, por vía de la atención conciente, una ordenación de trazos distintivos del gesto que

son grados de variables mentales o, lo que es parecido, una re-estructuración del gesto primero en una serie más o menos ordenada de trazos distintivos.

Esta descomposición de la experiencia casi directa en una serie de trazos autónomos, componibles y variables, es la operación mediante la cual creamos el "sonido", en un segundo orden de relación forma-fondo, esta vez no desde la distinción de "algo" sensible sobre el continuo potencialmente sensible, indistinto, sino que toda una serie de trazos distintivos, ordenables y ordenados, componentes del objeto sonoro, como alteraciones a toda una red gramatical de códigos.

Es así que la producción del sonido (substitución de segundo orden), es ya decididamente un acto mental y cultural, (también policial, según Jacques Attali) mucho más decidido y evidente, que la substitución de primer orden.

¿Cómo opera esta nueva relación de forma fondo que produce el sonido?

En mi opinión, el fondo es ocupado por la sustitución de primer orden, ese "algo" que rompió el "silencio", que rompió el statu quo de las sensaciones no distintas. Ese "algo" va a ser descompuesto, mentalmente, en una suma de trazos distintivos, el sonido. El resto es lo que llamaremos el "ruido", esto es, la parte descartable, inarticulada, de la sensación acústica.

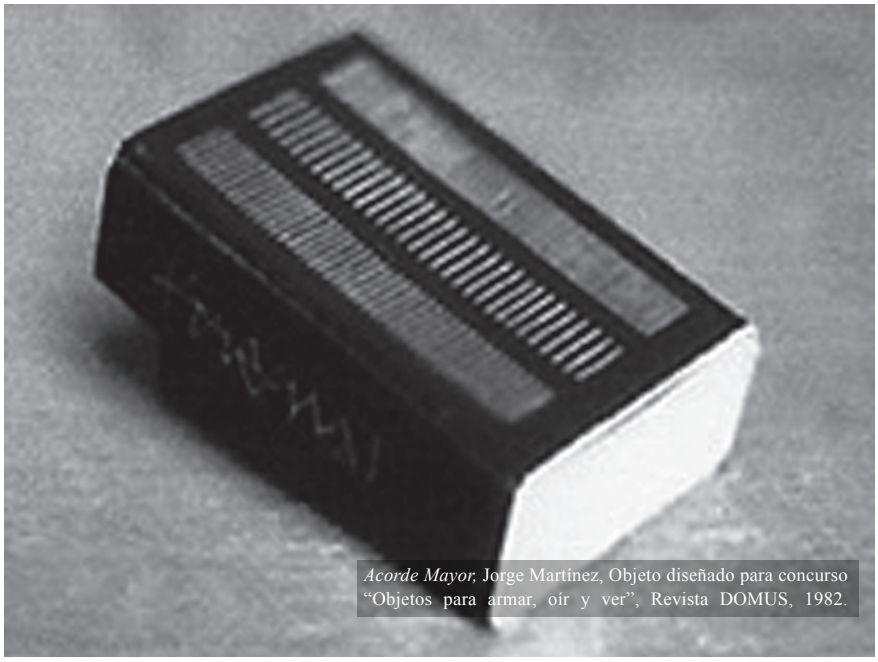
Para esta definición no puede existir una "música de ruidos", ya que como definición de "música" se podrán entender muchas cosas, pero todas ellas articuladas y como suma de trazos distintivos, esto es, de alguna forma, substituciones de segundo grado del gesto primero, integrables en teorías y sintaxis. Para que algo pueda ser integrado en una sintaxis, por muy básica que esta sea, es necesario que la colección opere sobre trazos iguales, o igualables en la abstracción.

Este amplio rodeo nos puede servir para mejor evidenciar que la diferencia entre el dominio conceptual de lo acústico y el dominio de lo sonoro, es similar a la diferencia existente entre el sonido y el ruido, o si se desea, entre la substitución del primer orden y aquella del segundo.

Entonces tendremos toda una serie de definiciones: paisaje, ambiente y/o diseño, por ejemplo, acústicos, esto es, conformados por "algos", objetos acústicos, producto de un gesto físico distinto, conservados en la memoria como "algo" que, apareciendo en nuestra sensibilidad, rompió el anillo de lo continuo "no-oído". Ese algo es ya una substitución del gesto físico o causa de lo sensible, una imagen, entendida como unidad indistinguible y por ende, no susceptible de ser ordenada, estructurada y clasificada en gramáticas, sintaxis, series o teorías.

Para que esta ordenación ocurra, es necesario descomponer ese objeto acústico, imagen mental, en un conjunto de trazos distintivos, abstracciones de las cualidades sensibles del objeto, que son entendidas como alteraciones a valores mentales de referencia: más intensos que…, más agudos que…., más rápidos que…, más largos que…, etc.

Al operar dicha descomposición, obtendremos un segundo producto mental, un objeto sonoro, ya como suma de trazos distintivos, susceptibles de calificar a este objeto sonoro como parte de estructuras de ordenación, base de gramáticas y sintaxis. Es lo que llamaríamos con Smalley, una substitución de segundo orden. Y este elemento es también la base de los paisajes, ambientes y diseños sonoros.



Acorde Mayor, Jorge Martínez, Objeto diseñado para concurso "Objetos para armar, oír y ver", Revista DOMUS, 1982.

Como se puede apreciar, lo sonoro implica un nivel de abstracción mayor que lo acústico y la distancia del fenómeno sensible original es mayor. Evidentemente al nivel de lo sonoro, la cultura tendrá una mayor importancia como factor discriminador y ordenador, pero también lo acústico es un fenómeno mental, diferente del gesto físico que puede ser su causa.

También es posible hipotizar que los conceptos de paisaje y ambiente no significan lo mismo, no obstante sean usados, en la mayoría de los textos sobre la materia, de manera bastante ambigua. Lo mismo podríamos decir de la distinción que es posible operar entre las denominaciones de arte y diseño o arquitectura.

El concepto de ambiente pareciera requerir un paso más en la definición conciente de los estímulos que el paisaje, es así que para ello será menester operar con una estrategia de audición más compleja en uno u otro caso. El paisaje parece existir como un todo ya dado, en cierta forma autónomo de los procesos de sensibilidad atenta. Inversamente, el ambiente es una ordenación, aunque sea sumaria, de los objetos percibidos, demostrando una acción voluntaria que excede la simple constatación, de esta manera, el ambiente pareciera estar más en la mente del observador que el paisaje, aunque esto es ilusorio, pues ambas definiciones son representaciones de una realidad sensible y no la realidad misma.

Para comentar las concepciones de DISEÑO SONORO y/o diseño acústico usaremos algunas definiciones presentes en la literatura especializada, es así como Max Neuhaus, en su texto "Diseño sonoro", presentado como reacción al área temática "ecología sonora" en el simposio "Zeitgleich", afirma lo siguiente:

> "¿Por qué partimos del supuesto de que todo ruido dado es inevitable? Quizás porque hasta hace poco no teníamos los medios ni

el conocimiento para estructurar activamente el sonido. Las técnicas de grabación existen recién desde hace sesenta años. Antes de eso, un sonido había desaparecido antes de poder capturarlo e investigarlo. Por eso es comprensible que todavía consideremos el sonido como algo inasible e inmodificable. Pero hoy no sólo podemos capturar los sonidos, sino también analizarlos y observarlos desde distintos puntos de vista. Y podemos estructurarlos casi de la manera que queramos, tanto a los sonidos como a sus fuentes. ". (Neuhaus, 1974, citado en 2002):

"Diseño acústico (Acoustic Design). Un nuevo campo disciplinario que necesita del talento de científicos, especialistas en ciencias sociales y artistas (músicos, en primer lugar). El diseño acústico trata de descubrir los principios gracias a los cuales puede ser mejorada la calidad estética de un ambiente acústico o paisaje sonoro[…] Los principios del D.A. pueden por lo tanto incluir la eliminación o el control de determinados sonidos (lucha contra el ruido), la comprensión de nuevos sonidos antes de que estos sean indiscriminadamente difundidos en el ambiente y también la salvaguardia de las identidades sonoras y sobre todo, la búsqueda y la capacidad de imaginar para un futuro un ambiente acústico agradable y rico de estímulos. El D.A. puede también ocuparse de la composición de ambientes modelos y, bajo este aspecto es cercano a la composición musical moderna" (R. Murray Shafer, 1985, p.370)

"En nuestro trabajo en el WSP -muchos de nosotros éramos compositores y músicos- establecimos conexiones similares. No entendíamos al compositor solamente como un diseñador acústico de sonido musical en una composición, sino también, y lo más importante, como un diseñador acústico de la vida cotidiana. Como resultado de ello estudiamos los diversos aspectos del sonido y los aplicamos a situaciones de la vida real. Más que permanecer marginados produciendo música culta inaccesible y abstracta destinada a audiencias exclusivas y reducidas, concebimos al compositor como un contribuyente valioso en el manejo de asuntos del paisaje sonoro. Los compositores podrían convertirse en los arquitectos sonoros o diseñadores acústicos, socialmente conscientes, de nuestras ciudades, edificios y pueblos. Fue precisamente esta visión del artista / compositor como una persona con oficio, educado en todas las disciplinas del sonido y enteramente conectado con y útil para el mundo real, lo que me atrajo del WSP."(Westerkamp, 1994 - 2000).

También es usado, por algunos operadores, el concepto de "arquitectura sonora", como por ejemplo, en los trabajos del colectivo "Fratelli Format, architetture sonore" activos en Florencia, Italia , en los años 80-90, y del cual hice parte junto a Domenico Cena y Francesco Michi. Justamente este último autor define así nuestra acción:

> "Podemos intentar "hacer musical" nuestra cotidianeidad, es decir, no sólo hacerla agradable, sino también aplicarle estructuras y criterios estéticos derivados de nuestra experiencia y costumbres musicales.
> w
> ¿De qué modo podemos proyectar y realizar intervenciones sobre el entorno sonoro? Antes que nada debemos explorar el material que tenemos a disposición. Comencemos con ejercicios que desarrollen la atención hacia los elementos sonoros del mundo que nos rodea. Es un

Zampoña, Jorge Martínez, Instalación sonora, 120 tubos de PVC en el muelle Barón de Valparaíso, 2004.

lugar común el hecho de que hoy, quien vive en ciudades, escucha poco, principalmente porque la presencia en nuestras ciudades de máquinas eléctricas y motores capaces de funcionar continua e indefinidamente crea un ruido de fondo de volumen elevado y cualquier señal, para superar ese umbral, debe ser emitida a una intensidad decididamente alta. Así, las señales acústicas indispensables son inevitablemente invasivas y fastidiosas (alcanza con pensar en la sirena de una ambulancia). Del mismo modo hemos desaprendido a prestar atención a los sonidos lejanos, no tenemos más la urgencia de descifrar su mensaje. El pasaje de los automóviles crea un flujo indistinguible e ininterrumpido de ruido. Este tipo de paisaje sonoro es el que Schafer define como lo-fi.

Distribuidor de sonidos

Pero también es posible aprovechar el ruido del tráfico con fines compositivos. Un criterio compositivo es el que considera a la densidad

Microfonía, Jorge Martínez, Instalación sonora, Patio Universidad Federico Santa María, Valparaíso, 2006.

> como un parámetro-guía. Por densidad se entiende la relación sonido / silencio dentro de determinados bloques temporales. Por ejemplo, una relación de tipo 1/10 indica un ambiente muy silencioso, mientras que su inverso 10/1 caracteriza un ambiente ruidoso.
>
> Describiré un trabajo desarrollado con un grupo de operadores (F.lli FORMAT - Architetture sonore) que programaba explícitamente intervenciones de este tipo. Habíamos observado que en la pequeña plaza situada frente al Conservatorio de Florencia, y que era bastante transitada, la densidad sonora cambiaba en el transcurso del día. En 1982, en el ámbito de la manifestación "Umgangsmusik", pensamos en difundir, en la propia plaza, una composición muy larga, realizada teniendo en cuenta esas variaciones. En los momentos en que la densidad sonora era muy alta nuestra intervención sonora era poco densa, pero se hacía presente y poderosa en las horas en que la densidad sonora del ambiente era mínima.
>
> La diferencia entre un ambiente lo-fi y un ambiente hi-fi sugiere intervenciones sonoras de carácter ecológico, que produzcan resultados también de tipo cognitivo. Se trata de construir objetos que produzcan sonidos a un volumen no invasivo, bajo, para luego insertarlos en ambientes sonoros diversos. La intervención sonora que creamos así es audible sólo cuando el ambiente sonoro circundante lo "permite", o sea cuando el nivel sonoro del ambiente disminuye por debajo del umbral que marca la frontera entre hi-fi y lo-fi." (F. Michi: 2001)

Como es posible apreciar, hay diferentes modos de acción y que van definiendo también diferentes concepciones sobre los paisajes y sus diseños. Esta diferenciación compete también al llamado arte sonoro. Precisamente Manuel Rocha, un activo actor de estas prácticas, define así su concepto de arte sonoro:

> "Qué es el arte sonoro? La definición y la existencia de este campo relativamente nuevo es vaga y cuestionable. Algunos artistas que de manera natural le dieron preponderancia al elemento sonoro en su obra se vieron forzados a auto definirse como miembros de una nueva familia, y se convirtieron entonces en seres bicéfalos (un poco artistas plásticos, un poco músicos). Podríamos preguntarnos por ejemplo si La Monte Young (miembro fundador del grupo de arte Fluxus en los años sesenta) es compositor o artista, y no tendríamos otra alternativa que aceptar que es ambos dos. Sin embargo, en los últimos años, muchos artistas con nula o poca experiencia musical se han interesado por una

> utilización más consciente y estructurada del elemento sónico en su obra, sin tener por esto necesidad de diferenciarse y de distanciarse de los demás miembros de su gremio.
> Toda manifestación del arte que utiliza el sonido como principal vehículo de expresión puede decirse que está relacionada con el arte sonoro. Las artes plásticas estarían tal vez en el primer lugar de nuestra lista. Qué es una escultura sonora?, una escultura que suena? Evidentemente, pero entonces podríamos pensar que un instrumento musical es una escultura, ya que es un objeto estético con cualidades acústicas. Algunos dirán que un instrumento musical no puede ser una obra de arte, pero no olvidemos que ya desde la segunda década del siglo pasado el artista Marcel Duchamp exhibió un urinario en un museo, y que este urinario se convirtió entonces en un ready made, un objeto ordinario re-contextualizado que hoy en día es aceptado como una obra de arte". (Rocha, 2004)

Para Rocha, como para otros autores, no tiene mucho sentido discriminar y establecer límites perentorios a la relación entre el arte sonoro y la música, si bien no dejan de marcar distancias y diferencias entre la práctica corriente de la música y esta nueva forma de intervención estética sobre el medio acústico. Con todo y paradojalmente, no podemos dejar de hacer notar que, precisamente una de las más usadas definiciones de música es precisamente la de ser un "arte sonoro". Muchos otros autores y performers de arte sonoro piensan que lo propio de su arte es justamente la posibilidad de operar sobre todo el vasto campo que la música no ha considerado, el del ruido, es así como plantean la posibilidad de una "música de ruidos". En esto tienen un antecedente notable en los escritos y trabajos de los futuristas italianos y como ejemplo de ello, Luigi Russolo afirmaba, ya en 1913:

> "Permitidnos cruzar una gran capital moderna prestando más atención a nuestros oídos que a nuestros ojos y disfrutaremos distinguiendo el fluir del agua, el aire y el gas circulando a través de tuberías metálicas, los bramidos ruidosos que respiran y laten, la palpitación de las olas, el ir y venir de los pistones, el aullido de los engranajes mecánicos, el estallido del tren en sus raíles, la explosión del látigo (…). Disfrutamos creando orquestaciones mentales de explosiones metálicas, de puertas cerrándose violentamente, del rumor y agitación de las masas, de la variedad de timbres de estaciones, vías de tren, forjas de hierro, trabajos de impresión, centrales eléctricas y metros suburbanos" (Russolo, 1913).

En los intereses de Russolo es evidente su atención por las substituciones de primer orden de los estímulos acústicos, aquellas en que las causas son todavía evidentes y perentorias, en una cierta imposibilidad de fragmentar la experiencia de la ciudad moderna y sus estímulos en cualquier forma de solfeo. Ello sería el interés mismo del paisaje acústico urbano, concebido como una gran orquestación, expresión de la fuerza vital del maquinismo. No se preocupa este autor de los efectos de ecologías ni de diseños que no sean los de una total aceptación del dinamismo como principio estético y razón última de contemplación y goce. Esto es aún más evidente en las poesías de Marinetti.

La contradicción está justamente en la imposibilidad de una estructuración como no sea la de la atención divagante, pasajera, en este concierto que la ciudad moderna y fabril ofrece. Sin embargo, este mismo autor es rápidamente seducido por la posibilidad de controlar estas señales primeras, estos gestos "puros" del maquinismo moderno, construyendo artefactos e instrumentos productores de "ruidos entonados", los llamados "intonarumori".

Es bastante curiosa esta contradicción entre una admiración por el paisaje acústico urbano y su contemplación como terreno de goce estético y esta preocupación por el control "musical" de los mismos, a través de estos instrumentos que en vez de producir notas, producen ruidos entonados. Obviamente la cuestión así planteada demuestra también los límites de algunas formas actuales del arte y el diseño sonoro. Esto es, la contradicción entre la presentación, conservación, grabación de "paisajes sonoros", casi con intenciones museales, con la construcción de ambientes y arquitecturas sonoras, las instalaciones e intervenciones. La tensión, evidente para Neuhaus y otros autores, entre la ecología y el diseño.

> "El paisaje sonoro [documental] nos remite a una falsedad, o quizá a una imposibilidad: la de pretender una equivalencia entre los sonidos de un entorno, de un espacio real dado, y la constituida por esos mismos sonidos, una vez grabados y organizados. (…) Si no se admite esta convención, los sonidos de un paisaje sonoro [documental] serán inadmisibles como representantes de esa realidad acústica de partida"

(Iges). IGES, José; Soundscapes: una aproximación histórica, en www.cccb.es/caos/soundscapes

Las instalaciones, como modificaciones estables de los paisajes sonoros y acústicos, mediante objetos, dispositivos autónomos y alteraciones del ambiente acústico y su transformación en ambiente sonoro, constituyen una parte de esta propuesta "en positivo" que, ya en los escritos mismos de Murray Shafer, entra en contradicción con la tendencia de salvaguardar las "identidades sonoras" de lugares. Tendencia en "positivo" que más que prohibir el sonido equivocado (el rumor), se preocupa de generar en el auditor la necesidad de un goce estético y un valor artístico del diseño orquestador del ambiente acústico.

Las intervenciones, pensadas y definidas como actos de arte sonoro, parciales y limitados en el tiempo y el espacio, están a mitad de camino entre la mantención ecológica del paisaje acústico y la posibilidad de definición de ambientes sonoros.

Esculturas sonoras, objetos animados, aparatos difusores y otros medios, son la base para estas intervenciones limitadas y parciales.

Finalmente, los actos performánticos, fiestas acústicas, acciones de arte sonoro, son también otras de las posibles manifestaciones que este arte-diseño-arquitectura sonora, nos va proponiendo.

Un criterio de juicio ordenador para todas estas manifestaciones del arte sonoro nos hará inmediatamente constatar la organicidad de estas manifestaciones, en muchos casos estas aparecen como metáforas de lo orgánico, de lo vital, en el entendido que lo propio de lo vital es existir acústicamente: Sin importar que se trate de instalaciones, más estables, de intervenciones, provisorias, o de acciones y performances de arte sonoro, todas ellas miman una organicidad de lo viviente, como referencia tácita a la vitalidad que está a la base del gesto acústico, de la energía acústica que modifica el continuum acústico o ruido de fondo. Es así que esta disposición de ruptura de una linealidad, de ruptura de una trama continua "no-oída" caracteriza a estas manifestaciones.

Análogamente, el arte sonoro o acústico, produce una ruptura de la trama discursiva de lo musical, tal como la performance puede interpretarse como una ruptura a la trama narrativa del teatro tradicional.

Por la organicidad y la referencia a los mecanismos vitales, los espacios y lugares del arte sonoro asumen una característica de dispositivo biopolítico que, curiosamente, pocos autores se han preocupado de establecer. De esta forma, me parece que algunas de las cualidades que son propias de estos dispositivos biopolíticos puedan ser aplicadas a las manifestaciones de arte sonoro, sin importar cuán ligadas o lejanas estén de los conceptos de ecología acústica o del diseño sonoro, como las dos polaridades en que estos fenómenos pueden ser ubicados.

El modelo propone formas de comportamiento de la obra de arte sonoro, que pueden revelar una condición biopolítica:

1. Enfriamiento suspensivo: el dispositivo de la obra genera su propio estatuto, una obra aséptica y distante, objetiva. Verificable en una dinámica de la exploración sensible más que en la introspección emotiva.

2. Progresión indefinida del vector material: en una forma que comporta la des-sublimación de lo humano, y la extensión de éste a escalas suprahumanas.

3. La apertura de la obra tiene una procesualidad orgánica y biofísica: El devenir cuerpo, devenir organismo, es un correlato del devenir materia. Lo humano, tan propio de lo musical, es extendido y desagregado en una discursividad propia y cuyos fragmentos son apenas intravistos.

4. La obra se configura como un experimento estético: La obra se consuma experimentalmente, pudiéndose localizar paradojas que son implícitas en el soporte de la misma.

5. Carácter implosivo de la obra: la que se constituye en una mónada, cuyo

sentido se abre hacia su interior, en una forma que recuerda la autosimilitud del dispositivo de poder en la acepción de Agamben.

Estos comportamientos han sido ilustrados y ejemplificados con numerosas referencias a obras visuales o que relevaban del general campo de las artes visuales, si bien algunas de ellas, consideran dicho campo de una manera muy amplia, extendiendo su registro a acciones de corte teatral o de gestualidad temporales y espaciales. Lo que proponemos ahora es extender el campo de reflexión de estas sondas críticas al muy diferente campo del arte sonoro y sus derivados.

Para concluir, debemos constatar que para una adecuada concepción del arte sonoro, es menester reflexionar sobre las diferencias entre el campo de lo acústico respecto del campo de lo sonoro. Estas diferencias son aparentes en los ordenes de substitución que los gestos productores de sensaciones acústicas presentan, desde gesto puros, unitariamente concebidos e imaginados como rupturas del continuum de lo audible, generalmente no-oído, hasta la substitución de segundo orden, que produce el sonido como unidad compuesta, como conjunto de trazos distintivos, estructurables desde esa distinción. Es así como es posible señalar dos ejes estructuradores, diferentes y paralelos, entre los conceptos de paisaje acústico, ambiente acústico y ecología acústica y paisaje sonoro, ambiente sonoro y todas las formas del diseño, arte y arquitecturas sonoras.

Estas diferencias pueden ser vistas como contrastes de forma-fondo, en los varios órdenes: Sonido/ruido, sonoro/acústico.

Finalmente, es posible proponer un modelo analítico de las obras de arte sonoro que ponga de manifiesto la organicidad y su carácter de metáforas de lo viviente que generalmente presentan, en una lógica de dispositivo biopolítico.

Escena de la obra dramática *Not I*, Samuel Beckett.

Mauricio Barría

Dramaturgia y Sonido
El texto dramático desde la catástrofe del relato

¿Pueden las palabras en el teatro pensarse como sonidos? ¿Pueden las palabras en el teatro, en cuanto palabra que suceden espacial y temporalmente, huir de su confinamiento semiótico? ¿Qué tipo de cosa es un texto dramático? ¿Conserva una dimensión de autonomía respecto a su puesta en escena? ¿Es literatura? ¿Cuál es el estatuto del texto dramático hoy en día?

Desde el disparo fulminante que diera Artaud contra la dramaturgia del teatro europeo, las revisiones sobre el lugar de la palabra y sus posibilidades han sido llevadas al extremo por la mayor parte de los autores contemporáneos: desde la radicalización del silencio en Samuel Beckett o Heiner Müller; o la crítica al diálogo conversacional en Harold Pinter, hasta la transformación del metalenguaje en metateatralidad en Peter Handke o Thomas Bernhardt. Todos ellos llevarán al texto teatral a su clausura, al límite de sus posibilidades. Pero esta alteración sufrida por la dramaturgia se enmarca en un contexto epocal que reclama el fin de la modernidad en la figura del modelo fonologocéntrico del lenguaje.

De acuerdo a este modelo, un texto teatral era aquel que comportaba una fábula ordenada a partir de un conjunto de reglas en las que se sostenía, por una parte el discurso actoral, por otra era sugerida la estructura general de la teatralidad (puesta en escena). A este conjunto de reglas heredadas y que se ponían en juego con mayor o menor flexibilidad, con mayor o menor indulgencia se le denominó estructura dramática, dispositivo que llegó a coincidir con la definición del propio género literario.

Desde esta perspectiva el eje preferencial sobre el cual se sostenía la acción en las palabras fue el diálogo, el que determinaba la forma de la intriga y el carácter de los personajes. En la misma medida que la forma dialógica tendía a estandarizarse, la potencia de una escritura dramática comenzaba a reducirse a su capacidad de comunicar la fábula o *lo* que se contaba, considerando el lenguaje casi exclusivamente como un vehículo de transmisión del significado: el discurso de la obra. La capacidad de comunicar el mundo estaba asegurada, en tanto el modelo logofonético era sobre el cual se había construido el poder semántico de la palabra en desmedro de sus valores sensoriales, e incluso, a veces de sus condiciones de enunciación. Las problemáticas que trataba un texto se suponían universales, siempre contemporáneas y clarificadoras de la condición de mundo, de cualquier parte del mundo. Esta suposición de universalidad del sentido apoyada casi exclusivamente en el significado fundamenta la idea de canon universal. Así por ejemplo, la dramaturgia norteamericana de los 40 se constituyó en el canon de los dramaturgos chilenos de los 50, quienes solieron reproducir los modelos sin cuestionar la pertinencia de sus formas, modificando sólo la fábula, la que ahora aludía a paisajes de "lo chileno."

Comprendida así, las posibilidades de experimentación con la palabra quedaron constreñidas, en su mejor caso, a operaciones de versificación y prosodia más o menos estandarizadas, es el caso de alguna dramaturgia del comienzo del siglo XX como Maeterlinck, García-Lorca o Pessoa; a juegos lógico formales, el caso de algunas formas del teatro surrealista, a la mezcla de registros de habla y a la trasgresión de las situaciones de enunciación como ocurre en el llamado teatro del absurdo.

Será recién a fines de los 50, al irrumpir Beckett en la escena, que la sonoridad y las posibilidades materiales del habla en la teatralidad cobrarán una importancia constitutiva del fenómeno dramático.

Escritura dramática y performatividad

Si nos detenemos a pensar un momento, lo que solemos llamar escritura dramática guarda una relación más inmediata con el sonido que con la visualidad. Si imaginamos una puesta en escena cualquiera, lo que presenciamos es el ir y venir de palabras que algo pretenden hacer al cuerpo del que emite como al del que recibe y al espacio de esa emisión. Incluso, si asumimos al lenguaje como un mero vehículo de transmisión de un determinado mensaje, al interior de una situación de enunciación los significados requieren estar plasmados en una estructura sonora compuesta de fonemas, de entonaciones, timbres y un tempo (Veltruski: 1989). A lo que habría que agregarle que las palabras en el teatro no narran o informan estados de cosas, sino provocan, realizan, son acciones que en el soporte corporal de la voz, ponen en marcha la totalidad de la maquinaria teatral.

Lo que sucede muchas veces, señala Michel Vinaver (1998), que el poder de impresión de la visualidad es más inmediato que el de la audición, por lo que lo sonoro suele ser fagocitado por la imagen generándose una dualidad de relatos que rompe con la experiencia plurisensorial del teatro. Ante esto el dramaturgo apela a comprender el texto como "una cierta música" en la que música no es un plus de un contenido sino una parte constitutiva de la pieza. (17)

Entonces, hay algo que tiene la palabra dramática que no la palabra literaria, y esto es, querer hacer algo con alguien o con el mundo en un presente. Es esta función que define profundamente la dramaticidad la que coincide con la que Austin en los 60 denominó performatividad. No es que las palabras sean cosas, más bien las palabras hacen cosas, generan cambios energéticos en el mundo, sobre los cuerpos, producen el espacio, al decir de Novarina (2001) y ponen en marcha el tiempo de un relato.

Si en la perspectiva fonologecentrista se establecía una identidad completa entre lenguaje y subjetividad, según la cual el lenguaje poseía la capacidad omnipotente

de representar y hacerle presente al hombre el orden de las cosas, de tal manera que el hombre apropiaba el mundo a través de las palabras, el desmontaje de la metafísica llevado a cabo por parte importante del pensamiento filosófico del siglo XX, tuvo como consecuencia poner en jaque el concepto de subjetividad cartesiano y por consiguiente, la fe en la capacidad del lenguaje de hacerse del mundo. Y es aquí donde, ingresa Beckett. En un texto llamado la carta alemana (1937) el escritor expresa sus sospechas sobre la eficacia del lenguaje:

> "Ya que no podemos eliminar el lenguaje de una vez, deberíamos al menos no omitir nada que pueda contribuir a su descrédito. Abrir en él boquetes, uno tras otro, hasta que aquello que se esconde detrás (sea algo o nada) empiece a resumar a través suyo: no puedo imaginar una meta más alta para un artista hoy. ¿O acaso la literatura es la única en quedar retrasada en los viejos caminos que la música y la pintura han abandonado hace tanto tiempo?" (citado por Sanchis-Sinisterra: 276)

Para el dramaturgo español José Sanchís Sinisterra, gran conocedor de la obra beckettiana, es precisamente este "desfase entre la palabra y la cosa, entre el pensamiento y su expresión, entre la intención comunicativa y los enunciados proferidos por los personajes" (277) lo que caracterizará la dramaturgia que inaugura el autor irlandés. Desde esta desconfianza radical por el sentido, señala Sanchís, Beckett pone en marcha un proceso de sustracción tendiente a reducir la plenitud significante de la representación en relación con todos los componentes escénicos: palabra, espacio, luz y movimiento, llevándolos a su grado cero: silencio, vacío, oscuridad y quietud. Situación límite, en la que la escena es conducida a su alteridad: algo que podríamos llamar un *mínimo dramático*. Lo notable, es que esta operación de sustracción devela el concepto mismo de lo dramático, y con ello el de teatralidad como conciencia radical del artificio (Cornago: 2005). En *Aliento* (*Breath*, 1960) la acción ha sido reducida a las siguientes instrucciones:

1. Luz débil sobre escena cubierta de basuras diversas. Mantener unos cinco segundos.

2. Corto lamento débil e inmediatamente inspiración y lento incremento de la luz a la vez hasta alcanzar juntamente el máximo en unos diez segundos. Silencio y mantener unos cinco segundos.

3. Expiración y lento decrecimiento de la luz a la vez hasta alcanzar juntamente el mínimo (luz como en 1) en unos diez segundos e inmediatamente lamento como antes. Silencio y mantener unos cinco segundos.(Beckett: 155)

Por otra parte en *No Yo (No I)*, desaparece el personaje permaneciendo en escena un sujeto encapuchado silente y una Boca parlante: "*Escena parcialmente en sombra*. BOCA, a*l fondo a la derecha del público, alrededor de 3 metros por encima del nivel de la escena, débilmente iluminada de cerca y abajo, el resto de la cara en la sombra. Micrófono invisible.*"(Beckett: 159). El desmontaje de los dispositivos representacionales a través de una operación de alteración de éstos no solo coincide con los procedimiento que pone en marcha una acción de arte de performance (Féral: 1982), también, y es lo gravitante en esta oportunidad, se asemeja a un tipo de estrategia alegórica de suspensión en la que se pone de manifiesto el lugar mismo de la enunciación, el espacio de tal enunciación. Es decir el teatro de Beckett, alegoriza la figura del drama en la propia escena teatral.

En los ejemplos citados la reducción casi a cero de la acción no logra deshacerse completamente del carácter representacional de ésta. Todavía es posible percibir vestigios de personaje, un nivel de conflictualidad y de fábula: algo que se intenta contar, pero en que donde el conflicto consiste precisamente en su resistencia a ser relatado. De este modo, el desensamblaje del relato pone en evidencia la propia anatomía de éste como una secuencia pulsional de momentos banales: 30 segundo de inspiración y expiración en *Aliento*, o la inorganicidad de un movimiento mandibular en *No Yo,* que se asemeja o los golpes sobre la mesa en *Ohio Impromptu*, o el mecerse trivial de *Rokaby*. ¿Representan o ironizan radicalmente cualquier posibilidad de representación? Más bien desnudan la idea de drama como una

secuencia inorgánica de fenómenos-acciones. En un ya clásico ensayo Michael Kirby (1976) diferenciaba así el *happenings* de la obra teatral:

> "El teatro, tal como lo conocemos generalmente, se basa en principio en la *estructura de información*. No sólo ocurre que los elementos individuales de una presentación generan significado, sino también que cada uno transmite significado a los otros elementos y los recibe de ellos." (66)

A diferencia de la matriz narrativa que define al teatro, el *happenings* contiene una estructura compartimental. Lo notable de esta idea es que esta falta de secuencia matrizada, hace aparecer la gravedad de la duración, como lo determinante del *happening*. La secuencia compartimetal sucede así en relación de un tipo de temporalidad externa, material en la que los performer y los espectadores experimentan la duración de una acción en el cuerpo o la duración de la contemplación de tales acciones, en tanto es el tiempo lo que hace presente la finitud material de un cuerpo conducido al límite de su aguante. Este límite, que puede tomar la figura del cansancio o la desatención es lo que aquí llamo experiencia, y lo que la teórica Josseette Féral llama alteración. El tiempo se deja de vivenciar como la percepción subjetiva o interiorizada de una economía del relato: esto es, una fábula ordenada de modo de generar un determinado efecto temporal, lo que también puede llamarse una estructura de eficacia: una economía del tiempo que consiste en poner ante la vista una percepción unitaria y total, para que el espectador no se pierda nada y consuma todo. Es esta economía lo que definió clásicamente al teatro dramático. Es la oscilación en los grados de esta economía lo que genera la mayor o menor impresión representacionalidad en el arte de performance, y menos el hecho de que el performer no haga a un personaje o lo que le sucede a su cuerpo le sucede "verdaderamente" a su cuerpo. De una u otra forma es el receptor quien configura la experiencia como performance o teatro en la medida que se ha disuelto la predeterminación de los roles espectaculares en el arte contemporáneo. Sea tal vez esta la razón por la que la audiencia tienda a aplaudir después de presenciar algún tipo de arte de acción.

Desde este punto de vista, *Aliento* y *No yo* operan alterando el principio de eficacia, con lo que desplazan la idea de lo dramático, desde la fábula a un mínimo dramático: En efecto[1], a través de un procedimiento de sustracción Beckett, pone de manifiesto las estructuras íntimas o profundas que conforman lo dramático como una ecuación de intensidades y efectos. Lo dramático, entendido así, más allá de la fábula, es una progresión del flujo de esas intensidades en función de un determinado efecto, o de una determinada eficacia del efecto, es decir, de la producción o garantía de un efecto. Generándose así una serie de posibles relaciones proporcionales: a mayor eficacia del efecto el flujo de intensidades se estructura en valores más diferenciados: lo que Kirby denomina matriz narrativa o peripecia, a menor vigilancia del efecto el flujo de intensidades sucede menos matrizado acercándose al movimiento de acciones de una práctica performativa artística o un *enviroment*. Esta pérdida de vigilancia de la eficacia de un efecto es lo que he llamado en otro lugar índice o coeficiente de falla, y de alguna manera se relaciona con la idea de liminalidad que propone el antropólogo Víctor Turner (1988) para entender la condición intersticial de los sujetos en los rituales de paso. Todo ritual de paso explica Turner implica la transición de un estado A a un estado B. En otras palabras de una identidad negativa que se abandona al encuentro de una identidad positiva que se obtiene. En una concepción binaria yo pondría el foco en el mero paso de la negatividad a la positividad o viceversa. La liminalidad, en cambio, es el acontecimiento mismo de la transformación.

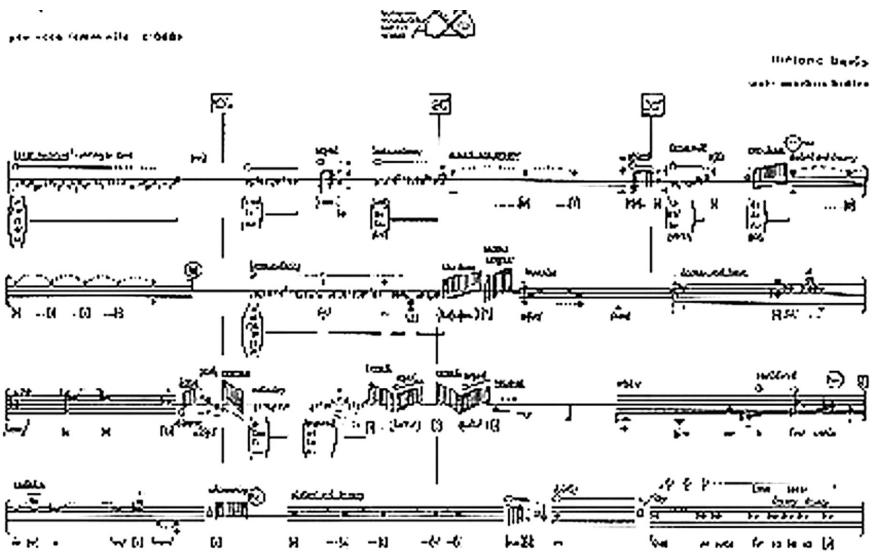
El sujeto liminal señala Turner queda en una especie de estado de invisibilidad social, que sin embargo es estructural, es decir está totalmente afuera y a la vez muy dentro: por ello es un estado de *suspensión*. Lo que queda suspendido en este intersticio es toda referencia a una identidad cultural determinada. Se es ambas y ninguna.

El mínimo dramático de Beckett, puede ser entendido, así de una doble manera: o bien como un cuestionamiento de la eficacia de las palabras en tanto instrumento de control del acontecer en el disciplinamiento de la representación o en su poder

[1] Algo como - cerca de - lo que Aristóteles denominó entramado de acciones (*Praxeós systasis*)

nominador del mundo (algo de lo que se juega en la dramaturgia de Handke, Koltés o Beckett); o bien como un cuestionamiento a la economía de la eficacia que sostiene un relato totalizante (el caso de Müller, Kane o Novarina)[2]. En ambas este desajuste de la palabra y el relato, funciona como una alteridad que disloca los dispositivos escénicos, tensionándolos hasta su agotamiento. En este sentido podríamos entender la *escritura dramática como discurso umbral*. Umbral en el que se suspende la palabra en cuanto medio de transmisión de información haciendo emerger su materialidad, desplazándose del significado a la significancia, en lo que comienza a suceder la voz. La expresión "una cierta música" a la que hacía referencia al inicio de esta intervención que propone Vinaver cobra realce en este momento. La música del texto no es la musicalidad de las palabras sino el conjunto de recursos sonoros que ella convoca. El dramaturgo propone reunirlos en la idea de "ritmo o *ritmación* (Pavis: 2002) y agrega: "Es posible designar ciertos componentes que concurren al ritmo: las pausas y los encadenamientos, el ligado y el staccato, los síncopes o ruptura, los tempos: rápido-lento, las intensidades, los acentos, rimas y asonancias, aliteraciones, disonancias, repeticiones y variaciones, (…), de una manera general, todos los elementos que están produciendo una conexión; las correspondencias". (Vinaver: 18)

Sequenza III, Luciano Berio.



Este giro a la sonoridad implica entender el sentido ya no como el punto de partida de una obra sino como el punto de llegada de esta, es decir, entender la experiencia teatral como un proceso siempre inacabado que se ancla al presente de una recepción. Es interesante mencionar que esta operación puede encontrar una contraparte en la propia música, en algunas composiciones vocales contemporáneas, tal es el caso del Canto de los adolescentes de Stockhausen (1955), o de TemA de Lachemann, pero principalmente de la conocida Sequenza III (1966) para voz femenina de Luciano Berio. En ambas obras la premisa es la suspensión del significado del texto, que es lo que los sostiene como tal, por lo que emerge el sonido. En la obra de Berio se exploran las posibilidades sonoras de una voz femenina trabajando con signos que aludirían a expresiones o convenciones significativas: murmullo, risa, onomatopeyas y bloques de palabras que distancia relativamente de sus connotaciones cotidianas, una exploración en el umbral de su significancia: - de hecho la pieza esta construida desde un poema de Markus Kutter que Berio denomina texto *modular* que dice:

> "Dame unas pocas palabras para una mujer
> para cantar una verdad permitiéndonos
> construir una casa sin preocupaciones antes de que caiga la noche"

Cuando suspendo el espacio de enunciación que hace legible estos signos, entonces sólo queda el sonido estructurado en funciones de cierto tempo, la fragmentación del texto transforma el sonido en contexto y la voz en gesto. Del habla de personaje como situación de enunciación (representación) a la voz como el suceder sonoro del cuerpo de un performer, de actos de habla a *acciones sonoras.*[3]

---

[2] Cabe decir que muchos de estos elementos han sido trabajados por lo que se ha llamado teatro *posdramático.* (Lehmann: 2002)

[3] Un trabajo de la artista de performance Lilian Frei es un interesante ejemplo de performance-sonoro. "Dar a luz a los pájaros (2006) presentada en la 1º Bienal de Performance de Chile, octubre, Biblioteca de Santiago. La acción mezclaba las voces de dos mujeres que parten del suelo trabadas en una lucha grotesca, una impidiendo a la otra levantarse, o una siendo de partera de la otra. De esa lucha emergían especie de gemidos casi graznidos que iban en aumento de intensidad mientras una ejecutante hacía sonar un violín extremando los procedimientos disonantes, tales como arrastrar con fuerza el arco sobre las cuerdas o tocar cerca del puente: *"tres cuerpos. tres voces. tres bocas. un cuerpo da a luz a los pájaros. matando a los pájaros con sus manos y dientes. una voz ayuda a dar a luz a los pájaros. a los pájaros volando porque mercurio es la pulsión. una boca da a luz a las palabras. amando y matando a los pájaros. suavemente cortar las plumas matando a las palabras.*» Texto de Johanna Lier que presenta la Performance en *www.lilianfrei.ch*
En esta misma línea me parece podríamos situar a la notable Meredith Monk

De este modo, en la medida que la palabra pretenda hacer (le) algo a un receptor podríamos hablar de la dimensión performativa de la misma, en contraste con su dimensión meramente objetual o informativa. Pero, es ahí en que la palabra comienza a ser como lo decía Lyotard un dispositivo pulsional. Un flujo energético de intensidades, y en tanto tal, lo que interesa, son sus cualidades sonoras/sensoriales, antes que sus estructuras comunicacionales. Esta dimensión sensorial de la palabra performativa, como aquello que simplemente escapa al dominio semiótico, el mismo Lyotard lo llamo lo figural, diferenciándolo de la figuración: lo narrativo. Sin embargo, en el caso de *Aliento*, lo narrativo esta al borde de desaparecer, apenas un instante antes, pues, en este caso la figura o lo figural es el propio encadenamiento rítmico de la respiración[4]. Si esto fuera posible, entonces lo dramático, ya no sería un componente de sentido de la obra, sino una experiencia sensorial de tempo o ritmo - tal lo definen Veltruski y Vinaver respectivamente: una experiencia de la duración[5]. Lo dramático sería una tensión material que ejecuta el relato al exponer su propia imposibilidad: debate de la palabra con el espacio, la voz que perfora el espacio o debate del espacio con la voz en la que la voz pone en marcha el tiempo de una duración entonces, la radical corporalidad de la escena:

> "Lo que importa no es la materialidad visible, es la travesía respiratoria del espacio. Nada puede ser captado por los ojos. En lo más profundo nos ata y nos desata la contradicción de la respiración. En lo más profundo de nosotros, en lo más hondo del lenguaje: la sed de morir, de despojarse y renacer; en lo más profundo de nosotros el deseo de la travesía. Travesía del mar Rojo, travesía de la tumba, travesía de la página, del espacio, del escenario." (Novarina: 49)

Pero lo radical de esta travesía respiratoria es desde ya una crítica a una cierta idea del teatro, del cuerpo y la palabra, a saber, aquella manera en el que teatro, cuerpo, palabra, aparecen regidos por la articulación orgánica de un código representacional,

[4] *Aliento* en este sentido esta en el límite/umbral de pura sonoridad, pues no puede abandonar del todo el contar y generar efecto.

[5] Es decir las palabras tensionando o fuera de una estructura de la eficacia (dramaticidad clásica) La palabra pesa. La palabra constituye espacios. Ritmos. Sonoridades palabra dura. Dura porque material y dura como duración. Duración no es solamente la sensación subjetiva del tiempo como vivencia interior la duración es la gravedad del tiempo en la resistencia de un cuerpo soporte (como alteridad)

en que representación significaría aplazamiento e intermediación de su propio acontecimiento material. A esto apela Artaud a propósito de la imagen del cuerpo sin órgano analizada por Derrida en la "Palabra Soplada" (1989)

> "La destrucción del teatro clásico - y de la metafísica que pone en escena- tiene como primer gesto la reducción del órgano. La escena occidental clásica define un teatro del órgano, teatro de palabras, en consecuencia de interpretación, de registro, y de traducción, de derivación a partir de un texto preestablecido, de una tabla escrita por un Dios-Autor y único detentador de la primera palabra." (256)

Artaud apelaría a una palabra sin intermediario lingüístico, una palabra diferente al texto teatral convencional, una palabra soplada como algo que se desprende de los orificios del propio cuerpo: una palabra que sucede y que es ella misma suceder: "La realidad no está construida todavía porque los órganos verdaderos del cuerpo humano no están todavía compuestos y situados" (Artaud citado por Derrida: 259)

¿Y ante esto cabría insistir todavía en una escritura dramática?
La respuesta la encontramos en Derrida pero de forma indirecta. Si imagináramos la palabra en el teatro como una especie de *estigma fónico*, como el acontecimiento de una herida-traza-en el cuerpo algo antes que el jeroglífico de un gesto (Derrida: 261ss). El teatro de la crueldad sería la producción de estigmas a través del ejercicio de la voz.

¿Y que sería un texto teatral?
Tal vez, un registro, una partitura, una notación… La palabra teatral implica desde ya una des-adecuación, un desajuste con el mundo: una diferencia que pone en evidencia, no solo el presente estado de una representación (ideología), sino su incapacidad para nombrar plenamente el mundo, por ello no habría que hablar más de texto sino de escritura dramática como una *différance* en la que se abriría lugar lo dramático. Entendido así, la categoría de *lo dramático tendría primeramente,*

una dimensión puramente sensorial, y en segundo lugar semántica. Entendido así dramático sería una secuencia de acciones sensoriales en función de una progresión de intensidades, determinadas por un cierto diagrama o esquema de tiempo, que se registra en un tipo de notación que llamamos escritura dramática y que correspondería a la huella de una presencia, la huella tensionada del cuerpo que todavía no - de una escenificación teatral.

Epílogo

Y vuelvo a la pregunta que abría esta reflexión: ¿Pueden las palabras en el teatro pensarse como sonidos?

Puede ser que el teatro no pueda renunciar a contar, pero le devuelve al arte sonoro una interregnote a mi modo de ver capital ¿hasta qué punto el arte sonoro, es algo más que creación de ambientes sonoros o una experiencia perceptual formalista? Y cuando intenta proponer un discurso acaso irremediablemente no comienza a contar algo, en la misma medida que intenta provocarle algo alguien o hacer algo con alguien. Si el sonido ingresa en la lógica de la performatividad, entonces ingresa a la emergencia de la interacción, pero no toda interacción es comunicación.

Bibliografía

Beckett, Samuel, Pavesas, Barcelona, Tusquets: 2000

Córnago, Oscar, "¿Que es la teatralidad? Paradigmas estéticas de la modernidad." Revista Telón de Fondo, número 1 (2005), http://www.telondefondo.org

Féral, Jossette, "Performance et théâtralité: le sujet démystifié. Modern Drama 25 (1982) 170-181

Derrida, Jaques, "La palabra soplada" en Escritura y Diferencia. Barcelona: Anthropos, 1989

Kirby, Michael, Estética y arte de vanguardia, Buenos Aires, Pleamar: 1976

Lehmann, Hans-Thies, Le théâtre posdramatique, Paris, L'Arche, 2002

Novarina, Valère, Ante la palabra, Valencia, Pre-tetos, 2001

Pavis, Patrice, "Tesis para el análisis del texto dramático", Gestos 33, abril 2002

Sanchís-Sinisterra, José, "La palabra alterada" en La escena sin límites, Madrid, Ñaque editora: 2002

Turner, Víctor, El proceso ritual. Estructura y antiestructura. Madrid: Taurus Ediciones, 1988

Veltruski, Jiri, "Cualidades sonoras del texto y la actuación del actor" en Gestos, 8, Noviembre 1989.

Vinaver Théâtre pour l'oeil, théâtre pour l'oreille. En Ëcrit sur le téâtre 2. L'arché 1998, Paris.

Frontis iglesia *San Isidro Labrador*, Santiago de Chile, 2010.

EL SONIDO COMO RUIDO-MONTAJE Y CIRCULACIÓN

Wanderer über dem Nebelmeer, Caspar David Friedrich, 1818.

Rainer Krause

El sonido instalado

El término "instalación sonora" es una traducción del inglés americano "sound installation", y significó al principio el equipamiento técnico para la sonorización de salas, especialmente de cines. En los años 60 del siglo pasado el término se empezó a usar para objetos artísticos que usaban la emisión sonora.[1] En general se puede decir que una instalación sonora es una instalación artística que está en gran parte determinada por su "parte acústica, que puede ser real, potencial, negada o imaginada". [2]

La instalación sonora se puede describir tanto desde su carácter como instalación, o sea, como un caso específico en el campo de las instalaciones artísticas, como de su cercanía a veces indiferenciable con la música contemporánea espacializada. No por casualidad algunos instaladores nombran sus trabajos con términos musicales.[3]

En los últimos 40 años el "formato instalación sonora" se ha diversificado enormemente, en especial respecto de las diferentes relaciones entre sonido, espacio, lugar específico, objetos visuales y espectador. A pesar de esto, es posible formular algunos rasgos en común, características de una gran parte, aunque no de todas:

La instalación del sonido está inevitablemente relacionada con un soporte técnico, mecánico, electrónico o digital, que se hace cargo de la producción o reproducción

[1] En general se atribuye el uso más temprano del término en el contexto artístico al músico y artista Max Neuhaus, que así nombró sus trabajos al principio de los años 70. STRAEBEL, Volker. "Zur frühen Geschichte und Typologie der Klanginstallation". En: TADDAY, Ulrich (Ed.). Klangkunst. München: Boorber, 2008 (= edition text + kritik Musik-Konzepte Sonderband). pp. 24f.

[2] Ibid. p. 41.

[3] Compare: MINARD, Robin. Sound Environments. Music for Public Spaces. Berlin: Akademie der Künste, 1993. JULIUS, Rolf. Small Music (Grau). Heidelberg: Kehrer, 1995.

de lo audible. No existen intérpretes en vivo que el público puede observar, no hay concierto.

Como otra diferencia con la presentación habitual de una obra musical se destaca su duración. "Si la duración temporal es experienciable por el público se trata de una presentación. Si ésta no es vivible y comprensible se trata de una instalación sonora." [4]

Pero también en el material sonoro mismo se establecen diferencias entre el concepto musical y el concepto instalativo del sonido. En la escucha tradicional, la música (tonal) se despliega desde sus partes hasta al todo, donde estas partes están articuladas de tal manera entre sí que los contenidos musicales consecutivos se incorporan en una pura corriente temporal[5], formando un acontecimiento no reversible.[6] "Nada musical tiene el derecho seguir a otro, sino es decidido a través de la forma del precedente como el siguiente."[7] El oyente escucha estas articulaciones, esta construcción musical, a través de formación de relaciones, anticipando y recordando, y así co-componiendo la forma musical.

En una instalación sonora la escucha generalmente es distinta, pues el material sonoro y la articulación entre sus elementos son distintos. El concepto de la forma musical tiene poca relevancia en el arte sonoro, por un lado, porque la larga duración de la instalación no deja percibir la totalidad del material sonoro, por otro lado, generalmente no hay acontecimientos temporales no reversibles. En instalaciones sonoras frecuentemente los sonidos generan un "estado pre-estable,"[8] lo contrario de un acontecimiento no reversible. Si el oyente no percibe articulaciones sintácticas entre los elementos del material sonoro no desarrolla

[4] HEINIGER, Wolfgang. "Der komponierte Besucher. Über Zeitperspectiven in der Klanginstallation". En: TADDAY, Ulrich (Ed.). op.cit. p. 86. Que está frase tampoco es ley absoluta, muestra la composición musical de Erik Satie, Vexaciones, que dura en toda su longitud por lo menos 18 horas.

[5] ADORNO, Theodor W. "Vers une musique informelle. Cit.en: REBENTISCH, Juliane. Ästetik der Installation. Frankfurt/M: Suhrkamp, 2003 (=edition suhrkamp 2318). p. 208.

[6] HEINIGER, Wolfgang. op. cit. pp. 86-87.

[7] ADORNO, Theodor W. "Form in der neuen Musik". Cit.en: REBENTISCH, Juliane. op. cit. p. 208.

[8] HEINIGER, Wolfgang. op. cit. pp. 88-89.

recuerdos y esperas. Estos estados pre-estables se consiguen por ejemplos a través de una organización del material al azar, repetitivamente, con indeterminación o a través de sonidos estáticos (drones).

Evidentemente, con estos conceptos, también se trabaja en la música contemporánea, especialmente compositores como John Cage[9] o en la música electroacústica. Incluso antes en la música serial frecuentemente las relaciones sintácticas no eran perceptibles para el oyente, y así tampoco una forma musical. No obstante, es la relación entre el material sonoro y su ubicación en un lugar específico, que diferencia el modo de percibir el sonido en el contexto de obra entre acontecimiento musical e instalación sonora. El público se encuentra en la instalación, no en frente. Con su movimiento físico entre medio de las fuentes sonoras, el público determina en parte la estructuración de los sonidos a través de la selección de los estímulos perceptivos.

Aunque hay autores que ven la instalación sonora en este punto como una prolongación y radicalización de las tendencias de la espacialización en la música,[10] en ella se plantea una reflexión sobre el espacio distinto: la calidad espacial de fenómenos acústicos y la calidad acústica de los espacios.[11] El espacio arquitectónico y/o su función sirven a menudo como motivo o tema, o por lo menos tienen que ser considerados como condiciones del sistema. Siempre surge una unidad o también un contraste entre obra de arte y espacio. La instalación sonora no solamente se exhibe en el espacio, sino que se la integra en él.[12]

Por eso el rol del artista/compositor de una instalación sonora es menos pronunciado. Mientras en la música las relaciones sintácticas están construidas por

[9] En su composición ASLSP, John Cage no indica un tiempo o una duración definida. En su versión para órgano en la ciudad de Halberstadt, Alemania, el "concierto" durará 639 años. Hay que destacar que esta obra en su lugar específico se percibe como instalación, con el órgano automático, construido especialmente para la composición, la bomba para el aire y el entorno en el interior de la iglesia especialmente restaurada para la obra.

[10] REBENTISCH, Juliane. op.cit. p. 226

[11] Ibid. p. 227

[12] FÖLLMER, Golo. Klanginstallation und öffentlicher Raum. http://www.medienkomm.uni-halle.de/kontakt/152275_190678/190678_1045385/#anchor1252260, 30-03-2009

el compositor y el intérprete, en la instalación es el público que construye estas relaciones –o sea, situaciones no-reversible- a través de su atención selectiva y su desplazamiento físico. [13]

No todas de estas características se dan en cada una de las instalaciones sonoras, y las mencionadas muchas veces no son las más significativas de una instalación en particular. Así "*no se puede describir nunca satisfactoriamente una instalación sonora fuera de su formación concreta. Normalmente es indispensable describir obras de arte sonoro lo más exacto y técnico posible (…).*"[14]

Paisaje marginal con sinfónica, MAC, 2005.

A continuación se presenta algunas obras del autor, que en parte concretizan puntos específicos del género "instalación sonora", y en parte evidencian relaciones distintas, por ejemplo con las artes visuales o con el lenguaje hablado.

En 2005 realicé dos veces la instalación Paisaje Marginal con Sinfónica, una vez en el foyer del Teatro Baquedano, la otra vez en el MAC de la Quinta Normal en el marco de la Bienal de Nuevos Medios.

La instalación se caracteriza por el uso de materiales "pobres" y un montaje precario, en lo visual igual como en lo sonoro, que provocan un fuerte contraste con el lugar arquitectónica -el limpio hall central del MAC de Quinta Normal y el alfombrado pasillo de la antesala en el Teatro

[13] HEINIGER, Wolfgang. op. cit. p. 90.
[14] Ibid. p. 91

Baquedano-, y al mismo tiempo sitúa la obra en la cercanía del arte "*povera*", término que surgió a fines de los años 60 en Italia. Según Marchan Fiz, "d*esde un punto de vista sintáctico, la infraestructura cosal, los materiales, son protagonistas principales de las obras. (…) El arte «povera» (…) no se ha planteado tanto la configuración artística del objeto como un fin en sí mismo, como hacer visible en la realidad predada y trivial del material la transformación de su apariencia. (…) Estas obras, compuestas de los más diversos materiales y sustancias, se articulan significativamente a nivel de las propiedades físicas y plásticas de los materiales en transformación y de las relaciones de «ensamblado», yuxtaposiciones, etc."* [15]

A través de los cuatro parlantes insertados en medio de los materiales precarios, se pueden escuchar sonidos que también se puede describir como pobre. La calidad sonora es baja, producto de una tecnología "arcaica" de grabación y reproducción: mezclador y micrófonos ambientales de bajo costo, caseteras plásticas con su velocidad de reproducción inestable, amplificadores manipulados y parlantes de calidad de accesorio de computador personal, extraídos de sus cajas de resonancia. El rango de frecuencias sonoras es más limitado en comparación con la tecnología digital.

La banda sonora consiste en el registro de ruidos caseros y callejeros de barrios pobres de Peñalolén, una de las comunas periféricas de Santiago, montados en forma abrupta, yuxtapuestos uno al otro. Los diferentes canales de audio emiten los ruidos superpuestos, el bajo volumen requiere el acercamiento del oído a cada uno de los parlantes, lo que significa una selección momentánea de los sonidos según la posición del oyente.

Todos estos ruidos evocan un ambiente doméstico-poblacional sencillo, si no precario, que tiene su correspondencia en los materiales visuales. Pero mientras los elementos visuales por si sólo mantienen la posibilidad de ser leídos *"a favor del*

[15] MARCHÁN FIZ, Simón. *Del Arte Objetual al Arte de Concepto.* 7ª ed. Madrid, Akal, 1997. pp. 212 f.

aspecto literal de la existencia física de cada material",[16] la banda sonora connota estos materiales con un aspecto social-político. Lo "pobre" deja de ser "*povera*" y se transforma en representación de pobreza. Así la tensión estética entre obra y espacio de exposición ahora es legible como tensión conceptual entre material marginal y lugar institucional de su presentación: un museo de arte contemporáneo y una sala de concierto de música docta.

La situación es distinta en el caso de la instalación ***Kreuzfahrt o la posición del sujeto,*** [17] una combinación entre "*Kreuzfahrt*",[18] un trabajo sonoro en formato 5.1, y "Cambiar la pronunciación del propio nombre" en estéreo, que se escucha a través de audífonos. El material de "*Kreuzfahrt*" lo grabé hace ya 5 años en Barcelona, mientras el segundo trabajo es una obra en permanente proceso, que empecé en 2005 en Santiago.

En "*Kreuzfahrt*" -que significa "viaje en crucero" o "viaje cruzado"- se "cruzan"

Kreuzfahrt o la posición del sujeto, Quebec 2007.

tres líneas de trabajo distintas del arte sonoro:

a) la elección del material -grabaciones del entorno urbano- y el procedimiento de captación se orienta al concepto de paisaje sonoro;[19]
b) la manera de organizar este material en el tiempo está cerca de la *musique concrète* [20] y
c) la organización del material en el espacio la hice bajo el formato específico de la instalación sonora.

Cada una de estas tres líneas presenta aspectos específicos de percepción y relaciones distintas entre sonido, espacio y público.

La mayoría de las grabaciones las realicé en el camino entre mi casa y mi oficina, trayecto que recorrí dos veces al día, cinco veces por semana. Grabé en el transcurso de dos semanas todos los recorridos de ida y vuelta sin interrupciones. Usé un micrófono omni-direccional, que no privilegia ninguna dirección y así no permite ninguna concentración en un sonido específico y poco control sobre el carácter del material sonoro en el momento de grabación. El resultado eran dos docenas de audio-tracks de la misma duración que el trayecto recorrido. La selección definitiva de los sonidos en "*Kreuzfahrt*" fue realizada después a través del computador, escuchando repetidamente cada track, cortando fragmentos según criterios técnicos y estéticos de cada uno. Los tracks definitivos de "*Kreuzfahrt*" son montajes de ellos. Los diferentes intervalos en el camino (subir y bajar escaleras, caminar por la calle, usar las diferentes líneas del Metro, túneles subterráneos de conexión) los estructuraron rítmicamente, aspecto formal que me permitió tomar el camino mismo como pauta de la organización del material en una composición.

---

[16] MARCHÁN FIZ, Simón. op. cit. p. 215.

[17] Realizada por primera vez en el Centro de Arte Actual *Le Lieu,* Quebec, Canadá, 2007.

[18] Realizada en la Galería de la Escuela de Artes Visuales y Fotografía, Universidad UNIACC, Santiago de Chile, 2005. R. Murria Schafer introdujo en los años 60 el término *soundscape* en la discusión estética. Partió de una visión crítica del entorno sonoro urbano, su contaminación acústica y la pérdida de sonidos naturales, y destacó el rol fundamental de la grabación para el análisis de lo que escuchamos a nuestro alrededor. Compare: SCHAFER, Ray Murray. The Tuning of the World, New York, Knopf, 1976.

[20] "(…), expresión inventada por Pierre Schaeffer (1948), (…) como designando una música hecha concretamente, con unos sonidos fijados (y no a partir de una notación)." CHION, Michel. *El arte de los sonidos fijados.* Cuenca (España), Centro de Creación Experimental, Universidad Castilla – La Mancha [s.a.]. pp. 95 f.

Hice un montaje de dos secuencias: una de las grabaciones de la ida y una secuencia de grabaciones de la vuelta, distribuyéndolas en dos canales de audio separados, que después en la instalación se escucha en lados distintos.

En el centro de la instalación, el parlante sobre un plinto, se escucha una tercera secuencia: el roce del micrófono contra mi chaqueta mientras caminaba y grababa, mi propia respiración, mis pasos y el viento fuerte en los túneles del Metro. Esta incorporación del sujeto grabador y su efecto sobre la percepción de los sonidos de la instalación, se puede explicar a través de una comparación con un procedimiento similar en las artes visuales, especialmente de la pintura: la figura de espalda.

En 1818, aproximadamente, el pintor alemán Caspar David Friedrich pintó el cuadro "El Trotamundos sobre el Mar de Neblinas". El centro del cuadro ocupa una figura, vista de espaldas, contemplando un espectáculo natural en las montañas. La figura oculta el área donde convergen las líneas composicionales del cuadro como en un foco [21]. Para contemplar el paisaje pintado el observador del cuadro tiene que pasar primero al plano del observador pintado, poniéndose en su lugar. Pero ya es

Kreuzfahrt,Temuco 2007. Foto: Oscar Concha.

evidente que este lugar es un lugar pintado igual que el paisaje. No vemos entonces un paisaje sino la imagen de un paisaje. Con la introducción del observador al mismo cuadro se cambia el concepto del paisaje. Ya no es algo independiente del sujeto y que se puede documentar en forma objetiva. El observador en el cuadro condiciona al observador del cuadro y hace consciente el proceso de observación.

En "*Kreuzfahrt*" los ruidos corporales, producto del manejo subjetivo de la técnica, cumplen un rol similar a la figura de espalda en la pintura. Lo que el oyente de la obra percibe como sonidos de un entorno urbano, es producto de grabaciones específicas, de una selección subjetiva, de un montaje deliberado y una puesta en escena en condiciones totalmente diferentes del entorno original de la grabación.

Mientras la organización temporal del material sonoro en "*Kreuzfahrt*" se orienta fuertemente a la temporalidad del suceso real "viaje casa-oficina", sería ilusorio pretender una representación espacial del sonido cercano a las condiciones originales de los lugares de grabación, ya que las grabaciones las realicé en estado de movimiento físico, o sea, no existe un lugar fijo de grabación que se podría comparar con un lugar fijo de presentación de la obra.

En una simple superposición de las diferentes pistas sería imposible distinguir cuáles de los sonidos pertenecen a la ida o a la vuelta, y cuáles de los sonidos corporales (pasos, respiración) son míos o de transeúntes cercanos. Se requiere una diferenciación espacial en el momento de reproducción, o sea un método que posibilita al público distinguir los sonidos según la pista a la que pertenecen y así construir un sentido de la obra más allá de una mera documentación de un aspecto específico del ambiente urbano. No hay un lugar de escucha estática en la instalación, el oyente tiene que desplazarse entre los diferentes parlantes y seleccionar los estímulos auditivos según su interés.

[21] Por falta de objetos geométricos, en este caso no se puede hablar de un punto de fuga. Compare análisis del cuadro en: HOLSTEN, Siegmar & HOFMANN, Werner. "Friedrichs Bildthemen und die Tradition". En: HOFMANN, Werner (Ed.). Caspar David Friedrich 1774 – 1840. München, Prestel, 1974. p. 40.

Esta manera de percibir la instalación sonora, especialmente este componer secuencias de estímulos a través del desplazamiento físico, se asemeja a la percepción de una realidad urbana en general donde las superposiciones de estímulos visuales y sonoros (y táctiles, olfatorios, etc.) se enfrentan con una selección de las atenciones sucesivas y la construcción de significados personales. Esta percepción multisensorial, habitual en la vida cotidiana, pero no reflexionada, se hace consciente en la instalación sonora. En este contexto entiendo la instalación como "formato de correspondencia", apto para ensayar modos de percepción conscientes para la cotidianidad.

Encima del plinto con el parlante central de la instalación está colgado un par de audífonos, que imiten la banda sonora del trabajo "Cambiar la pronunciación del propio nombre", trabajo sonoro que realicé anteriormente como instalación independiente en dos ocasiones.[22]

Desde el canal izquierdo del audífono[23] se escucha la pronunciación del nombre "Rainer Krause", e inmediatamente después del otro canal una voz distinta que pronuncia el mismo nombre. Sin pausa se escuchó de nuevo desde la izquierda la pronunciación "Rainer Krause" de la primera persona, pero evidentemente en una grabación distinta. Lo mismo pasa con el nombre escuchado desde la derecha. Después de dos repeticiones el orador del canal izquierdo cambia, otra persona

Kreuzfahrt o la posición del sujeto, Quebec, 2007.

[22] *Reverberancias. Arte Sonoro Chileno.* Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 2005. *Cambiar la pronunciación del propio nombre*. Galería de la Universidad Católica de Temuco, 2007.

[23] En los montajes anteriores se escuchaba la banda sonora a través de dos parlantes en la pared, en la altura de los oídos de un oyente promedio (1,65 mts.) con una distancia de aprox. 2,50 mts entre sí. Cada parlante apuntaba al otro.

empieza a pronunciar "Rainer Krause", pero el orador del lado derecho –que soy yo mismo- se mantiene. Rápidamente el oyente se da cuenta de que yo imitaba la pronunciación de las personas del lado izquierdo: el ritmo, la altura, el volumen, el acento.

El propio nombre, aparentemente símbolo de una identidad invariable, existe en esta condición apenas en forma escrita, como un conjunto de letras en un orden definido. En el momento de la "realización", de la pronunciación del nombre, éste pierde su claridad de definición. La repetición constante hace evidente la diferencia entre fonemas y sonidos. Mientras el "nombre" se repite y sigue igual, el sonido de su pronunciación cambia, no solamente de una persona a otra, sino también en las diferentes pronunciaciones de una misma persona. Aquí queda claro que el nombre propio no es de uno, sino al contrario, es de los demás. Cómo uno se "llama realmente" (o sea, como los otros te "llaman") depende de cómo y con quién uno se relaciona.

El parlante central de "*Kreuzfahrt*" y los audífonos colgados presentan entonces el sujeto desde -no punto de vista, sino- puntos de escucha diferentes. El "usuario" de la instalación –el público- puede saltar de una posición de escucha a otra: poniéndose los audífonos, el oyente se separa del paisaje sonoro con el sujeto central, observador, consiente y formador. En la escucha de los audífonos este sujeto se relativiza, pierde el perfil individual, su identidad depende del entorno, no del paisaje, sino de su entorno de relaciones sociales.

Cambiar la pronunciación, Temuco ,2007.
Foto Oscar Concha.

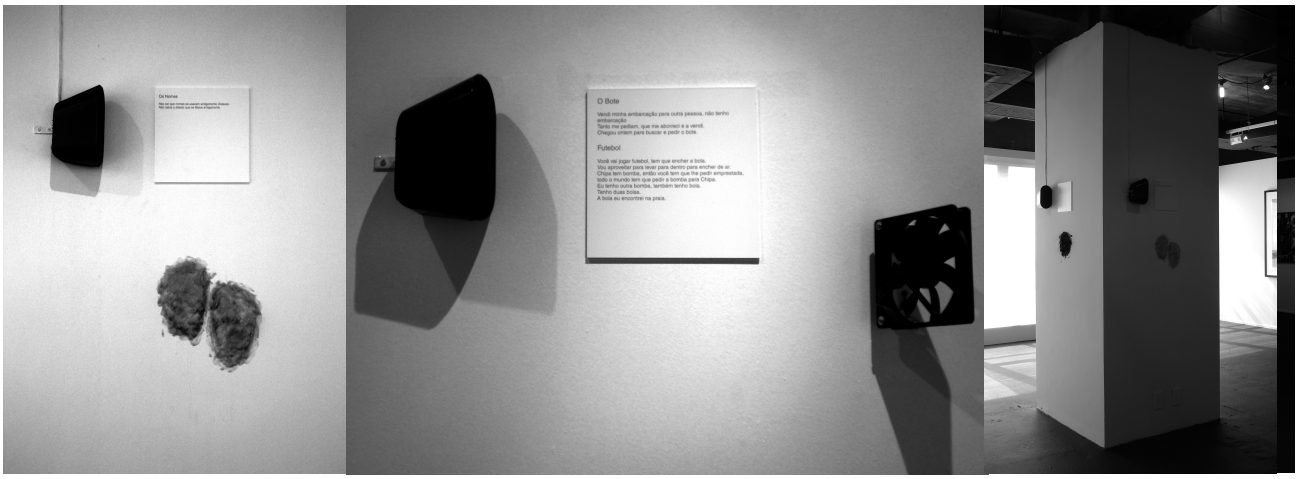
Lengua local 1, Sao Paulo 2008.

Estas relaciones sociales, y también la sonoridad del lenguaje, también son temas de la instalación sonora **Lengua local 1: interpretación / ~~traducción~~ / apropiación.** [24]

La instalación fue un encargo para la exposición *Reliquias & Ruinas* en Río de Janeiro y Sao Paulo.[25] El tema general de la exposición era la manera como los artistas se acercan al patrimonio de la humanidad. La instalación sonora plantea el aspecto de las lenguas en peligro de extinción, y si es posible mantener estas lenguas aunque el entorno social a lo cual pertenece ya no existe.

Aquí la instalación sonora no tiene un espacio arquitectónico propio, exclusivo. Los elementos de la instalación, parlantes, placas con textos, ventiladores, manchas de materiales se insertan en el espacio expositivo común, que comparte principalmente con fotografías.

Los parlantes emiten, generalmente en volumen muy bajo, frases en lengua Qawasqar, pueblo nómade casi desaparecido del sur de Chile. Las frases no son habladas por miembros del pueblo Qawasqar, sino por personas con distintas lenguas maternas[26] , que leen fragmentos de textos recopilado por un antropólogo francés[27] en los años 80 en Puerto Edén, en la Patagonia chilena. Son testimonios de los pocos sobrevivientes de este pueblo, contando su situación cotidiana o tratando de recordarse de sus mitologías. No obstante, en la lectura de los textos –



inentendibles para los lectores- estos se transforman en puros ejercicios fonéticos,

jajema fsəqta qowluq qsəpta jeksur kjep

qjujəfna tqami

asəksur taw sa jeksta sa

asəksur qawasq^{h}ar awatawsa

jalawk aksik hejquksta howjuk jajema

tsutsu jeksur kjelok ajajema

qjujufna terqw

tkame es kokta jexanar

kjepaluk qwa quqta jeqwas tapta tapsək towsa

ajajema tseksepqhɑnɑnɑ

donde se percibe principalmente variaciones en el ritmo, el timbre, la melodía de las diferentes lecturas, o sea, calidades musicales. Aunque es posible registrar, fijar y reproducir la sonoridad del lenguaje en peligro de extinción, investigar y documentar ciertas calidades semánticas de sus elementos, parece imposible conservar el lenguaje de otro modo que a través de la conservación del modo de vivir específico que lo originó. Con la desaparición de este modo de vivir desaparece el sentido del lenguaje. El lenguaje verbal se transforma desde un sistema semiótico, donde cada signo, cada palabra tiene un sentido propio, en un

Lengua local 1, Sao Paulo 2008.

sistema semántico, cuyas unidades no son significantes por sí mismas. Igual que en la música, donde ningún sonido en si mismo **tiene sentido**, la lengua muerta tiene sintaxis, pero no significa nada.[28]

El público de la exposición tiene que acercarse a los parlantes para escuchar el sonido y poder leer la traducción –en este caso al portugués-, escrita en letras muy pequeñas. Se establece una relación de distancia íntima, donde se siente el leve viento de los ventiladores –alusión a la región austral chilena- y se observar desde muy cerca los materiales (tierra, ceniza, piedra y agua, grasa) que –igual que los textos leídos por extranjeros- son un simulacro de referencia a la cultura arcaica. Periódicamente, por algunos segundos, se aumenta el volumen de las lecturas de una de los 8 parlantes a un nivel medio, hace posible la escucha de uno de los parlantes más lejano. Todo el espacio expositivo se impregna levemente con la interpretación fonética del Qawasqar.

De repente, cada 3 minutos, interrumpe por aprox. 10 segundos un sonido fuerte desde parlantes semi-escondidos la escucha del texto. Son grabaciones de avisos verbales en espacios públicos, como aeropuerto, cancha de futbol, metro, manifestaciones públicas, en diferentes lenguas hegemónicas (alemán, inglés, chino, francés), que tapan por completo las voces débiles en Qawasqar.

Lengua local 1, Sao Paulo 2008.

Estos volúmenes sonoros diferenciados y cambiantes, juntos con el cambio funcional del texto -como contenedor de saber a estructura formal sonora-, y los espacios de escucha separados, intercalados con espacios de mirada fotográficos ajenas, pero con límites difusos, son los elementos significantes de la instalación. Mientras los espacios de las fotografías y videos se delimitan en los marcos y telones, el sonido se infiltra, aun con volumen bajo, en toda la percepción de obras en las salas de exposición. La vecindad de una obra sonora condiciona siempre la mirada. Mientras se puede cerrar los ojos para escuchar más concentrado, es difícil cerrar el oído para concentrarse exclusivamente en la mirada.

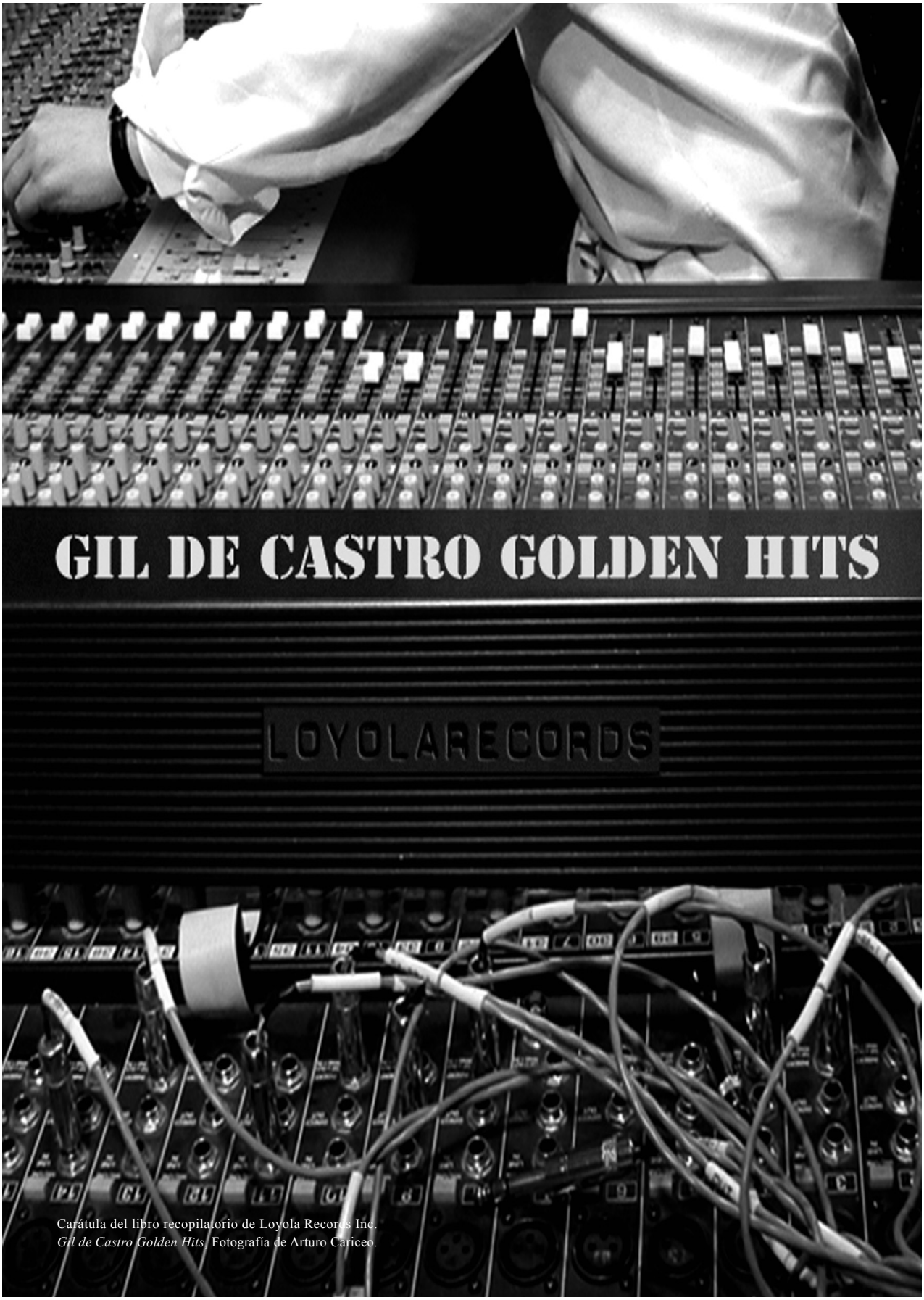
[24] Obra en conjunto con Luis Barrie.

[25] Reliquias & Ruinas. Centro Cultural oi Futuro, Rio de Janeiro, 2007-08 y CESC, Sao Paulo, 2008.

[26] CLAIRS, Christos: El Qaqwasqar. Lingüística Fueguina. Teoria y Descripción. Valdivia, Universidad Austral de Chile, 1985.

[27] Grabado por Luis Barrie en Santiago y Cristian Sotomayor en París, Francia.

[28] BENVENISTE E., *Problèmes de linguistique générale.* Citado en BARTHES Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces.* Barcelona: Paidós, 1986. pp. 303.



Carátula del libro recopilatorio de Loyola Records Inc.
Gil de Castro Golden Hits, Fotografía de Arturo Cariceo.

Arturo Cariceo

Entre la sinestesia y los plunderphonics
Un haikú tésico de Arturo Cariceo

Rena, pertélame
Mampato

Obvio que me dejé engatuzar por la bien engrasada maquinaria de las vanguardias históricas y decidí componer mis primeras piezas sonoras estudiando en profundidad la experimentación sonora. Dicho sea de paso, sin ser indiferente a la particular manera de entender la 'sinestesia' por Matilde Pérez (tras retornar del GRAV parisino) y Ramón Vergara Grez (a partir de sus vínculos de colaboración con los compositores León Schidlowsky, Fernando García y Juan Amenábar) o dejar pasar la interpretación sin aristas ni demasiada ornamentación que Mario Soro hace del poema dadá "Karawane", donde su voz quema y duele, pero te hace sentir que vivir el arte vale realmente la pena. No en vano, todos ellos son nuestros *easter eggs*.

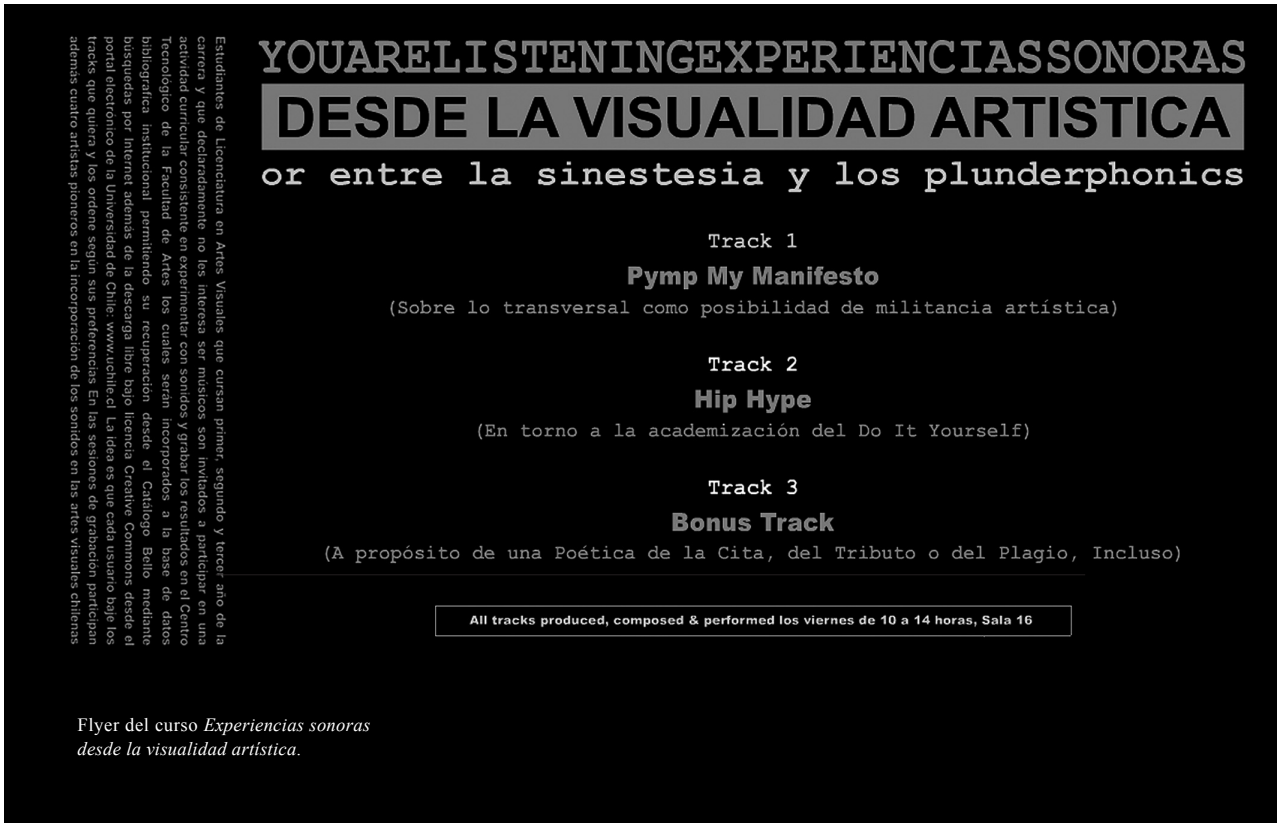
:::

Todo empezó resultado de la lectura de los surrealistas locales (los *caligramas* de Huidobro y la *poesía negra* de Los Mandrágora) terminé *crooneando* poemas fonéticos futuristas y dadaístas. Decidí también producir obras con sonidos, editando composiciones para *walkman ("Introducción sonora para personal stereo",* 1988), derivando luego a obras donde exploraba las posibilidades que entregaban las cintas de audio en sí (*"Composiciones para cintas apretadas, al revés, sin grabar y pregrabadas"*, 1989). El contexto de mis primeras grabaciones fueron los cassettes donde registraba analógicamente sonidos que eran resultado de la manipulación de las partes de la cinta: los dos carretes en miniatura por donde pasa la cinta

magnética y sus revestimientos laterales. No me interesaba alterar la carcasa plástica protectora sino sólo lo que estaba contenido, grabado, y que debía ser posteriormente reproducido, transmitido. Quiero decir que externamente, las cintas no se diferenciaban de aquellas que estaban en cualquier hogar o tienda. Se mimetizaban. Eran obras sonoras que apelaban al *trompe l'oeil* hasta que eran reproducidas en un equipo de sonido o un reproductor de videos, donde al hacerse perceptible lo contenido se tornaba lo familiar, *ruidoso*.

:::

Así empecé a almacenar en las cintas de audio, por ejemplo, silencios que en realidad no eran ausencias de sonidos sino la expresión sonora de la calidad de la cinta (dióxido de cromo) y el micrófono incorporado a la grabadora, encargado de registrar el silencio del entorno. El extrañamiento de estas operaciones iba de la mano con la mayor accesibilidad en Chile (a finales de los años ochenta) a los reproductores portátiles de sonido, conocidos como *personal stereos* o *walkman*,



Flyer del curso *Experiencias sonoras desde la visualidad artística.*

poblándose gradualmente la urbe de sujetos que caminaban ensimismadamente con audífonos en las postrimerías de la dictadura. Mis cintas silenciosas buscaban comunicar la presencia objetiva y subjetiva de imágenes mediante la identificación de errores en la transmisión y/o la recepción de lo transmitido. La elección de utilizar cintas de audio como soporte de obras *sinestésicas* fue porque era la alternativa popular y más económica de la población para reproducir una y otra vez aquello que desea: los sentimientos no satisfechos, postergados de manera voluntaria o involuntaria. Me estaba refiriendo al acceso libre a la información durante la dictadura y, en lo personal, a la imposibilidad de conocer de manera directa las obras paradigmáticas de la Historia del Arte.

:::

Los silencios que grababa no empatizaban con sus soportes de almacenamiento porque imitaban el silencio que es consecuencia de un error. Los silencios eran conceptualmente ruido. Como los representados en *La Muerte de Marat o El Entierro de Ornans*. Salvo que las cintas aparentemente vacías fueran consideradas como *cassettes* en blanco, regrabables y, en consecuencia, como un avance técnico por su durabilidad para copiar, ser duplicado. Aún guardo algunas versiones de los silencios copiados de *cassette* a *cassette*, donde lo que escuchas es la fantasmática rugosidad de la cinta, los efectos del calor y el polvo junto a capas de ruido analógico registradas tras cada duplicación. Pero ¿qué buscaba alegorizar con mis silencios ruidosos? Al parecer, señales no deseadas. Lo contenido eran expresiones simbólicas sobre las interferencias en la comunicación entre tradición y experimentación, entre lo docto y lo popular. La tira de plástico, flexible y alargada de las cintas, portadora de una delgada capa de material magnético que permite guardar los datos, expresa figuradamente a través de los silencios grabados –provenientes del ambiente o de la manipulación del cabezal lector/escritor, las bobinas y la tira de plástico- un procedimiento retórico donde la experiencia cognoscitiva busca ser constituida por contrastes entre formas silenciosas, por lo tanto imperceptibles, y contenidos ruidosos, una vez que dichas formas son traducidas por el reproductor.

:::

Realmente "La muerte de Marat" (David, 1791) y "Cuadro de figuras humanas, historia de un entierro de Ornans" (Courbet, 1850) son mis influencias sonoras? Lo cierto es que sí. Estas dos pinturas *franchutes* insuflan una energía *sinestésica* que provienen de la vieja escuela y astucia plástica de dos artistas con sangre en sus zapatos y piel bajo sus uñas. Nunca es demasiado tarde para cantar, incluso si no manejas los arreglos, la desazón formal que aligera la carga emocional y vira unos pocos grados la losa de *Marat* hacia el pop. Intenta escuchar las sonoridades del pasado que los fondos inacabados de David proyectan sobre un presente que fracturará el interés ideológico por la perspectiva. También marca el sendero del cortar y pegar intencionalmente como nadie: devolviendo parte de la credibilidad al acabado. Lo reinventa. Del mismo modo, Courbet suena como nadie. Comparado con lo que tenía alrededor, subvierte los formatos y crea *riffs* plenos de pasta, infracciones copiadas hasta la saciedad desde entonces para ver los efectos de la materia. Los distanciamientos cantados por David y Coubet son himnos de la historia del arte que reflejan las crisis culturales. Hay muchas cosas raras colmadas de ironía en estos dos cuadros. Se mueven bien combinando distintos registros, zigzagueando entre la tradición y la experimentalidad, recordándonos una historia sustentada en el ruido de una idea: anular el distanciamiento de un aspecto inacabado que está, precisamente, gobernado por un espacio-tiempo que representa y niega al mismo tiempo lo que representa. Conciencia política y ritmo para bailar mientras piensas por qué el sueño de los fenómenos acústicos para el ojo hace referencia –en mi caso- a esa mezcla de muros de distorsión pictórica, a mi gusto, el más refinado y tormentoso rock de *garaje*.

:::

No sé si alguna vez David y Courbet entraron a Chile. Mis referentes locales trágica, sincera e irónicamente no resienten la presencia de ellos. Esta incomprensión no significó abortar la grabación de una febril secuencia de sueños pictóricos en clave

de retales sinestésicos. Empecé a experimentar con las limitaciones de tamaño y velocidad de los cassettes descubriendo mediante la alteración de segmentos específicos del grosor o el largo de la cinta, señales inteligibles que exigían algo más que la simple reproducción en el *minicomponente* o el *personal stereo.* Al extremo de dejar sólo las carcasas sin cintas, expuestas al silencio extremo. Aquí se advertía que la cinta ya no estaba en el cassette pero también me despertó la inquietud alegórica de la bovina que rueda infinitamente al interior del cassette y éste al interior del equipo de sonido, girando sin sentido. Longitud en el sentido carolliano del *nonsense*. Aquí, volvía a aludir a *La Muerte de Marat* y *El Entierro de Ornans*, citados y plagiados en mis silencios ruidosos pero de manera tan delgada que al igual que las cintas delgadas de gran longitud pueden provocar pérdidas en la respuesta de frecuencia y un mal contacto entre los cabezales, enrollándose y enganchándose, haciendo que se atasque o rompa la cinta magnética. Terminando por estropear el reproductor. Había en estas señales algo de melancolía por los cánones de la modernidad, una *modernidad escuchada* preciso, pero también un diálogo modulado con el retorno, un *retorno también escuchado*, a la pintura de caballete en la década de los ochenta. No eludí la *posmodernidad doxa.*

:::

Y creo que las obras donde saqué la cinta de la carcasa adquirieron algo de este eclecticismo postmoderno al momento de trasplantarlo a otra carcasa pregrabada y que estaba etiquetada con la información de una conocida banda musical. Asimismo, como si se hubiera desencadenado un puente entre la carcasa sin cinta, pasando por la cinta trasplantada hasta la cinta pregrabada que contiene otra cosa que la que debía ser escuchada, llegué a la producción de cassettes donde lo escuchado eran sonidos como si la cinta hubiera sido comida por el aparato reproductor. *Un trompe l'oeil ecoico.* Gradualmente, empecé a editar las cintas de manera casera, primero cortándola y cuidadosamente pegando y alineando los fragmentos. Luego, mediante el uso de la doble cassettera la duplicaba junto con producir más distorsiones de sonido hasta que tuve acceso a un computador.

[Pensar el/trabajar con/]
sonido en espacios intermedios

Mi idea, insisto, no era trabajar con la objetualidad de las grabadoras, las cintas y sus extensiones (micrófonos, audífonos, carcarsas, etc.) sino en la expresión resultante de la transmisión de señales. Entre 1990 y 1993, durante el retorno a la democracia edito *"Variaciones para doble cassetera y frecuencias radiales", "Solos para contestadora telefónica", "Improvisaciones para fax", "Suite para cintas de audio y video" y "samplers 4 discos duros".*

:::

Hasta 1998, cada 3 de enero, a las tres de la mañana, fueron capturados en vivo los conciertos ruidistas de Loyola Records donde eran reinterpretadas piezas electroacústicas y composiciones de *tape-music* celebrando la apatía contractual hacia la industria cultural. Estos recitales, grabados bajo el eslogan "*más discos que John Cage"* y titulados *"Experiencias Juanito Hendrix"* fueron transmitidas desde una radio comunal (Radio Quinta Frecuencia, 107.7 FM) para una muestra de arte electrónico en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC). Estas transmisiones radiofónicas estuvieron al aire hasta el 2 de junio de 1999. Exceptuando la

Carátulas para *Experiencias sonoras desde la visualidad artística,* diseñadas por los participantes para sus respectivos tracks.

intervención sonora *"The Good Enough Artist"*, audible sólo desde la ventana externa de un tercer piso de un edificio abandonado en el centro de Santiago (2000, exposición del Magíster de Artes Visuales de la Universidad de Chile), y la banda sonora sobre el Golpe de Estado titulada "*Music for Gays, Lesbians y Estrellas de la TV"* producida para la muestra *Arte y Política* (Galería Metropolitana, 2001) y "expuesta" en la parrilla musical de una Disco-Pub el 11 de septiembre; las experiencias sonoras de Loyola Records desde 1999 han sido diseñadas sólo para Internet. Para el 2004 era lamentable tener todavía que soportar prejuicios contra el arte sonoro en el intramuros universitario, considerando la accesibilidad a sus orígenes. Perdí la cuenta de las veces que interpelé a la comunidad académica a consultar el sitio web de Kenneth Goldsmith, *Ubuweb*, en línea desde 1996!!!

:::

Por lo mismo, quise producir en un contexto institucional (Universidad de Chile) una experiencia sonora como una explícita actividad curricular. Hubo voluntad institucional para hacerlo pero creo que aún el desinterés sigue existiendo así como una poca prolijidad por el tema reflejado en las reivindicaciones en términos oportunistas de algunos implementándola como otra moda rentable. Esta falta de rigurosidad explica lo que pasa con un montón de artistas locales que declarándose de "vanguardia", en realidad, lo que producen son refritos, efectos de la moda. El asunto es que invité a estudiantes del pregrado en artes plásticas que cursaban primer, segundo y tercer año de la carrera –y que declaradamente *no* les interesaba ser músicos- a participar

Captura de grabación de *Experiencias sonoras desde la visualidad artística*. Autores de las imágenes: Paulina Castillo, Carolina Urra y Arturo Cariceo.

en una actividad curricular consistente en experimentar con sonidos y grabar los resultados en el *Centro Tecnológico de la Facultad de Artes* (CENTEC), los cuales serían incorporados por el *Sistema de Servicios de Información y Bibliotecas* (SISIB) a la base de datos institucional permitiendo su recuperación desde el Catálogo Bello mediante búsquedas por Internet y, además, descargarlos bajo licencia *Creative Commons*, desde el portal electrónico de la Universidad de Chile. También, solicite a los estudiantes diseñar las carátulas y crear un sello disquero para sus propios *tracks* porque la idea era que cada usuario bajara los *tracks* que quisiera y los ordenara según sus preferencias, imprimiendo el arte que cada participante diseñó para el disco.

:::

Titulé este proyecto *"Experiencias sonoras desde la visualidad artísticas or entre la sinestesia y los plunderphonics"*, siendo producido entre marzo y septiembre del 2005. De las 45 sesiones realizadas, quince estuvieron dedicadas a las grabaciones de los *tracks* en el CENTEC, en un horario de 10 a 20 horas con la asistencia profesional de Javier Jaimovich. Las restantes treinta jornadas estuvieron focalizadas a los aspectos teóricos y preproducción de las obras, en la sala 16 del Departamento de Artes Visuales (Campus Juan Gómez Millas) entre las 10 y 14 horas. El desarrollo del proyecto estuvo planificado en cinco etapas: 1. Desarrollo histórico y teórico de la relación de las artes con el sonido; 2. Preproducción de maquetas sonoras y carátulas, 3. Sesiones en el estudio de grabación; 4. Descarga de los temas y arte del disco desde Internet y; 5. Donación de los master al Archivo de la Universidad de Chile. Los contenidos vertidos fueron organizados en tres unidades que asocié a los cortes de un disco: Track 1: *Pymp my Manifesto (Sobre lo transversal como posibilidad de militancia artística)*, Track 2: Hip Hype *(En torno a la academización del Do It Yourself)* y Track 3: *Bonus Track (A propósito de una Poética de la Cuta, del Tributo o del Plagio, Incluso)*. Creo que la actividad funcionó al tutelar el desmontaje de producciones de la industria discográfica donde está latente el devenir de la experimentación sonora.

:::

Poco antes de terminar *"Experiencias sonoras desde la visualidad artísticas (o desde la sinestesia hasta los plunderphonics)"* fui invitado a una exposición de arte sonoro donde pensaba presentar una versión 2.0 de lo producido con los estudiantes. Había llamado a esta obra "*Composición para minicomponente Pioneer A200, encendido, sin parlantes, más ocho tomos de España en el siglo XIX (1902) y dos de Nuevo Mundo (1914)"* lo que no logró materializarse. De la acumulación de referencias históricas que fueron puestas a disposición de los estudiantes (y el público en general), todas provenían del sitio electrónico *Ubuweb* (Kenneth Goldsmith, 1996). Era la forma de derrumbar la creencia local que arraigaba la supuesta inaccesibilidad y restricciones a las fuentes históricas pero también quise documentar la labor de pioneros chilenos. Paralelamente a *"Experiencias sonoras desde la visualidad artísticas"*, produje un disco (también en línea) titulado *Bonustrack* con piezas sonoras de Francisco Brugnoli, Matilde Pérez, Virginia Errázuriz y Gonzalo Díaz, artistas que han trabajado con instalaciones sonoras pero cuyos aportes no han sido estudiados por la Historia y Teoría del arte local. De gran relevancia fue rescatar, al año siguiente, el disco "De números y proverbios" grabado por Alberto Pérez (primer doctor en historia del arte en Chile y miembro del grupo *Signo*) en 1950. También grabé *Urtext*, un disco de *covers* donde Mario Soro interpreta poesía fonética de las vanguardias históricas, recreando además la primera clase que tuve con él en 1987.
:::

Con Francisco Brugnoli trabajamos juntos en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile desde mediados de los años noventa, constituyendo nuestro curso de "pintura" en un espacio habitual para estimular las experimentaciones de los estudiantes con el sonido. Lo que no es casualidad. Aunque no deja de sorprender el desconocimiento de cómo Brugnoli ha hecho uso del sonido en sus instalaciones. Un ejemplo: su instalación "La balsa de la medusa" (Galería Ojo

de Buey, 1990), entre otras cosas, capturaba mediante micrófonos direccionales ubicados bajo unos tablones construídos para que crujiesen, el ruido producido por los espectadores siendo escuchados por unos parlantes ubicados en un punto lejano del lugar de tránsito de la sala de exposición. La instalación, que diariamente cerraba con *"La Flauta Encantada"* de Mahler, era la recuperación ruinosa de una obra que iba a exponer en La Habana en octubre de 1973. También han sido olvidadas las operaciones sinestésicas llevadas a cabo, a mediados del siglo pasado, entre el pintor abstracto-geométrico Ramón Vergara Grez y el compositor electro-acústico Juan Amenábar, documentadas en las obras "Carta abierta a Europa" y "Peces", respectivamente. Vergara Grez no sólo fundó el primer movimiento de arte moderno en Chile, organizándolo como un colectivo transdisciplinar, logró lanzar el manifiesto de "Rectángulo" junto a la musicalización de Altazor por Leon Schidlowsky y un recital de música contemporánea a cargo de la agrupación "Tonus". Vaya historia.

:::

Me he resistido a hacer un taller de arte sonoro porque prefiero integrar el interés por el sonido al interior de una clase de arte donde también están todas las demás manifestaciones de la modernidad, al igual que la persistencia de las prácticas tradicionales. Aún así, resultado de *"Experiencias sonoras desde la visualidad artísticas or entre la sinestesia y los plunderphonics"* seguí recibiendo colaboraciones para algún proyecto sonoro, que finalmente, edité bajo el título *Soundpark* (2007). Al momento de presentar este breve recuento de mi diálogo con el sonido en cuanto artista visual -prefiero declararme pintor-, estoy post-produciendo *Encore*, un disco de psicofonías intervenidas. Las psicofonías son capturas de sonido que quedan registradas en grabadoras de audio y que comúnmente las personas interpretan como evidencia de fantasmas o voces del más allá, y que conocí a través de un profesional del sonido que trabajó como consultor para documentales extranjeros relacionados con el tema de lo paranormal. *Encore* podrá ser descargado de manera gratuita y bajo licencia *Creative Commons* desde el 31 de octubre por Internet. Las

piezas sonoras de Loyola Records han sido editadas en dos compilados electrónicos: *"Malebitch"* (1998), que agrupa las composiciones realizadas entre 1987 y 1997 con cintas de audio, faxes, contestadoras telefónicas, radiofonía y ordenadores; y *"Gil de Castro Golden Hits"* (2008), que condensa lo realizado hasta el 2007 por web más algunos demos, algunas rarezas, lados B de "*Demais*" (un disco con capturas en vivo editado en 1997), el inédito inconcluso compuesto para el centenario de Salvador Allende que iba a transmitir durante el homenaje que le rindió la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile y un cover de *Imaginary Landscape No. 1* (Cage, 1939) realizado a partir de pitanzas que me realizaron algunos colegas y ex-estudiantes y que pude registrar gracias al 'sí duchampiano'.

:::

Las grabaciones que componen *Malebitch* y *Gil de Castro Golden Hits* nunca fueron pensadas como singles, sino como una ajustada pero incompleta compilación de experimentos sonoros que sólo amigos poetas, artistas visuales y músicos ya conocían. La principal motivación para producirla fue documentar el interés por explorar las demandas artísticas por lo acústico mediante instrumentos electrónicos y tecnologías de grabación. Por eso las tocatas en vivo, realizadas cada 3 de enero entre 1994 y 1999, jams con cintas pregrabadas y elementos del teatro, la danza y el cine -algunas transmitidas por radio en la onda de las Peel Session- también forman parte de este segundo compilado, al igual que el uso de cintas pregrabadas, sampleados y otras manipulaciones del sonido. El uso de cintas pregrabadas y sampleados, entre otros, no tiene relación alguna con un posible gusto por "el krautrock ni la música electrónica finisecular sino por mi interés en comprender el desdén contemporáneo manifestado hacia el ruidismo futurista o el silencio surrealista sumado a los malentendidos ideológicos entre la NWDR (Westdeutscher Rundfunk) y la GRM (Groupe de Recherches Musicales)". Al ser un recopilatorio en línea, *Gil de Castro Golden Hits* está disponible sin mediar ningún tipo de cobro y sin la posibilidad de pagar por los archivos. Si bien esta medida ha sido adoptada por Radiohead o Nine Inch Nails como un experimento

comercial para desligarse de empresas intermediarias, el antecedente, en este caso, es "Experiencias Sonoras desde la visualidad artística".

:::

Desde el año 2004 tenía la idea de concretar un proyecto radial por Internet. Algunos triunfos al respecto fueron las transmisiones de la conferencia que la periodista María Olivia Monckeberg realizó en la sala Isidora Zegers durante la llamada "revuelta de los pingüinos" y del Festival Departamental de Performance desarrollado en la sede Las Encinas de la Facultad de Artes, ambos el año 2006, dando cuenta de que una idea de esta naturaleza al interior de la academia podía llegar a concretarse. La decisión de hacer una radio era consecuencia de las experiencias artísticas radiales que había desarrollado al interior del proyecto Loyola Records en el siglo pasado, utilizando el formato de las entrevistas mediante invitaciones que recibí de las radios Concierto y Rock & Pop el año 1996. Dos años después, bajo mi proyecto Loyola Records fue arrendada una radio comunal para transmitir hacia el MAC Parque Forestal una parrilla de música experimental con piezas propias y *covers* de LaMonte Young, Negativland y John Oswald. El año 2007, mientras conducía el programa sobre cibercultura "Navegantes", en Radio Universidad de Chile decidí -retomando los postulados radiales de Walter Benjamin- producir el *podcast* "Estudio Dos". La idea fue crear un espacio para analizar –bajo la conducción de los profesores de sonido Jorge Véliz y Fernando Rojas- los discos producidos en el emblemático estudio de grabación del Centro Tecnológico del Departamento de Música, que da nombre a este programa radial electrónico. La idea tras "Estudio Dos" ha sido dar cuenta de las dificultades técnicas que existieron durante la grabación de cada uno de estos discos, dando a conocer no sólo los diversos estilos musicales grabados en el CENTEC (desde Música docta de Cámara, Ensambles y Coros, hasta estilos populares como Folklore, Jazz y Rock) sino que además ilustrando la evolución respecto del equipamiento del estudio, es decir, micrófonos, consolas, sistemas de grabación y tecnología en general, para así realizar la correspondiente explicación a los

auditores por los resultados técnicos logrados en cada producción. Este proyecto radial está vinculado a la *cibercultura* al situarse en un espacio sin husos horarios y donde puedes acceder a la información cuando lo desees. El término 'radio' en el contexto Internet no es el que habitualmente conocemos porque tecnológicamente es distinto. En estricto rigor, el uso de la palabra 'radio' lo utilizo para generar una convergencia retórica entre los medios de comunicación tradicionales y el espacio social de las redes.

:::

Mis videos del siglo pasado también empezaron a digerir la experimentación sonora basado en la inmersión del tiempo y las consecuencias del movimiento entre música e imagen, un viaje que se remonta a los tiempos de Aristóteles y Pitágoras, pasando por Philip Otto Runge, hasta la experimentación audiovisual post-MTV. Un uso que prefiguró el ánimo de desplazar las vías vanguardistas y experimentales del sonido hacia el uso de la banda sonora e ironizar sus orígenes comerciales y utilitarios, modificando el sentido de piezas bailables y el ritmo de los movimientos de cámara mediante la mezcla de material documental y de ficción, alternancia de diálogos e interrupciones musicales. Pero esto, también, ya es otra historia.

:::

Una línea de silencio, Ana María Estrada, Intervención de pasillo del Hospital Van Büren, Valparaíso, 2008.

Ana María Estrada

La obra sonora como obra visual

La división entre espacio visual y espacio auditivo o acústico es, sin duda, absolutamente atingente para pensar en una propuesta sonora desde las Artes Visuales, puesto que si hay algo primordial para ésta es, como su nombre lo enuncia, la *visión*, y no es mencionado sólo como 1 de los 5 sentidos; si no con la connotación que esto implica; la de ser visionario, la de proyectar, si se entiende que mirar es mirar hacia delante.

Partiendo de esta base, resultaría un tanto extraño y contradictorio pensar que el sonido, aquello que no se ve, pueda formar parte de los materiales visuales y aún más, que una obra pueda constituirse por medio del *puro sonido,* en el sentido de ser éste su principal temática; *lo sonoro,* pues es claro que no se puede hablar del *puro sonido* si se tiene en cuenta que si bien los sonidos están en todas partes, de todos modos requieren de cierta materialidad objetual o concreta para reproducirse, amplificarse y/o propagarse. Por lo tanto y en rigor, una obra no se constituiría sólo por el sonido, pero si puede estructurarse en torno a él como eje principal.

Para entender esto me interesa partir vislumbrando las características del espacio auditivo o acústico en relación al espacio visual:

> "El espacio auditivo es muy diferente del espacio visual. Nos encontramos siempre en el borde del espacio visual, mirando hacia adentro del mismo con nuestros ojos. Pero siempre nos encontramos en el centro del espacio auditivo, oyendo hacia fuera con el oído"[...] "La conciencia visual mira hacia delante. La conciencia aural está centrada". [1]

[1] M. Schafer.; "Yo nunca vi un sonido".

El sonido da la referencia del lugar que se habita; en el sentido de que me ubica espacialmente, a diferencia de la visión que para lograr esto se debe mirar por partes y juntar la información que brinda el ojo para poder ubicarse, en cambio los sonidos llegan a uno en un mismo lugar y llegan a lugares que la vista no puede; según Murray Schafer: "S*i dejo de tener en cuenta las cosas a las cuales el sonido está ligado el mundo fenomenológico desaparece"*, esto en el sentido de entender los sonidos como indicios. De alguna manera el sonido me da mi lugar en el mundo; me sitúa.

Uno de los aspectos más interesantes del espacio acústico es que da un sentido de lo ilimitado; pues el sonido se plantea como aquello que no tiene fronteras, ya que podría penetrar prácticamente en cualquier parte, y además el sonido penetra también el cuerpo y la sensibilidad humana, como dice Schafer: *"No tenemos párpados en los oídos"*. En cuanto al espacio visual, podría decirse que puedo escapar a la visualidad o descansar de ella, ya que es posible cerrar los ojos y de hecho al dormir es preciso hacerlo; sin embargo no ocurre lo mismo con el oído. El sonido siempre está presente.

> "El sonido no tiene fronteras. Podemos oír desde todas las direcciones a la vez. Pero el equilibrio entre la experiencia interior y exterior puede ser preciso. Si nuestros tímpanos estuvieran afinados más alto, podríamos oír las moléculas chocando en el aire o el sonido de nuestro propio flujo sanguíneo. El sonido llega a nosotros desde arriba, desde abajo y desde los costados. Tal como sostiene Lusseyran, pasa a través de nosotros y rara vez está limitado por la densidad de los objetos físicos" [2]

Más allá de hacer aquí una comparación y una enumeración de las diferencias entre el espacio visual y el acústico, me interesa detenerme en algo que plantea Murray Schafer respecto de estos dos espacios, enunciados ya casi como terrenos. Para éste el problema del RUIDO "*Se trata de la disonancia entre el espacio visual y acústico. El espacio acústico permanece soslayado porque no puede ser poseído"..."Hoy vemos el mundo sin oírlo"*. [3]

[2] Marshall Mc Luhan; "Aldea Global",págs 50-54.

[3] M. Schafer; "Yo nunca ví un sonido".

De algún modo Schafer plantea que estos dos espacios no comulgan; sino que más bien son disonantes, (todo esto pensado para el mundo occidental), situación que Marshall Mc Luhan atribuye al hecho de que el espacio auditivo corresponde al hemisferio derecho y el visual al izquierdo; los cuales están constituidos cada uno como un cerebro y por lo tanto luchan por estar unidos sólo físicamente. Es decir, se conciben desde ya como 2 terrenos aparte.

Sin embargo, lo anterior no implica conformarse con esta explicación, ni por el contrario tampoco se trata de sobrevalorar o sobreponer un espacio a otro; más bien de estar consciente, no sólo de que existen; sino también de cómo existen y en que relación están. En este sentido creo que el hecho de enmarcar el sonido dentro de las Artes Visuales; el *Arte Sonoro,* sin tener necesariamente una intención de reconciliar estos dos espacios, apela a la presencia de ambos, tal vez busca recoger la preocupación de Schafer cuando dice que *vemos el mundo sin oírlo*; para tratar de ver el mundo por el hecho de oírlo; es decir ni siquiera ver el mundo y oírlo; sino oírlo para poder verlo, para que este ver sea completo, íntegro. Para que el mundo aparezca ante nosotros por medio del sonido.

Si bien el espacio acústico siempre ha existido, dentro de las Artes Visuales comenzó a ingresar como parte de éstas desde hace algunas décadas (años 60-70), debido en gran medida a la experimentación al interior de la música con el material sonoro. De algún modo se podría decir que lo que sucede es que se comienza a hacer consciente *lo sonoro*, con la música concreta de Schaeffer, con el concepto espacial del sonido desarrollado por Stockhausen y Luigi Nono, entre otras cosas. Sumado a esto está el hecho de que durante el siglo XX el arte comenzó a convertirse en un área más experimental e integral, herencia que por supuesto viene dada por las vanguardias históricas, pero que recién hacia los 60' va a proporcionar el escenario adecuado para que surjan grupos como Fluxus, donde conviven distintas formaciones artísticas como músicos y artistas visuales.

Dentro de este contexto es que John Cage produce ciertos cambios no sólo para la música, si no también para las artes visuales. Ya en las vanguardias artísticas, el futurismo habría intentado transformar ciertos conceptos musicales, incorporando principalmente el concepto de ruido y en el campo de la literatura con lo que se conoce como poesía fonética y que implica un trabajo con la voz y con la emisión de ciertos ruidos al pronunciar las palabras.

Si se toman estos antecedentes y se proyectan al campo de las artes visuales en relación a lo que sucede con la diferenciación espacio visual/espacio acústico, tal vez sea posible pensar que el arte, o al menos algún tipo de arte, el denominado mala o buenamente *arte sonoro,* de alguna manera ha recogido estos dos espacios y los ha puesto a un mismo nivel, obviando cualquier intento de supremacía o jerarquía. Es decir, el hecho de incorporar el sonido a las artes visuales en tanto elemento central de una obra de una u otra manera reivindica el espacio acústico, pues le otorga un lugar tanto o más importante que al espacio visual. Por mucho tiempo las artes visuales sólo apelaron a la imagen como elemento central y cualquier otro elemento (el sonido en este caso), sólo era un complemento o se perfilaba como una manera de enfatizar las imágenes que se mostraban, mas llegó un momento, marcado por ciertos hitos al interior de la música y del arte, en que la incorporación de otros elementos ya no sólo significó un reforzamiento para la imagen, si no que éstos por sí mismos constituían una obra de arte. Lo que lleva a comprender, que no se trata de un espacio visual o un espacio acústico, más bien ambos se contienen mutuamente, por lo que cabe afirmar que son un mismo espacio, el lugar que contiene a ambos es común.

Por lo tanto, no se puede desligar la imagen del sonido, sobre todo si se entiende que las imágenes no son *silenciosas* y que, por lo demás, en cierto sentido, el silencio es también un sonido.

Ahora bien, cuando hablamos del sonido como *materialidad invisible* resulta sumamente necesario e interesante reflexionar respecto de la relación que se

establece con el mundo por medio del sonido como una relación directamente vinculada con la fenomenología. Más aún si consideramos, siguiendo a Hüsserl, que el *fenómeno* (aquello que se da a la conciencia) no requiere de la experiencia real de un hecho concreto, en tanto que la fenomenología se presenta como una ciencia de fenómenos irreales, puesto que trata de esencias y no de hechos.

> "Las esencias de cualidades acústicas o cromáticas (o de cualquier otro tipo) fenomenológicas, están dadas ellas mismas sea por mediación de una percepción, sea sobre la base de una representación de la fantasía; en ambos casos es absolutamente irrelevante la posición de existencia".[4]

En esta definición hay una relación directa con lo que plantea Schafer, pues él entrega una visión fenomenológica desde su perspectiva:

> "La mayor parte de los sonidos que oigo están ligados a cosas. Uso los sonidos como indicios para identificar dichas cosas. Si están ocultas los sonidos me las revelarán"[…] "Si dejo de tener en cuenta las cosas a las cuales el sonido está asociado el mundo fenomenológico desaparece". [5]

Damos cuenta entonces que se puede ser concientes del mundo por medio del sonido, pues incluso Schafer señala que el sonido actuaría como revelador. Debido a esto es que me parece posible pensar una obra sonora haciendo la diferencia entre *visualidad y visibilidad*; ya que si el propio sonido me da cuenta de las cosas no es necesario que las cosas se den de modo visible; pues el sonido puede referirlas sin necesidad de exhibirlas y de hecho describe además el espacio en el que se está situado captando uno o más sonidos. El sonido posee una presencia que no tiene que ver con una materialidad necesariamente, si no en primera instancia con el simple hecho de *estar ahí*, pues sería parte de lo que Hüsserl llama el "*mundo natural*" y nosotros estaríamos ante él en *"actitud natural"*: "*Tengo conciencia*

[4] J. O. Cofré; "Filosofía de la obra de arte", pág 25.
[5] M. Schafer; "Yo nunca vi un sonido"

de un mundo extendido sin fin en el espacio y que viene y ha venido a ser sin fin en el tiempo. Tengo conciencia de él, quiere decir ante todo: lo encuentro ante mí inmediata e intuitivamente, lo experimento. Mediante la vista, el tacto, el oído, etc., en los diversos modos de la percepción sensible están las cosas corpóreas, en una u otra distribución espacial, para mí simplemente ahí, 'ahí delante' en sentido literal o figurado, lo mismo si fijo la atención especialmente en ellas, ocupándome en considerarlas, pensarlas, sentirlas, quererlas o no." [6]

Sin embargo Hüsserl desarrolla el concepto de *epoché* que sería la puesta entre paréntesis de esta tesis de la actitud natural, puesto que en alguna medida la cuestión no sería tan simple como decir que el mundo *está ahí*, al menos no para la fenomenología que intenta *ir a las cosas mismas* (zu den sachen selbst[7]) y no necesariamente describir la objetividad del mundo que circunda. Pues bien, al entender que no es preciso el hecho de que las cosas estén en un sentido evidente delante de la vista para que estén *presentes* se comprende mejor que la visualidad es más bien como un efecto que se produce por un cierto estado de cosas y abarca algo más amplio que la visibilidad; pues éste último ámbito le concierne sólo a la vista y se limita a lo evidente, mientras que la visualidad tiene más que ver con la idea que me hago de las cosas, con lo que yo completo con mi percepción, y no necesariamente con mi visión. A su vez, cabe mencionar la diferencia que existe entre el mero acto fisiológico de *oír* y el acercamiento o la predisposición estética que implica el acto de *escuchar* [8], que sería análogo con la distinción entre *ver* y *mirar* u observar aplicable en este caso para las artes visuales. Es decir aún al escuchar el sonido este sigue siendo materialmente *invisible*, pero podría decirse que mi predisposición estética lo hace aparecer y por lo tanto ingresar de algún modo al campo de la visualidad. Es por esto que para pensar un trabajo centrado en el sonido y no en los objetos que los producen y/o reproducen en cuanto a la fascinación que pueden provocarnos como pseudo fetiches (que es lo que intento

[6] E.Hüsserl; "Ideas relativas a una fenomenología pura", pág.64.
[7] Este "lema" hüsserliano implica abstraer las consideraciones filosóficas y científicas para ir directo al fenómeno.
[8] Esta definición está tomada del artículo "Ars Sonora" de Alfonso López Rojo en Revista Lápiz n° 124.

llevar acabo en mi propio ejercicio artístico) es bueno tener en cuenta que esta cierta invisibilidad o inmaterialidad es tal sólo hasta cierto punto, no en cuanto a su realidad o a su existencia, de hecho, siguiendo a Hüsserl; su *posición de existencia* es diferente; la obra sonora se conformaría a través de distintos elementos, siendo el sonido el elemento central: el sonido en relación al espacio, (en el caso de mi trabajo) por lo tanto la obra se constituye en un momento y contexto dado y lo que se exhibe es más bien el lugar donde el sonido es propagado.

De ésta manera señalar que el sonido da cuenta del lugar es que en buenas cuentas lo haga aparecer, estableciendo nuevamente un vínculo con la fenomenología, pues no se trata con algo evidente, sino con algo que aparece y que es dado a la conciencia. La visualidad, a mi juicio, justamente tiene que ver con esto; con la conciencia, pues apela a la representación que me hago de las cosas y a su vez el escuchar implica un grado de conciencia para con el sonido, en este punto ya no sólo se es consciente de la existencia del sonido, sino que éste a su vez podría dar cuenta de las cosas, de los lugares, del espacio en que acontece. *"Los sonidos me hablan de espacios, sean grandes o pequeños, estrechos o amplios, interiores o exteriores. Los ecos y la reverberación me brindan información acerca de superficies y obstáculos".*[9]

De todos modos no es mi interés reducir la experiencia artística a la sensibilidad auditiva, si no por el contrario, ampliar la experiencia artística a la sensibilidad auditiva; dejando un poco de lado la supremacía de la visibilidad en pos de la visualidad.

Si bien en cierta forma, como se explicaba anteriormente, "*los sonidos dan cuenta del lugar"*, esto no quiere decir que con el sólo hecho de colocar un sonido en un sitio se me devele tal lugar, pues además no se trata tan sólo del hecho provocado

[9] M. Schafer; "Yo nunca vi un sonido"

al colocar tal sonido, sino a la relación que se logra establecer con los sonidos que están en el ambiente; es decir, si se presta atención a los sonidos del entorno, se puede tener mayor conciencia del espacio que se habita.

De acuerdo a todo lo señalado anteriormente es que mi obra sonora propone una intervención en el espacio arquitectónico. Estas intervenciones tienen que ver con un proceso de elección de sonidos de acuerdo al lugar que se quiere intervenir,

Intervención del baño de la escuela de Artes de la Universidad de Chile, 2002.

realizando primero que todo un estudio de lugar para comprenderlo en toda su magnitud, me refiero principalmente al espacio físico, al lugar arquitectónico y a su historia. Al aproximarme a estos conceptos que implican el espacio a intervenir selecciono uno o más sonidos que puedan relacionarse directa o indirectamente con el lugar. En algunos casos la relación existente entre el sonido y el lugar donde este se propagará es de absoluta correspondencia y no es en nada ajeno al sitio, sino más bien todo lo contrario, le es tan propio y familiar que logra perturbarlo; tal es el caso de la intervención del baño de la Escuela de Artes de la Universidad de Chile, en donde se colocaron 2 parlantes sobre el espejo del baño desde donde se emitía el sonido de la llave del agua.

Ahora bien, al trabajar con una materialidad invisible de manera constante y protagónica la elección que se hace de los sonidos respecto del lugar se vuelve aún más relevante, puesto que esta in/visibilidad se traduce en una visualidad, ya que lo que hay *para ver* es el lugar donde el sonido es propagado, apelando entonces a la anteriormente mencionada disposición estética que es lo que requiere el ámbito visual, no así el visible. De alguna manera la propuesta es que el sonido contribuya a que el espectador se enfrente de una manera *nueva* con el lugar.

Pensemos por ejemplo en la idea del pasillo de un hospital en desuso, que fue el sitio que intervine el 2003 en el ex hospital San José. En la obra *Espacio Transitorio* trabajé con un lugar abandono y por tanto un lugar deshabitado, situación por la cual se encontraba en una especie de pausa, podría decir que había en él una suspensión del tiempo, pero se producía también una relación con un elemento cotidiano, ordinario, en tanto que para cualquier sujeto un pasillo es algo común y más aún no se conforma como un lugar específico, de hecho ni

Espacio transitorio, Intervención, Pasillo ex Hospital San José 2003.

siquiera lo pensamos como un lugar, ya que sólo existe como espacio de tránsito. Mi propuesta fue entonces traducir y evidenciar esta condición por medio de dos sonidos; el sonido del tono de espera del teléfono y el sonido de una caja musical, ambos sonidos que resultan conocidos y familiares, pero que al ser amplificados y reproducidos reiteradamente y en forma monótona se vuelven un elemento perturbador.

Es así como la intervención sonora propone en primera instancia destacar el lugar, pero a la vez cuestionarlo y repensarlo como espacio de tránsito. Ya no es un mero *transitar* por el pasillo, es detenerse en él y vivenciarlo como lugar; habitarlo.

Por otra parte el 2004 desarrollé la obra Territorio Sonoro en Galería Metropolitana, donde me enfrentaba con una suerte de galpón gris, construido en metal y cemento el cual se ubica en la calle Félix Mendelssohn en la comuna de Pedro Aguirre Cerda. El nombre de la calle llamó inmediatamente mi atención, ya que me pareció una ironía que esta galería que tiene el perfil de exhibir arte contemporáneo, pero en una comuna más bien marginal se ubicara territorialmente en una calle con el

Territorio sonoro, Ana María Estrada, Intervención, 2004.

nombre de un compositor de música docta y fue por ello que decidí utilizar una pieza musical de este personaje, planteándolo como una especie de primera *marca sonora* para este sitio.

Posteriormente busqué alguna relación más directa con el lugar en tanto que lugar cotidiano y espacio habitable, ya que GALMET es una extensión de la casa de los dueños y directores de la galería por lo tanto existía allí y en todo el sector el concepto de "casas +"; una casa que era a la vez un kiosco, otra que era a la vez un taller mecánico y esta que era una casa, pero también una galería. Se construyó entonces una jaula que reproducía las medidas de la galería a menor escala y dentro de ella otra jaula más pequeña que contenía 6 pájaros (que eran de los vecinos y de los dueños de la galería), los cuales representaban el elemento *vivo* sonoro y a la vez evidenciaban el hecho de estar en un espacio que era parte de una casa, puesto que hacían las veces de mascota, las que normalmente son más bien utilizadas como elemento de adorno y/o de contemplación y que por lo tanto situaban también al espectador en una condición de *voyeur*.

Zona invisible, Ana María Estrada, Intervención, Museo Nacional de Bellas Artes 2005.

Por último quedaba un espacio que era tal vez el más perturbador en esta galería; el baño, el que dejaba en absoluta evidencia que esta galería de arte contemporáneo era también una casa, ya que al ingresar a él podíamos encontrarnos con una lavadora, con un balón de gas y con una ventana que conectaba la casa habitación con la casa galería. Determiné entonces que este espacio debía tener su propio sonido, casi como un ambiente aparte, pero relacionado con el concepto general de la obra, por lo cual decidí colgar una radio a pilas sobre el W.C., la cual estaba desintonizada y emitiendo noticias.

Territorio Sonoro era entonces una obra realizada específicamente para este lugar, para esta c*asa habitación galería*, ironizando de algún modo con la condición y el paisaje sonoro en donde se encontraba inserta.

El 2005 se realizó una muestra de arte sonoro chileno en el Museo de Bellas Artes. La primera cuestión que tenía clara era que no me interesaba poner una obra al interior de una sala, aún cuando de este modo fuese más vistosa, sino que justamente me interesaba jugar con ese ámbito de invisibilidad que portaba mi obra, pero con una intervención que cuestionara al museo como lugar y no que lo utilizara simplemente como un lugar cualquiera.

Para entender este trabajo es preciso considerar ciertas características del museo. Me refiero al hecho de que esta institución forma parte de un gran edificio que está dividido justo en la mitad y que da espacio por una parte al Museo de Bellas Artes (MNBA) y por otra al Museo de Arte Contemporáneo (MAC), la unión se mantiene por la parte trasera de los edificios, cual hermanos siameses unidos por la espalda. Recordemos además que en el pasado este edificio se constituía como uno solo, el cual era la Escuela de Bellas Artes, con el tiempo pareciera haberse dividido y encontrarse en una dicotomía entre lo contemporáneo y lo clásico. Pues bien, en el momento que me invitaron a la muestra, el MAC se

encontraba en remodelación, por lo que el ruido que provocaba la reconstrucción era insoslayable al momento de sostener las reuniones previas a la muestra. De esta manera supe que el sonido a ocupar debía ser este mismo que no nos dejaba hacer la reunión con el clima correspondiente.

Bajo estas condiciones se desarrolló *Zona Invisible,* intervención para la que escogí los pilares que se visualizan inmediatamente al ingresar al MNBA, la elección de un umbral para ser intervenido corresponde al hecho de buscar un espacio indeterminado y ambiguo, dentro de un espacio tan determinado arquitectónica e históricamente como lo sería el museo. Dichos pilares se conectan con el MAC por una proyección de la mirada, proponiendo una manera tácita de unirlos nuevamente, haciendo habitar uno dentro del otro por medio del sonido y utilizando este no-lugar como el punto arquitectónico de conexión que ponía en crisis la condición de ambos espacios. En los 2 pilares escogidos (de características centrales y de ángulos rectos) se ubicaron en altura 2 cajas de parlantes respectivamente, de color blanco que se mimetizaba con el pilar, desde ellos se emitían alternadamente el sonido de una construcción (grabado en vivo) v/s el sonido alusivo a un derrumbe, al concepto de destrucción (creado en computador a partir de otro sonido); con una variación de volumen que lograra un ruido bastante estruendoso con este derrumbe. Fue así como los parlantes pasaron a mimetizarse con la arquitectura del museo, pasando a ser tan invisibles como el sonido que emitían.

Como último ejemplo mencionaré *Una línea de silencio*, intervención que desarrollé en el 2008 como obra sonora específica para el Hospital Van Büren de Valparaíso. La intervención se desarrolló en un espacio anteriormente trabajado; un pasillo, pero que para el caso de este hospital, que sí es habitado, tiene una historia completamente distinta, pues a diferencia de *Espacio Transitorio* del 2003, este pasillo se conforma como un espacio por el cual transitan muchas personas; gente que está hospitalizada, personal del hospital y público en general, pese a ello

carece de la misma atención que cualquier otro pasillo, pues como ya señalé es sólo un lugar de *paso*.

Para el caso de este trabajo había que considerar primero que todo, que me encontraba en un espacio público, lo que implicaba que el *espectador tipo* de la obra serían los usuarios de este hospital y no un sujeto que fuera al encuentro de una intervención artística. Es por ello que lo primero que debía hacer era destacar el espacio a intervenir; utilicé una franja de papel mural blanco, con una intención primera de limpiar el lugar, pero a la vez para aludir a la condición de asepsia que debiera existir en un hospital, visualmente esto ya constituía un cambio en la cotidianeidad del pasillo. Por lo demás se establecía un juego de sentido al entender el silencio como una *asepsia auditiva*. Posteriormente, al colocar 4 parlantes que emitían el sonido del mar y las escaleras simultáneamente proponía silenciar este pasillo, en el sentido de centrar la atención auditiva en estos sonidos que nos son propios del lugar, puesto que correspondían a sonidos de elementos foráneos al hospital, pero que si son propios de Valparaíso; la escaleras, como un sonido urbano y el mar como un sonido natural.

De esta manera se perturbaba el espacio cotidiano del pasillo y se centraba un poco más la atención en él, dejando de ser sólo un espacio de tránsito para intentar constituirse como un lugar.

Es así como mi obra sonora propone una conciencia no sólo respecto del sonido, sino también de la visualidad de nuestro entorno y sobretodo de los espacios que habitamos cotidianamente, que muchas veces, al igual que el sonido se vuelven casi invisible a nuestros ojos. Apelo de esta manera a una conciencia visual, más que a una conciencia visible, dejando en claro que el espacio sonoro y el visual no se encuentran separados, sino que corresponden a un mismo espacio que se complementa, podríamos hablar tal vez de un espacio *audiovisual*. Para el caso de la arquitectura además podemos completar nuestra visión respecto de el espacio

sonoro y visual cuando comprendemos que al habitar estos espacios somos nosotros mismos quienes les damos sentido, tal como señala Heidegger: *"No habitamos porque hemos construído, sino que construímos en la medida que habitamos, es decir en cuanto somos los que habitan."* [10]

[10] M. Heidegger; "Construír, Habitar, Pensar", p.153

San Diego X Franklin (detalle), Enrique Zamudio, instalación de un cilindro estereoscópico inmersivo de 1.60 x 12.00 mts., Sala Juan Egenau, 2003.

Enrique Zamudio

Imagen y sonido espacializado

El presente trabajo obedece a un intento de establecer el necesario marco de relaciones entre las fuentes, ideas y procedimientos que sustentan un trabajo de arte que se ubica en una zona de complemento entre lo visual y lo auditivo, un trabajo que explora las posibilidades de proyectar en el espacio de representación la experiencia audio-visual.

Se trata de la obra "San Diego X Franklin", realizada el año 2002-3 y expuesta en la sala Juan Egenau del Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, que consistió en la instalación de un cilindro estereoscópico inmersivo de 1.60 x 12.00 mts., y la instalación de sonido cuadrafónico en cuatro puntos distintos dentro de su desarrollo. En términos espaciales, la ubicación del punto de vista del observador fue en una de las esquinas del lugar, y en el caso del sonido la edición de los registros corresponden a las cuatro calles que confluyen al lugar. Por medio de esta disposición se logra recrear la situación de espacialidad perceptual a partir de un punto de observación y escucha.

La instalación de este trabajo está claramente ubicada en el campo de la intención manifestativa y la especulación expresiva, es decir el desarrollo de elementos de lenguaje que en su combinación alcancen una declaración de sentido. Este abarca de manera conjunta lo visual y lo auditivo por medio de un formato híbrido que integra las distintas vertientes organizadas en un todo, pero que a su vez soporta lecturas parciales sin desarticular la totalidad.

Para llevar a cabo este proyecto se partió de ciertas convenciones en las operaciones visuales y sonoras, el tópico del "paisaje" sirvió de punto inicial ya

que en su carácter genérico ha acogido una serie de prácticas históricas definidas a su interior, fundamentalmente en el campo visual y recientemente en lo auditivo, en este caso ojo y oído son invocados de manera complementaria configurando una trama indisoluble en la apreciación del trabajo, cada uno dentro de los lenguajes y límites expresivos que los define y articulados para dar cuenta de una realidad de naturaleza artística que parte del ejercicio cotidiano.

La añeja dicotomía entre lo visual y auditivo parece dejar de tener sentido, el carácter transmedial se ha adueñado de los intereses expresivos de la contemporaneidad, de un mundo casi imposible de transferir sin apelar a la multiplicidad perceptual de su experiencia, el paisaje contemporáneo ya no reconoce fronteras, atiborrado de signos de índole compleja y cruzada de estímulos múltiples.

En este trabajo confluyen una serie de procedimientos diferentes que tienen como particularidad el ser tratados por medio de herramientas digitales configurando una pieza compacta, los elementos componentes del proyecto son la fotografía, la estereoscopia, la visión panorámica, la edición e impresión digital, grabación y edición digital sonora y sonido multicanal.

Consciente de la diversidad y profundidad del tema abarcado, me limitaré a señalar los elementos formales que más directamente inciden sobre el trabajo propuesto, resolverlos de manera general para así concluir en la convergencia de ellos que es donde se genera este trabajo, vincular imagen y sonido por medio de estrategias técnicas autónomas sumadas en un propósito instalativo.

Paisaje visual / Paisaje sonoro

El "paisaje" se revela como una construcción cuyo sentido se vincula a nuestra particular experiencia cultural, por lo tanto no es lo que funda referencialmente a una fotografía, pintura o pieza sonora que intenta dar cuenta de él, sino más bien el resultado final de una serie de operaciones de construcción de significado.
Paisaje en su definición etimológica referencia a la representación de una porción de terreno considerada en su aspecto artístico (Acad.).
Pareciera que lejos de tratarse de un género acotado y excluyente se trata de un campo de indagación abierta, de marcos móviles y definición en curso, y por tal razón ha acogido voluntades experimentales.

El paisaje pictórico es el referente inicial, este como género sólo alcanza categoría como tal en el S XIX, antes que eso se trata simplemente de un tratamiento de fondo, de contextualización espacial de la figura, y que de manera gradual fue obteniendo autonomía a través del tiempo. En la edad media esta práctica es inexistente, sólo un par de mínimas referencias se podrían considerar, pero a partir del Renacimiento y el sistema de construcción de perspectiva central, permitió la incorporación dentro del orden composicional de la línea de horizonte, generalmente mediando la mitad superior, utilizándola para desplegar elementos naturales del paisaje que sirvieran para producir efectos de profundidad, escala y proporcionalidad de las escenas y figuras representadas.

San Diego X Franklin, (detalle) Enrique Zamudio, 2002-2003.

Por otro lado, el paisaje sonoro tiene una inscripción inicial, pero no excluyente, dentro de la música electroacústica, este tipo de música tiene su inicio y desarrollo a fines de los años 40 del pasado siglo, como consecuencia de las necesidades planteadas por los creadores de acceder a conformaciones tímbricas que trascendieran las disponibles hasta el momento, y del desarrollo científico y tecnológico que permitía satisfacer esas necesidades. Esta música tiene dos vertientes iniciales que son los sonidos existentes y los sonidos generados sintéticamente.
Pierre Scheaffer es el referente técnico y metodológico.

El concepto de "Soundscape" toma forma y fuerza a partir de las investigaciones de Murray Schafer con relación al entorno y medio ambiente sonoro, una especie de "ecología sonora" de proyección estética.

La otra vertiente de incidencia en el proceso la representa el género de música concreta y más particularmente lo relativo a los sonidos fijados.

El espacio del sonido/Acústica de la ciudad

La percepción del sonido supone dos condiciones constitutivas, la existencia de una fuente sonora por un lado y un espacio como medio de propagación por otra. Estas determinantes hacen que el gesto sonoro y su escucha sean en parte una acción espacial totalizante.

En el contexto de este trabajo la ciudad y su dimensión acústica es investigada como productora de signos sonoros cuyos registros fueron posteriormente editados como fracciones concretas de una pieza sonora. Los sonidos de la ciudad son genéricos y modelan nuestra percepción de ella, el bullicio de un mercado, el tráfico de una calle concurrida o las voces de vendedores ambulantes resultan

distintas según la hora del día, el clima o la estación del año, como Monet pintando la Catedral de Rouen, bajo cada condición cambia nuestra percepción del lugar.

Uno de los capítulos más interesantes de la evolución de los recientes procesos digitales es el desbordamiento hacia el campo sonoro acaecido dentro del ámbito de las artes visuales, artistas que indagan a partir de la brecha propuesta desde las vanguardias históricas, en las que redimidos de las formas clásicas del arte y las ataduras de la tradición musical logran internarse en un espacio de exploración conceptual y aventura estética en procura de experiencias de liberación creativa.

En los últimos años se ha verificado esa tendencia no sólo por el número de cultores, sino más bien por identidad que este tipo de práctica ha alcanzado, configurando ya una categoría artística específica y diferenciable.

Técnicas de la imagen / La imagen técnica

La fotografía / La estereocopía / El panorama

La visión como un acto perceptivo natural permite la aprehensión y configuración física del mundo.....
Dentro del proceso evolutivo de racionalización de la mirada y su representación, la técnica de perspectiva central es la gran estrategia constructiva.

El Panorama

El panorama es un concepto desarrollado para superar una de las limitaciones de la pintura tradicional, la del punto de vista estático. Ésta tiene su origen en las indagaciones sobre aparatos y máquinas de perspectiva desarrollados durante el S. XVI, Durero, Tommaso Laureti y particularmente Baldassare Lanci quien propone una alternativa al sistema clásico de perspectiva de punto único, produciendo una imagen panorámica sobre la superficie en forma de cilindro. La

anamorfosis surgió como consecuencia de las imágenes oblicuas y vistas tipo gran angular de Piero della Francesca o Leonardo da Vinci como secuela de pinturas ilusionistas utilizadas en arquitectura que debían ser observadas desde posiciones descentradas.

Con estos antecedentes es que fueron desarrolladas a partir de entonces y hasta el S. XIX diversos tipos de vistas de ojo móvil culminando en los magníficos espectáculos como el de Londres ó el Diorama de Paris. Lo que interesa rescatar de éstos son los sistemas constructivos en base a vistas poligonales dispuestas en forma cilíndrica, los que son posibles de elaborar con la ayuda de una estructura perspectiva, o de manera más exacta, con la asistencia de una cámara oscura o fotográfica otorgando precisión y sentido de realidad a tales imágenes.

Últimamente y con el advenimiento de la fotografía digital han sido desarrollados formatos de visualización de realidad virtual no inmersiva como el Quick Time Vr (QTVR). La técnica básica es teóricamente sencilla: una conjunto de fotografías, que en movimiento, y tratadas particularmente con ciertos programas, entregan una ilusión panorámica del paisaje, objeto, persona, o cualquier otra ilustración. Con la simple ayuda del ratón u otra interface, podemos tener 360 grados de libre exposición (panoramas nodales), y hasta avanzar entre una escena y otra (multinodos).

La Fotografía

Es con la Fotografía donde inicialmente hablamos de un procedimiento mecánico de elaboración de imágenes, su aparición dentro del panorama histórico de fabricación de signos deviene en hito y da paso a lo que hoy denominamos imagen técnica, dentro de la cual se inscriben consecutivamente procedimientos posteriores que comparten esta naturaleza tecnológica.

Aunque no es el propósito de estas notas tratar el tema de la fotografía en

particular debido al amplio y popular conocimiento de esta técnica, quisiera al menos puntualizar la estrecha conexión que une fotografía y fonografía, no tan sólo en términos históricos ya que se trata de dos procedimientos propiciados y desarrollados de manera simultánea, sino en el hecho que ambos comparten procedimientos de conversión mecánica de estímulos físicos intangibles sobre soportes sólidos, evidenciando su correspondencia con la realidad bajo el estatuto de huella, extremando esta causa al punto de volcarla sobre sí mismas en el estrechamiento entre objeto y referente. Este valor indicial es determinante en la comprensión del signo visual y audible utilizado en este trabajo.

La Estereocopía

El ojo cíclope que de algún modo nos parece un absurdo, es en la realidad una experiencia cotidiana, si bien miramos con los ojos objetivos de la cara, vemos con un ojo subjetivo que es la fusión de ambas imágenes desde la cual nos percatamos de la profundidad del espacio topológico.

A principios del siglo XIX tuvieron éxito los primeros intentos de recomponer la visión binocular, aunque conocida y estudiada con anterioridad, sólo en 1832 Charles Wheatstone planteó el problema central; … cuál sería el efecto de presentar simultáneamente a cada ojo las vistas que corresponden a su posición y observadas en forma separada….. De esta manera ideó el estereoscopio reflectante con figuras geométricas representadas en paralaje.

Luego con la aparición de la Fotografía, Wheatstone adaptó los principios de la estereoscopia a imágenes más realistas encargadas a Fox Talbot (su inventor) y Collen (uno de los primeros cultivadores de esta práctica) consiguiendo Talbotipos estereoscópicos obtenidos a partir de dos cámaras con sus lentes adecuadamente separados imitando la visión binocular.

Sir David Brewster, reconocido óptico escocés, simplificó el procedimiento

construyendo un tipo de visor lenticular que mejoraba la eficacia de la observación y facilitaba la obtención de pares estereoscópicos yuxtapuestos tal como eran obtenidos en una cámara de doble objetivo.

De esta manera la fotografía estereoscópica pasó a las residencias familiares de la creciente clase media urbana hasta los nobles salones aristocráticos con una fuerza inusitada, convirtiéndose en una mercancía del tiempo de ocio, una accesible entretención que convocaba la participación colectiva en torno a este aparato.

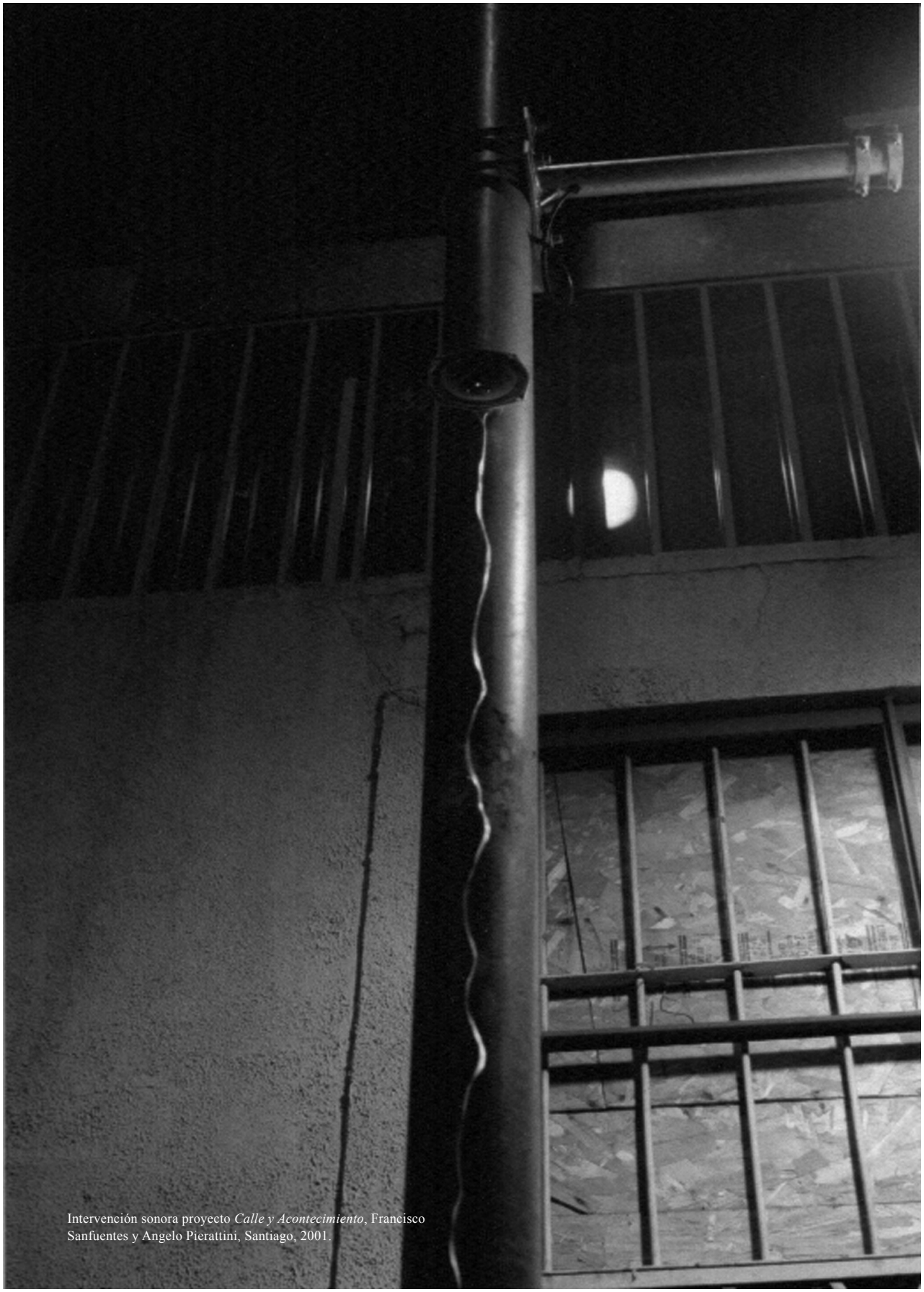
La diferencia más notable del procedimiento es la de requerir condiciones especiales de observación, es decir el uso de un dispositivo que al ser utilizado produce la percepción en tercera dimensión.

También resulta importante señalar en este contexto que la Fotografía y el Estereoscopio, junto al Fenakistiscopio ó el Zootropo, mecanismos que apelan a la "persistencia de la visión" como una explicación de la ilusión del movimiento, representan la diversidad de las búsquedas que determinan la época y que son la base de los consagrados medios industriales que caracterizan la visualidad del siglo XX, la fotografía y el cine.

Estos procedimientos dan soporte a la célebre consideración de Walter Benjamín de que en el siglo XIX "la tecnología ha subjetivado la sensibilidad humana a un complejo tipo de entrenamiento", dando origen a un concepto moderno, la del "observador".

Curiosamente esta técnica no ha logrado reeditar el interés y profusión de su práctica pese a recibir importantes avances en cuanto a tecnología a través del tiempo, una de ellas es primeramente, el desplazamiento producido hacia el campo de las imágenes en movimiento, el cine 3D, cuyo antecedente se encuentra en el aporte de Joseph d'Almeida quien en Paris en 1858 presenta un método de

proyección de vistas en relieve utilizando dos imágenes y dos filtros de color complementarios, en este procedimiento, las dos imágenes formaban el par estereoscópico y eran proyectadas en forma de diapositiva coloreada con tintes complementarios (rojo / azul) y visionada por medio de lentes con los filtros correspondientes (en el filtro azul, el ojo veía la imagen roja, y en el rojo la imagen azul). Este procedimiento llamado Anaglifo, fue trasladado primero a la impresión gráfica (Ducos du Hauron) y posteriormente luego de la aparición de la película fotográfica hizo su entrada al mundo del cine (New York 1915).



Intervención sonora proyecto *Calle y Acontecimiento*, Francisco Sanfuentes y Angelo Pierattini, Santiago, 2001.

Francisco Sanfuentes

Sonido y desaparición

Mis pasos en esta calle
Resuenan
En otra calle
Donde
Oigo mis pasos
Pasar en esta calle
Donde
Sólo lo real es la niebla

Octavio Paz

Afuera, en la calle, especialmente en la noche hay una espesa masa de residuos sonoros: el inquietante sonido de un mecanismo en la madrugada, alguna máquina que nos llega como fragmento inacabado cuyo sentido ha quedado en otra parte… la persistencia del timbre de un teléfono que pareciera nadie va a contestar, a veces también una vibración sobreexcitada tras una la ventana iluminada , la intensidad de una frecuencia que carraspea en el aire como algo que pudo ser una voz que se quiebra en un dolor siempre inadvertido que pasa y desaparece, como siempre, en la longitud de una calle que se estira como algo otro que su familiaridad ciega.

Cada intersticio parece contener los residuos de infinitas vibraciones como trozos quebrados de un total que se multiplica por tantas vidas que deambulan, se recogen y se esconden en las noches de cualquier ciudad. Cada noche que suponemos silenciosa se deja intervenir por fragmentos quebrados de sonidos que se escabullen desde las ventanas y que a través de las vibraciones en sordina nos llegan desde los muros, como señales inoportunas sin referente de lo que siempre debiera permanecer oculto en lo privado.

Cito aquí un fragmento de Kant en la Crítica de la Facultad de Juzgar, citado a su vez por Sergio Rojas en su texto Los ruidos del Sonido / notas para una filosofía de la Música). Éste si bien habla específicamente de la música me sirve aquí para ejemplificar un aspecto de la dimensión material del sonido que en este texto también conducirá finalmente a la música.

> "a la música le está asociada cierta falta de urbanidad, en cuanto que, sobre todo según las cualidades de sus instrumentos, difunde su influjo mas lejos de lo que se le pide (hacia la vecindad) y de tal modo se impone, por decir así, quebrantando la libertad de otros, ajenos a la sociedad musical; lo que no hacen las artes que hablan a los ojos, pues no hay nada mas que desviar los ojos cuando no se quiere acoger su impresión"

Como refiere el mismo Rojas en su texto a continuación, esa materialidad muchas veces impertinente hace que la música pueda devenir fácilmente en ruido.

Aquí hablo precisamente de esos ruidos que impertinentes irrumpen en las calles por las noches aparentemente silenciosas. Hablo de lo siempre está ahí afuera desvaneciéndose como una sorda percusión, como una voz sorda sin timbre en el rumor casi inaudible de una ciudad.
Esos ruidos que se disipan en el espacio y en el tiempo, (ambas dimensiones del sonido), acontecen, transcurren, se sumen en su propia pérdida y fragilidad material y de sentido ante cualquier mirada, la que sin embargo nunca puede dejar de ver las cosas que siempre están ahí, y seguirán estando ante nuestra desaparición.

Cabe preguntarse ¿como medir si esa resonancia terminará de desaparecer completamente? Pues siempre contamos con precarias condiciones para medir la continuidad de esa leve agitación del aire en el espacio, la Historia deja de manifiesto que todo recurso y técnica de medición y certeza científica sólo se

[1] Kant, I., *Crítica de la facultad de juzgar*, Monte Ávila Editores, Caracas (Traducción de Pablo Oyarzún), p. 221.

sostiene en la precariedad de su tiempo, un tiempo circunstancial, pues cada nuevo artilugio tecnológico nos deja en la sospecha que siempre se va quedando una fracción infinitamente divisible cada vez mas pequeña sin ser aprehendida por cualquier instrumento que exista o seamos capaces de imaginar.

De pronto pudiese ser que esas resonancias como leves agitaciones de la materia invisible se van quedando entre las cosas, constantemente rebotando, amontonándose una capa tras otra en rincones, muros e intersticios como una masa invisible, un ruido denso de capas y pequeñas líneas como la cotidiana interferencia de una radio o el zumbido que escuchamos cuando creemos estar en completo silencio, como si algo así como el silencio existiera sin preguntas, ni cuerpo.

Si la música, antes que ella el sonido carecen de cuerpo, todo se resolvería en el sujeto, en su propio cuerpo. En el sonido y en la música no queda mas materia que la que la subjetividad es capaz de sentir, pero el campo de lo visible siempre es invadido por aquella ecuación de vibración y resonancia, y de pronto ya no es el mismo, se resignifica desde lo infamiliar de esa aparición, se tiñe de algo otro, mas allá de su condición cotidiana, algo así como si antes las cosas sólo estaban ahí de pronto se volvieron imágenes que son el acontecimiento orgánico de una ciudad. Aquí el sonido organizado como "discurso", o sea la música, al desplazarse mas allá de su autorreferencia adquiere una nueva condición de objeto articulándose, entremezclándose en una suerte de partitura orgánica con las cosas que siempre portan un sentido, un contexto y una historia, una pequeña historia.

Así, el sonido también es un objeto, o se constituye en tal en su acontecer efímero en el espacio y el tiempo, y hablo aquí en particular de la calle. Entonces ya no se trata de un espacio neutro que intenta generalmente en vano negar su condición significante.

Sin embargo la Música es aún en términos filosóficos un exceso de materialidad y sensaciones sin concepto que se desvanecen o se van haciendo inaudibles en el tiempo y el espacio desde el momento de su aparición.

Me parece pertinente ahora remitirme y citar algunos fragmentos que trabajé a modo de registro textual (claramente y por lo dicho anteriormente, la dimensión de experiencia de una intervención sonora es imposible de capturar y sólo existe en su acontecimiento material y ésta me parecía la forma mas "exacta" de referirme a lo efímero de dichas experiencias) en el libro de "registros" del *Proyecto colectivo Calle y Acontecimiento* realizado en Santiago y Concepción 2000, 2001, al menos en su aspecto de investigación entre las relaciones entre sonido, música y visualidad. En ese entonces, al equipo inicial del proyecto (Claudio Aranda, Alfredo Da Venecia, Ángelo Pierattini y Francisco Sanfuentes) nos convocaba trabajar con la calle y lo que su experiencia pudiera entrañar al entregarnos a su provocación. Nos propusimos poner en juego de manera transversal gestos provenientes de la visualidad, la música y la escritura, en relación con la intemperie de nuestro paisaje. Se trataba también de trabajar en la exploración conjunta de dichas disciplinas, entendidas cada una y en su articulación transversal como objetos o materialidades articulables capaces de generar una experiencia poética en la ciudad.

Pensábamos entonces en el sonido de éste paisaje que recorremos y experimentamos día a día, donde a menudo nada parece trascender su puro acontecimiento.
La música conduce al sujeto sobre ideas indeterminadas. Ahora, respecto de la calle y la fragilidad de su comprensión, la música, aparentemente tan cercana y familiar es sin embargo la radicalidad de su desvanecimiento.
El sonido se transformó entonces para nosotros en signo paradigmático de lo que se desvanece a la intemperie.

Se trató entonces de lograr algo así como "música" a partir de nuestros sonidos, pedazos de biografía, fragmentos de calle, grabaciones, objetos que de pronto resuenan llenos de significación, cosas susceptibles de articularse según y entre la sintaxis de las calles que se espesan día a día con torrentes de ruidos y huellas en suspensión.
¿Qué ocurriría si tan sólo amplificáramos afuera lo que está sucediendo adentro,

desde nuestros espacios privados y dejarlo diseminarse a su suerte?
Devolver a la calle lo que ella ha provocado, poblarla ya no de lo indeseado que se filtra por las ventanas, sino la explicita donación de lo que acontece cargado de intensión en el secreto en una habitación, encerrados e improvisando en la lógica intraducible de los sonidos.

Se trabajó con dos guitarras eléctricas, teclados, flauta, cintas con grabaciones privadas, sonidos de la calle, un megáfono, micrófonos ambientales, y cualquier objeto, lo que tuviésemos a la mano que pueda emitir un sonido necesario para estas calles.
Desde un cabezal de amplificación se dejó salir el sonido bajo la forma de parlantes de 20W, éstos rellenaban intersticios, a veces adosados a los muros y a los postes. ¿Qué podría significar la vibración de esas pequeñas bocinas metálicas de diez centímetros luego de salir desde una casa hasta la calle y recorrer centenares de metros en cualquier dirección, que no sea el inútil disolverse de los sonidos producidos improvisadamente durante dos horas en el secreto de alguna habitación? (primero se trató de mi taller, luego la casa de Ricardo Villarroel, Sandra Kappes…), etc.
Cerca de la una de la madrugada desde la intersección de Lord Cochrane y Aconcagua fueron 400 metros de cable cuidadosamente desenrollado como el camino de una babosa que seguía su rastro hacia Av. Matta.
Entonces la ciudad parecía abierta: Todo parecía estar sonando como por primera vez, todo intersticio estaba dispuesto a cobijar por unos instantes aquello que tampoco sabíamos ocurriría y que pronto se dejaría caer desde los parlantes. El golpear de los hielos en un vaso de Claudio Aranda fue el nervioso inicio de lo que luego se fue desenvolviendo sin mas premeditación que la conciencia de que algo podría estar sucediendo allá afuera, que algo se hiciera visible al transformarse el paisaje en sonido, por unos instantes en que alguien pueda captar su resonancia y nunca mas…En algún lugar de la noche, desde una radio AM había unas voces que rezaban el rosario, eran cuerpos como personas en la misma ciudad a una distancia

incomprensible.
Una radio sintonizada azarosamente por nosotros que al parecer noche a noche llena de forma invisible el aire de rezos. El rosario mecánicamente repetido desde un pequeño locutorio, gesto de obstinada repetición que transforma esos decires en un ruido, luego en una cosa, lanzado como una vibración al espacio de la ciudad y vuelto a materializar en las voces que desde las casas repiten y repiten ese ruido incesante. De pronto alguien podría escucharlo tras las ventanas. Amplificarlo hacia afuera era una forma de imaginar ese coro invisible que se esconde de las calles y que sin embargo uno podría suponer dejan salir su resonancia hacia un afuera que aparentemente no escucha, porque afuera aparentemente no hay nada, no hay nadie.

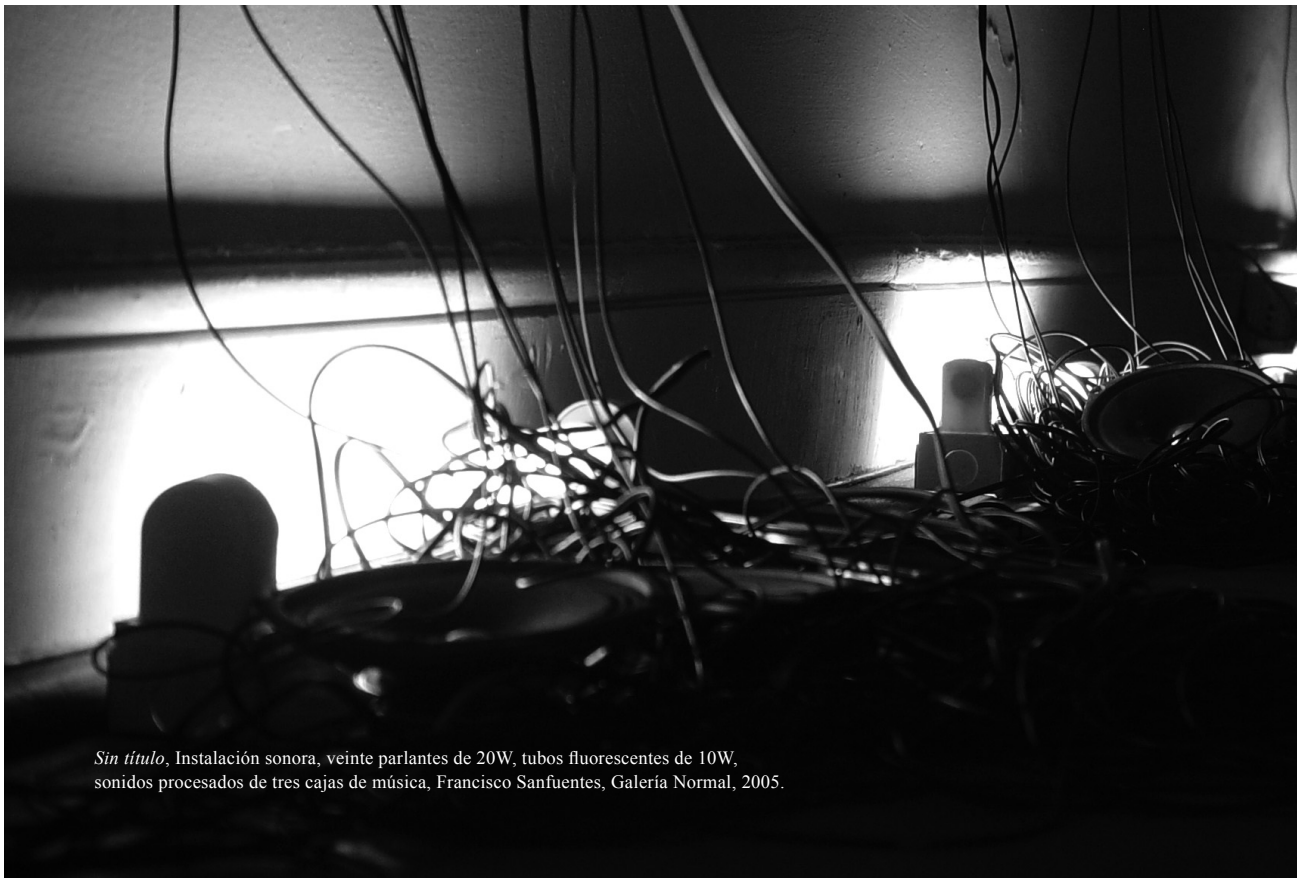
En el desarrollo de dichas intervenciones, y aún antes, cuando no eran mas que una idea difusa de desplazar lo que se resiste a ser editado como música al espacio público, siempre estuvo la presencia de la noción de "testigo"…. ese espectador que azarosamente pudiera encontrarse con ese momento irrepetible de lo que estaría resonando desde una habitación. Esa "presencia" posible lo cambiaba todo, sería la posibilidad de inscribirse por unos instantes en una vida, en un extrañado recuerdo, a la larga inútil e insignificante por lo individual, pero para nosotros intensamente necesario.
Si ese testigo fuese una mirada extraviada o la casualidad de un transeúnte en lo azaroso de su paso, o si el testigo fuese tan sólo un "allá" afuera, los sonidos dejarían de rebotar infinitamente en el encierro de una habitación, la conciencia de lo hecho, nuestra ejecución, sería otra, ya no la lógica autorreferente de la música y su a ratos exasperante narcisismo técnico.

Ya no se trataba entonces de la casualidad de lo que se filtra indeseado hacia afuera a través de los muros.
No era difícil imaginárselo…todos esos sonidos diseminándose a la intemperie, en la necesaria inutilidad de una donación. Todo lo que hiciéramos, la amplificación

Intervención sonora proyecto *Calle y Acontecimiento*,
Francisco Sanfuentes y Angelo Pierattini, Santiago, 2001.

casual de nuestros pasos, nuestras voces, el sonido de los instrumentos constituían ese "privado" acontecimiento, sólo rastreable su origen por los cables que dibujamos en la calle en todas direcciones, todo estaba siendo, aconteciendo afuera, haciéndose una cosa con lo visible y sin ninguna consecuencia conocida, al menos a mí nunca me interesó verificar que sonaba realmente o si alguien escuchaba y si de pronto había un testigo quizás el también sería un extraño, siempre alejándose o bien cerrando molesto su ventana ante lo que suena impertinentemente. Creo que bastaba la certeza la certeza de que esos gestos poblarían la calle por unos instantes, adhiriéndose a esa masa espectral de frecuencias y resonancias quizás inaudibles, quizás visibles o todo lo contrario.

El 23 de Septiembre del 2000, cerca de la una de la madrugada, el sonido de una llave de tuercas golpeando una caja de fierro por Claudio Aranda fue conducido por los cables desde un pequeño agujero que perforamos en el panel de madera



Sin título, Instalación sonora, veinte parlantes de 20W, tubos fluorescentes de 10W, sonidos procesados de tres cajas de música, Francisco Sanfuentes, Galería Normal, 2005.

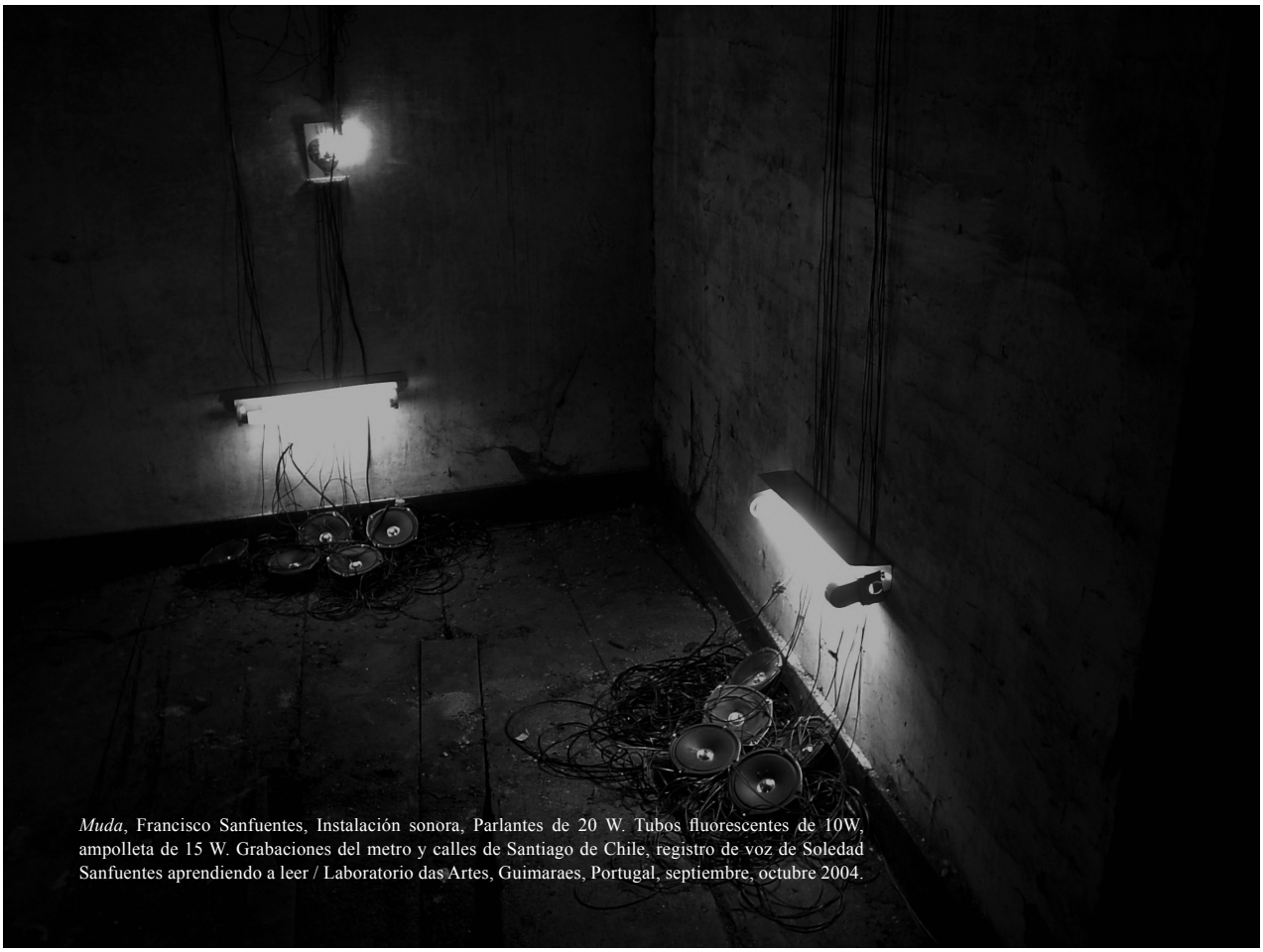
que cubría la ventana y luego arrastrado hacia el sur por calle Lord Cochrane, después hacia el oriente, trepando finalmente el parlante en un poste metálico de la esquina de Roberto Espinoza con Aconcagua.

El 21 de octubre distribuimos 12 parlantes en el tejado que mira hacia el hotel de enfrente y a un horizonte de dos o tres iglesias. En plena ejecución en el encierro pensaba que hubiese sido bueno estar ahí arriba todo ese tiempo pasado las doce de la noche a ver como una pequeña brisa diseminaba irremediablemente lo que vibraba de esas bocinas y que a ratos fue el sonido reverberado de una caja de música comprada en un bazar como un regalo que nadie llegó a recibir…pero que nunca sabremos cuantas veces sí alguien la compró y la envolvió en un papel de idénticos colores para entregársela a alguien en conmemoración de un momento que nunca existió y que sólo deseaba que fuera posible para siempre.
Es probable que nadie haya reparado que al cabo de tres horas la calle volvió a su silencio---

[Pensar el/trabajar con/]
sonido en espacios intermedios

El 13 de noviembre instalamos 8 parlantes unos cien metros hacia el norte y hacia el sur en diez de julio con Zenteno. Esa noche Alfredo da Venezia dejo que decenas de radioemisoras entraran en la habitación para mezclarse con la opaca vibración de unas cuerdas metálicas de guitarra eléctrica durante una hora y media. En ese momento Ricardo Villarroel imprimía un cuadrado de tierra de color azul como pura materia significante bajo el crujido de un parlante adosado a un poste cerca de la casa. Un rato atrás, en la esquina con Copiapó alguien había cortado los cables de dos parlantes con un cuchillo, los seis restantes se quemaron diez minutos después.

El 10 de diciembre en Lord Cochrane con Aconcagua instalamos 10 parlante en el tejado dirigidos hacia arriba para que sonaran entre las doce de la noche y las dos



Muda, Francisco Sanfuentes, Instalación sonora, Parlantes de 20 W. Tubos fluorescentes de 10W, ampolleta de 15 W. Grabaciones del metro y calles de Santiago de Chile, registro de voz de Soledad Sanfuentes aprendiendo a leer / Laboratorio das Artes, Guimaraes, Portugal, septiembre, octubre 2004.

y media de la madrugada. Lo que se fríe en un sartén por la mañana suena como un papel arrugándose ente las fachadas de las casas que parecían de juguete a esas horas. Se trataba nuevamente de tocar y saber que desde abajo lo que suena en los tejados siempre será algo que sólo podemos imaginar.

Si pienso ahora en esos sonidos, supongo que aún hoy siguen resonando allá afuera, cotidianamente en su propia desaparición…oleadas de sonidos que aún persisten invisibles a ojos, a oídos y cualquier mecanismo o instrumento de medición que se las arregla intentando traducirles a un número o a una gráfica. Vibraciones que se agitan todavía entre fragmentos de paisaje, latiendo en su extrañeza, alguna vez llenos de intención y deseo de que pudieran provocar su descubrimiento, al límite de no ser nada más que un ruido en la ciudad.
Tal vez ahora todo se trata del silencio y no hacer nada, pues en el silencio se encuentra todo lo que pudiese experimentarse, o al menos su posibilidad, se trata de escuchar entonces: el sonido de lo que no podemos medir, *ahí donde se desliza un suave sonido para el que suspira lo misterioso* (Friedrich Schlegel).

Y termino citando unas palabras del compositor francés Olivier Messiaen que me parece que de modo indeterminado pero persistente han cruzado este texto.

Cuando uno oye todos los tonos…no oye nada, oír significa ver.

[Pensar el/trabajar con/]
sonido en espacios intermedios

Reseña curricular de los autores

Sergio Rojas: Filósofo, Doctor en Literatura Universidad de Chile, Magíster en Filosofía Pontificia Universidad Católica, Académico del Departamento de Teoría e Historia de las Artes de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Director del Centro de Estudios Humanísticos Integrados de la Universidad de Viña del Mar. Entre sus últimos libros, destacan El problema de la historia en la filosofía crítica de Kant (2008), Las obras y sus relatos II (2009) y Escritura Neobarroca (2010).

Carlos Pérez Villalobos: Doctor en Literatura y Licenciado en Filosofía. Profesor en el Departamento de Teoría e Historia del Arte de U. de Chile. Profesor Titular en U. Diego Portales, donde dirige el programa de investigación "Archivo, Imagen-tiempo, ciudad". Miembro honorario de la Sociedad chilena de psicoanálisis (ICHPA). Autor de "Dieta de archivo. Memoria, Crítica y Ficción" (2005) y "Borges: agonismo y epigonía" (2007). Ha realizado los documentales: "Pesquisa sobre J.E.B." (2008) y "Para Parra" (2009).

Jorge Martínez Ulloa: Musicólogo y Compositor. Académico e Investigador en el Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile e Instituto de Música de la Universidad Católica de Valparaíso. Estudió música en la Universidad de Niza y el conservatorio de Florencia en Italia. Magíster en Musicología de la Universidad de Chile.

Mauricio Barría: Dramaturgo y Teórico del Teatro. Académico de las Escuelas de Teatro de la Universidad de Chile y ARCIS. Director de CENTIDO (Centro de Investigación y Documentación Teatral del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile).

Rainer Krause: Artista visual y sonoro, miembro del colectivo Radio-Ruido. Académico del Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y las Universidades Andrés bello y UNIACC.

Arturo Cariceo: Artista visual, Licenciado en Arte, Académico del Departamento de Artes Visuales y del programa de Magíster en Artes Mediales de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Ana María Estrada: Artista visual y sonora. Desde el año 2001 realiza distintas obras e intervenciones de arte sonoro, entre las que destacan *Flash Exhibition*, en el MAC, Parque Forestal, 2003, *Territorio Sonoro*, en Galería Metropolitana, 2004; participa en *Reverberancias: arte sonoro hecho en Chile*, MNBA, 2005 y Tsonami, 2008 y 2009. Actualmente realiza una investigación acerca de los antecedentes y desarrollo del arte sonoro en Chile.

Enrique Zamudio: Artista visual y Académico de la Universidad de Chile, Artífice en Ates Plásticas y Master en Artes Digitales U. Pompeu Fabra. Su área disciplinar se relaciona con Grabado. procesos foto-técnicos y medios tecnológicos. Ha expuesto individualmente en 18 oportunidades y en más de 100 en forma colectiva, considerando Bienales Internacionales, Salones y muestras colectivas por invitación Su obra está reseñada en las más importantes publicaciones de Arte en Chile de los últimos años.

Francisco Sanfuentes: Artista visual, Académico del Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Docente de la Escuela de Arte y Cultura Visual de la Universidad ARCIS y del Programa de Educación Artística de la Universidad Católica Silva Henríquez.