

Facultad de Artes
Universidad de Chile
Departamento Artes Visuales



“ I n m a n e n c i a S o n o r a ”

Memoria para optar al título de escultora

Autora: Daniela Gutiérrez Salgado
Profesor Guía: Jaime León Ruiz-Tagle

Índice

• Introducción	4
• Acerca del elemento sonoro	
- Sonido, objeto y vibración	5
- Exploración del dispositivo	6
- Espacio Público y Paisaje Sonoro	9
• Desarrollo de experiencias	14
• Bibliografía	34

Agradecimientos

En primer lugar a mi profesor guía Jaime León Ruiz-Tagle, por su gran apoyo y convicción hacia mi trabajo, los cuales fueron fundamentales para impulsar el desarrollo de este texto.

A mi familia, a Carolina, mi mamá, y a Myriam, mi abuela, quienes siempre me han brindado su apoyo y amor. También quiero agradecer de manera especial a mi compañero, pololo y amigo Felipe Weason Núñez, quien con su sabiduría y gran cariño me ayudó a encauzar mis ideas y superar todo momento de inseguridad.

Y finalmente agradezco enormemente a la artista sonoro/visual Ana María Estrada Zúñiga, mi “segunda profesora guía”, quien compartiendo su enorme conocimiento y experiencia en torno al arte sonoro me ayudó a nutrir y fortalecer mi trabajo.

Introducción

En la presente memoria me dedicaré a narrar las experiencias, reflexiones y metodologías que forman parte importante del desarrollo de mi trabajo como artista visual, el cual se inscribe principalmente dentro de lo escultórico, instalativo y de intervención, pero donde además, todas estas experiencias se involucran y relacionan entre sí por un factor común: el sonido.

Aquí el elemento sonoro, aspecto medular del asunto, tiene varias formas de aparecer ante el espectador. A veces irrumpe en la escena, reiterándonos insistentemente su presencia, envolviendo el entorno y al espectador en su sonoridad. Pero en ocasiones puede ser un protagonista silencioso y casi imperceptible, que se nos presenta de manera sutil y nos invita por medio de un susurro a tomar conciencia de él y hacerlo presente.

De esta forma, se plantea una posible “materialización invisible” de espacios y objetos a partir del estímulo sonoro, que invita al espectador a realizar un vínculo entre el sonido percibido y el objeto que lo genera o el espacio que lo contiene. A partir de esta idea se desprende una relación intrínseca entre el sonido y los objetos, tal como lo plantea Murray Schafer:

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 las revelarán.¹

¹Murray Schafer, “Yo nunca vi un sonido”, conferencia Foro Mundial de Ecología Acústica. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción, Ciudad de México, 2009.

Acerca del elemento sonoro

El desarrollo central de este trabajo se basa en la exploración de ciertos parámetros sonoros y materiales, que derivan en el planteamiento de una estrecha relación entre el objeto y el sonido. Una relación bidireccional que puede considerar tanto al sonido por medio del objeto, como al objeto por medio del sonido.

Sonido, objeto y vibración

Una de las relaciones que me pareció más interesante de tratar es la que se produce entre el sonido y el objeto, siendo este último considerado tanto en su calidad de fuente generadora de sonido, como de cuerpo que actúa a modo de caja de resonancia que recibe las ondas producidas por otras fuentes sonoras. Considerando la importancia de esta relación en el desarrollo de este trabajo, me parece importante destacar el comportamiento que tiene el sonido desde el punto de vista físico, entendiendo a éste como un conjunto de ondas emitidas por un cuerpo vibrante y que se propagan por un medio material, el cual puede ser sólido, líquido o gaseoso (generalmente el aire), pudiendo o no, ser posteriormente recibidas por nuestro oído (percepción sonora).

Esta relación resulta obviamente necesaria de concebir desde el punto de vista físico, ya que es la que posibilita la existencia misma del sonido, el cual viaja invisiblemente desde su origen por medio de estas ondas a través del espacio y hacia otros objetos, pero también veremos cómo aquí se propone que esta relación traspase los niveles de lo físico para dar paso a una reflexión poética de su presencia, donde el sonido invisible se figura ante nosotros por medio del objeto.

En torno a esta situación relacional entre la onda sonora y el objeto, destacué la particularidad del sonido como una vibración viajera que estimula y recorre la materia, además de a nuestro propio oído, para poder eventualmente ser escuchado. Esta característica vibratoria será fundamental en el desarrollo de las experiencias posteriores, ya que de esta manera la onda interviene al objeto, lo recorre y lo posee por un momento, y al mismo tiempo durante este recorrido y esta conexión momentánea, la materia también interviene a la onda, condicionándola y modificándola según sus propias posibilidades de cuerpo físico que la acoge, resultando un producto sonoro “personalizado” por la forma, estructura y composición material del objeto recorrido (cualidad sonora denominada timbre).

Bajo el entendimiento de esta condición sonora, se propone a modo de metáfora el hacer “hablar” a los objetos, recogiendo desde su corporeidad misma las ondas sonoras que los “tocan”, ondas que resuenan en el entorno mientras el contenido del espacio es habitado/transitado/perturbado, o producidas por el objeto mismo siendo habitado/transitado/perturbado.

De esta manera es posible identificar una “voz” propia proveniente de cada uno de los objetos estudiados, los cuales nos entregan un relato sonoro que nos habla del entorno que lo rodea y lo que sucede directamente con él, un extracto de biografía cotidiana relatada en “primera persona” por el propio objeto.

Exploración del dispositivo

Para lograr extraer y conocer esta “voz” que hasta ahora permanece en la interioridad de la materia (objeto), trabajé con un dispositivo en particular: el micrófono de contacto o también conocido como piezoeléctrico. La característica principal de este dispositivo es que permite captar las vibraciones de superficies sólidas y convertirlas en sonidos audibles, a diferencia de los micrófonos convencionales que captan las vibraciones del aire, y teniendo la particularidad de aislar el sonido capturado del resto de elementos sonoros del ambiente que no involucren al objeto. Además, al requerir adherirse físicamente a la superficie vibratoria del objeto, como su nombre lo sugiere, permite una captura más sensible y directa, ya que las vibraciones se transmiten mejor en superficies más densas y sólidas. Por estas cualidades, estos micrófonos son muy utilizados por instrumentistas, los que adhieren estos dispositivos a guitarras o violines (entre otros) para así lograr obtener una lectura más sensible del sonido del instrumento, permitiéndoles por ejemplo, lograr una afinación más precisa por medio de la conexión de este dispositivo al afinador, evitando que éste sea “contaminado” por el resto de sonidos del entorno.

Para lograr capturar la sonoridad del objeto estudiado, éste es intervenido físicamente por estos dispositivos, cual cuerpo humano es sometido a la inspección de un estetoscopio en búsqueda de los sonidos de nuestras partes internas, el micrófono ausculta el cuerpo del objeto buscando recoger la información pulsatoria circulante en su materia, ante las dos posibles instancias de participación del objeto que mencioné anteriormente: el contacto directo entre éste elemento y otro (fuente sonora), o su participación como “caja de resonancia” que acoge las ondas sonoras originadas por otro emisor.

Por otra parte, dichos mecanismos se encuentran conectados a un notebook, el cual funciona a modo de grabadora, encargándose de almacenar las emisiones vibratorias captadas por el micrófono. Este proceso permite conseguir un registro directo de las vibraciones sonoras que se conducen o circulan a través del objeto, el cual, así como un tímpano, vibra conduciendo los sonidos que recibe de su entorno, los que por medio de este dispositivo son capturados y posteriormente amplificados a través de un medio de propagación acústica en diversos contextos que explicaré más adelante.



Micrófono piezoeléctrico construido

Luego de comprender el funcionamiento técnico del micrófono, procedí a realizar diversas pruebas adhiriendo este dispositivo a distintos objetos de uso cotidiano que encontré en mi hogar y luego sometiéndolos a manipulación, como golpes, contacto con otros objetos, movimiento, etc. También realicé este procedimiento en distintos elementos fijos o inamovibles dentro de este espacio, para intentar capturar los sonidos generados en ellos producto de su uso directo o la intervención de su entorno, como el sonido del agua circulante a través de las cañerías, o el producto sonoro resultante de mi intromisión en los muebles de la cocina.

Al oír cada uno de estos registros es posible identificar ciertas diferencias características en los sonidos, además de las determinadas por la condición y forma en la que son intervenidos, se puede apreciar esta “voz” particular o variación del timbre, principalmente definido por la naturaleza del material del propio objeto (vidrio, metal, madera, etc.)





Espacio Público y Paisaje Sonoro

Teniendo presente estas condiciones, proporcionadas tanto por la capacidad del dispositivo como por mí misma al otorgarle esta significación metafórica y poética al producto de registro, decido expandir el área de estudio más allá de los límites de mi domicilio, llevando este mecanismo de “toma de muestras” a distintas áreas de la ciudad de Santiago, principalmente relacionadas con los espacios de uso público y de tránsito constante. A partir del estudio de los objetos y estructuras que conforman estos espacios, se busca obtener el relato sonoro de parte de su propia corporalidad que presencia, atestigua y se afecta por los hechos resonantes que se desenvuelven a su alrededor, relato que nos traduce la imagen del entorno hecha ruido, voz y silencio.

Este carácter se inscribe en lo que Murray Schafer denomina Paisaje Sonoro o Soundscape² (denominación original que fusiona las palabras Sound [sonido] y Landscape [paisaje]), el cual se

²Michel Chion, “El Sonido”, editorial Paidós, España, 1999, pag.29-30.

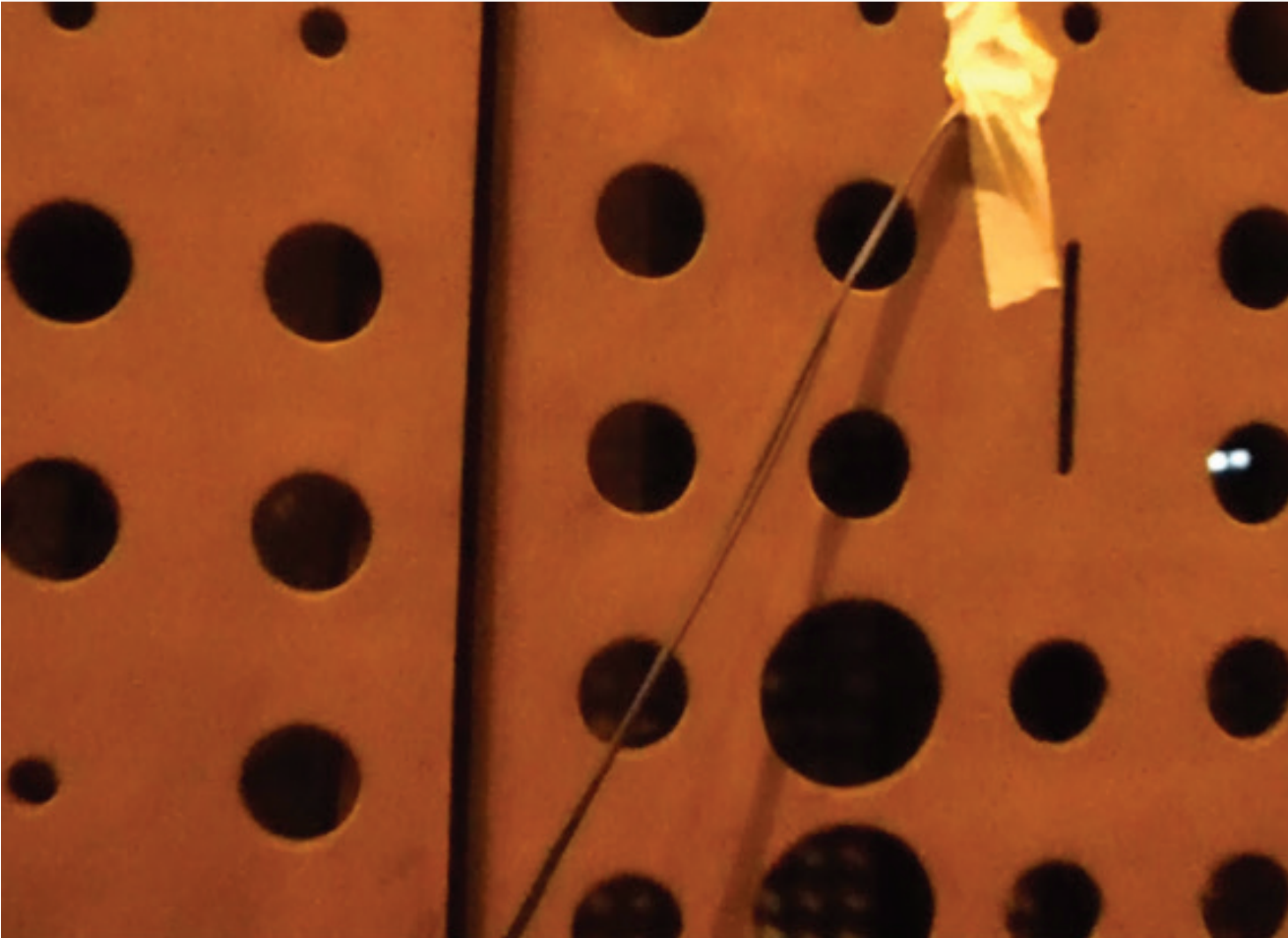
define como el estudio del universo sonoro que nos rodea a través de la escucha. Esta concepción del Paisaje Sonoro puede referirse tanto a entornos naturales (rurales) como urbanos, en donde Schafer distingue tres elementos principales que lo componen. En primer lugar, identifica la Keynote, la cual podemos definir como el “sonido de fondo” (Background sound) o base de la composición sonora, y que bajo esta condición se caracteriza por no ser percibida de manera consciente (sonido del viento, del tráfico vehicular, etc.). En segundo lugar denomina el Foreground Sound o señal, la cual se inscribe sobre este sonido de fondo (Background sound) a modo de figura que se destaca por sobre un fondo, y a diferencia de la situación anterior, esta señal sí es percibida de manera consciente. Y finalmente nos encontramos con el elemento que Schafer denomina Soundmark o “huella sonora”, la cual podríamos describir como la “identidad” del elemento sonoro, aquella que nos permite vincularlo a un objeto, un oficio o a un lugar en particular.

Bajo esta concepción de estudio sonoro de un lugar, en este caso urbano, podríamos sugerir dos posibles instancias de participación del objeto en cuanto a su relación con estos estímulos vibratorios: una como “protagonista”, siendo intervenido física y directamente por el sujeto al hacer uso de él, cuyas vibraciones contenidas conforman el “relato” de la interacción entre el sujeto y la materialidad del objeto; y otra como “testigo”, donde el objeto no es tocado, intervenido o manipulado de manera directa por el sujeto, sino que permanece inmóvil, presenciando y “oyendo”, recibiendo las vibraciones de lo que transcurre y acontece en su entorno.

En torno a esta “personificación” del objeto y la expansión del campo de trabajo, procedí a adherir los micrófonos en diversos objetos y estructuras ubicados en la acera de la Alameda, específicamente a las afueras del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM). Entre estos elementos se encuentran la propia estructura externa del edificio del GAM y el paradero de transporte público (Transantiago) ubicado a pocos metros de esta estructura, cerca de la calzada de la avenida.

A partir del estudio de estos objetos y la captura de sus vibraciones sonoras, se pretende conocer la gama de sonidos que hacen vibrar su corporalidad, pudiéndonos entregar su “testimonio” como receptores “oyentes” de la actividad citadina cotidiana.

Para obtener este registro sonoro, adherí los micrófonos de contacto a la “coraza” metálica perforada que rodea al edificio, obteniendo el registro de las vibraciones de algunos sonidos y ruidos del entorno, cuyas ondas se desplazan a través de esta placa metálica y pueden ser escuchados por medio de ella. De igual manera fueron dispuestos los micrófonos en los diferentes elementos que constituyen el paradero, como lo son la estructura metálica tubular que en conjunto con la parte techada de su zona superior, los asientos de espera, la paleta publicitaria y el basurero ubicado a un costado, conforman la integridad del paradero como elemento de acogida a los usuarios durante la espera.





Micrófono adherido a basurero

Por medio de esta intervención se logran capturar principalmente sonidos de lo que ocurre en torno a estos elementos, como sonidos del flujo vehicular, bocinas, detención de vehículos, apertura de puertas del transporte público, voces de transeúntes y un constante ruido “ciudad-ambiente”.

Si bien todos los elementos intervenidos registran una similitud de los sonidos capturados, debido principalmente a su ubicación y cercanía entre unos y otros, se logra identificar una diferencia en el timbre de cada registro sonoro, el cual varía dependiendo de las características físicas y materiales del objeto, como su forma, material, ubicación, grosor y textura, de manera que se identifican diferencias en cómo las vibraciones sonoras viajan a través del objeto. Ya que los elementos trabajados no implican, en su mayoría, la manipulación directa del usuario, estos funcionan a modo de “testigos silenciosos” de lo que ocurre a su alrededor, transmitiendo a través de su estructura las vibraciones de los sonidos ciudadanos que los rodean.

Otro emplazamiento público y urbano utilizado como fuente sonora, es la estación de metro subterránea, la cual es intervenida en diversos puntos con micrófonos de contacto adheridos a elementos que en su conjunto, conforman la integridad de este sitio, espacio que atestigua el pasar del transeúnte y que además, precisamente por este carácter de uso transitorio, se inscribe en lo que Marc Augé califica como un no lugar, concepto que analizaré en mayor profundidad más adelante.

Aquí los micrófonos se ubican en objetos que son intervenidos directa y físicamente por el usuario, como las puertas de salida del andén, los torniquetes de acceso, los pasamanos y las escaleras. Como reacción a este encuentro entre usuario y objeto, se generan una serie de ondas que viajan a través del material y son capturadas por el micrófono como ondas sonoras, permitiéndonos por ejemplo, oír al pasamanos mientras la mano se desliza por él, o a los escalones cuando las numerosas pisadas lentas y ágiles, suaves y pesadas, enérgicas y cansadas los recorren al subir y bajar las escaleras del andén.

De la misma manera son intervenidos basureros y asientos de espera situados en el andén, los cuales quizás no experimentan el mismo nivel de dinamismo que los elementos antes mencionados, más bien permanecen como ellos mismos, a la espera. Durante esta espera el objeto es testigo de la circulación de pasajeros, de sus voces y conversaciones, del vagón que se acerca y se detiene, de las puertas que se abren y cierran, de los anuncios por altoparlante y de cómo el tren se comienza a mover hasta alejarse por completo, iniciando un intervalo silencioso que se rompe con la llegada del siguiente tren.

El registro sonoro de esta rutina integrada por el transcurrir espacio-temporal de los eventos cotidianos que se desarrollan particular y regularmente en este espacio, como el transitar de los pasajeros y el desplazamiento de los trenes, nos permiten armar un “relato” contado por los objetos participantes en primera persona, siendo ellos mismos los que nos revelan el Paisaje Sonoro en el que se encuentran inmersos, el cual, tal como lo afirma el propio Schafer: “... consiste en eventos escuchados y no en objetos vistos”. Invitándonos a re-conocer la estación de metro por medio de este “paisaje” que nos describe su sonoridad cotidiana.

Desarrollo de experiencias

Las experiencias aquí detalladas fueron realizadas en su mayoría durante el período de estudio de la carrera de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, comprendido entre 2009 y 2012. En todos los ejercicios aquí descritos se abarca de alguna manera el carácter de lo sonoro, ya sea auditiva o no-auditivamente.

“Sin título” (2010)

Planteado la posibilidad de poder concebir el sonido más allá de lo netamente auditivo, desarrollé en el año 2010 una propuesta instalativa que abarca la idea de hacer el sonido visible.

En el proyecto se propone una experiencia “sonora” basada en el concepto de sinestesia sensorial, el cual plantea una alteración o fusión de los sentidos, donde la sensación generada no corresponde al sentido que recibió el estímulo (por ejemplo sentir un sabor específico al ver un color u oír un sonido). En relación a esto la instalación es completamente muda y visual, la cual consiste en 25 hojas de papel adheridas a una pared y ordenadas a modo de cuadrícula de 5x5 hojas, cada una con una mancha de témpera particular y diferente al resto.

Esta serie de manchas son generadas a través de un sistema, que consiste en colocar el papel de forma directa sobre un parlante (en posición horizontal), el cual emite distintos tipos de géneros musicales, que van desde la música clásica al heavy metal y a un muy alto volumen. Esto produce distintos tipos de vibraciones en el papel, según el tipo de música que se reproduce. Sobre este soporte vibrante se vierten aguadas de pintura, las cuales producto de la vibración generan que el líquido se mueva de distinta manera, el cual luego de secarse deja una mancha o residuo de pintura. A la vez estas vibraciones del líquido sobre el papel son capturados por una cámara ubicada sobre el parlante para obtener registros de los distintos movimientos de la pintura, los cuales posteriormente son proyectados sobre cada mancha.

De esta manera se presentan ante el espectador una serie de estímulos visuales en una sala completamente oscura, donde se le plantea la posibilidad de “ver el sonido” a través de las imágenes vibrantes capturadas, las cuales son agrupadas y presentadas de manera simultánea, generando una diversidad visual de ritmos, pulsos y velocidades producto de la variación de elementos sonoros reproducidos por el parlante, de modo que se experimente esta diversidad sonora de manera sinestésica y no tan solo auditiva.

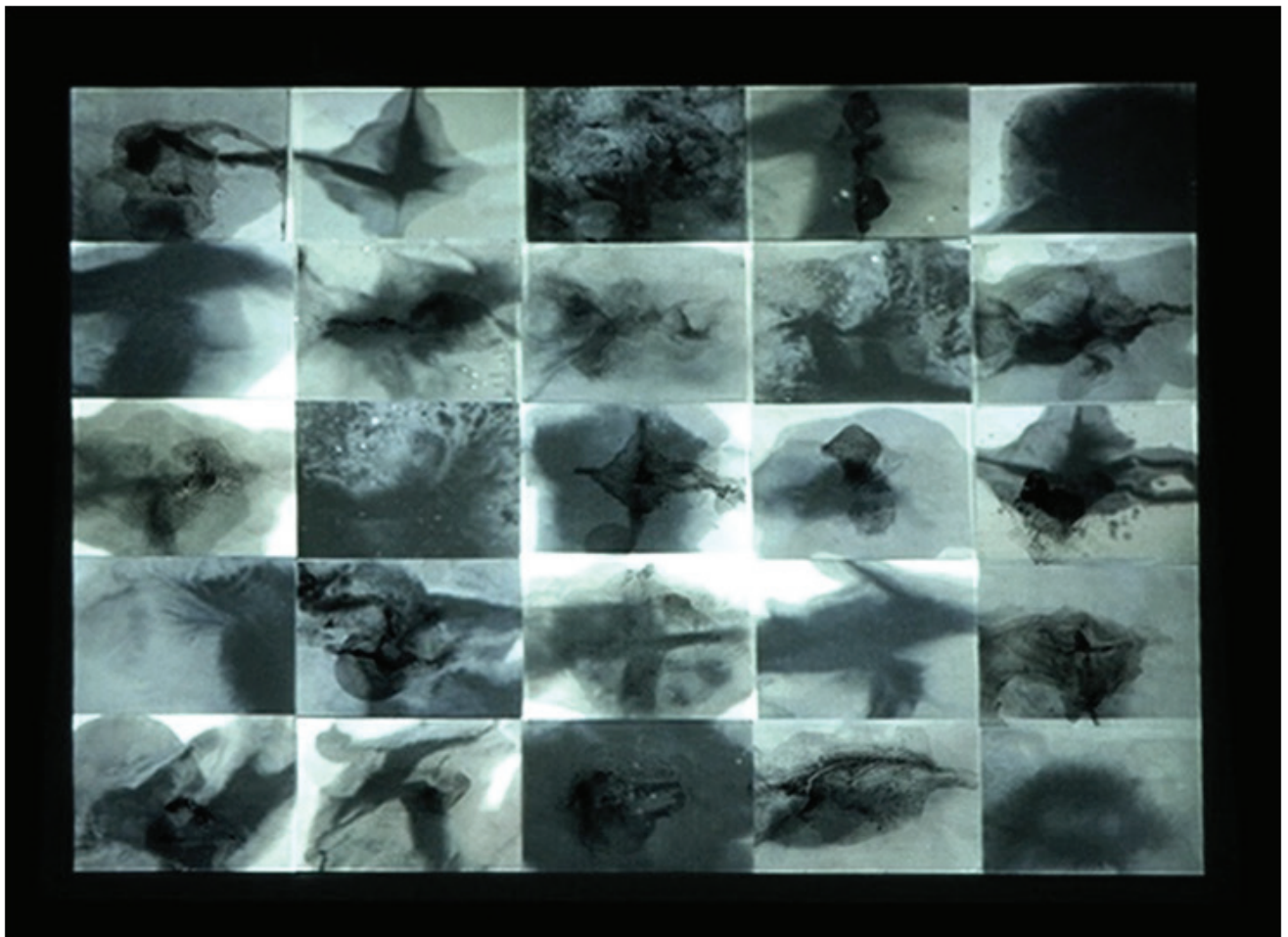
Las manchas resultantes en las hojas funcionan a modo de huella, señal dejada por este “cuerpo” acuoso en movimiento que transit  por el papel. La cuadrícula de hojas ubicadas en la pared se exhiben a modo de muestrario o catálogo de diferentes huellas sonoras no audibles,

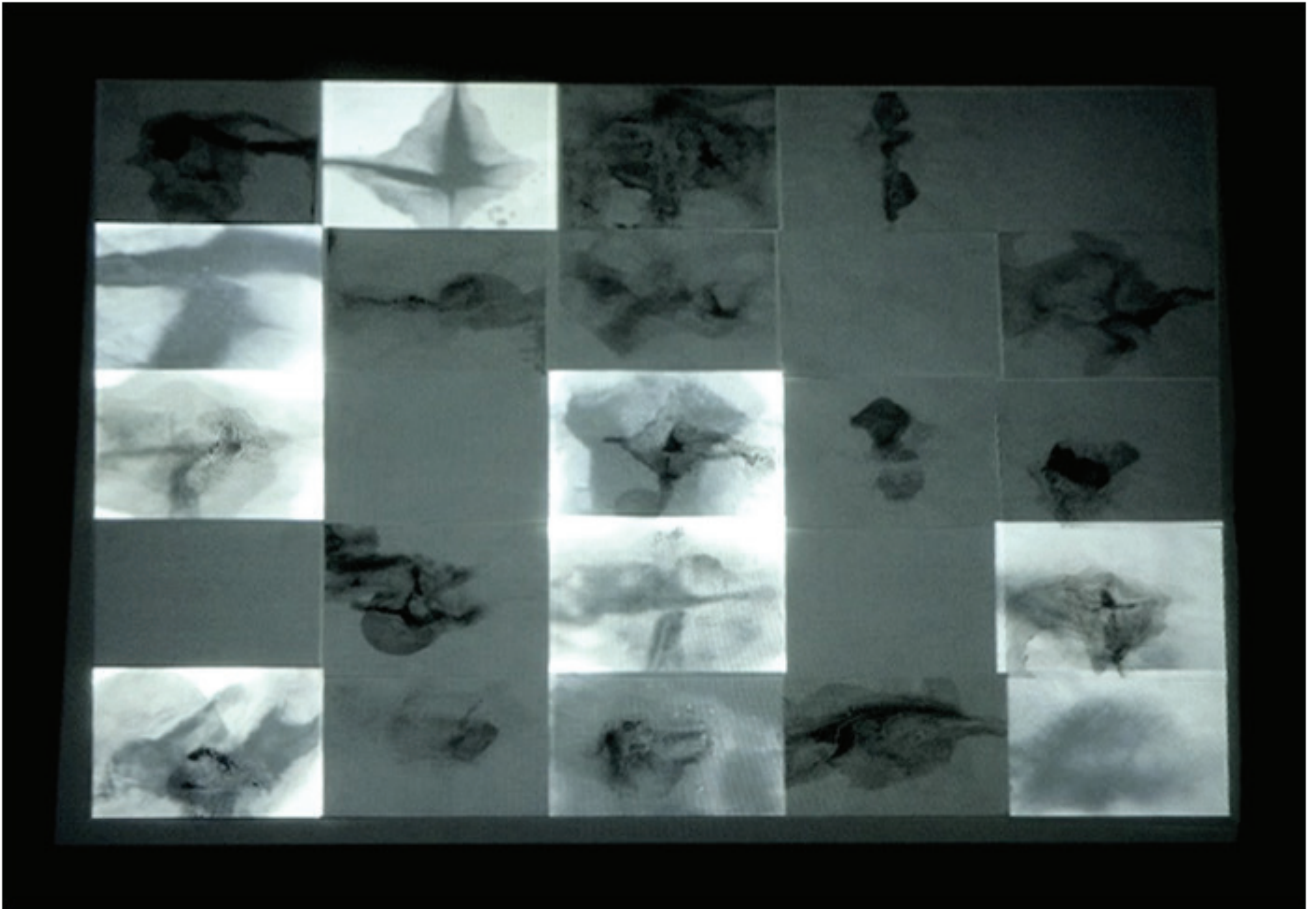
sobre las cuales se reproduce el registro visual de la onda en movimiento, como si el soporte experimentara una analepsis, conectando la presente condición de la huella con su pasado registrado en el video. En esta gama visual de movimientos se pueden apreciar a grandes rasgos los diferentes géneros musicales reproducidos a través del papel y la aguada, donde las pistas de audio, correspondientes a la música instrumental docta, trovas suaves y blues (entre otros), se traducen en movimientos más controlados del líquido y pulsaciones más marcadas y lentas, en contraposición de las pistas de rock, heavy metal y nü metal, donde se observa un mayor descontrol y agilidad en el movimiento del líquido y la vibración es constante e intensa.

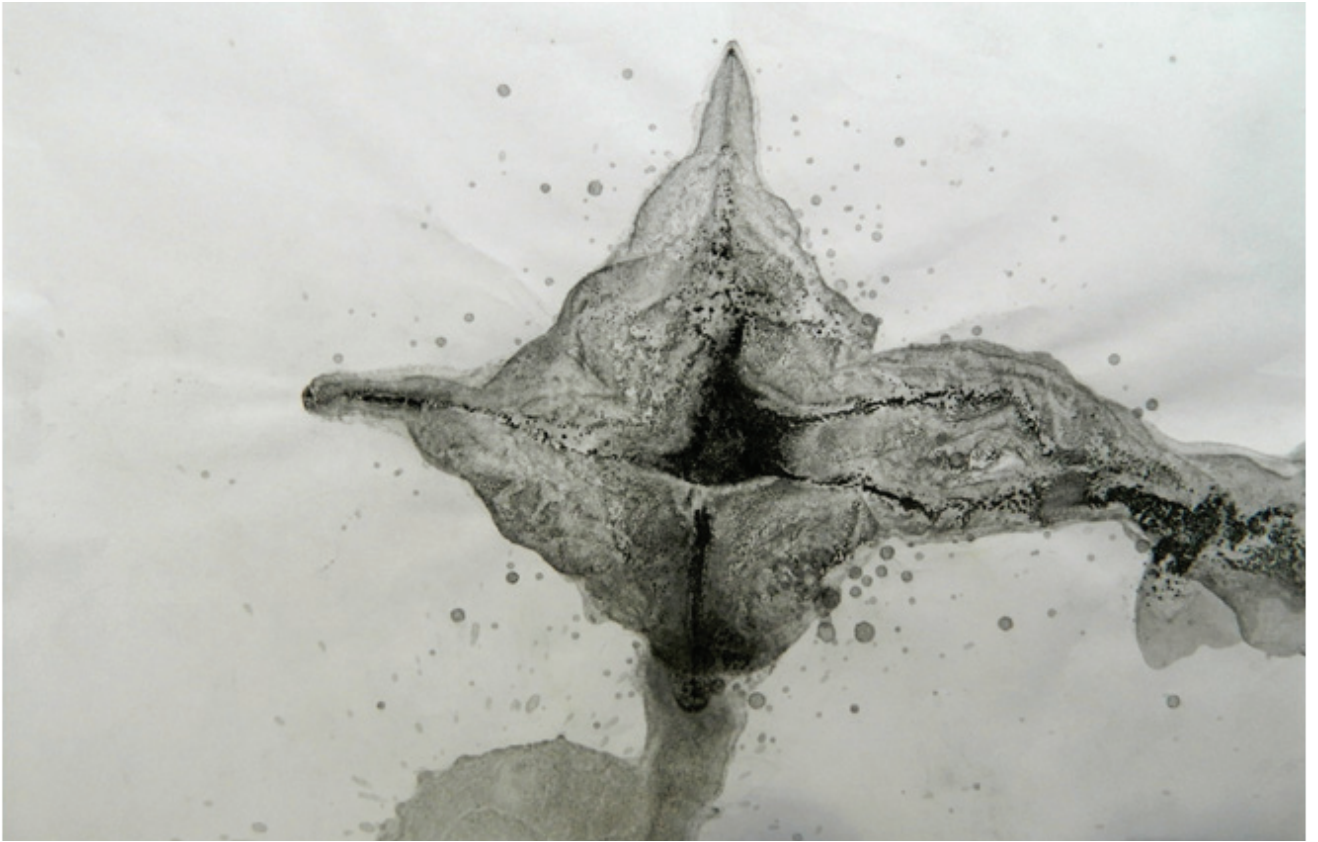
Por otra parte, las vibraciones del líquido que se pueden apreciar, si bien se generan a través de materias inertes (papel y pintura), tienen la particularidad de remitir lo orgánico, ya que esta simultaneidad de vibraciones, distintas entre sí, pueden reconocerse con los ritmos y movimientos que genera nuestro propio cuerpo, fluidos corporales, pulsaciones, orgasmos, palpitaciones, convulsiones y circulación, a través de lo cual se propone una conexión con el propio organismo y sus movimientos y vibraciones propias.

En adelante las experiencias realizadas involucran íntegramente al sonido, ahora como elemento audible, como presencia invisible, y principalmente en cómo se relaciona

Montaje proyección de video y manchas sobre papel







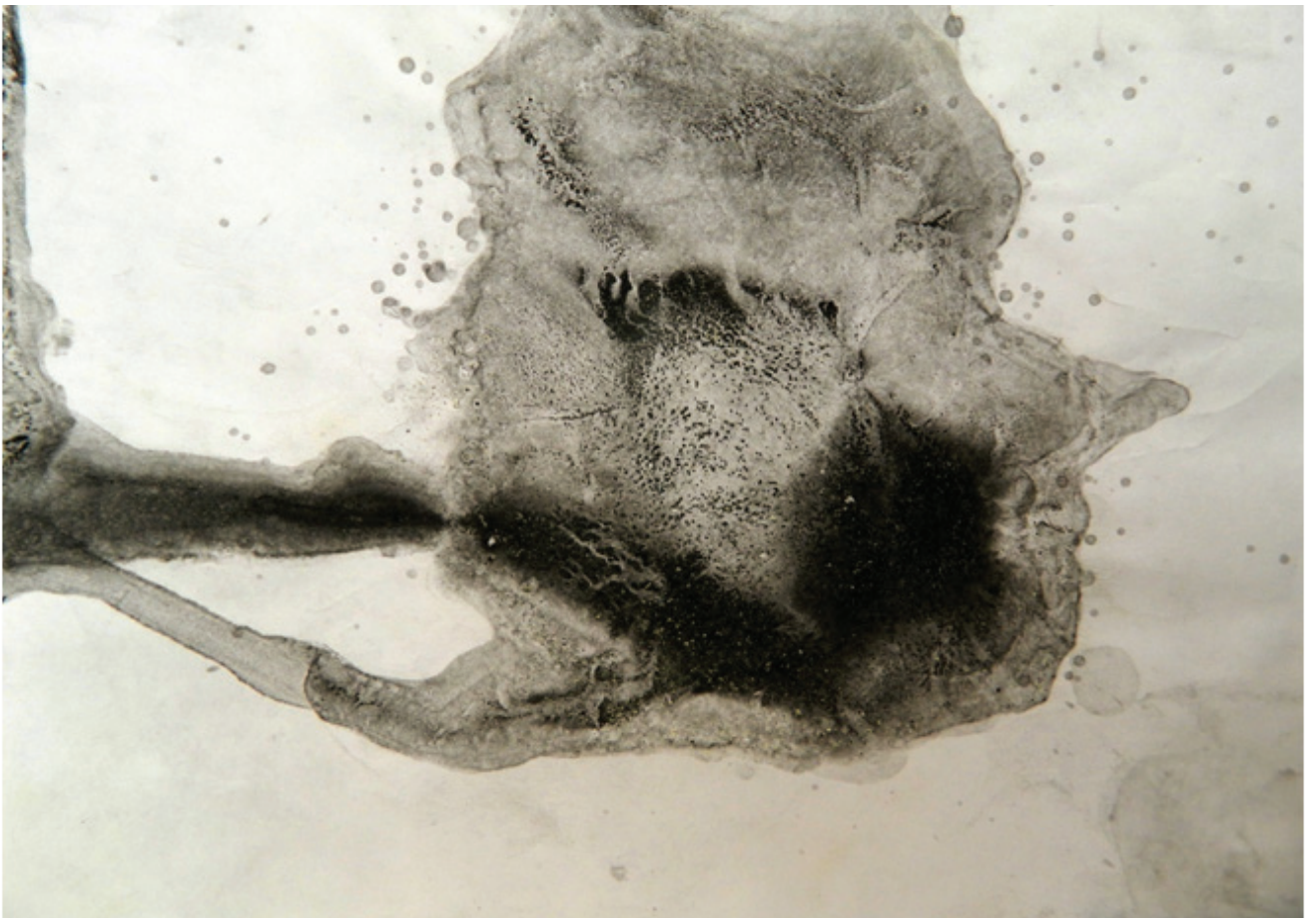
"Cosmic Girl" – Jamiroquai



"Blackbird" – The Beatles



"Society" – Eddie Vedder



"Buck Dich" – Rammstein

estrechamente con el objeto, una relación que además de ser física, resulta ser fenomenológica, manifestándose el objeto como cuerpo y concepto a través del sonido.

“Dripping Forge” (2012)

Siendo alumna del curso de “Objeto constructivo y espacialidad” durante el año 2012, desarrollé un ejercicio de intervención realizada en el interior de la sala-taller, más conocido como “taller de forja”, espacio de aprendizaje donde los estudiantes realizan procedimientos relacionados al manejo del metal y desarrollo de diversos proyectos de categoría escultórica y visual, distribuyéndose en las distintas áreas del taller y rodeados de una gran cantidad de elementos de trabajo, herramientas, materiales y trabajos olvidados que en ocasiones dificultan el tránsito y la movilidad a través de la sala.

La propuesta responde a un ejercicio solicitado en el curso, donde se pide seleccionar un elemento particular de la disciplina del taller (vinculado a la fragua, forjado o soldadura) y representarlo a partir de elementos materiales diferentes al original. A partir de este encargo seleccioné como elemento de trabajo el sonido producido por el encuentro entre el combo y yunque durante el proceso de golpear el metal sobre él, acción que implica mantener en lo posible un ritmo constante, y como resultado produce un ruido estridente, agudo y rítmico.

A partir de la selección del yunque como elemento sonoro se busca lograr su imitación más fiel (que logre ser reconocido) analizando los sonidos resultantes del contacto entre variados objetos diferentes al original. La búsqueda culmina al lograr replicar el sonido original casi completamente, esto se logra por medio del contacto entre una gota de agua que cae sobre la superficie de un termo de aluminio cilíndrico, el cual produce un sonido sutil, diferenciándose del referente en intensidad (producto de la oposición del material) pero a la vez traduce las otras tres cualidades esenciales y particulares de éste sonido: el tono agudo, el timbre característico del metal y la duración (compás) entre golpe y golpe.

Considerando, además, las características del espacio y el contexto, se propone la idea de que el ejercicio se presente como intervención dentro del taller, la que a la vez se constituye en su mayoría por elementos propios de este espacio, construyendo un recorrido para la gota de agua la cual interactúa con el espacio y sus elementos. Utilizando como fuente líquida el lavadero adherido al muro de la sala, se conecta una manguera clásica de jardín de aproximadamente 5 metros a su llave; esta manguera recorre parte del taller relacionándose con algunas de las herramientas y elementos presentes; pasa sobre un yunque y luego se apoya sobre una estructura de fierro de aproximadamente 1.70 metro de alto junto a la fragua. Desde ahí el extremo de la manguera gotea producto de una leve apertura de la llave a la que se encuentra conectada y las gotas caen a un ritmo constante sobre el termo metálico, el cual se encuentra ubicado en el suelo boca abajo. Las gotas caen a un ritmo relativamente constante, en intervalos de cada dos segundos aproximadamente sobre la base del termo, produciendo un leve sonido que se torna estruendoso, al ser amplificado por medio de un micrófono de mano situado a su lado. El micrófono se conecta a un amplificador de guitarra, ubicado sobre la mesa de trabajo donde se amplifica el sonido del goteo, el cual resuena en todo el espacio y se logra escuchar desde varios metros de distancia de la sala.

De esta manera, se involucra la idea del Paisaje Sonoro según lo postulado por Murray Schafer, quien, como mencioné anteriormente, distingue tres elementos principales que

describen este paisaje sonoro o Soundscape. En esta instancia propositiva en particular, la Keynote (o Background sound) que reconocemos como el “sonido de fondo”, no es el elemento que gana terreno, y tampoco es esa la intención, a diferencia de las otras dos instancias restantes definidas por Schafer, donde el Foreground Sound o señal, a diferencia de la situación anterior, sí es percibida de manera consciente. Aquí, la señal sonora (Foreground Sound) se presenta de manera clara e insistente ante el espectador por medio del ruido estruendoso y constante que protagoniza la escena y se hace notar. Y por último la huella sonora (Soundmark), que carga con el carácter identitario del elemento sonoro, se puede concebir sin dificultad, potenciada por el contexto en el que se presenta y su percepción semejante a la “huella original” del objeto sonoro, cuya fuente emisora se ha desplazado desde el yunque y el combo hacia una gota de agua y un artículo de menaje.

“Dripping” (2014)





La presente instalación consiste en una rearticulación del anterior ejercicio de intervención en el taller de forja “Dripping Forge”, ahora trasladado de ese contexto a una sala de exposición colectiva y de mayor tamaño, la Sala Juan Egenau ubicada en la Facultad de Artes (Campus Juan Gómez Millas) de la Universidad de Chile.

Esta propuesta consta de una manguera conectada a la llave de un bidón de 25 litros lleno de agua, el cual está ubicado a una altura de 3 metros, montado sobre una estructura de madera que lo soporta y cuya construcción se asemeja a las estructuras que soportan las copas de agua. El agua se desplaza a través de la manguera y cae gota a gota a un ritmo constante (cada 2 segundos aproximadamente) por medio de un gotero médico para suero. Estas gotas caen sobre un recipiente cilíndrico de aluminio que se encuentra ubicado boca abajo, produciendo un leve sonido el cual es amplificado mediante un sistema de sonido que conecta un micrófono piezoeléctrico, adherido al interior del recipiente, con un amplificador de guitarra ubicado en la pared a la altura de los ojos. Todo ello produce que el volumen de este goteo alcance un nivel de ruido estruendoso.

El trabajo busca presentar una situación sonora a partir de la reiteración de un ruido sistemático, constante y a un volumen elevado, lo cual acompañado de las dimensiones y características del espacio, genera que resuene en la totalidad de la sala de exposición, acompañando al espectador en todo su recorrido por la muestra. Dicho sonido desborda el interior del recinto y se fuga hacia el exterior, iniciando una persecución sigilosa del espectador que recorre el perímetro del lugar, intensificando su presencia a medida que éste se acerca a la fuente del sonido.

La instalación, en parte, cita un método de tortura medieval, el cual consiste en dejar caer de manera sucesiva una gota de agua sobre la cabeza o frente de la víctima, la cual permanece atada, privándola de cualquier movimiento, generando que la gota siempre caiga exactamente en el mismo lugar. De esta manera se pretendía que la perseverancia de las gotas resultara ser tan insoportable que lograra conseguir algún tipo de confesión de parte del sujeto, o bien que éstas causaran su muerte de manera muy lenta y desesperante, erosionando progresivamente la piel y el hueso, mientras cada gota que caía resonaba dentro del cráneo como un tambor percutido por un ritmo perpetuo, impidiéndole cualquier estado de reposo mental.

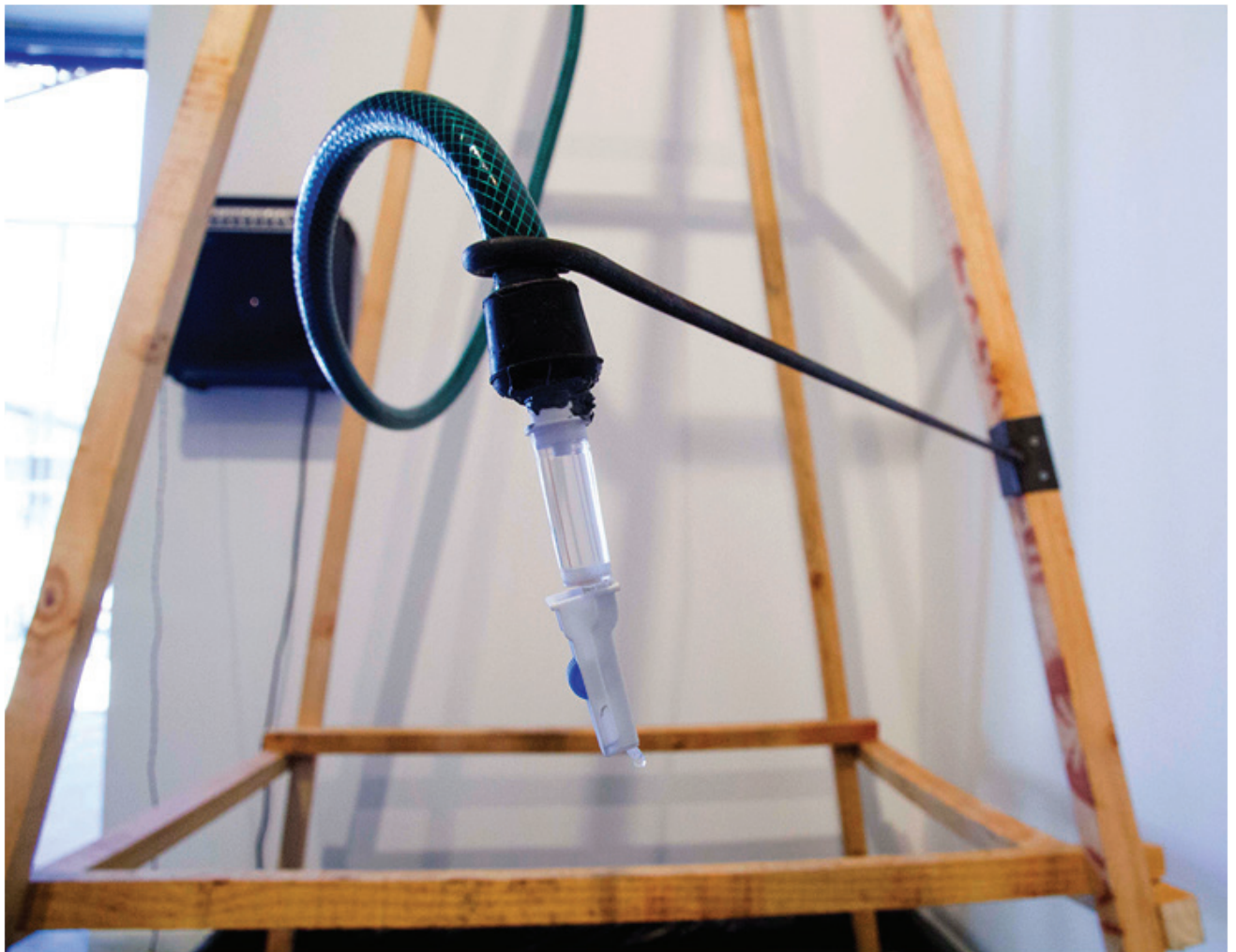
A partir de éste referente se identifican ciertos elementos de la instalación que mantienen una relación con él, partiendo del elemento protagónico, el cual en ambos casos es la gota de agua. En la situación referida, esta gota participa relacionándose físicamente con el sujeto al caer sobre su frente, en cambio, en la propuesta instalativa esta relación táctil se traduce en auditiva, acercándose al espectador en forma de onda sonora, mediante el aumento del volumen del sonido que genera la gota al caer sobre la superficie. Así, si bien en este caso el sujeto no se encuentra limitado de movimiento, no puede evadir el ser alcanzado por la gota (dentro de las dimensiones de la sala de exposición), ya que este goteo sistemático resuena en todo el espacio de la sala, persiguiendo al espectador de manera constante.

Es así como la propuesta sonora busca provocar al espectador por medio de este ruido punzante y sucesivo, invitándolo además, a analizar su fuente, la cual consiste en este sistema de gran tamaño pero donde el origen concreto del sonido consta del encuentro de una gota de agua con este pequeño recipiente metálico, produciendo una no-correspondencia lógica entre el elemento generador del sonido y la situación sonora generada. Una gota que en un contexto

cotidiano puede resultar hasta imperceptible e inofensiva, pero que por medio su persistencia y el aumento del volumen del leve sonido que produce, se hace presente una y otra vez.

De esta manera este producto sonoro se destaca y presenta ante nosotros, pudiendo inscribirlo en lo que Schafer identifica como señal o *Foreground sound*, siendo el elemento sonoro que se desprende por sobre el *Background sound* o *Keynote*, también denominado por Schafer, correspondiente al “sonido de fondo”, sonidos que actúan como base sobre la cual se destaca la “señal” comprendida por el goteo permanente que nos insta su presencia.

“Sin Título” (2012)







El trabajo consiste en la intervención sonora de un área de aproximadamente 12m² ubicada en el subterráneo de la Facultad de Artes (Campus Juan Gómez Millas) de la Universidad de Chile, la cual corresponde a una zona de tránsito que posibilita el acceso a dos salas de clases, cuyas puertas se ubican en muros opuestos, y además conecta este nivel inferior con el primer piso. La propuesta se orienta en trasladar espacios de la estación de metro mediante sonidos grabados en dichos espacios y reproducidos con parlantes semi-ocultos en áreas específicas del subterráneo, las cuales mantienen una relación estructural o arquitectónica con los sitios de la estación de donde se capturaron los sonidos.

Los parlantes son adheridos a la pared cada uno dentro de una cajita de cartón ubicada en altura y la cual posee perforaciones alargadas en su cara frontal (a modo de rendija) de manera que por su forma, posición y color se incorporen con el espacio (simulando las rejillas de ventilación). En cada uno de los tres parlantes se reproducen de manera constante sonidos capturados en distintas zonas de una estación de metro con un micrófono direccional. El parlante situado sobre la escalera reproduce el sonido capturado desde la escala de acceso al andén de la estación, próximo a ésta se encuentra el segundo parlante, el cual reproduce la captura de audio tomada desde el andén junto a las vías del metro, y sobre la fila de sillas ancladas junto a la puerta de acceso a una de las salas de clases, se ubica el tercer parlante que reproduce la grabación capturada desde los asientos de espera que se distribuyen a lo largo del andén mientras se atestigua la llegada y partida de los trenes. De esta manera se propone una analogía entre los elementos presentes en el espacio intervenido y las partes de la estación vinculadas a las capturas de audio, los asientos de espera de la estación con los asientos fuera de la sala, el andén con el pasillo del subterráneo y escaleras para bajar al andén con las mismas que conectan el subterráneo con el primer piso.

La elección de la estación de metro como sitio de captura de sonidos corresponde a un espacio público, de uso cotidiano y de tránsito, lo que implica que los usuarios acuden con frecuencia pero no de manera permanente, ya que su objetivo es conseguir transportarse de un punto a otro. Este carácter transitorio de la estación nos permitiría reconocerla dentro de lo que el antropólogo Marc Augé (1992) define como los “no lugares”:

[...] las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes [...] como los medios de transporte mismos o los centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta.³

Considerando esta descripción, la estación de metro propiamente tal se constituye como un no lugar, al aparecer de manera fugaz y constante en el recorrido rutinario de los habitantes que precisan el desplazamiento hacia distintos puntos de la ciudad. De esta manera podríamos decir que el usuario no “habita” la estación de metro, sino que la “transita”, la “atraviesa”, circula pero no permanece, otorgándole “existencia” sólo por medio y durante su utilización, carácter que además la diferencia de ser concebida como un lugar, como compara Augé:

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar.⁴

³Marc Augé, “Los no lugares espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad, editorial Gedisa, España, quinta reimpresión año 2000, pág. 41.

Continuando con lo que plantea Marc Augé, este no lugar de tránsito a la vez se activa y convierte en espacio al ser utilizado por los usuarios que ingresan a la estación, se desplazan y la abandonan al subirse al vagón o viceversa, esta transitoriedad determina en el usuario una no-disposición a atender al espacio mismo, a no reflexionar sobre su estancia ni sobre lo que sucede. A pesar de esta relación “impersonal” entre lugar y sujeto, la estación como espacio tiene una imagen propia que la identifica (todas contienen casi los mismos elementos, producen los mismos sonidos, funcionan de igual manera y comparten una arquitectura y distribución de sus elementos), o sea podríamos decir que la estación conforma un “paisaje urbano” particular.

A partir de este “paisaje” se desprende exclusivamente su carácter sonoro como elemento de trabajo: el Paisaje Sonoro o Soundscape como lo denomina Murray Schafer. Este Paisaje Sonoro está compuesto por diferentes elementos sonoros que en su conjunto definen y constituyen este espacio, como los ruidos producidos por el funcionamiento mecánico del metro, las puertas que se abren y cierran, el eco de las voces de las personas y sus pasos mientras se desplazan, el bip de la tarjeta al pagar el pasaje, etc. Todos estos elementos se inscribirían en lo que Schafer llama Keynote o Background, ya definido anteriormente como el “sonido de fondo” o base del entorno y el cual generalmente no se concibe de forma consciente. Dichos elementos se podrían considerar como tal sólo en este contexto, ya que fuera de él (o por sí mismos) los elementos sonoros como el “bip” de la tarjeta o la alarma de precaución que anuncia el cierre de puertas del vagón podrían ser catalogados dentro de lo que Schafer identifica como Foreground Sound o señales, siendo los sonidos que se sitúan sobre el sonido de fondo o Background y a los que prestamos conscientemente atención (por ejemplo sirenas, alarmas, timbres, etc.). Sin embargo, al encontrarse estos elementos en este contexto específico donde todos estos sonidos se presentan de manera constante conformándose como una presencia habitual, se desprendería su carácter de “señal” dado que su misma habitud podría hacer que los dejáramos de percibir de manera consciente, integrándose así al Background o sonido de fondo.

Por medio de capturas de audio en diferentes puntos dentro de la estación se obtiene un registro netamente auditivo de este “no lugar” en particular, el cual es trasladado y reproducido en el espacio de la Facultad de Artes antes mencionado, que de igual manera que la estación de metro, constituye un espacio de tránsito y no-permanencia de los usuarios siendo, por lo tanto, un pequeño “no lugar”.

De este modo se busca que el espectador perciba tales elementos sonoros, invitándolo a permanecer, escuchar e identificar la situación pudiendo posiblemente relacionar el audio percibido y los elementos espaciales utilizados con su propia experiencia como usuario de este medio de transporte a través de la Soundmark o huella, también planteada por Schafer, la cual carga con el valor simbólico del sonido, como la definición sonora de un elemento conocido y reconocible, y por medio de este reconocimiento del lugar ser “transportado” hacia él a través de la experiencia propuesta a modo de sinécdoque, donde se provoca al espectador para el reconocimiento de dicho espacio público sólo a través de sus elementos sonoros y de la analogía entre algunos elementos y objetos presentes en el espacio intervenido, generando una dislocación entre los sonidos percibidos y el sitio donde se encuentra. A partir de esta situación de reconocimiento y de encuentro entre el espectador y el no lugar propuesto por esta experiencia sonora y contextual del espacio intervenido, se busca provocar en el espectador una nueva concepción del no lugar, invitándolo a una toma de conciencia y de reflexión de

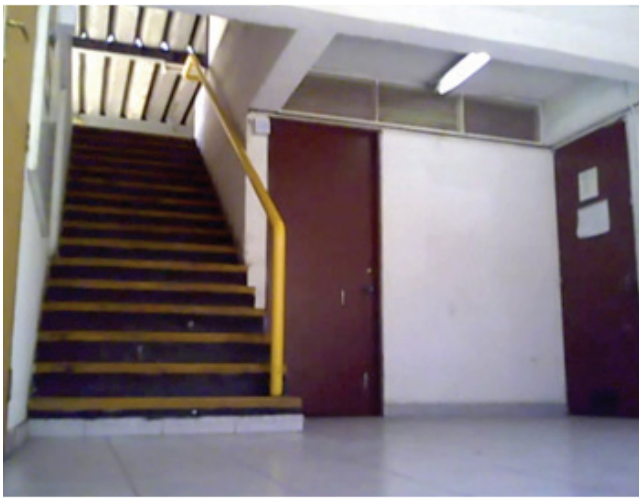
⁴Marc Augé, “Los no lugares espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad, editorial Gedisa, España, quinta reimpresión año 2000, pág. 83.



Escalera subterráneo Facultad de Artes



Escalera de acceso a andén de estación de metro



Subterráneo Facultad de Artes



Andén estación de metro



Sillas subterráneo Facultad de Artes



Asientos de espera en andén de la estación

este espacio para que, en un futuro encuentro del espectador con la estación, la experiencia sonora antes presenciada por él se haga presente y lo lleve a generar una conexión entre ambas situaciones, siendo ahora consciente del espacio que lo rodea y por lo tanto, a partir de esta “toma de conciencia”, concebir este no lugar ahora como un lugar.

“Baño Sin Título” (2012)

Este trabajo se presenta por medio de una propuesta audiovisual, la cual consiste en un video proyectado a muro completo en el interior de una sala completamente vacía y oscura, donde se observa una captura de cámara fija del baño de mi casa acompañada el sonido capturado producto de la intervención de este espacio con micrófonos piezoeléctricos, los cuales, como mencioné anteriormente, captan las vibraciones que viajan a través de los objetos con los que están en contacto traduciéndolas a sonidos, los que se encuentran adheridos a los diferentes artefactos presentes en el baño (inodoro, lavamanos, ducha y puerta). La reproducción sonora consta del registro de aproximadamente diez minutos de uso personal y cotidiano del baño capturado por estos dispositivos. El video que se muestra en conjunto con la grabación sonora muestra un encuadre de la zona inferior del cuarto de baño donde no se observa intervención ni interacción alguna con el espacio ni con los objetos, el único dinamismo presente en el video es la desaparición (pantalla negra) y aparición de la imagen cada vez que se escucha activar el interruptor de la luz, traduciendo el momento de uso y no uso del espacio (se enciende la luz y aparece la imagen, se apaga la luz y la imagen desaparece).

A partir de la relación entre ambos elementos se pretende dar a conocer al espectador la narración sonora de lo que ocurre en un espacio privado, el cual corresponde al cuarto de baño de uso particular en mi casa. Esto por medio de la intervención de los elementos presentes en el baño con micrófonos piezoeléctricos que se encargan de registrar las vibraciones sonoras que viajan por dichos objetos mientras son utilizados cotidianamente. Estas vibraciones son traducidas en sonidos audibles a través de estos dispositivos, lo que nos permite identificar cuales vibraciones sonoras, dentro de todas las que se producen en el entorno, alcanzan a estos objetos y viajan a través de ellos o, podríamos decir, son “percibidas” por estos objetos.

A partir de esta cualidad del dispositivo se procede a personificar a estos objetos, otorgándoles a estos elementos inanimados la cualidad de “escuchar” lo que ocurre en su entorno y en ellos mismos, sonidos que son recogidos por el micrófono y luego somos nosotros capaces de escuchar a través de su captura y posterior reproducción. Este registro sonoro nos presenta a modo de relato un “recuerdo” que forma parte de la “memoria” de estos objetos. De esta manera si bien podemos percibir elementos sonoros, en el video no es posible observar la presencia del sujeto que ejecuta e interactúa con este espacio y los elementos, siendo la intermitencia de la imagen, explicada anteriormente, el único indicio visual de actividad que se presenta, la cual aparece visibilizando el espacio recordado desde que el sujeto ingresa y enciende el interruptor de la luz, acción que anticipa al acontecimiento de que los elementos entren en “utilidad”. Por el contrario, el apagado del interruptor marca el fin de esta interacción entre sujeto y espacio, iniciándose el período de desuso de los elementos representado por la pantalla negra, hasta que el habitante regresa, volviendo a encender la luz iniciando un nuevo ciclo de actividad. De esta manera los objetos actúan a modo de testigo, revelando dichos sonidos percibidos ante el accionar del sujeto en el espacio en un tiempo pasado.



“Sin Título” (2012)

Esta última experiencia consiste en presentar un objeto sonoro que nos relata de manera “oral” un extracto de “memoria” propia, cuyo “sujeto” narrador corresponde a un objeto cotidiano inanimado vinculado al mobiliario de una casa habitacional. La escena consta de un mueble de cocina viejo encontrado en la calle, empotrado a la pared de una sala blanca y vacía a la altura de la cabeza y con la totalidad de sus puertas cerradas. Desde el interior de este objeto emana un sonido reproducido por un pequeño parlante de vibración conectado a un notebook. Este parlante consta de una membrana que se ubica en contacto directo con la superficie, la membrana transmite las vibraciones sonoras a través de la madera del mueble, produciendo que el sonido viaje a través del objeto, siendo él mismo el que emite el sonido.

El sonido reproducido es capturado a partir del mueble de la cocina de mi casa, el cual es intervenido con micrófonos piezoeléctricos a modo de registrar las vibraciones sonoras recibidas por el mueble durante el uso cotidiano de este espacio privado, vibraciones generadas por la manipulación directa de este objeto y de los objetos contenidos en él (platos, vasos, etc.) e indirecta; como la repercusión de vibraciones sonoras de objetos que no tienen contacto directo con él pero cuyas vibraciones sonoras lo alcanzan y viajan a través de él (voces, sonidos de la manipulación de otros elementos, etc.). Este registro es posteriormente reproducido por el parlante de vibración que transmite el sonido registrado en la cocina a través de la materialidad misma del mueble haciéndolo sonar, objeto que además funciona a modo de ícono que representa al “mueble de cocina” en general y al mío en particular.

A partir de la lógica de funcionamiento de estos elementos se personifica al objeto, el cual se convierte en un testigo que nos susurra, relatando parte de su “memoria” por medio de registro sonoro que viene a presentar ante el espectador una temporalidad pasada. La reproducción de esta escena sonora correspondiente a una situación del cotidiano que ya ocurrió y que es replanteada fuera de su contexto original cotidiano y privado del espacio de registro, propone una nueva relación con el espectador, ya no de un elemento rutinario que pasa inadvertido producto de su relación con el hábito y la cotidianidad, sino de un acontecimiento que se desprende de la rutina al presentarse en las condiciones espaciales y temporales propuestas.

Los sonidos emitidos desde el mueble se pueden catalogar dentro de lo que Schafer denomina huella sonora o Soundmark, ya que si bien son elementos sonoros captados desde un objeto y espacio particular y único en el cual el espectador posiblemente no ha estado previamente, podría reconocerlos como familiares y situar su contexto de igual manera por su posible experiencia previa de encuentro con los elementos trabajados (su propia cocina, la cocina de alguien más, etc.) por lo que se podría concebir en parte como un sonido “genérico”.





Entendiendo al elemento sonoro como ligamento entre las experiencias aquí desarrolladas, invito al lector y/o espectador a ser abordado por los sonidos, a activar el oído más allá de lo que disponemos al someternos al placer del “sonido compuesto” de una pieza musical, cuya sonorización en ocasiones se pretende exclusiva al aislar el resto de los sonidos que nos rodean por medio del auricular, o bien se extiende como un “velo” que los cubre y disimula al ser amplificada por un parlante, composiciones a las que a veces acudimos buscando romper el “silencio” inexistente que nos aborda.

La invitación, por lo tanto, es a abrir el oído y activar la escucha también ante los sonidos que se nos presentan constantemente, en los espacios que habitamos, los lugares que visitamos y los no lugares por los que transitamos, sonidos que pasan inadvertidos al presentarse dentro de nuestro cotidiano, el cual precisamente Humberto Giannini define como: *...lo que pasa cuando no pasa nada*⁴. Es en esta instancia de ausencia del “acontecimiento” (entendiéndose este como el evento que transgrede lo rutinario) donde somos constantemente rodeados por una amplia variedad y cantidad de elementos sonoros, unos presentándose con mayor intensidad que otros y algunos de ellos a veces imperceptibles para nuestro oído, mas no por eso inexistentes.

De esta manera se propone al habitante, pasajero y transeúnte atender el paisaje sonoro como fuente de conocimiento de este entorno, como palabra dicha por los propios objetos y entidades que componen el lugar y nos dan cuenta de su presencia por medio de su sonoridad variable.

⁵Humberto Giannini, “La reflexión cotidiana. Hacia una Arqueología de la experiencia”, ediciones Universidad Diego Portales, Chile, 2013, pág. 31.

Bibliografía

- **Augé, Marc** - “Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad”, España, editorial Gedisa, quinta reimpresión año 2000.
- **Chión, Michel** - “El Sonido”, España, editorial Paidós, 1999.
- **Gianinni, Humberto** - La reflexión de lo cotidiano hacia una arqueología de la experiencia”, Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.
- **Schafer, Murray** - “Yo nunca vi un sonido”, conferencia realizada en el marco del Foro Mundial de Ecología Acústica. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción realizado en la ciudad de México, 2009.
<http://www.archivosonoro.org/?id=257>

