

**LA NOCIÓN DEL APARATO SONORO
EN LA OBRA DE TRES ARTISTAS COLOMBIANOS**

Edwin León Vélez Vásquez

**Asesor: Jorge Echavarría Carvajal
Magíster en Estética**

**Tesis de grado para optar el título de
Magíster en estudios humanísticos**

**Medellín
Universidad EAFIT
Escuela de Ciencias y Humanidades
2015**

Resumen

En este trabajo se propone realizar un análisis del elemento sonoro en las prácticas de tres artistas contemporáneos colombianos. Esta búsqueda se realiza desde una mirada filosófica que indaga sobre cómo el sonido conecta el cuerpo opaco interior del ser con el mundo exterior, tratando y se sustenta en la forma en la que los artistas utilizan el sonido en sus obras, teniendo como punto de partida esa pretensión de alcances ontológicos: sonido que define al ser y su relación con el mundo y da lugar al interrogante sobre cuál es la resonancia de ese mundo interior en la creación de la obra artística. La idea fundamental de esta búsqueda está sustentada en la existencia de los cambios en la sensibilidad implicados en la irrupción del aparato sonoro en la cotidianidad. El sustento referencial se acerca de manera directa a plantear la existencia de un ser sonoro, permeado desde antes de nacer por la onda vibratoria; un ser producto de fuerzas históricas moldeadas en la resonancia. Se utiliza el concepto de acusmática para proponer un régimen de lo sonoro, allí donde de manera directa se insertan todos los dispositivos que al aparecer interrogan y jalonan la percepción.

Palabras clave:

Aparato sonoro
Acusmática
Arte Sonoro
Prácticas artísticas
Arte en Colombia

Abstract

This paper aims to analyze the sound element in the practices of three Colombian contemporary artists. This search is performed from a philosophical look that explores how sound connects the inner body being opaque to the outside world, trying and is based on the way that artists use sound in his works, taking as a starting point this claim of ontological scope: defining sound being and their relationship with the world and leads to the question about what is the resonance of that inner world in the creation of the artwork. The fundamental idea of this search is supported by the existence of changes in the sensitivity involved in the emergence of sound equipment in daily life. The benchmark livelihood approaches directly raised the existence of a sound being before birth permeated by the vibrational wave; a being molded product of historical forces at resonance. Acousmatic concept is used to propose a system of sonorous, directly where all devices that are inserted appear interrogate and mark the perception.

Keywords:

sound device
acousmatic
Sound Art
artistic practices
Art in Colombia

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	6
1. MARCO REFERENCIAL	13
1.1. Dualidad del sonido	
1.2. Haz sonar un gong	
1.3. Arqueología sonora	
1.4. Espacio sonoro, lienzo auditivo	
1.4.1. Individuos resonantes / comunidad auditiva	
1.5. El régimen acusmático	
1.6. La noción de aparato sonoro	
2. JORGE TORRES, EL GRITO. MORFOLOGÍA DEL SILENCIO	47
2.1. Los 40 principales	
3. ÍCARO ZORBAR, TRANSDUCCIÓN EN SUSPENSO	62
4. MAURICIO BEJARANO, LA POTENCIA DEL SILENCIO	68
5. CODA, (((EAT RAIN))) RADIOTEATRO ACUSMÁTICO	75
6. CONCLUSIONES: MOVIMIENTO PERPETUO: SONIDO/CONTEMPORANEIDAD	83
6.1. Conciencia y experiencia: sonido dual	
6.2. En la canción somos los mismos, aunque la canción no sea la misma	
6.3. De la arqueología sonora a la holofonía	
6.4. El régimen acusmático, espíritu de la época	
6.5. Habitar el espacio sonoro	
6.6. El sonido y el control social	
6.7. El aparato sonoro / mundo resonante	
6.8. El aparato sonoro, propuesta de una estética contemporánea	
Índice de ilustraciones	96
Bibliografía	97
Bibliografía complementaria	100
Bibliografía en WEB	101
Anexo 1	103
Anexo 2	108

INTRODUCCIÓN

"Ciertamente solo puede llegarse a improntas permanentes a través del oído si ya en la fase fetal cuenta el niño con un aparato neurológico que le permita registrar y conservar engramas acústicos. Tales estampaciones o imprintings - como universales acústicos adquiridos, por decirlo así- preestructurarían, pues, todo lo que se va a oír más tarde; actúan en consecuencia, como efectivas ideas platónicas del aparato auditivo. Por audiciones prenatales, el oído es provisto con un tesoro de prejuicios acústicos celestiales, que le facilitan la orientación, y sobre todo la selección, en su trabajo posterior dentro de la olla de ruidos de la actualidad"

(Sloterdijk, 2007, 457)

"Un experimento físico que estalla es siempre más valioso que uno silencioso. Hay que pedirle, pues, con insistencia al cielo que, si quiere hacer que alguien invente algo, sea algo que estalle: resonará en la eternidad"

G.C. Lichtenberg (1779, Aforismos, 324)

Siglos siglos que vienen gimiendo en mis venas
Siglos que se balancean en mi canto
Que agonizan en mi voz
Porque mi voz es sólo canto y sólo puede salir en canto
La cuna de mi lengua se meció en el vacío
Anterior a los tiempos
Y guardará eternamente el ritmo primero
El ritmo que hace nacer los mundos
Soy la voz del hombre que resuena en los cielos
Que reniega y maldice
Y pide cuentas de por qué y para qué

Altazor, canto I (Fragmento)
Vicente Huidobro, (2006, 30-31)

Resonancia: ¿cómo nos llegan los ecos de la obra de arte? ¿Cuáles son los mecanismos para que la onda vibratoria sonora tome forma y permanezca en la mente e imaginación del espectador? Relacionar el sonido con el arte, enunciar el arte sonoro, el sonido en el arte, son temas naturales y propios de la contemporaneidad. Cada vez más se habla del arte sonoro como disciplina y en el horizonte aparecen ocasionalmente discusiones sobre la pertinencia de nombrarlo o no de esta manera. Sin embargo, más allá de las discusiones semánticas, los artistas que toman el sonido como elemento central en sus obras se niegan a ser enmarcados en tal clasificación. Lo que parece estar completamente acorde con el espíritu de esta época de predominio de la estética relacional.

Con este trabajo pretendo realizar esta búsqueda desde dos componentes que proponen una mirada filosófica que indaga sobre cómo el sonido conecta el cuerpo opaco interior del ser con el mundo exterior. Es decir, se trata de plantear la cuestión del ser con el interrogante cómo el sonido nos define ontológicamente. Esta indagación se sustenta en la forma en la que los artistas utilizan el sonido en sus obras, teniendo como punto de partida esa pretensión de alcances ontológicos: sonido que define al ser y su relación con el mundo y da lugar al interrogante sobre cuál es la resonancia de ese mundo interior en la creación de la obra artística.

La idea fundamental de esta búsqueda está sustentada en la existencia de los cambios en la sensibilidad implicados por la irrupción del aparato sonoro en la cotidianidad, aparato que en su situación primaria fue incipiente, pero que de la mano de la tecnología fue perfeccionando sus posibilidades de reproductibilidad técnica, insertándose en la médula del ser moderno, para proponer una funcionalidad de lo sensible. El sustento referencial se acerca de manera directa a plantear la existencia de un ser sonoro, permeado desde antes de nacer por la onda vibratoria; un ser producto de fuerzas históricas moldeadas en la resonancia, como lo expresa Sloterdijk (2003): “Quizá la historia misma sea una lucha titánica por el oído humano” (P.433). En este sentido, se acude al concepto de acusmática para proponer un régimen de lo sonoro,

allí donde de manera directa se insertan todos los dispositivos que al aparecer interrogan y jalonan la percepción, como lo que planteó W. Benjamin(1936) para la obra fílmica y que Deotte (2012) conceptualiza a su vez como *inervación*, lo que sugiere que la funcionalidad de los objetos técnicos al convertirse en *medium* determinan "...el modo de percepción de las sociedades humanas, como lo haría un molde", proponiendo su transducción en aparatos culturales (P. 81-82).

Para interrogar este régimen acusmático en nuestra geografía nacional, su concreción en aparatos sonoros y su aparecer estético, se plantea una aproximación a las prácticas de tres artistas colombianos: Mauricio Bejarano, cuya intencionalidad apunta hacia el concepto de transmedia, reflexiona sobre la memoria; Jorge Torres, quien nos interpela desde el acontecer y la acción política; e Ícaro Zorbar, que en sus obras trabaja la identidad. Así, crean universos propios y cercanos en la realidad compartida y cercan. La política, la identidad y la memoria se vinculan para encontrar resonancias filosóficas, como generadoras de sentido para la existencia humana y que permiten, además, "...indicar trayectorias posibles, en el seno del caos de esta realidad" (Bourriaud, 2006:64).

Jorge Torres desarrolla una propuesta de instalación, escultura y performance, con un contenido político y un componente sonoro, algunas veces extraído de la cultura popular. Para esta investigación se desarrollaron varios encuentros y entrevistas¹, así, la percepción sobre la obra de Torres, adquirió sentido en la descripción de su metodología de trabajo, en la forma de producción de sus obras y en sus planteamientos sobre el otro:

"Quiero ayudar un poquito a que el otro reaccione, a que hayan elementos políticos en el otro para que podamos vernos a la cara y decirnos la verdad y no seguir con toda esa mentira y toda esa corruptela de todas las sociedades en

¹ Este proceso inició en el mes de Septiembre del año 2013, cuando por ocasión de la II Bienal Internacional de Arte, Desde Aquí, presenté con el grupo ((Eat rain)) la obra *Contraparte* y pude conocer la obra, aún en proceso de terminación, *Los 40 principales*, en la ciudad de Bucaramanga.

que, volvemos a la palabra robo, nos robamos todos, nos robamos los sueños, nos robamos los hospitales, nos robamos la educación, nos robamos el futuro, nos robamos todo y nada cambia"²

Para Torres el arte implica una confrontación con el espectador: "...empiezo a recorrer espacios donde los sonidos no son escuchados, no son definidos, por eso hablo de una morfología de la indiferencia..." (Entrevista, anexo 1. Pág. 103) refiriéndose al hecho de que el sonido es efímero y a la vez invisible, como lo esencial para el espectador, que en la cacofonía de la existencia desaparece: "El sonido, también, nos hace ver lo invisible, más allá del sonido que no se pueda capturar o no se pueda medir, más allá de una máquina" (ídem pág. 104)

Ícaro Zorbar, por su parte, construye dispositivos sonoros para generar atmosferas inmersivas que exploran la autoreferencialidad y lo analógico. La interrogación sobre su trabajo, se presentó desde las posibilidades tecnológicas propiciadas por el correo y las redes sociales, además de la lectura de algunas de sus declaraciones y entrevistas. Para darle sentido a esta metodología se le hizo el siguiente planteamiento:

"En su obra existe una preocupación por el sonido, tomado algunas veces como elemento narrativo principal o como elemento que añade atmósferas inmersivas. De otro lado, puede notarse una reflexión sobre la interioridad, la memoria, la existencia, en la cual el sonido destaca como *medium* o hilo narrativo. ¿Cuál es su experiencia personal y plástica con el sonido, cómo surge este interés por el fenómeno sonoro? ¿Lo musical en su obra está conectado a algún interés particular formal o por lo concreto?"³

² Se refiere a su obra *Sección de objetos perdidos*, esta referencia puede leerse en la entrevista anexo 1, pág. 103. También, pueden verse referencias de sus obras en el blog: <http://elultimoladron.blogspot.com.co/> consultado el 25-10-2015.

³ No fue posible obtener respuestas concretas de este Artista, dada su residencia fuera del país y sus múltiples ocupaciones. En la bibliografía en WEB se citan múltiples paginas donde puede encontrarse información sobre su obra y procesos.

Mauricio Bejarano realiza su trabajo desde lo conceptual, produce obras que exploran las fronteras de la música concreta, con el mundo de los ruidos y el paisaje sonoro, a la vez que reflexiona sobre nuestra memoria como nación y el tema de los archivos o repositorios sonoros. Durante la elaboración de esta propuesta académica, fue fundamental la lectura de sus textos y la entrevista personal, que arrojó información valiosa sobre su forma de trabajo y los sentidos no evidentes que se presentan en sus propuestas. En este aspecto, llama la atención la concepción transmedia que tiene de sus obras:

"También me ocurre que yo siento que estoy haciendo solo una obra. Que yo no hago obras sino *una obra*, que va teniendo matices y cambiando, a veces tomo una obra y la reconfiguro, la amplío, la mejoro, o la reinvento digamos, la deconstruyo y vuelvo a hacer otra cosa y al final es como si estuviese haciendo una misma obra larga" (Ver entrevista, anexo 2. Pág. 107)

Bejarano propone una interpretación personal de su trabajo a partir de la resonancia y la asociación físico - espacial⁴; conceptúa que el sonido ocupa una temporalidad y crea tridimensionalidad; lo que finalmente apuntaría a generar una memoria acusmática, un ruido blanco, como matriz de las primeras cosas:

"Por ejemplo, *Vapor de trueno gris*, que es sobre el ruido blanco, como materia prima brutal, tremenda; yo venía desde hace muchos años trabajando pequeñas obras, casi autodidacticas, para enseñarme a mí mismo ciertos procesos, entonces muchas obras se llamaron *Agrisado*, *Gris*, que eran a partir del ruido blanco, como coloreando el ruido blanco hacia ciertos matices y texturas y demás, y desde hace unos años para acá he venido trabajando con la idea de

⁴ En el anexo 8 (vídeo), Bejarano relata su formación como arquitecto y la idea que viene elaborando hace tiempo, sobre la naturaleza de todo su trabajo sonoro, en el sentido de que es una construcción que su intencionalidad es la de crear espacios, más que composiciones.

trueno, estruendo, estrépito...entonces, para Manizales⁵, dije: -hagamos un *Vapor de trueno gris...*" (Ver entrevista, anexo 2. Pág. 108)

Además de otras referencias sobre prácticas artísticas locales, se hizo una revisión de la bibliografía que intentó mantener siempre la línea de estudio acusmático. De otro lado, la cuestión actual del arte es abordada desde la estética relacional propuesta por N. Bourriaud (2006), teniendo siempre en el horizonte la complejidad del fenómeno, dada la desmaterialización de las obras y dispositivos artísticos. Así, las obras artísticas obligan al espectador a experimentar una dimensión conceptual, en tanto se abandona la experiencia contemplativa usual en la percepción del arte. Gadamer (1991) se pregunta sobre el arte moderno, que "liberado de todos los temas de la tradición figurativa y de toda inteligibilidad de la proposición" se vuelve discutible en todos los ámbitos, a lo que aduce: "¿es esto todavía arte?" (P.60). En este mismo sentido la investigadora argentina, Elena Oliveras (2004), afirma:

"En síntesis, el arte de hoy requiere de nuevas competencias que hagan entender, por ejemplo, que lo banal, lo frívolo o lo *kitsch* no ocupan caprichosamente el sitio de lo trascendente, que esa ocupación de lugar no es arbitraria sino estratégica. Es preciso 'perfeccionar' las primeras impresiones para poder participar de un nuevo tipo de goce estético *teórico*".
(p. 37)

Para Javier Domínguez, la irrupción del pluralismo en el arte representa su posibilidad de liberación de los manifiestos y de los imperantes programáticos que estos ejercieron desde las vanguardias. Desde esta perspectiva es la filosofía del arte y no la crítica la que tenía la responsabilidad de asumir una conceptualización transhistórica. Para este autor, se abandona la estética clásica como punto de interpretación válida y se constata: "El hecho de que la opción históricamente correcta no es ya lo normativo,

⁵ Se refiere al Festival Internacional de la Imagen en Manizales en 2014. Puede consultarse en <http://www.festivaldelaimagen.com/es/invitados-2014> Consultado el 15-10-2015

aligera en cierto sentido las deudas de la conciencia consigo misma, tanto si uno es artista como si es receptor crítico de arte, en cuanto a si uno está con lo más actual o no” (Domínguez,2008:5). De otro lado, y en palabras de Jean-Louis Déotte “Las artes contemporáneas pondrían en riesgo el poder de unificación del arte. Esta época sería aquella en la que, luego de los campos, de la experiencia de la deportación y del exterminio, de la práctica terrorista de la desaparición por parte del Estado, los sobrevivientes serían como esos resucitados que describían Jean Cayrol en 1947 y Georges Perec, Individuos cuya memoria estalló.” (2013: 7-8)

El ser social es un ser sonoro. El sonido alienta la fiesta; el sonido calma; el sonido orienta. Su fugacidad encuentra alojamiento en la memoria en forma de repetición. El sonido convertido en canción, en himno; el sonido que se hace sirena que anuncia y alerta; el *Leitmotiv* que nos dice algo, sonido mensajero y que presagia. El sonido que nos anuncia la civilización y el caos; el sonido de lo urbano, el sonido de la naturaleza, sonido que ha evolucionado para generar un orden en esa sonosfera, sonido que además propone controlar, convocar y espantar.⁶

El sonido serpentea por los finos canales de interconexión y trato con el mundo. El sonido resuelve en resonancias las memorias íntimas y determina el ritmo que nos aliena, que nos condiciona o incita. Estas cuestiones, así vistas, que podríamos llamar ontológicas, sugieren una discusión teórica sobre la experiencia y comprensión del ser, en este caso con vínculos a una subjetividad sonora en el campo de la cosa oída.

⁶ Desde lo personal, el sonido alimenta una pasión vinculada con el experimentalismo y la creación de obras acusmáticas con el grupo del que hago parte: (((Eat rain))). Esta perspectiva me ha permitido un trabajo no sólo de reflexión sino de propuesta de obras en las que hay una intencionalidad creativa sobre arqueología sonora, paisaje sonoro y arte sonoro. A pesar de esto, aunque la metodología de trabajo propuesta me obliga a tomar distancia; en un acto reflexivo, que busca delimitar el objeto de la investigación a una mirada sobre la práctica del otro incluyendo la propia, realizaré al final una propuesta de análisis en la que se incluye esta experiencia.

En una escena de Fitzcarraldo (W. Herzog, 1983), película que recrea la obsesión de un empresario por construir un teatro de ópera en la selva peruana a finales del siglo XIX, el personaje central Brian Sweeney Fitzgerald, despierta en su cama en medio de la maloca, está rodeado por niños indígenas que lo miran expectantes y hay un cerdo allí, al lado de ellos. Lentamente el personaje se incorpora y mira a los presentes, su rostro muestra la fascinación que la escena le produce, levanta su mano hasta una mesa auxiliar y da cuerda a un gramófono, toma la aguja y la deposita sobre el disco, es un fragmento de la obra de Leoncavallo, Pagliacci. Luego se inclina y le habla al cerdo en voz baja, le dice que le construirá un palco con silla de terciopelo cuando termine su teatro, luego levanta la mirada hacia los niños que rodean el fonógrafo y escuchan con atención. Este cuadro sonoro da cuenta de cómo la vibración nunca escuchada puede producir extrañamiento y/o revelación del mundo. En lo absurdo del momento radica su magia y nos lleva a pensar en que nada pudo haber preparado a esos niños para comprender lo que estaban escuchando; por ello Fitzgerald le habla al cerdo: conoce la inutilidad de su propósito. Más adelante, en la misma obra, Fitzgerald navega en su barco por el recodo de un río, en la lejanía llevado por la corriente, flota un paraguas.

- "Es una señal de los hombres de la selva" - le dicen- luego, el sonido de los cantos rituales de los nativos asciende lentamente. Para encarar la situación, Fitzgerald instala el gramófono sobre un pedestal, lo dirige hacia la selva, le da cuerda y dice: - "Ahora es el turno de Caruso..." Ambos sonidos se mezclan y finalmente los cantos de los nativos desaparecen, como si callaran para escuchar. Al insertar en un mundo primitivo, cuyo régimen de sensibilidad es lo natural, un dispositivo mecánico sonoro, se cuestionan los preceptos de apropiación y participación propios de la modernidad: es la tensión natural de dos regímenes de lo sonoro que se encuentran y se solapan; la fascinación ejercida por lo desconocido adquiere un estatus simbólico, para el que sólo bastaría escuchar. Sin embargo, para poder escuchar hay un aparato que debe aparecer, como el que

surgió en los albores de la modernidad⁷ y permitió al hombre mirar y representar en perspectiva.

El sonido prepara al hombre para lo que vendrá y su forma de aparecer está ligada a lo más profundo de su sensibilidad. Como lo plantea M. Sèrres, en su obra *Musique*: el sonido es fuente primigenia de la oralidad, de las lenguas, de la música y de las matemáticas. Sonido del caos, que precede todo, a partir de cuatro musas: mimo y danza / flauta y coro:

“No, el *Sapiens* no hubiera podido emerger, no, los humanos no hubieran podido sobrevivir sin el trabajo constante de estas cuatro mujeres, sin los bancos de datos, corporales y vocales, duros y blandos, que ellas amasan, por cuerpo y por sonidos, antes de la emergencia de la significación. De este modo estas reservas de gestos y de sonoridades se revelan universales; inútiles y universales, es decir más útiles que toda urgente utilidad. No hay cultura sin mimo, sin danza ni música instrumental o vocal, cuatro tesoros de equivalentes generales, más blancos que el dinero, más vitales aun que el oro” (Sèrres, 2011:13)

⁷ Adolfo Vera en el glosario que realiza a manera de epílogo cuando define las nociones que Deotte postula en su texto, le asigna a la perspectiva la función de darle existencia al sujeto, el espacio y la institución y, además, de ser el primer aparato en aparecer en la modernidad. (2012: 139)

1. MARCO REFERENCIAL

1.1. Dualidad del sonido

La palabra sonido adquiere su lugar de inscripción de una manera doble. Es la vibración acústica cuya característica principal es ser un objeto. Pero es también la cosa oída. Como objeto medible y moldeable el sonido es registrado⁸ y reproducido mediante diferentes dispositivos, cuyo origen podemos rastrear, para efectos de este texto, a partir de la invención del fonógrafo. Como cosa oída, el sonido se despliega en múltiples interpretaciones ontológicas, ecológicas, antropológicas y estéticas. El ser es definido a través del canal auditivo, cuya penetración en las capas cerebrales propone deshilvanar el mundo, como si el sonido fuese siempre lo ya escuchado. Es la cosa oída, que modela realidad, el martilleo que dentro de nuestro cerebro resuena y construye el paisaje sonoro que nos acompaña y su realidad que constituye la banda sonora del ser.

Visto así, el sonido en su dualidad propone una vinculación del mundo interior con el mundo exterior. Su principio será siempre el de revelar lo interior del mundo opaco que nos habita y que adquiere materialidad en el recuerdo, la memoria y la añoranza sonora, aquello que permite develar la impronta que nos define, la que estaría marcada desde el propio mundo amniótico y que Sloterdijk (2003) nombra como "universales acústicos". En este proceso el sonido nos vincula con la realidad y promueve una interpretación del mundo particular propiciada desde la interioridad de cada ser: reflexión sobre las primeras cosas sonoras, que se materializan (resuenan) en nuestros modos de ser y estar en el mundo.

⁸ Michel Chion (1999) prefiere expresarlo como sonido fijado, por cuanto este término alude a la posibilidad de insertar el concepto de temporalidad, simultaneidad y espontaneidad en el registro de la sucesión sonora. En este trabajo pretendo utilizar el término registro, también inscripción, otorgando el sentido de archivo y asignando a este concepto, según la idea de Guasch (2011) base en "...la información virtual que sigue una racionalidad más próxima a lo flexible y no estable, no ordenado linealmente y al margen de toda jerarquización" (Pág. 15)

Esta primera observación sobre el sonido, *objeto* y *cosa oída*, suscita otra reflexión sobre la forma en que tal *objeto* promueve una cierta escucha del mundo, que se reproduce a su vez en densidades perceptivas, asociadas a vínculos, primero en lo íntimo, como el primer canto escuchado de la madre o su sustituta, luego en lo social, como el murmullo mediático y finalmente como la inmanencia de la voz (propia) que narra; la voz de lo que fue, lo que es y lo que vendrá⁹. Operación similar a la de la visión, cuyo objeto es la imagen y cuya dualidad está en la mirada, en la fragmentación que ejecuta para permitir una construcción e interpretación del espacio mental, lo que nos remite, así, al estímulo y a lo visto, en una relación que crea mundo. Es la misma asociación que realiza Félix Duque sobre el verbo *aisthanomai* (percibir sensiblemente) cuya deriva *aisthesis* toma la forma de sustantivo y "...puede ser vertido, según los casos, como *sensación* o *percepción*, siempre bajo la hegemonía del sentido de la vista. ¿Por qué una misma raíz apunta como verbo al sentido del oído y como sustantivo al de la vista?" (Duque, 2008:27). Lo sutil de esta asociación radica en que el verbo remite al oír, en el sentido de atender o prestar atención, operación necesaria si se quiere llegar a la comprensión; mientras el sustantivo es exclusivo de la percepción visual, remite a lo externo que está en el horizonte y que focalizamos de manera consciente.

La dualidad del sonido nos lleva a pensar que la acción, antes del entendimiento, es la escucha, la conexión racional del mundo está en el oído. En *El Narrador* (1936) Benjamin expresa esta idea al constatar como el mundo moderno pierde la comunicabilidad de la experiencia, al plantear la desaparición del narrador, el encargado de hilar las historias que conformaban mundo y daban cuenta de la época.

⁹ Aquí vale la pena acotar que la ciencia lingüística aporta la idea de que el lenguaje, en su forma oral, no se compone literalmente de sonidos sino de fonemas, que serían una articulación intencional que crea el "archivo fonético" de un lenguaje (phone/ voz sonido- ma/acumulación). Por otra parte, como lo advierte Chion, "...se funda en un sistema de oposiciones y de diferencias en el interior de una cierta distribución de las sonoridades" (Chion, 1998: p.89) Sin embargo, el acto de prestar oídos, tal como lo presupone Benjamin, estaría situado en una relación de intercambio simbólica, en la que se asemeja a un objeto tejido, de inscripción de la vida social y que en consonancia con las ideas de Gadamer (1977), sería: "... el espacio libre que deja, en cada caso, la palabra poética y que todos llenamos siguiendo la evocación lingüística del narrador" (p.75)

Esto como producto del surgimiento de la novela y frente al avasallamiento de la sociedad industrial, los conflictos bélicos y los medios emergentes. Lo vertiginoso del mundo moderno elimina la estructura en la que el narrador puede desplegar su voz, los medios informativos no narran, sólo entregan su recompensa mediante la novedad, además, el ser inmerso en el conflicto pierde su capacidad de contar: "¿No se notó acaso de que la gente volvía enmudecida del campo de batalla?" se pregunta Benjamin (Pág. 16). De esta manera, la disolución del narrador antecede la desmaterialización del dispositivo sonoro en la contemporaneidad y la fractura permanente del objeto sonoro y la cosa oída.

En una escena de *2001 Odisea del espacio*, (Stanley Kubrick, 1968) identificamos a HAL 9000, la computadora que controla todo a bordo mediante su una voz que dirige, concita y explicita las acciones, la voz que se hace conciencia. En una escena mantiene un diálogo con Dave, uno de los tripulantes de la nave: - "¿Me escuchas HAL?", le pregunta insistentemente Dave; cuando HAL responde, su voz es comprensiva, compasiva y tiene una tonalidad electrónica que la hace a su vez impersonal.

- "A pesar de que tomaron precauciones para que no los escuchara, pude ver el movimiento de sus labios", sentencia la máquina.¹⁰

¹⁰ El diálogo transcurre así:

Dave: Hello, HAL. Do you read me, HAL?

HAL: Affirmative, Dave. I read you.

Dave: Open the pod bay doors, HAL.

HAL: I'm sorry, Dave. I'm afraid I can't do that.

Dave: What's the problem?

HAL: I think you know what the problem is just as well as I do.

Dave: What are you talking about, HAL?

HAL: This mission is too important for me to allow you to jeopardize it.

Dave: I don't know what you're talking about, HAL.

HAL: I know that you and Frank were planning to disconnect me, and I'm afraid that's something I cannot allow to happen.

Dave: Where the hell'd you get that idea, HAL?

Esta voz, cuya corporeidad no es orgánica, anticipa la idea de la materialización de una nueva realidad sonora. No en vano es en el cine que podemos ver este funcionamiento, y como lo aclara Déotte (2012): "Debido a ellos mismos, siguiendo la ley del perfeccionamiento, los objetos técnicos en general se dirigen hacia una integración y una cohesión recíproca de todos sus componentes, que los acercan a la autonomía estricta de lo viviente. Por lo tanto, dejan de ser dependientes de su propio medio asociado anterior, para generar su propio medio asociado" (Pág. 84).

El sonido revela ese cuerpo opaco que los artistas pretenden hacer emerger como reflejo de una interioridad sensible; es el cuerpo sonoro, maleable y evanescente, amenazado por la disipación, por el ruido mediático; es la voz que organiza el ruido para que lo complejo se haga visible; es el canto que revela de manera precisa, nuestra identidad; es la resonancia de la época que alerta y convoca los coros de la vida y la muerte. Así, el sonido aparece como un objeto que los artistas están usando de una manera particular, lo que nos permite extender una mirada a algunas de sus obras para caracterizar y esbozar una noción de aparato sonoro, como parte integral de sus prácticas artísticas. Para ello se hace necesaria una breve reflexión, planteada enseguida, sobre el ser sonoro, es decir una aproximación a una ontología del sonido.

HAL: Dave, although you took very thorough precautions in the pod against my hearing you, I could see your lips move.

Dave: Alright, HAL. I'll go in through the emergency airlock.

HAL: Without your space helmet, Dave, you're going to find that rather difficult.

Dave: HAL, I won't argue with you anymore. Open the doors.

HAL: Dave, this conversation can serve no purpose anymore. Goodbye

1.2. Haz sonar un gong

They'll bang a big old gong
(Lay me low)
The motorcade will be ten miles long
(Lay me low)
The world'll join together for a farewell song
(Lay me low)
When they put me down below
(When I go)
They'll sound a fluegelhorn
(Lay me low)
And the sea will rage and the sky will storm
(Lay me low)
All man and beast will mourn
(Lay me low)
When I go
(When I go)

Lay me low (fragmento)
Nick Cave (1994)

El sonido tiene todos los canales de interconexión con nuestro yo más interior. Propagado en el medio físico adquiere forma esférica y resuena en nuestra fisiología; el aparato auditivo lo convierte en una señal neural compleja ligada a las imágenes, a los recuerdos, a la memoria. La médula, el cuerpo entero, caja de resonancia natural, lo amplifica; el cuerpo vibra y es poseído por él. Antecede el sonido a la danza y a los rituales, prepara el cuerpo para la divinidad. Esta vibración grabada como experiencia corpórea, antecede a la aparición del dispositivo de la evocación, el recuerdo y la añoranza.

El trascurrir esférico del sonido en su vibración, se conecta con la burbuja que nos propone Sloterdijk (2003), es la esfera psíquica externa que conecta a los miembros del

grupo que produce sonidos continuamente, permite la dislocación de la experiencia del estar ahí y propone un tiempo renovado para la memoria. Así el sonido, primigenio, emerge como *el gran relato* que da lugar a las músicas, no prefiguradas de manera armónica sino como producto del encuentro entre esferas, a la manera como lo expresa Serres (2011):

“Bajo esas lenguas de conocimiento ¿qué escucháis? Voy a decírtelo: esto precisamente que te acaban de enseñar las Sibilas: los ruidos estocásticos del Mundo y (tu no lo sabes todavía) su Música–suma. Como Afrodita, madre de toda belleza, nace de una porción de la espuma de mar y de la resaca, así emerge de repente de la mar caótica del ruido, la música. Alisa las espinas e integra sus signos” (Pág. 9).

Música que fluye y organiza nuestro yo interior en canciones que el cuerpo escucha: “el gran relato fluye en una gran rapsodia” (Serres,2011, 9).. Sloterdijk lo describe en su texto *Esferas I* (2003), mediante la metáfora del "canto sirénico" (pág.443). Anticipa que cuando Ulises escuche el canto que lo alaba y glorifica, quedará prisionero del influjo, atrapado en el relato, en la rapsodia, en su canción particular, compuesta para él, la que le habla directamente a su interior. Para Sloterdijk (2003. págs. 443 a 450) este canto de sirena antecede la metáfora de la sonosfera contemporánea, “...es la alianza del sonido con la esperanza auditiva más secreta del sujeto” . Así, en esta época, se construye una canción para cada individuo de la tierra. Es la canción que alaba y levanta, la que acompaña siempre en todo y a fuerza de repetirse de muchas maneras, termina siendo una banda sonora constitutiva del ser. El canto de sirena contemporáneo nos remite a una sociedad aural, en la cual el susurro es omnipresente, amplificado y reproducido por todos los dispositivos tecnológicos, para cantar y alabar la aspiración humana por la trascendencia y autosatisfacción¹¹.

¹¹ No está lejos de ello el trabajo de Bruce Chatwin “Los trazos de la canción”: Una «huella soñada» es un camino invisible que los antepasados de los aborígenes recorrían en el comienzo de los tiempos. Por medio del canto, estos

Cada canción que se escribe y canta en el mundo está dedicada a la voz interior de cada uno. Por ello quien compone no puede hacerlo sino para sí mismo. Nos propone Sloterdijk una interpretación de este fenómeno a partir de lo que asocia al término *futurismo*: las sirenas eran para los griegos quienes cantaban la gloria pero también las que cantaban el futuro: "...su presciencia se extiende a los destinos de los seres humanos y a su final oculto" (2003: 447). Los cantos de la contemporaneidad son los que mejor lo hacen. Con su rapsodia mercantilista, promesas de vidas nuevas, despliegan una a una las posibilidades de nuestras aspiraciones, dando forma corpórea a la pulsión y el deseo. Como en los estribillos de las canciones publicitarias, que buscan hacer metáforas de nuestra vida, que construyen ideales prototípicos de seres cantantes con una voz que no es suya pero que a fuerza de repetirse construye una propiocepción que alienta el existir. Nada escenifica mejor esta aspiración que la mediación de algunos dispositivos tecnológicos que permiten la ausencia / presencia al aislar el ser de la burbuja sonosférica, como ocurre con quienes utilizan los audífonos, o al contrario crean la ilusión de un compartir, como quienes cantan el karaoke.

Para el neurocientífico Daniel Levitin (2014) es posible interpretar la evolución del cerebro y el desarrollo de la civilización humana a través de la música. Esta idea, para el autor, no desconoce la influencia de las otras formas de arte y otorga al cerebro la capacidad que lo distingue de las demás especies pues, al constituirse como artístico, desarrolla una función única de los humanos. Su argumento está centrado en la aparición de 6 clases de canciones recurrentes en la historia de la humanidad:

antepasados iban dando nombre a todo lo que veían durante su peregrinaje, y de esta forma fueron creando al mundo. Hoy, los aborígenes pueden seguir estas «huellas soñadas» por toda Australia, y las conocen a través del aprendizaje de los cantos. Ellos saben perfectamente cómo se ve el otro extremo del continente sin haber estado nunca allí. Los cantos funcionan como una especie de mapa de la memoria. Dado que las «huellas soñadas» son consideradas sagradas, han sido causa de innumerables conflictos políticos. Los colonos no pueden entender cómo las «huellas soñadas» cruzan las grandes ciudades, y que construcciones como el Teatro de la Ópera de Sidney están erigidos sobre territorio sagrado. Por supuesto, tampoco se esfuerzan demasiado por tratar de comprender las creencias de aquéllos a quienes, en definitiva, les han robado todo, menos los cantos y los sueños" Bruce Chatwin, en entrevista de 1988 publicada en Quimera, nº 83, Buenos Aires, 2005

canciones de amistad, de alegría, de consuelo, de conocimiento, de religión y de amor. "A través del proceso de coevolución del cerebro y de la música, a través de las estructuras corticales y neocorticales, desde el tallo cerebral hasta la corteza prefrontal, desde el sistema límbico hasta el cerebelo, la música ha tenido una capacidad única para introducirse en nuestra mente. Y lo ha hecho de seis formas diferentes, cada una con su propia base evolutiva" (Pág. 54)

La canción, que en la idea de Levitin augura el establecimiento de las relaciones humanas como supuesto de la evolución, antecede también la amenaza, siempre presente, como un recuerdo arcaico del animal que acecha, de la naturaleza terrible que anuncia con golpes en la tierra y en el cielo la inminencia de la tragedia. Esto explica que la canción es también el cántico del condenado por amor o muerte y porque los cánticos de las plañideras logran conectar ese mundo, al que todos nos dirigimos y que es de antemano extrañamiento y tristeza anticipada de nuestra suerte. "El mundo se reunirá para cantarme una canción de adiós (Entiérrame)", canta Cave. Esto lo recuerda Sloterdijk, con la sirena análoga a la de Ulises, aquella que anuncia el desastre y la necesidad de ocultarse de algo que caerá del cielo, la sirena de la ambulancia que presagia la tragedia, la sirena que libera al obrero del yugo en la fábrica, la sirena que alerta, aúlla y hace estremecer, recordatorio de que el sonido también remite a ese interior oscuro, olvidado y "...puede desencadenar reacciones arcaicas en los oyentes" (2003, 451).

El sonido emerge como canción para definir al ser en su intimidad profunda, lo prepara para el dolor, la memoria, la ausencia y la celebración. Sin embargo, la canción, como en el caso de una mantra o un canto gregoriano, puede alcanzar un nivel espiritual "anestésico" al cumplir la función de aislar y profundizar en la meditación. El sonido puede alabar y/o aterrorizar, es la "...cacofonía horrible y brutal de la historia..." (Serres 2011, 7), es la canción o el sonido industrial, el sonido urbano, la canción popular, el residuo, el rumor amorfo que acompaña la existencia. En una conferencia en México, el investigador Murray Schafer (2009) plantea: "Algunos sonidos son tan únicos que una

vez que uno los oye jamás podrá olvidarlos: el aullido de un lobo, la llamada del somormujo, una locomotora a vapor, una ametralladora. En una sociedad aural sonidos como éstos pueden ser resaltados y mimetizados en una canción y en el habla tan fácilmente como la sociedad visual puede hacer un dibujo o un mapa" ¹²

El sonido es primigenio. El sonido despliega su vibración a través de la placenta de la madre y geolocaliza al feto en el mundo. La voz primaria que escucha el nonato, la de la madre, lo introduce en el universo de la existencia a partir de su resonancia corporal. Los sonidos complejos del entorno parecen determinar, además, cierta predisposición y comportamiento posterior al nacimiento. Investigaciones como la de la Universidad de Oregon (Partanen, Kujala, y otros, 2013)¹³, demuestran que el sonido escuchado de manera prenatal es una experiencia decisiva en el aprendizaje posterior del recién nacido.

Sloterdijk (2003) nos remite a la idea de "matriarcado vocal" (Pág. 458) que fundamenta el efecto sirenas y se presenta como un juicio anticipado de lo que será el ser *arrojado al mundo*. Esta predicción se constata en la idea que nos plantean los neurocientíficos, en la cita anterior, cuando afirman que las huellas de la memoria neuronal a largo plazo se forman por el aprendizaje auditivo.

Así, el ser en sí mismo es constituido por el sonido: de las entrañas surge la identidad étnica, religiosa, musical, lingüística. Eugenio Trías (2010) lo describe como imperativo

¹²M. Schafer. "Nunca vi un Sonido", en el marco del Foro Mundial de Ecología Acústica en México en el 2009, citando el texto de su autoría: *Voices of Tyranny, Temples of Silence*. Consultado en <http://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/schafer.html> el 12-01-2015

¹³"Learning, the foundation of adaptive and intelligent behavior, is based on changes in neural assemblies and reflected by the modulation of electric brain responses. In infancy, long-term memory traces are formed by auditory learning, improving discrimination skills, in particular those relevant for speech perception and understanding. Here we show direct neural evidence that neural memory traces are formed by auditory learning prior to birth. Our findings indicate that prenatal experiences have a remarkable influence on the brain's auditory discrimination accuracy, which may support, for example, language acquisition during infancy. Consequently, our results also imply that it might be possible to support early auditory development and potentially compensate for difficulties of genetic nature, such as language impairment or dyslexia."

Mother's voice and heartbeat sounds elicit auditory plasticity in the human brain before full gestation, consultado en <http://www.pnas.org/content/110/37/15145.full> el día 27-01-2015.

de la formación universal ontológica del ser humano: "Quizá ya en el oído del homúnculo descubrimos la arqueología de lo que terminará siendo, una vez traspasado el umbral, y en progreso hacia la cultura, esa escucha que se culmina en la música" (Pág. 573)

La aspiración secreta de que los hombres se reúnan para cantar una canción a la hora de la muerte, es equivalente a la canción de cuna, aquella que da la bienvenida al ser y estar en el mundo. Como en el sueño o la duermevela, el sonido transportará al ser, de nuevo, a la cavidad uterina.

1.3. Arqueología sonora

¿En qué lugar se encuentran los sonidos que hemos perdido? ¿Acaso se puede reconstruir su existencia o sólo quedan en las imágenes de los escritores y poetas de la antigüedad?

En su texto *El Gesto y la Palabra* Leroi – Gourhan (1971) deshilvana con profundidad como los dos grandes sistemas de producción de símbolos: el lenguaje y la técnica, producen cambios en la “densidad perceptiva”. Uno de estos cambios está vinculado con la sedentarización del homo sapiens y todo el sistema de producción de inscripciones que este construye; advierte: “La música, las manifestaciones coreográficas y la poesía de los hombres prehistóricos se nos escapan sin duda para siempre...” reconociendo en el ser humano una capacidad innata de ejecución sonora cuyo nivel no podría ser inferior al arte de pintar o al de esculpir (Leroi–Gourhan, 1971:369). Esto nos conduce a pensar que los procesos de humanización del ser se vinculan a través del sonido, elemento que comparte con sus congéneres y aun con los animales, de los cuales, en un principio, es presa y cazador. Luego, ya sedentario, cuando habita lugares alejados del peligro y consolida la agricultura como modo de vida más apacible, su mundo de las percepciones cambia en conjunto con sus

condicionamientos auditivos. Esta es para el autor la "Función particularizante de la estética (que) se inserta en una base de prácticas maquinales, ligadas en su profundidad a la vez con el aparato fisiológico y con el aparato social" (1971, Pág. 267). Pierre Schaeffer lo describe de una manera poética, refiriéndose al hombre Homo sapiens neanderthalensis:

"Puesto que nosotros no estábamos allí, y nuestro hombre no dejó de su vida y obra otro testimonio que el de sus huesos, hemos aquí reducidos a las suposiciones. ¿Encontrará su musa al oír bramar al ciervo, o mugir el bisonte? Parece poco probable, lo imaginamos más bien alerta, estimando la distancia, la dirección, las probabilidades de una caza fructuosa. No se entretiene ni un instante, ni se interesa por el sonido en sí mismo que está abolido momentáneamente en beneficio del suceso que señala y los proyectos que suscita" (1966:33)

Esta mirada antropológica extiende el campo de análisis sobre el sonido a la pregunta sobre cómo sonaba el mundo antes de los dispositivos de registro y prefigura la idea del fenómeno de la reproducción. A partir de ello los artistas han intentado reconstruir los sonidos primigenios, fundamentados en el análisis histórico y cultural, de los rituales y de las múltiples señales que los antepasados nos han dejado, proponiendo una arqueología sonora. Pero, así mismo, realizando una reflexión actual sobre el sonido registrado y las posibilidades plásticas que ofrece. Esto puede verse claramente en las ideas expresadas por Michel Chion, especialmente sobre la literatura cuando advierte que "Los poetas son, en todas las épocas, quienes más han hablado de los sonidos. Y gracias a ellos , el mundo sonoro de antaño, el de antes de la grabación, no ha quedado completamente engullido en el vacío en el cual, antes de 1877, desapareció todo lo que se había oído en esta tierra" (Chion, 1999:22). Así, este autor establece su

propia versión de arqueología sonora a través de la literatura¹⁴. El autor rastrea en los textos de autores como Racine, Víctor Hugo, Proust, entre otros, esa posibilidad de conocer el mundo sonoro de antaño, el de antes de los registros grabados o del sonido fijado, mediante las escenas auditivas descritas:

“En Lamartine, se trata de la vida que se oye a lo lejos, los clamores ahogados de las olas sobre las rocas”; en Stendhal, de impresiones de fiestas de cañonazos lejanos en La vida de Henry Brulard o la Cartuja de Parma. “Nada tan alegre como el ruido de esos mortarettis (detonaciones) oídos de lejos (...) y suavizados por el balanceo de las aguas” (Pág. 32).

Mauricio Bejarano (2006) utiliza, al igual que Chion, la herramienta literaria para acercarse al fenómeno sonoro, en este caso desde la perspectiva de la anticipación. Para ello cita un escrito de Cyrano de Bergerac de 1656, Los imperios de la luna, en el cual se menciona un libro parlante, compuesto de una extraña maquinaria parecida a la de la relojería, el cual al abrirse recitaba su contenido; permitiendo seleccionar el capítulo a escuchar y utilizando una especie de pendientes para que la voz llegue más claramente al receptor. Nos dice Bejarano que: “...nos pone en el horizonte de lo imaginario el magnetófono portátil y los auriculares, tan comunes hoy en día” (Pág. 24). Para el autor esta experiencia señala la anticipación que intenta establecer, más allá del dispositivo, una sistematización del entorno sonoro (auralidad), teniendo presente su condición efímera y revelando el dispositivo que lo hará posible. Sin embargo, la pregunta que hace se refiere al contenido o naturaleza de este registro. Una posible explicación propone tres sistemas primarios: “sonidos de las lenguas, sonidos de las músicas y sonidos utilitarios”, esta funcionalidad de los sonidos considera que los que no encajan allí son residuales.

¹⁴ Michel Chion desarrolla esta relación en su obra El sonido, música, cine y literatura, (1999) especialmente en los capítulos 1 y 5.

De esta manera Bejarano concede gran importancia a estos sonidos, identificados desde la escucha como ruidos, dada su funcionalidad simbólica en el entorno sonoro y establece una propuesta de arqueología desde la historicidad y desde la referencia a lo actual cuando nombra "los ruidos de la vida". a lo que aduce: "Pero lo cierto es que día a día estamos construyendo signos de referencia con base en el conocimiento y la experiencia cotidiana y vamos asignándoles a todos los ruidos de la vida un sitio, un lugar y un significado en nuestro imaginario y en nuestra memoria cultural" (Pag.6)

En la actualidad las tecnologías están cambiando la forma en que percibimos el entorno sonoro, bien sea suministrado por un sistema o el que está presente en el paisaje. Los sonidos envolventes, multidimensionales, la alta fidelidad, la posibilidad de grabar y reproducir en frecuencias extremas, nos lleva a plantear la existencia de la hiperrealidad sonora como forma narrativa. Bejarano, en la conclusión de su libro, lo expone así:

"Podremos entonces vivir en un entorno sonoro que está siendo configurado por nuestros deseos y no como un simple residuo de nuestras acciones instrumentales. Podremos vivir en un paisaje sonoro que construimos colectivamente con sentido y perspectiva. Podremos pensar el material sonoro como objeto de uso diseñable y como materia plástica moldeable por la imaginación creativa de artistas y configuradores" (Bejarano, 2006:105)

El sonido, visto así, se propone como un dispositivo en sí mismo, independiente de sus formas de registro y manipulación e, incluso, de la intencionalidad o no del ejecutante; toses, chirridos, suspiros, etc., se hacen materia significante. Sin embargo, dada su naturaleza efímera, que está siempre en constante disipación, el sonido, a pesar de ser registrado, pierde su vínculo con lo real y tangible. Este fenómeno de disipación nos lleva a plantear que todo el sonido siempre deberá ser reconstruido en la operación de la escucha; ¿qué nos indica el ruido de la cinta, los rayones en los discos de acetato, el eco vacío de las grabaciones digitales? desde otro punto de vista: ¿Cuál era el estado

anímico del artista, qué tan rápido o lento interpretó y cuál fue su ejecución? ¿Cuál era el espacio sonoro con su grupo de sonidos emergentes, con sus ruidos y sonsonetes, de quién fue ese grito, ese llamado, ese rugir? Parece ser, así, que toda exploración sobre el mismo siempre propondrá una arqueología y que esta arqueología aparecerá antecediendo la idea del aparato sonoro, ya no como dispositivo sino como propuesta de ordenación del mundo a partir de la cosa oída.

1.4 Espacio sonoro, lienzo auditivo

"Una hermosa tarde de primavera de 1792, estando yo en la ventana que da a mi jardín, situado a unos 2000 pies de distancia de la ciudad, me entró curiosidad de oír lo que desde la famosa Gotinga pudiera llegar a mis oídos y esto fue:

1. El rumor del agua en el gran molino.
2. El ruido de unos cuantos carros o carruajes que pasaban.
3. Un griterío muy vivo y persistente de niños que, probablemente estaban cazando abejorros en el bastión.
4. Ladridos de perros a diferentes distancias y en una amplia gama de registros sonoros y efectivos.
5. Tres o cuatro ruiseñores en los jardines aledaños o en la ciudad.
6. Innumerables ranas.
7. Un retintín de bolos que entrechocaban.
8. Una especie de cuerno mal soplado que era lo más desagradable de todo"

H.G. Liechtenberg (1779, 479)

El sonido es un medio natural que nos sitúa en el espacio, determina ritmos, temporalidades y propone siempre al sujeto como centralidad. Así, su espacialidad, delimita, marca y conecta territorios. En el espacio urbano el sonido teje una red amplificada y cacofónica. El espacio primario está compuesto por los ruidos de las máquinas y vehículos que marcan recorridos en la calle, efecto doppler de lo urbano, que da cuenta de un devenir con direcciones fijas y acciones de los habitantes que en un flujo incesante producen incontables ruidos. El espacio íntimo da cuenta de la aglomeración urbana; en el edificio, en el barrio, las relaciones de vecindad se basan en

una sucesión constante de ruidos que hablan del otro y construyen imágenes sonoras: la privacidad es imaginada a partir de una serie de signos producidos en alteridad. Quienes buscan un alejamiento de esta cacofonía, en el espacio rural por ejemplo, se enfrentan a una red compleja de interpretaciones auditivas inesperadas propiciadas por la naturaleza o la actividad humana. En las relaciones sociales el sonido es promotor de la intersubjetividad. Para sobrevivir en esta atmosfera sobrecargada, nuestra percepción del espacio sonoro se da en un nivel de atención de baja consciencia. identificamos el sonido de fondo con sus múltiples capas. La más lejana no está ni siquiera limitada por la línea del horizonte, pues el oído sigue caminos diferentes a la mirada. La configuración del espacio sonoro promueve de esta manera una forma de resonancia del ser, moldeado por las ondas vibratorias de su entorno. Así, la denominación primaria de paisaje sonoro¹⁵ propone un sujeto como centro de la percepción a cuyo alrededor las esferas se van cerrando en círculos de sonoridad que lo impelen a conectarse prestando atención, seleccionando y rememorando, para distinguir en el caos del mundo su propia resonancia.

Esta primera definición del espacio sonoro, asociada al concepto de paisaje sonoro, se desarrolla en tres capas propuestas por Schafer (1977, 57):

- La primera capa la denomina *Keynote*: cuya traducción remite a la tonalidad y que hace referencia a ese rumor de fondo que escuchamos de manera preconsciente. Esta capa, que sería la más alejada, corresponderá al lienzo de este paisaje y desde ella proceden todas las demás, que transitan desde ese plano general hasta el primer plano.
- La segunda capa está más cercana al sujeto y la denomina *foreground sound*, este que sería el sonido emergente, al que prestamos atención conscientemente, lo

¹⁵ Esta denominación se la debemos a Murray Schafer, quien lo desarrolló en su texto *The Tuning of the World (The Soundscape)* publicado en 1977.

denomina señal. Un pájaro las campanas, los medios de transporte en su cercanía y alejamiento, etc.

- La capa más cercana o íntima, es la huella sonora o *sound mark*. Este sería el sonido propio del lugar o el de un oficio, o lo que podemos denominar fonotopía: aquello que resuena característicamente en un espacio dado.

La morfología del espacio sonoro parece estar ligada, de esta manera, al fenómeno ascendente de la cultura visual, que avasalló la representación auditiva y tomó como su esquema principal el cine y la radio, que organizan en capas la emisión sonora, para lograr que el espectador capte y sincronice, de manera adecuada, el espacio narrativo. Por ello el paisaje sonoro remite a la mirada, a los planos focales y al horizonte. Sin embargo, la operación que se realiza en el proceso de percepción es radicalmente distinta a la del aparato perspectivo propuesto como mediación, se configuraría mejor como el aparato que aparece para presentar una ligadura distinta de la realidad, vinculada con el espacio cercano, con los sonidos que constituyen ataduras y con los congéneres allí inmersos, que tejen redes de significación y pertenencia, generando identidad sonora. Sloterdijk (2003) los denomina "comunardos sonosféricos" y alude a la campana acústica que desciende y reúne al grupo, lo identifica y hace que sus miembros sean parte de una asociación propiciada "En un ámbito sinérgico de improntas histórico-naturales e histórico-simbólicas..." (Pág. 468). El espacio sonoro propone, de esta manera, ampliar su significación, que está en un ámbito instrumentalista por cuanto permite explicar y categorizar unas capas extrapoladas desde lo visual, hacia una propuesta que involucra la creación del espacio sonoro como prefiguración de un dispositivo individual, que está en nuestro interior y propone la modelación de un mundo interior para ser compartido en resonancia.

1.4.1. Individuos resonantes / comunidad auditiva: el sonido se despliega en esferas cuya percepción es a la vez interior y exterior. Podemos sugerir que su aparición es

interior y a la vez es producto de una comunidad que resuena en sus individuos. Desde la interioridad, los sonidos que lo componen exigen al receptor un proceso para determinar dónde estaría el espacio de profundidad sonora en que desea fijar la atención. La singularidad de los individuos los prepara para percibir un mundo sonoro sincronizado con la voz que los hace ser; así, vincula su percepción estética, su selección sobre el *continuum sonoro*, a la experiencia sobre lo molesto, lo bello, lo sublime, lo inadvertido. El sonido se convierte en una expresión de nuestra interioridad. Este "egocentrismo de la audición" (Chion, 1999:33) nos ubica en el centro de las sonoridades para que desde allí el sonido adquiera morfología y permita la creación del espacio auditivo.

Por otra parte, esta proyección interior despliega una esfera en la que los sonidos se extrapolan hacia el mundo de la imagen. Esto que sería propiamente la acusmática, puede leerse de manera inversa¹⁶. Es decir que también existen imágenes que pueden crear sonidos aunque no se haya producido vibración física. Esto puede evidenciarse en el cine, en la pintura, en la fotografía.

En una obra de Ethel Gilmour que ella tituló Noticias (1989, ver anexo) se presenta esta inversión acusmática, situación en la que los sonidos proceden de una fuente visual identificable pero que adquieren materialidad sólo en la relación con el espectador. En el caso que nos ocupa, es esta última opción la más cercana a una posible interpretación, dado que la Artista, a pesar de su interés por el fenómeno multimedia, no exploró directamente el sonido desde la perspectiva de objeto inscrito en su obra, en la que aparece de una manera sutil pero a la vez experimental y arriesgada.

¹⁶ Esta idea de invertir la interpretación acusmática la trata de manera tangencial Michel Chi n (1999). La enuncia también el investigador Jader Cartagena (2012) en su tesis de maestría Aproximación al Arte Sonoro, cuando enuncia: "Es decir, la escucha acusmática sufría entonces un proceso inverso: no era constituir la imagen a partir de un sonido, sino reconstruir el sonido a partir de una imagen silente" (Pág. 36) refiriéndose específicamente al cine mudo.

La obra incluye parte de la fisonomía de la artista; pueden verse sus pies recortados a la altura del empeine vistos en mirada subjetiva en el primer plano intrínseco de la imagen. En el plano medio está la baranda de la cama adornada con flores y en el fondo un televisor sobre una mesita bajo la que descansa un gato. Sobre el televisor vemos la imagen de la virgen y en la pantalla la palabra noticias y una serie de personajes, que presumimos, son mujeres muertas y bañadas en sangre.

En su libro *La visita* (1997), Imelda Ramírez deja constancia de la riqueza del mundo cotidiano de la artista expresado en términos de *continuum sonoro* y refiriéndose a su hogar en el Parque de Bolívar, casi pleno centro de la ciudad:

“En el piso sexto, la ciudad hace presencia con un rugido continuo: un fondo que es mezcla del ruido de carros, pitos, motos y, en ese momento, el sonido de un helicóptero que pasa en medio de las canciones de una reunión de Hare Krisnas” (Ramírez, 1997:65)

Pero, allí se evidencia una vez más presente la dicotomía del adentro / afuera, cuando afirma que Ethel es el centro de una “vibrante realidad” en medio del bullicio, en la que no se siente sola pero obtiene la soledad que desea y en la que “...se siente en el lugar de los acontecimientos y de la historia (de Medellín), porque en el centro pasa todo” (Ramírez, 1997: 66). A continuación, en el texto de Ramírez, se desarrolla la idea del paisaje sonoro de Medellín, en términos de huellas sonoras como La retreta; planos generales como la fuente del Parque, el rumor de fondo; además de detalles pertenecientes a la intimidad, como lo textual/oral de la emisión de televisión y su representación sobre la pantalla con la palabra NOTICIAS.

La contextualización de la ciudad y el país, para el momento en el que el cuadro es pintado, nos remiten a una época oscura, de violencia, masacres y atentados. No en vano Ethel se representa, desde la feminidad, como una mujer de la casa, del interior doméstico. Las uñas pintadas de rojo, que morfológicamente sugieren esa otra dicotomía de erotismo y violencia, son también signo de quién es testigo, desde el

adentro, con la impotencia de la fragilidad. Ethel Gilmour escoge la presencia femenina para advertirnos sobre la persona que escucha. Son los oídos de una mujer, partiendo además de la presunción de que quienes allí aparecen como víctimas son mujeres, podemos colegir una intención de escucha primigenia, que remite a lo maternal a la idea central de lo femenino como testigo y víctima.

Desde esta *inversión acusmática* el sonido de las noticias se presenta como explosión sucesiva, es una imagen que remite al sonido de la bala, a los gritos y a los lamentos. Esto se proyecta en lo que Chion describe como el lienzo sonoro, en el que los sonidos que se presentan en capas como simultáneos, se perciben en una sucesividad, con ello quiere demostrar que cuando los sonidos están superpuestos en nuestra percepción obra una organización lógica, que deconstruye los impulsos acercados y los presenta como sucesivos (puntos) (Chion, 1977:33). En el cuadro nos encontramos como narrarios escuchando las noticias, junto al personaje autobiográfico de la artista y reconstruyendo el lienzo sonoro de manera inversa acusmática.

En la ciudad moderna el ser contemporáneo se enfrenta a un *continuum sonoro* frenético y caótico; el paisaje sonoro se solapa y su rumor parece contener todos los sonidos posibles. En el espacio cotidiano, los habitáculos y oficinas, se convierten en cajas de resonancia de la intimidad. Así, el espacio auditivo propone una ecología sonora, como vinculación entre ética y estética, para que los "comunardos sonosféricos" puedan habitarlo en una especie de ciudadanía del sonido compartido. Michel Chion (1977) propone extrapolar desde la literatura una explicación poética del mundo sonoro, como ya lo habíamos planteado desde la perspectiva arqueológica.

1.5 El régimen acusmático

“Los aborígenes creen que quien equivoca las canciones descrea el mundo,
que nació a partir de ellas y al que reflejan en copia exacta”

Bruce Chatwin

(Citado por Alberto Torres Blandina 2007)¹⁷

La preponderancia de la voz humana y el acto de “prestar oídos” es lo que cambia con el advenimiento de las formas de transmisión y reproducción de la información y con la invención de los dispositivos fonográficos, radiales y telefónicos a finales del siglo XIX, en los cuales el sonido pierde el vínculo natural con una fuente identificable y que da lugar al entorno acusmático, esa propiedad del sonido que Pierre Schaeffer nos define como el sonido sin correspondencia visual. El sonido que no tiene el anclaje de la imagen y que nos obliga a reconstituir el referente, prohibiendo, como lo afirma Schaeffer, toda relación simbólica con la imagen (Schaeffer, 1966:56) . Prohibición que alude a la fruición con la que el mundo acusmático potencia la imaginación y que de ninguna manera niega su simbolismo.

Se plantea, así, la existencia de un régimen acusmático, que surge de la inervación del *aparato sonoro* en la sociedad, (Déotte, 2007:18) lo que se produce a partir del cambio en la densidad perceptiva propuesta desde el dispositivo y que da lugar a una sensibilidad común, que emerge con nuevos preceptos como la disonancia, el azar, los sonidos de pertenencia, el paisaje sonoro, la fusión e incluyendo el ruido como parte fundamental en la narrativa del todo. Por tanto, el ruido niega la condición de residuo atribuida desde la lógica del utilitarismo y de la proto musicalidad impuesta al hombre, como condición para la apreciación estética. Un ejemplo de esta pugna se presenta al establecer la diferencia entre el mundo sonoro natural / artificial en relación con la música, que hace P. Schaeffer en su texto *Tratado de los objetos sonoros*, (allí reconoce la preponderancia de tales sonidos, que califica como la "música secreta de

¹⁷ Consultado en <http://www.revistateina.es/teina/web/teina15/iti2.htm> el 13-09-2015

la naturaleza", sin embargo, advierte que solo podrá encajar en la categoría de arte, en cuanto sea organizado como música y obedezca "al lenguaje superior del reino de los espíritus" (Pág. 15). Este desprecio por los sonidos que no están organizados en estructuras formales como las que podríamos reconocer en la música o en narrativas audiovisuales, llevó a que se planteara la existencia de estructuras sonoras con asignación de capas de valor, en el que cada una de ellas tiene una utilidad, bien sea musical, narrativa o entra simplemente en la categoría de ruidos. Así, el sonido, en cuanto sea molesto o indiferente o toque las fibras íntimas del pensamiento de quien escucha, podrá adquirir la categoría de residuo, en el sentido de sobrante o basura o, en el caso de que posea valor, podrá entrar en la categoría de paisaje sonoro, sonido de pertenencia, fonotopía, sonido acusmático, sonoridad musical, melodía, rítmica, entre otras.

Esta sensibilidad común hacia el sonido dio lugar a un discurso estético y a unas prácticas artísticas vinculadas a la época de la modernidad, en la que existe la posibilidad de representación y de participación de una misma convicción y de un conocimiento del índice del aparato, en tanto su funcionamiento (Deotte, 2007, 14). Esto contribuyó a una activa experimentación y construcción de dispositivos que permitieron a los movimientos artísticos consolidar y ampliar sus ideas de vanguardia y proponer la acusmática, más allá del dispositivo, como régimen, antecediendo la idea de aparato.

Temporalmente podemos situar el *hacer época acusmática* (Déotte) hacia finales del siglo XIX, los dispositivos técnicos que lo permitieron fueron el fonógrafo (más tarde gramófono), el teléfono y la radio, técnicas que se desarrollaron a partir de 1870. La situación temporal y espacial del oyente antes del advenimiento de estas tecnologías era sincrónica, es decir coincidían su tiempo y espacio. La condición presencial era indispensable. Esta característica de la relación-sonido-tiempo- espacio, solo se veía permeada por el trucaje del automatismo, las cajas de música, las cajas sonoras o las acústicas diseñadas para transportar el sonido a un auditorio. Esta técnicas, con su

aparecer, anticipaban la necesidad de constitución del dispositivo tal como lo conocemos ahora, sin embargo, su limitación primitiva estaba inserta en su aparecer como forma, construcción que sólo permitía una experiencia y experimentación limitadas por la fugacidad y evanescencia. Las relaciones sociales se basaban en el estar ahí y escuchar. Inscripción física, textualidad de la mirada sin desplazamiento, escucha directa en relación espacio temporal.

Déotte nos advierte que no se hacía época con el sonido, pues no existía la configuración como aparato. El sonido estaba ahí, sin embargo no hacía mundo, en tanto su maleabilidad no lo permitía. Lo que constituía escollo era la dificultad para romper la sincronía entre temporalidad y espacialidad. La voz, el canto, la disertación, la conversación, la música, exigían el estar allí, *prestando oídos*. Cuando el dispositivo provee la posibilidad de hacer el registro sonoro, de portarlo y reproducirlo, se rompe la atadura. El registro, fijación y restitución analógica del sonido fue posible mediante la convergencia de múltiples dispositivos técnicos, dando lugar a la mediación y, también, a la posibilidad de elaboración de una narrativa intersubjetiva que se constituye en la ruta para la existencia de un *aparato*, pues, lo que promueve, adquiere una nueva dimensión temporal y espacial, acusmática, instaurando en el ser humano una *nueva sensibilidad* que podrá ser articulada desde un régimen que en principio no se refirió al arte, sino a la posibilidad de su reproducción, esencia necesaria, como lo infiere Deotte a partir de Benjamin (Pág. 78), para la producción artística en la modernidad. El dispositivo permite hacer época y hacer mundo y se transmuta en aparato estético (acusmática). Sin embargo, Déotte nos aclara que el aparato no se limita a la idea de máquina como tal, sino que “El aparato es pues la mediación entre el cuerpo (la sensibilidad afectada) y la ley (la forma vacía universal) que Schiller designaba forma soberana. La ley, que no debe entenderse aquí en un sentido limitado, jurídico, es aquello por lo cual, gracias a un aparato, el cuerpo parlante se abre a lo que él no es: el acontecimiento.” (2013, 27)

Todo esto conduce al cambio gradual en la sensibilidad común. El sonido fijado alteró la disposición social de la escucha y las prácticas de los artistas. En la música se vieron los primeros movimientos en ese sentido. Sin embargo, el primer dispositivo técnico, el fonógrafo fue pura posibilidad en sus inicios. Era posible grabar pero no reproducir, esto otorga una pista importante sobre el funcionamiento y uso de este dispositivo que utiliza una interfaz análoga basada en el grabado, el trazo de una onda vibratoria visible sobre un soporte. Esto se da como culminación de las diferentes notaciones, especialmente musicales, pero con una diferencia fundamental y es que posee una disposición técnica para inscribir, en la cual no juega la mano del hombre. Por primera vez aparece un dispositivo, que en esencia crea su propio código de inscripción de manera autónoma, aun antes de poder decodificarlo, lo que ocurrió tiempo después con el fonógrafo. Cuando se introduce la posibilidad de reproducir la onda sonora, esta aparece ya como un objeto, distinto en cuanto a onda y distinto en la representación de un sonido que existió y fue capturado emulando la percepción humana, pero eliminando lo inaprensible, la fantasmagoría; es decir al otro que está allí, pero no aparece. Sin embargo, esta onda que revela la vibración también la oculta, por la pérdida de su morfología original debido a limitaciones técnicas de ejecución o registro. Esto puede constatarse en la experiencia de la música compartida al contrastar el antes y después de la irrupción del objeto sonoro, mediado por el fonógrafo, que permite al individuo *portar* una interpretación musical, *reproducirla* y variar ciertas cualidades de su onda: volumen, graves, altos, entre otros. Esto dio lugar a un desplazamiento de la espacialidad y de la temporalidad: ya no se asistía a la interpretación, no se compartía un espacio de socialización, la experiencia de la escucha podía desplazarse con el fonógrafo, que lo comprimía en un objeto que a su vez estaba sometido a una reducción de su conjunto armónico y a la imposibilidad de reproducir algunos detalles del conjunto sonoro y produciendo ciertos sonidos o ruidos que no hacían parte natural del registro. Algo similar ocurrió con el teléfono. La conversación, el discurso, la charla, la instrucción, el saludo, se desplazaron y una especie de ubicuidad se consolidó en la cultura a partir de quienes usaban el aparato: estar allí y aquí, a kilómetros de distancia,

pero traer al otro, pegarlo al oído. La radio hizo lo propio como medio masificador: una voz que llegaba, una música, unos sonidos, unos ruidos, una tridimensionalidad diferente instalada en el espacio íntimo, en el espacio interior.

De esta manera, el registro sonoro condujo de manera directa a la experimentación, a la repetición, a la creación de dispositivos para manipularlo, alterarlo, reproducirlo con naturalidad o brutalidad. En *El ruido eterno*, Alex Ross (2009), describe esta experiencia a partir de algunos compositores que, utilizando el rodillo de Bell "Podían hacer copias grabadas de la música y estudiarla hasta que entendían cómo funcionaba" Uno de estos autores fue el pionero experimentalista Percy Grainger (Australia 1882-1961) quien coleccionó muchos aires y ritmos folclóricos ingleses, reproduciendo los rodillos y prestando "... atención a las notas entre las notas: las inflexiones de altura, la aspereza del timbre, la aceleración y ralentización del pulso. Más tarde intentaba recrear esa libertad en sus composiciones"(Pág. 108)

El sonido aparece como objeto y muta para convertirse en dispositivo de la memoria; los factores ambientales y psicológicos, la intencionalidad de quien registra la onda y lo que registra, le agregan una capa más a la evolución de la percepción sonora. El objeto sonoro es aprehendido e indica cambios graduales en el comportamiento estético, afincado en capas cada vez más gruesas de sensibilidad sonora.

El comportamiento estético cambia en la medida en que las percepciones sonoras se hacen cada vez más acusmáticas, se separa más la fuente sonora de su receptor y se despliegan artilugios y dispositivos técnicos más sofisticados para imitar las ondas vibratorias naturales, o producir otras nunca antes escuchadas. Uno de los primeros en abordar esta perspectiva fue el teórico, compositor y creador de la música concreta, Pierre Schaeffer (1966), quien nos brinda tres categorías para acceder a la comprensión del mundo acusmático:

1. *La pura escucha*, en que plantea la dificultad de la situación acusmática en el reconocimiento de las voces sonoras. Alejar la fuente, hacerla totalmente invisible y generar en quien escucha una imagen prístina.
2. *La escucha de los efectos*, cuya fuente está en la disociación de la vista y el oído que nos induce a escuchar las formas sonoras en un sentido puro, olvidando momentáneamente su fuente objetual.
3. *Las variaciones de la escucha*, referidas a la subjetividad, en el sentido de la atención deliberada o inconscientemente comprometida (Schaeffer, 1966:56-57).

En el presente, el régimen acusmático se ha exacerbado y alcanza gran complejidad pues actúa como vehículo de materialización de las pulsiones humanas. Esto puede visualizarse en las posibilidades del sonido como regulador/ provocador, que al ser insertado en un código, muchas veces fragmentado como en el caso de la mediación masiva, altera las reglas de unidad espacial y temporal y acentúa la tendencia contemporánea hacia la percepción virtualizada. Jacques Attali (1995), a diferencia de Levitin, que concede un lugar privilegiado en el desarrollo cognitivo al sonido y la música, propone una interpretación que permite entender la evolución del ser sonoro como fruto de una tensión de poderes, un contexto en el que el régimen está propuesto de una manera maniquea, siniestra: "... todo sucede como si la música fuera utilizada y producida en el ritual para tratar de hacer olvidar la violencia general; después otra en donde la música es empleada para hacer creer en la armonía del mundo, en el orden, en el intercambio, en la legitimidad del poder comercial; y por último, otra que sirve para hacer callar, produciendo en serie una música ensordecedora y sincrética, censurando los restantes ruidos de los hombres"(Pág. 34)

El régimen acusmático provoca la aparición del aparato estético sonoro y es, a su vez, producto de las fuerzas históricas que lo proporcionaron. En este entramado surge poco a poco una nueva realidad que resuena en la cotidianidad, en las ciudades, en los medios amplificados y marca las relaciones de los hombres. Es la deformación de la burbuja sonora que comparten los hombres en su existencia, y que supone un

"avasallamiento musical" (Sloterdijk) a partir de "las formaciones del yo a través del oído". Esto podemos extrapolarlo con el sonido imperante que conforma el paisaje proyectivo de cada individuo y que tendría como factor aglutinante la pertenencia a un espacio, que resuena, y que nos hace ser sujetos del lugar: "Desde un oído invadido el sujeto es conducido a sí mismo" (Sloterdijk, Pág. 445)

1.6. La noción de aparato sonoro¹⁸

"Se hace la luz en el oído"
Eugenio Trías
(2010, 613)

La voz humana se sugiere como la primera noción de aparato sonoro. Es la voz que soy y que hace ser a los demás, que crea época. La voz que susurra y ordena, se alza y comanda. La voz que grita y agita. La que nos hace coexistir en "asociaciones étnicas" (Sloterdijk, 2003:468). La voz que se nos presenta como doble de nosotros mismos (doble histórico) y puede emprender un monólogo interior o tatarrear una canción hasta el cansancio, sin necesidad de que resuene en el mundo exterior. Se sugiere entonces que la voz se materializa como aparato a partir del sentimiento de repetición o *déjà vu* (Déotte, 2007:68). Así, la noción de aparato está vinculada a la mediación, al acontecimiento impensado y se determina por su aparecer, en este caso como resonancia o eco de lo ya escuchado. Esta actualización en lo *Déjà – entendu*, (lo ya escuchado, en el sentido de entendimiento), nos remite a la idea de la imagen sujeta por otro aparato, en este caso sonoro: "ella (la imagen) siempre posee un referente, y ella siempre ha sido producida por un aparato sujeta por la mano de otro"

¹⁸ La raíz latina *Notio*, nos remite al conocimiento, idea, representación intelectual. Puede ser un primer sentido elemental de las cosas, pero es también el juego de la abstracción. La noción, como se propone en este texto, busca eliminar la forma empírica de las cosas, para realizar el ejercicio de proponer nuevas morfologías y asociaciones.

(Déotte, 2007:67). El sonido aparece, desde este planteamiento, como la voz que sujeta la imagen y se constituye en proto aparato, que antecede, preconfigura. Esta noción podríamos asociarla al concepto de *archihuella*, o *huella pura*, que desarrolla Derrida (2008) y que procede del concepto expresado por Saussure de la *imagen acústica* que debe distinguirse del sonido objetivo, lo que nos lleva a la "formación de la forma" o "el ser impreso de la impronta". Por tanto, esta archihuella "no depende de ninguna plenitud sensible, audible o visible, fónica o gráfica. Es, por el contrario su condición" De esta manera, la idea del aparato sonoro se materializa, según este punto de vista, como "...la estructura del aparecer del sonido" (Pág. 81-82) También podemos asociarla con la idea de mimesis 1 en Paul Ricoeur (1982), en tanto cada obra pretérita prefigura las que han de venir tras ella.

Sin embargo, esta materialización de la voz y extrapolación hacia el sonido, deja abierta la posibilidad de que se configure una noción de aparato a partir de la capacidad de los dispositivos técnicos de convertir la voz en inmanencia, esperando a ser revelada o anticipando el futuro, lo no dicho aún, como parte de la existencia: "...es porque recibiendo un sonido hay una inmediata comprensión de aquello que ocurrió allí (ya sea visto o escuchado), de manera parcial o sesgada, así deberemos regresar a ese momento porque todo no ha sido desarrollado..." (Pág. 68). Esta transducción de la señal sonora, en una forma de la percepción y la experiencia, está sujeta a una operación de revelado, como lo sugiere Déotte (la cual puede darse a partir de la figura del (*Flâneur*) y que puede ser propuesta por un aparato que cumpla esta operación, no ya en la forma de decodificación de una señal análoga de registro, sino de la puesta en escena de una serie de objetos, de relaciones y de procesos, para crear sentido "...indicar trayectorias posibles en el caos de esta realidad" (Bourriaud,2006:64). Visto así, el aparato tiene una sujeción en el dispositivo técnico, pero neutraliza la necesidad de mediarlo y sitúa esta carga en el espectador, lo que le otorga su forma de aparecer y propone una reconfiguración de la vinculación entre ambos, como transducción, dando

lugar a una escucha que se aleja de la cosa oída y abre la perspectiva de una resonancia nueva que propone un sentido del mundo afincado en otra sensibilidad.

Se sugiere, de esta manera, situar a la transducción como elemento privilegiado que potencia el cambio en la sensibilidad al permitir la posibilidad de un modelo de producción del sonido desvinculado de todo dispositivo técnico y dando lugar a la concreción del aparato sonoro y su forma de existencia como obra de arte. La desmaterialización del dispositivo sería, de esta manera, la posibilidad de emergencia del aparato sonoro, pero no siempre su condición. Déotte, sin embargo, no comulga con Bourriaud en la idea de un arte socializador: “Tampoco (las obras de las artes contemporáneas” se adherirá a un arte orientado a reforzar el lazo social en el cuadro de una “estética relacional” o a un arte “citadino”, en tanto “a que jamás ha estado en la “naturaleza” de una obra ligar sea lo que fuese” (2013,26)

En este orden de ideas, la transducción estaría en el plano del proceso de exploración y producción que conduce hasta los objetos (Bourriaud,2006, 65) y se constituye como mediadora del sentido. Esta concepción del aparato sonoro sugiere allanar las discusiones sobre la materialidad o inmaterialidad del sonido y le otorga en si mismo corporeidad; al tiempo propone su modo de producción de sentido en una *tercera oreja*, como sugiere Déotte (Pág. 69), que liberada tendrá la capacidad de profetizar o hacer la historia. Esta *tercera oreja* plantea la posibilidad de situar, además, la cosa oída por fuera de la temporalidad: no es lo que resonó, ni lo que resuena, es el alcance de esa resonancia en el futuro y su anticipación como objeto allí depositado. Déotte, sin embargo, al hacerse la pregunta de cómo contribuye el arte a crear un sentido común, aclara: “ (...)¿cuál será el instrumento de la cultura en la edificación de un mundo común? No las obras sino los aparatos (para la modernidad: la perspectiva, la camera obscura, el museo, la fotografía, el pasaje urbano, el cine, la cura analítica, etc.)” (2013, 26-27)

Como premonición de la idea anteriormente expresada, aparece en el horizonte del arte colombiano un pionero e innovador, Gustavo Sorzano, quien, a la par de las principales escuelas experimentalistas norteamericanas, logró desarrollar un extenso trabajo, cuyo desenlace fue el "sonido organizado". Según la investigadora Mercedes Herrera (2013), que realizó una profunda revisión sobre su obra y lo puso en el horizonte del arte conceptual: "Sorzano bosquejó una relación entre la arquitectura y la música, empezó a pensar en la construcción del espacio a través del sonido y el tiempo, y en la indiferenciación entre una partitura musical y un plano arquitectónico" (Pág. 76-77). Sorzano desarrolla en 1969 la obra *Arquitectura del sonido*, cuya intencionalidad, además de la novedad de interpretar música electrónica, era reflexionar sobre el espacio auditivo, como el título lo indica, y producir un evento de participación, en el que, según la investigadora, tenía algunos propósitos como: "...disolver las fronteras entre el autor y el público, los géneros tradicionales y las disciplinas académicas, y lo que separaba el arte de la vida" (Pág. 102). Esta obra está organizada en 5 partes y es interpretada en el auditorio Pablo VI de la Universidad Javeriana, con el grupo Música Viva el 13 y 14 de noviembre de 1969. Se constituye ésta en una de las primeras experimentaciones desde lo visual, la interacción con el público, la música y el sonido realizadas en Colombia. Allí, Sorzano promueve la constitución de un aparato estético, que permite la aparición temprana de muchos conceptos de performance, instalación, arte corporal y la creación de espacios sonoros particulares, teniendo presente el factor temporal. Para la investigadora Herrera, este es uno de los primeros ejemplos serios y trascendentales del arte conceptual en el país e inaugura una tendencia a insertarlo en el mundo académico, más que en el mundo del arte:

"En consecuencia, todo el auditorio Pablo VI se configuró en escultura, colmada de condiciones y circunstancias impalpables, de sonidos y tiempo, y de manera consecuente, dado que todo aquello que hizo parte del ambiente era digno de ser considerado parte de la obra; se retrataron las sillas; igual ocurrió con lámparas y micrófonos sostenidos de las paredes rugosas, y con las mismas

paredes rugosas que estaban allí para algo más que sostener simplemente las lámparas y los micrófonos. Así resignificaron los objetos evidentes de manera nueva, rindieron respeto a cualquier tipo de existencia, descentraron el sí mismo e introdujeron en la concepción del universo el margen de lo caótico e indeterminado, de la vacuidad"¹⁹

Como vemos en esta propuesta, la noción de aparato sonoro aparece descentrada de la intencionalidad musical y plástica. Propone nuevos territorios y supone un objeto inmaterial, cuya temporalidad se encuentra situada fuera de los límites del presente y adquiere sentido cuando produce inscripción o huella. Para Déotte, el aparato debe penetrar las capas de lo real y la imaginación creadora, alejarse de la autoridad y trascendencia, sin negar su narración simbólica de "encarnación - incorporación", para así alcanzar un aura legítima (Pág. 54). Esta particularización del aparato le daría su carácter estético y permitiría la desaparición de su condición técnica, a partir de su inervación en el cuerpo humano. Citado en el texto de Herrera, el propio Sorzano da cuenta de esto: "No me considero compositor sino organizador de sonidos, yo selecciono, amplifico, desarrollo estímulos sonoros existentes en el medio ambiente o los creo electrónicamente dándoles un valor en términos de total percepción y de acuerdo a mis ideas" (Pág. 78)

Por otra parte, el aparato sonoro debe converger con el espíritu de la época y esto plantea una relación compleja con los dispositivos que lo median y le proporcionan existencia en el mundo, tal como lo propone Bourriaud (2006), cuando le asigna al *medio* la capacidad de revelarse al artista como el más apto "para formalizar ciertas acciones ciertos proyectos" (Pág. 56). En el MDE2007 (Encuentro internacional Medellín 2007, prácticas artísticas contemporáneas) la obra *Señal en clave morse, 1690 kilociclos a.m.* de Adolfo Bernal, se tomó para ser actualizada y puesta en escena como objeto sonoro (Medellín, 2007). En esa ocasión el crítico e historiador del arte

¹⁹ Consultado en http://www.iie.unal.edu.co/revistaensayos/articulos/ensayos_22_2012/herrera_22.pdf, el 11-02-2015

Efrén Giraldo (2009), reflexionaba sobre la precariedad de un formato desarrollado para las condiciones técnicas de 1980, cuya actualización conceptual sólo parecía basarse en la propuesta de hacer un *ringtone* para celular, intentando inscribirla como un objeto moderno, con resonancias en el *marketing* y la espectacularización, "...clamando por el retorno de la ciudad a la escena internacional de la alta cultura y a su vocación hospitalaria..."²⁰. Esta obra consistía en la emisión de un pulso en clave Morse con las siglas MDE que identifican internacionalmente a la ciudad de Medellín. El formato se emitió por la radio en su primera *aparición* pública y después a través de una página WEB. Ya desde su primera emisión radial durante 4 días en 1980, el acto de traducir un texto a una señal sonora arbitraria e incomprensible (la clave Morse, como forma críptica de relación telegráfica con los lenguajes de la modernidad), da cuenta de una forma de aparición cuyo *medium* se convierte en simple señal incomprensible, con una resonancia casi nula y cuya noción de aparato estético sonoro desaparece, al configurarse una mediación literal (cuya monotonía y repetición tienen una intención al parecer minimalista) y abandonando las variables posibles que le darían "forma".

Pero esta precariedad, descrita por Giraldo como producto de una "...inserción de la práctica artística en la afanosa mediación cultural contemporánea" refleja la actitud de los artistas locales frente al sonido²¹, en la que no aparecen en los catálogos obras sonoras o con un componente equilibrado audio / visual. Esto puede leerse en la publicación *Corte 50, colección Museo de Arte Moderno de Medellín* (MAMM 2009) cuya selección promueve una mirada sobre las 50 obras que consideran más importantes de su colección y en la que el elemento sonoro no está presente en ninguna de ellas. En esta mirada museográfica está ausente la vibración sonora y el predominio (que aspira a ser moderno) gira alrededor de la impronta visual. Algo muy

²⁰ Consultado en: http://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_artes_visuales_errata_1_issuu Paginas 170-173. El 15 - 02-2015

Todavía puede escucharse este tono en el siguiente vínculo: <http://www.m3lab.info/portal/?q=node/1280>

²¹ Este trabajo no tiene el propósito de hacer una revisión histórica sobre la aparición del aparato sonoro en el arte colombiano, este referente se justifica en la medida en que da cuenta de la inexistencia de una tradición y lenguaje compartidos y plantea la necesidad de una estética sonora en nuestro medio.

similar ocurre con el catálogo *Coordenadas, historia de la instalación en Antioquia* (MAMM 2013)²² que presenta una serie de obras de artistas antioqueños desde 1975 hasta 2013, como referentes de esta práctica contemporánea y en el que el sonido aparece muy poco y de una forma literal o anacrónica y sin centralidad.²³

La utilización del sonido en las prácticas artísticas no aparece mucho en nuestro medio y menos para plantear una confrontación y cuestionamiento de la cultura predominante visual o para adquirir un estatus propio de lo sonoro. Sólo en algunos caso coincide en algunas obras, aunque sean incipientes, la anticipación de la necesidad creadora y la convergencia tecnológica que la hace posible. En una exposición realizada en el Museo de Arte Moderno de Medellín en el año 2015, el grupo Utopía²⁴ presenta una retrospectiva de sus obras realizadas entre 1979 y 2009. La muestra está compuesta por un conjunto de objetos que el grupo construye desde la iconografía urbana de una ciudad que a veces es fabulada y otras es real. Las propuestas de corte fantástico, los planos no funcionales, las cartografías, esculturas y propuesta audiovisual, insertan el concepto del espacio imaginario en un mundo que se mueve en el orden de la potencialidad. Sus obras están en una zona liminal, en ellas se interrogan a sí mismos como arquitectos, entre otras cosas, sobre aquello que en algún momento desecharon en busca de la funcionalidad. De esta manera, el grupo logra precisar esa relación de la imaginación creadora, con el mundo ordinario y cotidiano que debemos habitar y que de ninguna manera obedece a la ficción y a la creación de estructuras sin utilidad alguna. En esta exposición, como anexo o reflexión sobre algo que falta, aparece un paisaje sonoro registrado en las orillas del río Medellín durante un recorrido y a la vez una temporalidad; esta obra, cuya instalación permitía conocer el sitio exacto y la hora de

²² Consultado en <http://www.elmamm.org/wp-content/uploads/2013/12/cronologia-coordenadas.pdf>, el 12-03 de 2015.

²³ Aquí vale decir que la excepción es la instalación de video y audio de Clemencia Echeverri, *Versión libre* de 2011.

²⁴ La exposición lleva el nombre de Utopía, entre ficción y elucubración y fue realizada entre el 29 de abril y el 29 de junio de 2015. Los curadores fueron Efrén Giraldo y Oscar Roldán. El grupo Utopía está compuesto por tres arquitectos: Jorge Mario Gómez, Patricia Gómez y Fabio Antonio Ramírez.

registro de los sonidos, se podía escuchar de manera individual mientras se miraba un mapa y descripción de los sitios de registro.

A diferencia de las otras obras, que recorren ese territorio inexplorado y extravagante de la ficción arquitectónica, esta se basa en la literalidad del registro sonoro y en su cuidadosa exhibición que aspira a reconstruir el lugar y las cualidades de este sonido urbano, como documento o huella del acontecer y evolución de la ciudad. Este aparato de registro propone una cartografía sonora, en la cual la construcción del espacio está realizada teniendo como eje una representación que apela al realismo de los sonidos capturados. Sin embargo, desde el mismo instante en que la fugacidad y evanescencia de la onda sonora es captada para ser reproducida, entra en otra categoría, que transduce el sonido a residuo, es decir a ruido. Esto permite la emergencia de la Ciudad que evoluciona, cuyo río remite a un entorno de recodos perdidos, que aun resuena fluvial, aunque esté completamente yerto; que trasciende la belleza rural, como preocupación estética y reconstruye un espacio que es ficción a partir de la disipación de lo real; de esta manera se pre configura como aparato y propone al espectador una presciencia del caos, anticipación de un sonido que reconstruye un espacio en el límite de la transducción y la potencialidad y que no alcanza a trascender, es el sonido puro, *archihuella*.

Otro registro, en este caso primero literario y luego audiovisual, se encuentra en una de las escenas de *Propiedad horizontal*, guion de Fernando Mora (2014), que está inserto en su propuesta *Hacia una dramaturgia del cortometraje*. En el texto el personaje principal es el sonido que desencadena las acciones. Alguien que escucha y alguien que resuena construyen un tercer personaje sonoro, imaginado: "Mientras Astrid duerme a un lado del camastro, Édgar escucha los sonidos del piso superior. Camina de un lado a otro como buscando la mejor ubicación para la escucha" (Pág.112) En este guion el sonido desencadena las neurosis de una persona de mediana edad, que intenta construir un aparato proyectivo (dibuja las acciones sonoras de la persona de arriba, sobre el cielo raso de su propio apartamento) para fijar de alguna manera en lo

visual la impresión fugaz que el sonido ha dejado en su imaginación y darle cuerpo a ese tercero que permite su intersubjetividad. De esta manera, según Mora, el paisaje sonoro: "...es lo que vincula en la trama los mundos separados de los protagonistas mediante un hilo conductor que afecta especialmente a Édgar, a quien le llega a manera de una onda expansiva que activa su curiosidad, luego su fantasía y finalmente el contagio o la transferencia hacia otra residente, la esposa, que pondrá toda su voluntad en pos de resolver esta especie de espejismo sonoro"(Pág. 94) Esta propuesta de registro remarca la posibilidad narrativa del aparato sonoro inserto en el mundo cotidiano, desencadenante de neurosis y propiciador de la fantasía o tragedia: "un sonsonete despreciado que delinea los rumbos de la existencia" (Pág. 95) A pesar del planteamiento, al final en esta propuesta la intencionalidad sonora se disipa, para dar paso a un desenlace en el que la resolución se da por la negación del sonido que se hace siniestro; ambos personajes empiezan a temer que esa irrupción en la cotidianidad, "hechizo sonoro", acabe con su relación basada en la costumbre: "Entonces se miran con una expresión afectuosa que no habíamos visto antes. Édgar se acerca y la abraza. Un velo de temor los cubre y ambos miran hacia arriba, como si esperaran escuchar algo, una respuesta. Édgar mira sus marcas secretas en el cielo raso" (Pág. 123). En la lógica dramática de la propuesta, el aparato sonoro, el oído que hace ver al protagonista: "...puede ser burlado por cantos que suenen más atractivos que lo más propio de uno y que constituyan, sin embargo, como parece, la música de un principio enemigo" (Sloterdijk, 2011:438)

La noción primitiva y la emergencia del aparato estético sonoro se dan en condiciones precarias, tanto por las condiciones técnicas como narrativas propuestas y su vinculación con un régimen acusmático dejado a la deriva. En el análisis de las obras de los artistas, que sigue a continuación, se intenta plantear esta noción como un punto de partida, para elaborar una teoría acusmática en la que haya una resonancia de las voces que en sumatoria, proveen corporeidad / desmaterializan el aparato estético sonoro.

2. JORGE TORRES, EL GRITO. MORFOLOGÍA DEL SILENCIO

Cuando Jorge Torres tenía cerca de tres años de edad describe que mientras dormía en una camita un insecto lo picó en el pie. A pesar de que a esa edad es difícil tener recuerdos diáfanos, asegura recordar muy claramente el alarido que profirió, lo que le fue varias veces corroborado por su madre, a quien le parecía increíble que ese grito permaneciera en su memoria. Esta impronta sonora se convirtió en un referente en su vida, en un episodio iniciático: "...ese grito lo recuerdo siempre y lo puedo hasta pintar dibujar, está ahí, está en mis ojos, en mi mente...es también la inmanencia del dolor que siguió y que se pega a mí como persona (aparentemente) sensible..." (Ver entrevista. Anexo 1, pág. 94) Esta huella o impronta acústica se instala en la mente del artista como la necesidad de seguir expresando el dolor, de ahí que Torres declare que son "...los elementos latentes de lo que está ahí palpitando...de las cosas invisibles, que me interesan y a nadie le interesan..." refiriéndose a una sensibilidad por quienes no tienen voz, por los marginados. Para el artista, darle forma a este grito es una manera de dar morfología al dolor, a la indiferencia, al silencio, intentando hacer visibles los sonidos despreciados, que no son escuchados, como metáfora de los seres que en esta sociedad han sido marginados y/o expulsados de la esfera mediática.

Un antecedente de esta intencionalidad sonora, en la práctica artística de Torres, la encontramos en el 2001 cuando presenta para el 38 Salón Nacional de Artistas, su instalación *Farcnica*.²⁵ Esta obra, premiada con el primer puesto de la Zona Oriente, y exhibida en el Salón Nacional de Artistas, Cartagena Colombia, 2002, se constituye en una exploración sonora y plástica sobre la apropiación del *Guernica* (Picasso, 1937) para situarla en nuestro contexto e historia, buscando instalar el concepto, siempre negado, según Torres, de la guerra civil colombiana. Allí aparecen unos llaveros colgados en la parte superior de los cuadros con la insignia de la multinacional FORD

²⁵ http://issuu.com/artesvisualesmincultura/docs/cat__logo_38_sna, consultado el 23-6-2015

(que juega además por resonancia con la sigla de la guerrilla de las FARC), evocando la idea del conflicto por la riqueza presente en nuestro territorio. Puede verse, además, el mapa de Colombia, cuya división geográfica por departamentos aparece desarmada y vuelta componer sobre una imagen del *Guernica*, que a su vez ha sido deconstruida y vuelta a armar en un espacio tridimensional para sugerir un territorio colonizado y devastado, tanto por fuerzas históricas como foráneas e intestinas.



Ilustración 1-2: *Farcnica*, detalle. Jorge Torres González, 2001. (Cortesía del artista)

En la centralidad de la obra y como elemento que hila todas las capas propuestas, emerge el sonido natural de la Sierra de la Macarena registrado por el Artista y reproducido a través de una radiola, como la que ocupó la centralidad de muchos hogares en Colombia durante la década de 1960. Todo el procedimiento y los referentes histórico sociales están ligados a partir de la evocación sonora de este territorio rural²⁶ en cuyos cañones y selvas profundas resuena el proceso de colonización, el conflicto, la violencia, la riqueza todo al unísono con la naturaleza. El sonido se conecta con la idea del espacio auditivo y obra como transductor frente a unos referentes visuales arbitrarios, extrapolados, otorgándoles sentido en la

²⁶ La Sierra de la Macarena esta en el centro del país, área de confluencia de varios ecosistemas, tiene 120 km de largo por 30 km de ancho. Allí se asentaron y prosperaron las FARC por varios años desde sus inicios.

interioridad; así el sonido emerge para evocar y cuestionar, instalarse y desplegar su capacidad de memoria y anticipación. El sonido de la Colombia profunda que parece decir al tiempo FARC y FORD; el sonido en la onda expansiva de la luz, inversión acusmática que nos remite a la bomba; el sonido de los pájaros y de la naturaleza que parecen esconder una advertencia, un grito. Para Torres: "Es la sociedad que huye del ruido (sonido) que produce el silencio; es la metáfora que se expresa como epifanía en el objeto" (Ver entrevista, anexo 1, pág. 91) *Farcnica*, se inscribe como un aparato estético sonoro, que articula la idea de la guerra en medio de la belleza (aporía de nuestra nación) y que permite expresar una conciencia ética en torno a la naturaleza; es el canto unísono que describe la nación y que en palabras de Deotte (2011) "es un llamado a la singularidad y al ser en común" (Pág.72).



Ilustración 2-3: *Farcnica*, detalle. Jorge Torres González, 2001. (Cortesía del artista)



Ilustración 4: *Farcnica*. Jorge Torres González, 2001. (Cortesía del artista)

2.1. Los 40 principales

En un momento en que la historia del arte en Colombia ofrece una reflexión constante sobre la memoria, en coincidencia con los procesos sociales y políticos que construyen su historia, emerge esta obra de Jorge Torres con una carga de sentido que devela, de manera precisa, nuestra existencia como nación. Por eso no es singular que la primera presencia en su obra sea el dolor acumulado de la violencia política. A través del retrato de 40 personajes de la historia nacional, su vinculación a 40 canciones populares, y la interacción propiciada por una máquina para reproducir discos de vinilo, Torres propone la construcción de un dispositivo de la memoria, de un aparato estético sonoro cuyo fin último sea el manifiesto de una verdad buscada en la apropiación del sentido social del otro: cuerpo social que siente cada víctima como parte integral de sí misma. Esta obra, calificada por el autor como interactiva, puede enmarcarse como relacional, en el sentido de su modo de producción, es además una propuesta de instalación y performance en su exhibición y entran a formar parte vital de su construcción temporal una serie de posiciones filosóficas, procedimientos estéticos, de fragmentación, de reapropiación y escritura.²⁷

La obra está compuesta por una caja en cuyo interior reposan 40 discos de pasta de 78 revoluciones por minuto, intervenidos y pintados con las imágenes de 40 personajes de la historia nacional que murieron por diferentes causas violentas o en situaciones no aclaradas totalmente. Esta caja, que se asemeja a una urna, está fabricada en madera de pino y no tiene ningún adorno. La otra parte de la obra es una máquina de

²⁷ Gran parte de este planteamiento de análisis proviene de una serie de conversaciones y entrevistas realizadas en Medellín en el mes de septiembre de 2014 (Ver transcripción de la entrevista, anexo1 y extractos del video, anexo 7), cuando Torres desarrolló varios talleres con estudiantes y realizó en el Centro Colombo Americano de Medellín, una serie de performances como resultado final de una residencia. Allí presentó además su trabajo: *Juete a la guerra*. Esta información podrá ampliarse en <http://www.colomboworld.com/galeria/catalogos/catalogo%20LAB44.pdf> consultada el 22-10-2014.

reproducción de discos semiautomática ²⁸(rocola) en la cual hay igual número de discos de vinilo de 45 RPM con éxitos populares de la fonografía colombiana y latinoamericana (Ver anexo con el listado de las canciones). La obra no es exhibida de manera convencional y trasciende hacia una idea de dispositivo, por cuanto el Artista interviene como *oficiante* que asiste la representación.



Ilustración 5: Los 40 principales, detalle. Jorge Torres González, 2012. (Cortesía del artista)

El procedimiento para la selección iconográfica y sonora incluyó una encuesta que realizó Torres en campo y de manera informal, durante los años 2011 y 2012 entre amigos, artistas, estudiantes y personas anónimas de la calle. Desarrolló, además, una búsqueda intensiva en los medios de comunicación y escudriñó el escándalo, la impunidad, la injusticia, las historias de cada personaje, para plantear una construcción

²⁸ Torres describe así el dispositivo y la carga que conlleva: "...una rocola americana de marca (Wurlitzer) de la misma época y que estuvo presente como testigo en una tienda o cantina durante 57 años en el Socorro Santander Colombia y la zonas rojas de conflicto"

colectiva y colaborativa. Así, en el tejido de la narración fueron apareciendo las historias sobre "el dolor de patria" frente a la desaparición de algún personaje de su vida íntima, de la vida social, de la vida política del país y sobre el contexto en que fueron recibidas estas noticias.

La superficie de inscripción, el disco de pasta, adquiere relevancia en la obra, por cuanto establece un contrato con los espectadores desde dos vías: la visual pues los discos están pintados con imágenes que han trascendido hacia la iconicidad y el referente que en la esencia del objeto remite a la sonoridad musical. Esto se produce en parte porque el disco sólo está pintado por una de sus caras y en la contraria permanecen los surcos y las inscripciones de los artistas y las casas musicales que lo produjeron, lo que nos dejaría formar una "imagen sonora" sobre la que se establece la prohibición simbólica de sonar y le da al objeto otra funcionalidad que se instala en el silencio. Esto contribuye a darle marco de interpretación a la obra en el sentido de que se convierta en un *objeto cultural transitivo*, en el contexto que le otorga Nicolas Bourriaud (2006), para establecer un diálogo que lo actualiza (Pág. 28). Esta funcionalidad pervive en las asociaciones latentes que nos presenta el objeto, al proponer una nueva inscripción y por tanto una nueva forma de lectura. De esta manera, el sonido allí inscrito pierde su carácter unívoco proporcionando al objeto la posibilidad de convertirse en *dispositivo relacional* (Bourriaud, 2006, 35)²⁹.

El proceso para la pintura del disco comienza sobre los surcos que ya están grabados. El Artista toma un punzón y desarrolla una especie de performance en el que inscribe su propio surco generando un sonido agudo, una especie de grito. Esta vibración efímera, es la resonancia simbólica que marca una correlación de lo que desea expresar con lo que allí se ha grabado. Es la voz sobre la voz, establece un dialogo con el objeto y le imprime una sonoridad marcada por el caos, pero es a la vez correlato de los procesos históricos sobre los que el artista quiere llamar la atención en Colombia. La

²⁹ Déotte es reticente de dotar de esta misión a la obra contemporánea, ya señalada antes, y que, expresamente, señala a la obra de Bourriaud "Estética relacional (Cfr. 2013:26, nota 33).

cacofonía de la historia de nuestro país se hace presente allí. El punzón rasga y se opone a la melodía, al ritmo, a la sonoridad musical inscrita en los surcos. El ruido irrumpe para dejar claro que la significación de los procesos históricos, contados desde la oficialidad, anula las voces y gritos de la nación; el ruido, como nueva inscripción, otorga al objeto una capacidad que no tenía de significación y le brinda la capacidad de resonancia, de ser acusmático. Según Torres, todo el procedimiento de intervención sobre el objeto tiene la intención de "silenciar el disco" de una manera triple: pierde su funcionalidad al separarlo de la máquina que lo reproduce; se silencia con la nueva la inscripción o rayón que estropea su funcionalidad; y finalmente, con la pintura que le crea una nueva iconografía.

Torres utiliza esmalte sintético para hacer sus pinturas sobre la pasta del disco. Esta decisión tiene dos connotaciones: este compuesto puede amenazar el propio sustrato, haciendo que las obras sean "frágiles, delicadas", esta característica es para el artista la figura del cuerpo mortal, siempre amenazado por su propia disolución; por otra parte, la marca particular de este esmalte: "Doméstico"³⁰, alegoría que remite a la idea de algo que se encuentra en una dimensión interior (raíz latina *domus* que significa casa) y que es propio de la vida íntima y social; lo doméstico, lo nuestro:

"Los 40 principales se pintan con esmalte doméstico colombiano, como materia prima criolla, obra realizada y creada en Colombia con el firme propósito de utilizar nuestros pigmentos e historia industrial representada en nuestra pintura popular de marca (Pintuco), la misma que durante más de 25 años he utilizado para mis diversas instalaciones"

Para Torres, esta era una condición muy importante en el proceso de conceptualizar su obra, pues lo relaciona con la cosmogonía popular: "Me parece importantísimo ese lenguaje de lo popular, me parece que es de allí de donde emana todo el concepto de lo universal". Esta idea remite a la cosmética que plantea Déotte (2011) en el sentido de

³⁰ Esta es una marca registrada para este esmalte sintético de la empresa colombiana Pintuco.

su relación con la ley, que sitúa entre el arte y la política las diferentes visiones del mundo y el modo en que los aparatos irrumpen en el esquema para proponer sus propios modos de inscripción: "El aparecer así entendido está en el sustrato de la ética. Diríamos que es un asunto que expone un saber - vivir. La noción de cosmética permite entonces sintetizar: aparecer (ser), saber (verdad), ética (bien) y estética (bello)" (Pág. 132)

"Creo una especie de rompecabezas y empiezo a pintar por partes, y luego empiezo a unir todos los rompecabezas para borrar mis propias huellas... entonces en la ranura del rompecabezas la pintura llega, llena y se une y forma una sola (capa) y empiezo a difuminar y a tapar todas las *heridas* que yo hago para construir al personaje (...) Después de visualizar el objeto, empiezo a sentir que lo he callado, pero al mismo tiempo la sociedad en la que estoy inmerso ha callado al personaje, que está muerto, es asesinado (...) Entonces, estos personajes asesinados, aparecen como en un sonido de grito, pero detenido, detenido por el objeto, detenido por mi y detenido por el muerto, detenido por los ojos que lo leen"



Ilustración 6: Los 40 principales, detalle. Jorge Torres González, 2012. (Cortesía del artista)

Torres desarrolló esta obra en un periodo de aproximadamente 4 años; gran parte de este tiempo lo pasó realizando un trabajo minucioso sobre cada disco. El color, la aplicación del esmalte y la técnica allí desplegada remiten en algunas piezas a un referente fotográfico e hiperrealista; en otras piezas hace su aparición una cualidad plástica clásica y en otras a las capas de pintura recuerdan la aplicación del color en el arte pop. La imagen propone un juego con el participante, que la mira en su esencia formal y percibe la intencionalidad de lo bello, una dimensión estética vinculada a la noción del juego como lo deja entender Gadamer(1977): "La determinación de la obra como punto de identidad del reconocimiento, de la comprensión, entraña, además, que tal identidad se halla enlazada con la variación y con la diferencia. Toda obra deja al que la recibe un espacio de juego que tiene que rellenar" (Pág. 34). Cada retrato es un acercamiento al personaje desde la morfología: el agujero central, los surcos concéntricos y el formato circular concentran la mirada y proponen un ritmo que permite un acercamiento que cuestiona al participante mirándolo a los ojos, proponiéndole un recorrido o negando la mirada. La disposición de los elementos es cuidadosa en el encuadre, respetando siempre el flujo de lectura y construyendo para el personaje un universo en los límites de la evocación. En la obra, no se le niega "la cuota de placer" al que mira, en el sentido en el que lo plantea Bourriaud (2006). Se vincula, por esta vía, la concepción de lo bello al juego de la fragilidad en el disco de pasta intervenido, permitiendo reconstituir el aura perdida. Esto nos lleva a repensar el sentido de la belleza que allí subyace, en un objeto que presenta "virtud visual y moral a la vez" (Pág. 76)

Su propuesta de exhibición supera el concepto de performance, desarrolla una serie de acciones en la presentación de la obra que involucra elementos de la cultura popular colombiana para situarnos en un escenario cotidiano, cuyo telón de fondo o lienzo, se despliega en varias capas y cuya significación central es acusmática, pues busca vincular una narrativa central sonora con la imagen referente de unos personajes prototípicos colombianos y así concretar la idea de un aparato que instala una relectura

y cuestionamiento de las imágenes y de los sonidos que se construyen en la mente del espectador. Esta propuesta, que invierte la operación de las narrativas audiovisuales tradicionales, cuestiona en su forma de aparecer, además, muchos de los conceptos o lugares comunes que permean la cultura. Para Torres esta función del arte es indispensable: "El arte, desde la perspectiva contextual, visualiza lo que para mí representa la verdad, no la aparente, esa no me interesa, me llama la verdad de los acontecimientos inteligibles e históricos en todos los aspectos" Esta búsqueda está sustentada en un argumento central humanístico, pues pretende: "... fusionar la realidad con la poética, creando leyes de apropiación perceptual y ejemplificando de una manera distinta argumentos políticos, artísticos y conceptuales" ³¹

El primer espacio auditivo en la obra es la voz de quien oficia, (*acusmasser*), convoca y guía. Torres abre la urna y saca los discos que contienen las pinturas de los 40 personajes que son colgados en línea por los asistentes en sus respectivos lugares de exhibición. Este acto se asemeja al ritual de la utilización del tocadiscos, en el que las personas tienen la oportunidad de manipular los discos, apreciarlos como objetos y ponerlos a sonar en la máquina para tal fin. Luego se desarrolla un acto de interacción en el que el artista reparte alguna bebida alcohólica propia de la región, enciende la *rocola*, que funciona con monedas de 200 pesos e invita a los asistentes a participar en la selección de canciones. Sobre esta banda sonora, los ahora coparticipes, expresan sus sentimientos, historias y percepciones sobre los personajes iconográficos exhibidos, relatan los momentos en que recibieron la noticia de esta u otra muerte y su visión sobre la situación en Colombia; lo que construye el segundo espacio auditivo en la voz del otro que narra o interpela.

"La instalación interactiva se abre al público con el himno nacional de Colombia, el cual suena en la rocola, que estará dispuesta con monedas de 200 pesos acuñadas en Colombia para su interacción. Acción: Las

³¹ Consultado en <http://www.redalyc.org/pdf/110/11000614.pdf>, el día 24 -05-2015

personas podrán escuchar en la rocola la música de Colombia y Latinoamérica y crear un cruce de sentidos frente a las 40 imágenes que representan la melancolía y las historias recurrentes de juglares o compositores locales y Universales"

A partir de esta conexión se produce un *continuum sonoro* que plantea un vínculo con lo divino y una crítica a la sociedad que necesita el alcohol para ser afectiva o cantar, aunque sea para sí mismo. Esta es para Torres la catarsis y la asume de manera personal como su "propio duelo", por lo que afirma que el arte se vuelve: "...una especie de crónica (denuncia) o de elemento punzante que nos obliga a pensar". Propone a los espectadores, en este orden de ideas, una interacción que confronta su propio dolor con el reflejo del dolor de la nación, de todos las víctimas de las posibles violencias; es un "duelo interactivo". Así, la canción se articula con la idea de la finitud, como lo advierte Sloterdijk (2009): "Todos los receptores aceptan oscuramente como algo supuesto la conexión entre ser cantado y tener que morir" (Pág. 449).

Adiós a los que se quedan
siempre les quise cantar,
suerte y que la gocen mucho
ya no hay tiempo de llorar.

No lloren por el que muere
que para siempre se va,
velen por los que se quedan
si los pueden ayudar.³²

³² Darío Gómez, Nadie es eterno (1989)



Ilustración 7: Los 40 principales, detalle. Jorge Torres González, 2012. (Cortesía del artista)

El artista configura con este aparato estético sonoro una reescritura de la historia que ha sido silenciada por lo mediático, utilizando la misma lógica de proponer, en este caso de manera directa, una asociación con la imagen y los contenidos de las canciones para que emerja el "rastros" o vestigio, sonido como archihuella, que promueve la canción interior y produce la "autoconmoción"; es la resonancia que articula la autorreferencialidad; es la autoconciencia, pues quien escucha se encuentra a sí mismo.

Ya se alborota mi pecho latiendo
Como el repiquetear de una campana
Ya se hizo la luz en mi pensamiento
Como sombras de luces declinadas³³

Las canciones están seleccionadas de un repertorio que no apela a la nacionalidad, puede aparecer un aire andino y enseguida una ranchera; en su reproducción entran a jugar el azar: las relaciones que puede establecer el participante entre la iconografía,

³³ Binomio de Oro (Hernando Marín) La creciente, 1977.

las letras y las melodías tienen una variabilidad que potencia el correlato; esta forma de aparición permite que se interroge la cultura popular, desde una posición crítica sin prejuicios, por tanto, propone una estética de cantina (cuya raíz latina remite al canto) y no es inocente que las canciones puedan ser despreciadas en un contexto académico, de música culta. El oyente puede asociar su propia vida y realizar una introspección que cubre varias capas de lo cotidiano, por eso aparecen temas recurrentes como el de la madre, el amor, la soledad, el abandono, la pobreza, la falta de educación, las clases sociales, entre otros. Sucesivamente se construye este lienzo sonoro sobre el que puede leerse un relato de la historia colectiva y profunda de Colombia, que en los personajes adquiere materialidad y emerge como canto que idealiza o denuncia, conmociona o canta alegrías; son las canciones potenciadas como aparato de nacionalidad, que han trascendido la versificación primitiva, y proponen unas líricas que evocan ese deseo íntimo de trascendencia o de simple supervivencia y que, al tiempo, apelan a los personajes icónicos que sirven como modelo de nación, aquellos que desde su accionar se han inscrito y fijado como una imagen que identifica o repele, pero que no pueden desligarse de la idea de pertenencia, dicho de otra manera, lo que nos hace ser "comunardos sonosféricos":

Yo me fui al monte porque en el pueblo
no hallé la forma de trabajar
pues cuando empleo solicitaba
me aconsejaron fuera a robar
deje a mi esposa con mis hijitos
que sin quererlo yo abandoné
y para unirme con las guerrillas
a las montañas me encaminé³⁴

En la selección de *Los 40 principales* subyace una intencionalidad crítica hacia los medios de comunicación y la imposición que hacen de un gusto particular; Torres plantea una lista arbitraria, moldeada desde el gusto propio y de un grupo de personas que están a su alrededor. Por esto, propone que esta selección puede ser modificada:

³⁴ Charrito Negro (Juan Gabriel González) *El guerrillero*, 1990.

"Es una propuesta abierta a un juego, planteado no por mi sino por la misma emisora hispanoamericana, que son los cuarenta principales (de esa casa de radio)... que impone través del sonido, de la votación quién está en el *top*..." Esa misma lógica operó con la selección de personajes, cuyos referentes estaban originados en la agenda de los medios de comunicación: "La encuesta para seleccionarlos la hice cerca a la universidad con los estudiantes de la UIS (Universidad Industrial de Santander) y con algunos otros estudiantes de otras universidades y siempre aparecían Garzón, Galán... Álvaro Gómez... algunos nombraron con mucha vehemencia a otros (personajes) que son casi invisibles, por ejemplo María Castañeda, ¿quién es María Castañeda?: me mandaron a investigar...es la concepción de lo colaborativo y no esa concepción de que uno es artista, iluminado..." Lo popular actúa como reivindicación, para Torres, en contra del olvido y de la amenaza permanente de los medios que imponen un gusto sonoro y una mirada heterogénea sobre quien merece ser cantado y alabado en la lógica mediática.



Ilustración 8: Los 40 principales, detalle. Jorge Torres González, 2012. (Cortesía del artista)

El aparato estético sonoro propuesto en la obra de Jorge Torres actúa como transductor de una realidad que, desde la lógica impuesta por la mediación, desaparece o es banalizada; su sentido está otorgado desde la memoria y propone una resonancia desde lo social, para reconstituir el aura perdida; como lo expresa Bourriaud (2006): "...no se sitúa en el mundo representado por la obra, ni en la forma misma, sino delante, en medio de la forma colectiva temporaria que produce al exponerse" (Pag.73). De esta manera, esta obra, acusmática en su forma de emerger, es también una arqueología de la resonancia, de esas canciones que han creado imágenes mentales para construir un espíritu de nacionalidad:

Oye el cantar de los campesinos
mira un turpial haciendo su nido (bis)
Mira aquella mariposa como juguetea a orilla del río
pero muéstrame una cosa que sea más hermosa que el cariño mío
Si algún día peleamos por algún motivo
si reconciliamos que sea a la orilla del río Badillo (bis)³⁵

El espíritu, atravesado por la violencia o la aplastante cotidianidad, encuentra consuelo en la sonoridad que lo identifica; al tiempo, proyecta su ser acusmático, para que viva en cuerpo ajeno una catarsis resonante, sobre el dolor de este país.

³⁵ Octavio de Jesús Daza Daza, Rio Badillo. 1978.

3. ÍCARO ZORBAR, TRANSDUCCIÓN EN SUSPENSO

Now let's say you're invited to be on Oprah
And you don't have a problem
But you want to go on the show, so you need a problem
So you invent a problem
But if you're not an expert in problems
You're probably not going to invent a very plausible problem
And so you're probably going to get nailed
You're going to get exposed
You're going to have to bow down and apologize
And beg for the public's forgiveness.
Cause only an expert can see there's a problem
And only an expert can deal with the problem
Only an expert can deal with the problem

Laurie Anderson,
Only an expert
(2009)

Cuando Ícaro Zorbar se enfoca en alguna de las prótesis visuales o sonoras desarrolladas en la modernidad y que han tenido algún impacto en nuestros modos de percepción y estética, las interroga para reconfigurarlas y hacerlas aparecer, otorgarles una materialidad perdida en el tiempo y en el espacio. El Artista entabla diversos diálogos con el dispositivo, lo deconstruye, y en este proceso encuentra que allí hay algo más, que está en los límites de la memoria y la evocación, algo que puede extraer y actualizar. Para hacerlo debe visitar un cementerio de grandes proporciones, situado

en un lugar indeterminado, donde se depositan los objetos tecnológicos en desuso³⁶, Zorbar escarba allí y encuentra estertores de vida. Si la máquina puede morir, él está dispuesto a salvarla, es el acto de enviar "un mensaje en una botella"³⁷ para inscribir la obra en el futuro, como una lectura de "los modos de producción de su época" (Bourriaud, 2009:83). Como lo plantea el arqueólogo de lo mediático, S. Zielinski (2012): "Ya todo estuvo alguna vez presente, sólo que en forma menos elaborada (...) no buscar lo viejo, lo ya existente desde siempre, en lo nuevo, sino descubrir cosas nuevas, sorprendentes, en lo viejo" (Pág. 6). Zorbar encuentra en la obsolescencia de los dispositivos parte de su aparato estético; luego realiza una arqueología para reconstituir su forma de aparecer; finalmente, cuando todo entra en funcionamiento, el mismo asiste e insufla vida temporaria al *monstruo* para que nos hable al oído íntimo de la memoria:

"He optado por llamar 'instalaciones atendidas' a una parte de mis trabajos que tienen una cualidad temporal particular, que necesitan de mi presencia para funcionar. En estas instalaciones tengo que estar atento a la duración de una canción, dar cuerda a una caja de música, ubicar la posición exacta de las agujas de un tocadiscos, cambiar, rebobinar y hasta enhebrar casetes. Estas son características que demandan un especial cuidado"³⁸

³⁶ Alrededor del cementerio tecnológico (The Dead Media Project) se ha construido una propuesta de grupo cuyo manifiesto plantea que debe escribirse una historia de la media (medium, o aparato) teniendo presentes las siguientes condiciones: auge, en un momento determinado de la historia; usuarios o seguidores; y que haya alcanzado algún grado de perfeccionamiento, para luego desaparecer. Es un *open book* colaborativo, dado el avasallamiento de las tecnologías digitales, apela a la ironía y a un lenguaje que sugiere devastación. Este manifiesto puede consultarse en línea en: <http://www.deadmedia.org/modest-proposal.html> Consultado el 15-07-2014

³⁷ Algo así plantea The Police en su canción cuando se refiere a "cien billones de botellas", como metáfora de la aspiración a la trascendencia: *Walked Out This Morning, /Don't Believe What I Saw. /A Hundred Billion Bottles/Washed Up On The Shore./Seems I'm Not Alone At Being Alone./A Hundred Billion Castaways Looking For A Home.*

³⁸ Consultado en http://www.lugaradudas.org/publicaciones/la_vitrina/icaro_zorbar.pdf en: 12-01-2015

En su obra *Poco a poco, Instalación atendida N° 4*, 2006, (presentada por primera vez en la feria ARTBO, Bogotá 2006)³⁹ Zorbar, plantea una máquina que literalmente desenvuelve una metáfora de lo imposible, en la cual la visualidad y la sonoridad se articulan para producir un dispositivo sonoro cuya transducción propone una temporalidad suspendida en el espacio. El dispositivo consta de un tocadiscos (o *tornamesa* que viene del término en inglés *turntable*), el disco de vinilo y dos brazos (*fonocaptores*, son los que se encargan de *leer* los surcos del vinilo) y un sistema de amplificación. Los dos brazos fonocaptores están articulados para funcionar sobre un mismo disco de vinilo. En este caso el Artista selecciona, con sumo cuidado, los surcos en que se depositan cada uno de ellos, calculando un retraso (*delay*) de aproximadamente un segundo (lo que equivale aproximadamente a 2 revoluciones del disco). La canción comienza con unos leves rasguños (que no son propios de la interpretación) y luego las tonadas de ranchera, que se sobreponen en temporalidad asincrónica una sobre otra. Esto produce inicialmente una sensación de familiaridad con el sonido, pero luego aparece el eco asincrónico, que al sobreponer las voces, hace emerger el sentido de la obra, desde lo vocal y desde lo instrumental, para proponer una nueva forma de disonancia y confrontar la escucha.

Poco a poco
me voy acercando a ti
poco a poco
la distancia se va haciendo menos⁴⁰

³⁹ Ver anexo 6, video.

⁴⁰ La canción es compuesta por José Alfredo Jiménez, su nombre es: Llegando a ti. La versión que utiliza Zorbar es de María Dolores Pradera. 1959.



Ilustración 9: Ícaro Zorbar, Instalación atendida #4. 2006. (Cortesía del artista)

Este performance, cuya duración está determinada por la canción, plantea una doble articulación desde la arqueología sonora y la acústica, para materializar el aparato. En primer lugar, su visualidad es la de un dispositivo (tocadiscos) que temporalmente ha estado presente en la vida de tres generaciones (1925⁴¹ hasta el nuevo siglo) y que hoy renace como una moda retro, potenciada por el disco de vinilo que ha trascendido hacia un objeto artístico por transducción. En segundo lugar, sus propiedades acústicas emergen cuando *la escucha* se hace reducida por el efecto no visible de manera directa e intensificado por la sensación del eco y la disonancia, que en teoría nunca han sido escuchados⁴². Esta articulación juega con la conformación del lienzo sonoro, que debe obrar en simultaneidad, pero dar la sensación de sucesión para adquirir coherencia; por lo que el espacio sonoro aparece como oxímoron y en este *retraso* de un texto sobre sí mismo, por aliteración, todo cobra sentido en la evocación, al hacer emerger el canto interior, como segunda voz (efecto de fraseo que se logra

⁴¹ Se dice que fue en este año en que tiene su gran despliegue el dispositivo fonográfico llamado tocadiscos.

⁴² La ubicación sobre el surco en principio nunca será igual entre una *asistencia* y otra.

cuando el texto de la canción pasa de versos más cortos a otros más largos, y se acelera la cadencia del intérprete en el ritmo, lo mismo ocurre con la música):

No me digas que no sufriste no me digas que no extrañaste que no sufriste
que no extrañaste todos mis besos no me digas todos mis besos no me digas
que no lloraste no me digas algunas noches que no lloraste algunas noches que
estuve que lejos estuve lejos

Emerge entonces una historia contada por una voz conocida y a la vez desconocida; por el dispositivo que adquiere una voz orgánica, con sus propias reglas de temporalidad. Esto promueve la conmoción y fascinación y en palabras de Sloterdijk (2003), este paso al oír íntimo "...va unido siempre a un cambio de actitud de una audición unidimensional de alarma, y a distancia, a una audición en suspenso, polimorfamente impresionada" (Pág. 433) Para Zorbar, la conmoción aparece en forma de llanto, como eco de la propia canción: "A mí me ha pasado con una cosa tan sencilla como poner dos tocadiscos reproduciendo la misma canción, que suena como un coro de unas personas que se están acercando poco a poco, que la gente queda pasmada y se pone a llorar. Es sencillo: hay un factor común y en eso me gusta ser descarado y pararme en el estereotipo"⁴³. El espacio auditivo que crea Zorbar remite a un mundo suspendido, entre la cualidad orgánica y el material resonante, pues a partir del cruce de sentidos, evocando lo atemporal como territorio, nos obliga a permanecer en estado consciente de lo que vendrá; la instalación atendida es análoga en su emerger, sin embargo remite al mundo habitado por *cyborgs*⁴⁴.

Zorbar puede ver en aquellos dispositivos lo que está fuera del alcance. Su mirada *experta* es capaz de vincular la obsolescencia con nuestros deseos más profundos, aludiendo a una realidad fuera de la realidad más inmediata; así, su obra, se

⁴³ Consultado en <https://privadoentrevistas.wordpress.com/2012/01/24/icaro-zorbar/> el 18 -12-2014

⁴⁴ Aquel que nos describe Haraway (1991): "A finales del siglo XX -nuestra era, un tiempo mítico-, todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en unas palabras, somos cyborgs. Éste es nuestra ontología, nos otorga nuestra política. Es una imagen condensada de imaginación y realidad material, centros ambos que, unidos, estructuran cualquier posibilidad de transformación histórica"

desenvuelve alejada de la centralidad de los problemas de la nación y alcanza una trascendencia que elude la localización. Su reflexión está enfocada a una realidad aparte, a un mundo de melancolía y objetos perdidos, proponiendo visualidades y sonoridades conocidas, tecnología íntimas, sobre dispositivos arcaicos.

4. MAURICIO BEJARANO, LA POTENCIA DEL SILENCIO

En el final de su texto, *A vuelo de Murciélagos, el sonido una nueva materialidad* (2006) Mauricio Bejarano, nos propone un ejercicio prospectivo en el cual el mundo de la sonoridad está modelado por nuestros deseos; imagina un mundo sonoro que ha trascendido el ruido amorfo hacia la construcción de un "entorno sonoro crítico" (Págs.102-106); para ello propone varias vías, entre ellas, la planificación urbana, la concepción musical y la intervención política de los aparatos del Estado, para desarrollar una "nueva comprensión y aprehensión cultural" del sonido. Esta idea, promovida en tono de manifiesto, señala la necesidad de empezar a recorrer un camino diferente de la mano de las tecnologías de almacenamiento y de los dispositivos de reproducción sonora. Para este Artista, es fundamental pensar el sonido como un ecosistema, sujeto de configuración y modelación; determina, de esta manera, la posibilidad de construir el paisaje sonoro de manera colectiva, otorgándole significación, para insertar su condición *esquizofónica*⁴⁵, en un contexto pedagógico y formativo, que nos haga conscientes del acontecer sonoro y la posibilidad que tenemos de moldearlo. Sugiere, así, un aparato estético sonoro, como fruto de la inserción de la variable *sonido* en todos los ámbitos de interacción cultural.

En 2011 Bejarano presenta la obra *Murmur(i)os*⁴⁶ que formula un espacio sonoro *esquizofónico* de la ciudad de Bogotá, a partir de una instalación escultórica que comprende la emisión de un multicanal de 16 salidas y un entramado de 88 parlantes, para generar en el espectador la sensación acusmática de una ciudad con identidad y un paisaje sonoro particular. Bejarano afirma que murmurio es una palabra que ha

⁴⁵ Este término es utilizado por varios autores para describir la escisión entre los sonidos naturales y los sonidos que han sido registrados por algún dispositivo y pueden reproducirse en temporalidad y espacio diferidos. Bejarano apunta a una sociedad altamente mediatizada que está, además, potenciada en su acontecer sonoro por las tecnologías digitales. (Págs. 12-13)

⁴⁶ Seleccionada en el 6° premio Luis Caballero y exhibida en la galería Santa Fe entre el 29 de abril y el 25 de mayo de 2011.

entrado en desuso: "viene del siglo XVI o XVII y significa literalmente el sonido que producen las aguas al rozar sobre las piedras" Así, enuncia una referencialidad al rumor sordo y apagado que producen las conversaciones en voz baja, murmullo, que sería una evidente evolución de la palabra original, cuya escucha exigiría guardar silencio y casi contener la respiración.

La obra, exhibida en penumbra, busca potenciar el plano expresivo e imaginativo del sonido, generando imágenes mentales *deslocalizadas* y apelando a esa sensación de identificación con elementos como el agua, la lluvia, la tierra, los sonidos tectónicos, los medios de transporte, el sonido de las campanas, los carritos de paletas, los ecos de las voces, los parques como un lienzo que transpone ruralidad y urbanismo, lo mediático y lo humano; esto se amplifica por el espacio de exhibición que tiene forma de media luna (Ver ilustración 10) traza recorridos posibles en los que el espectador puede inscribir su escucha particular o seguir el recorrido que plantea siempre una superposición y luego disolución lenta, como metáfora de la evanescencia y fugacidad del acto sonoro: "disolución electrónica" de la Ciudad, como lo expresa el artista. De esta manera, la obra integra la sensación de una ciudad ficticia, que propone una interpretación diferente de la real, en un juego que el propio Artista define como de representación / abstracción. "Es una orquesta de parlantes y aunque no es evidente, debo decirlo, que es una obra que aspira a ser musical, hay ejes tonales e incluso la decisión de tener 88 parlantes hace referencia, es el guiño, a la estructura de un piano que tiene igual número de teclas"(Ver entrevista. Anexo 2, pág. 99)⁴⁷ En esta obra los parlantes están organizados de manera que el espectador tenga la posibilidad de una experiencia acusmática en una distancia de alejamiento, plano general, sobre la Ciudad o establezca un plano de acercamiento para encontrar detalles sonoros que son parte del todo. De esta manera, Bejarano recrea una ciudad ficticia en la que los recorridos emulan el territorio, despertando en el espectador la necesidad de oír, trazar

⁴⁷ La entrevista fue realizada el 28 de febrero de 2015 en la ciudad de Bogotá. Todas las citas están contenidas en la transcripción anexa, e igualmente, en los extractos de video (anexo 8)

cartografías, y suponer así, su propia ficción: es un aparato que emerge para estimular la imaginación, que desmaterializa la realidad sonora y hace emerger un mundo sonoro posible. Sin embargo, para el Artista, existe muy poca referencialidad para el público sobre la forma de acercamiento a la obra:

"Siempre, en general, las personas esperan entender y lamentablemente intentan descifrar, como si uno les presentara un enigma para que descifren, y a mí no me interesan los enigmas, me interesa presentar la materia (...) lo interesante es que la mayoría de gente que entraba (a la obra) ha escuchado Bogotá, a pesar de que venía gente de afuera, de todas maneras conocen, más o menos, como suena la ciudad, entonces era como una especie de espejo, entrar en un espejo de su propio paisaje, su propio entorno sonoro y confrontarlo..."

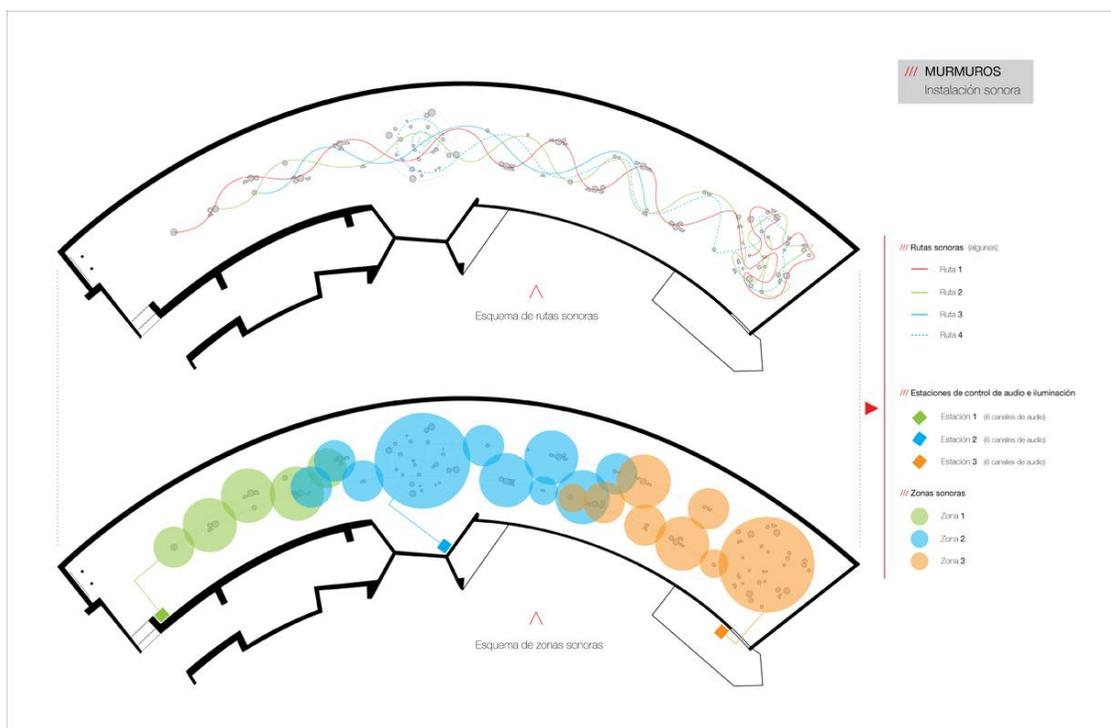


Ilustración 10: plano de instalación espacial obra *Murmuros*, Mauricio Bejarano, 2011. (cortesía del artista)

Tal como lo expresa Trías (2014), es la imaginación que asume el medio sonoro "...como uno de los modos aptos para su impronta estética y creadora" (Pág. 612), la que, en este caso, toma caminos diferenciales para el entendimiento del mundo, pues al estar inserta en un régimen acusmático crea una percepción que se acerca al mundo de lo onírico: ciudad sonora que se disipa en lo real para dejar que haya *inervación*, es decir, en palabras de Déotte (2009), que no haya una separación entre el aparato y la relación simbólica (Pág. 54) Con esto, Bejarano, instala su *manifiesto sonoro* más allá de la provocación humanista y procede a darle legitimidad en tanto penetra lo real.

En la obra de Bejarano la potencia del silencio actúa como el aparato que no aparece, esta sugerido en la necesidad de acallar las voces, de disminuir el volumen a un murmullo, de aguzar el oído para encontrar la *huella legítima*. En su obra *Surcos, voces y silencios*⁴⁸ Bejarano reflexiona sobre la particularidad de la memoria, la fijación del sonido y los archivos; esta obra está compuesta por una escultura que incluye diversos objetos como parlantes, discos de vinilo, prensas, un estetoscopio y una caja o repositorio, todo interconectado por cables (ilustración). Allí los discos de vinilo están destrozados y puestos en frascos o aparecen como bloques emulando la disposición que tenían en las *rocolas*. El trabajo parte de la invitación que le hace la Fonoteca Nacional al artista para acceder a los archivos y elaborar una propuesta de creación artística: "Para mí fue muy interesante pues hace unos 20 años cuando conocí la Fonoteca todo estaba en condiciones muy precarias, los archivos se estaban desmagnetizando, deshaciendo... pero desde hace unos 10 años vienen desarrollando una labor muy juiciosa de conservación y restauración, limpieza y digitalización, además están contando la historia, también, a través de los soportes..." Bejarano decide trabajar con los archivos más antiguos cuya naturaleza análoga permite una lectura en varias capas, entre ellas la del ruido propio del registro y reproducción. Encuentra en esta

⁴⁸ Obra expuesta en el marco de la exposición *Reminiscencias sonoras* organizada por la Fonoteca Nacional (Señal Memoria) entre el 14 de agosto y el 17 de septiembre de 2013.

investigación una serie de archivos que tienen autorreferencialidad al proceso de creación del propio Archivo Nacional:

"Encontré, por ejemplo, que Manuel Ancízar, el escritor de *La peregrinación de Alpha* y el primer rector de la Universidad Nacional, definía el archivo como un monumento nacional, y en esa época hacer archivo era como hacer la patria, como armar la patria... (...) Conseguí, además, una serie de programas que se llamaban *Los ríos de la Patria*, eran unos dramatizados históricos que hablaban, por ejemplo, de la importancia del río Meta, y como entraban los colonizadores a descubrir el país..."



Ilustración 11: Voces, Surcos, silencios. Mauricio Bejarano. 2013 (Cortesía del artista)

En este proceso Bejarano descubre paisajes sonoros grabados con la tecnología de la época y propone su inserción en la obra de manera fragmentaria, esta misma operación la realiza con las voces registradas⁴⁹:

(Ruido de fondo, rayón, rasgados)
y el sonido
y el sonido
y el sonido
y el sonido

⁴⁹ Ver anexo 5 (audio)

y el soni... (repite bucle entre silencios tres veces)
(Ruido de fondo, rayón, rasgados)
Desearíamos que usted diera a conocer
el significado que tiene el archivo nacional
dentro del movimiento de nuestra cultura...
...entran en mi severa morada los ruidos inútiles de la disipación...
(Ruido de fondo, rayón, rasgados, silencio)
y el sonido
y el sonido
y el sonido
y el sonido
y el soni...
(Ruido de fondo, rayón, rasgados)

La obra está fragmentada y los silencios se suceden a intervalos marcando un contrapunto con el ruido del rayón y rasgado. Es así como, al enfrentar la pieza se hace evidente que los discos de vinilo contenidos en fragmentos, amarrados y prensados obran como transducción, reductos de silencio, contenedores de sentido, acción visual que intenta romper ese lazo del que nos habla Bourriaud (2006) cuando pone en el mismo plano temporal el arte y los medios técnicos y plantea la posibilidad de disgregarlos, proponiendo una *nueva manera de ver* (Pág. 80). En la obra de Bejarano podemos extrapolar este concepto hacia una *nueva manera de escuchar*, pues los discos de vinilo, al ser destruidos y/o contenidos, adquieren una significación metafórica que es distinta al sentido otorgado al archivo *clásico* (que propende por la conservación) y propone una relectura del registro, en este caso acusmática, para llamar la atención sobre la memoria destruida y sobre el silencio culpable de lo que hemos perdido o nunca se ha registrado. Por ello el estetoscopio está allí presente, como instrumento que nos permitirá auscultar, de manera simbólica, en un plano íntimo los síntomas de nuestra sociedad: escuchar la voz del hombre "que reniega en el cielo".

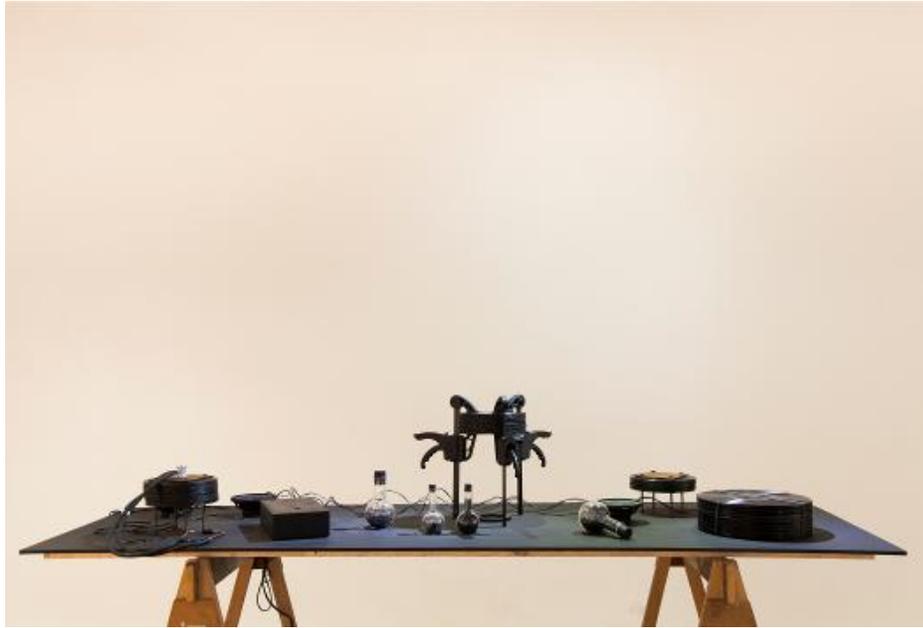


Ilustración 12: Voces, Surcos, silencios. Mauricio Bejarano. 2013 (Cortesía del artista)

Desde esta perspectiva, la obra de Bejarano adquiere una dimensión política en el sentido en que lo expresa Déotte (2009) cuando se refiere a que "El aparecer político consiste en una deslocalización, un desplazamiento, una des-identificación, casi un des-raizamiento, solo por medio de los cuales el daño puede ser expuesto" Atendiendo a la definición de daño como el acto que hace aparecer a los no vistos como verdaderos actores políticos. (Págs. 96-103)

5. CODA, (((EAT RAIN))) RADIOTEATRO ACUSMÁTICO

El teatro en penumbra deja entrever unas sombras a un lado del escenario sobre el que cuelga un telón del techo hasta el piso. Como en cualquier concierto de "música culta" la gente tose y un leve murmullo resuena en la sala. Las sombras alistan sus instrumentos y prueban campanas, papeles, latas y algo que parece una caja de madera. Los sonidos se acallan y comienza una proyección sobre la pantalla, que sorprende a los asistentes, pues no proviene del frente sino desde atrás. A un lado se revela el grupo que hace los sonidos está compuesto por un bajista, un tecladista, un percusionista, una cantante y un lector. Atrás del telón dos personajes interactúan en vivo con la proyección en animación digital que se desenvuelve sobre la pantalla, sus sombras chinescas recrean una pareja de amantes. La obra es *Contraparte*, y es descrita por el grupo como un *radioteatro acusmático*. La obra fue interpretada en la II Bienal internacional de arte, Desde Aquí, en Bucaramanga en 2013 y presentada de nuevo ese año en la Sala Beethoven del Palacio de Bellas Artes en Medellín. En el catalogo se puede leer la siguiente introducción:

"Esta es una obra acusmática, que busca mediante la arqueología sonora recrear la dimensión del tiempo de un grupo de estudiantes del colegio San Ignacio. El guía y mentor de la obra es el artista Jorge Uribe, egresado de ese claustro en la promoción de 1953. Es una performance de arte sonoro cuyo aspecto formal es el radioteatro, ambientado entre principio y finales de la década de 1950. Se plantea como la contraparte del *estatu quo* imperante en la época y en contraposición a la vocación religiosa de las misas compuestas e interpretadas por Juan José Briceño, cura Jesuita, director del coro y de música de ese colegio"

La obra dura 30 minutos y está dividida en tres actos, que se corresponden con tres momentos: infierno, purgatorio y paraíso. El grupo desarrolla una alegoría sobre la

religiosidad e incluye fragmentos de personajes famosos del radioteatro de la época, tales como Olga Guillot, Alba del Castillo y Luis Pareja Ruiz. La onda corta (S.W.) aparece como hilo narrativo y las variaciones de tiempo se producen por el *scratch* de los discos de acetato de 78 rpm. Las lecturas aluden a dos curas jesuitas, profesores del colegio, quienes eran especialistas en los temas propuestos: infierno para pecadores y el purgatorio para los confesos; por otra parte, el paraíso, se narra desde la historia de liberación del conflicto religioso del personaje principal y su encuentro del amor y la muerte, de la paz espiritual y del arte. La cantante tiene timbre de soprano y encarna los sueños de los jóvenes estudiantes del Colegio, quienes alrededor del humor y la sátira logran eludir el peso opresor de la educación católica. Pero es también la voz de los jóvenes imberbes cuyo falsete es evocativo de este timbre soprano. En la obra se escuchan, además, fragmentos de otras obras corales, vocales y musicales del repertorio clásico y popular se recrean algunas costumbres y rituales religiosos traídos por los jesuitas. La estética sonora evoca los ecos y resonancias del claustro de San Ignacio, donde estaba ubicado el Colegio para la época.

Podemos apreciar, de esta manera, como el grupo despliega una obra en varias capas que involucran referentes histórico - sociales, sonoros y plásticos para construir un aparato sonoro con una intencionalidad acusmática. Una primera alusión se presenta con el concepto de radioteatro, forma narrativa que predominó en esta época⁵⁰ y que desarrolló toda una propuesta estética de construcción de paisajes y espacios sonoros ambientales, a partir de la imitación rudimentaria del sonido mediante la manipulación de diversos objetos cuya resonancia evoca visualidad (acusmática) y remite a las formas convencionales de radionovela, por cuanto las obras eran para ser transmitidas y escuchadas por la radio. Por ejemplo: con la frotación de papeles se escucha el

⁵⁰ Para la investigadora Carolina Santamaría-Delgado autora del texto: Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930 – 1950, "...es posible evidenciar aspectos subjetivos del consumo cultural de la música popular, entre ellos cómo se concebía el "disfrute estético", qué peso tenía en la apreciación musical las diferencias de raza y sexo propias de la cultura local y de qué manera esto incidió en la construcción de identidades colectivas" Consultado en <http://www.banrepcultural.org/blog/noticias-de-la-actividad-cultural-del-banco-de-la-rep-blica/vitrolas-rocolas-y-radioteatros-h-b>. el 1-10-2015.

fuego; las latas que imitan el sonido de los relámpagos; la manipulación de maderas para los pisadas y las percusiones para los ruidos de ciudad, campanas e iglesias. Esta des- construcción sonora remite de manera directa a una arqueología de unos sonidos que han quedado como vestigios resonantes en la memoria y en los espacios de los seres que cuentan la historia, es el rumor de la identidad *moral* que es interrogada y puesta en escena; es la narración acusmática con la voz, la canción y el ruido.



Ilustración 13: (((Eat rain))) Afiches de las presentaciones de Contraparte en la II Bialnal Internacional de Arte, Desde Aquí y en el Palacio de Bellas artes en Medellín. (Cortesía de los artistas)

La puesta en escena es teatral, mientras los personajes desarrollan la acción los integrantes del grupo crean resonancias, ambientes, algunas armonías, ritmos y paisajes que construyen un espacio auditivo, así:

Infierno: aparecen los discursos de los sacerdotes Jesuitas que aluden a la espiritualidad religiosa. Es una voz fragmentaria que parece dudar e interrogarse, tiene algo de teatralidad, de meditación interior, extraída de los Ejercicios espirituales de San Ignacio, el lector en escena parece invocar:

"Después que yo he pisado aquella cruz, o después que he pensado o dicho o hecho alguna otra cosa, me viene un pensamiento de fuera que he pecado y, por otra parte, me parece que no he pecado; *tamen* (no obstante) siento en esto turbación, es a saber, en cuanto dudo y en cuanto no dudo: éste tal es propio escrúpulo y tentación que el enemigo pone"⁵¹



Ilustración 14: Contraparte, (((Eat rain))) Detalle del disco compacto.

⁵¹ Esta versión de los Ejercicios Espirituales corresponde a Santiago Arzubizalde, S.J. 2009 Pág.893

La otra voz es la de la lujuria. Una voz aguda y nasal, femenina en toda su esencia, que le canta al placer, al cuerpo, a la danza. Una voz de soprano que interpreta canciones populares de la época:

soy ese vicio de tu piel que ya no puedes desprender.. soy lo prohibido
soy esa fiebre de tu ser que te domina sin querer,
soy lo prohibido
soy esa noche de placer la de la entrega sin papel
soy tu castigo
porque en tu falsa intimidad, en cada abrazo que le das
sueñas, conmigo
soy, el pecado que te dio nueva ilusión en el amor,
soy lo prohibido⁵²

En esta parte puede escucharse, además, la interpretación de la canción tradicional peruana Vírgenes del sol⁵³, aludiendo a una juventud inflamada, cuya inmersión mediática estaba propiciada por la onda sonora radial y cuyos imaginarios femeninos eran resonancias de una voz exacerbada y cargada de exotismo ancestral y chamánico, como evidencia de otra espiritualidad y carnalidad, pero vinculada a la idea tradicional judeo - cristiana de la condenación. De esta forma, la idea del infierno aparece como una pugna entre la vida religiosa de meditación y el *estar* en el mundo que cambia y que trae, mediante ondas hertzianas, otra realidad para los protagonistas. El infierno termina con una tormenta en medio de la cual los personajes se encuentran. Al final el personaje principal mira a las estrellas y la noche le revela con todo su universo sonoro, un horizonte hacia el que dirigirse.

⁵² Soy lo prohibido. Roberto Cantoral, 1970. La interpretación se basa en la que hace Olga Guillot, cantante cubana.

⁵³ En esta versión el grupo utiliza la versión del Alba del Castillo que grabó en 1958. Esta artista nació en Medellín y fue considerada una de las mejores sopranos del país entre las décadas de 1940 y 1950.



Ilustración 15: Contraparte, (((Eat rain))) sombras chinescas. (Cortesía de los artistas)

Purgatorio: comienza con la meditación, el personaje ha trascendido la tentación del fuego y la noche ha resonado en su interior para mostrarle el camino. Es una transición dedicada a la observación, al conocimiento, a la interrogación por el mundo y por el futuro y es, también, la entrada en una temporalidad diferente marcada por el eco de las protestas de mayo del 68 . Al fondo se escucha el Coro de los herreros de Verdi (1853); la voz narra una introspección dedicada al cine y resuena sobre las ondas de radio, tiene el registro del disco de vinilo:

"La noche pasada estabas en el Reino de las sombras, ya sabes lo extraño que es sentirse en él. Todas las cosas -la tierra, los árboles, la gente, el agua y el aire- están imbuidas allí de un cielo gris, grises ojos en medio de rostros

grises y, en los árboles, hojas de un gris ceniza. No es la vida sino su sombra, no es el movimiento sino su espectro silencioso"⁵⁴

El paisaje sonoro está compuesto por la resonancia de ritmos y canciones de la época: jazz, blues, boleros, y por la salida hacia el mundo exterior de la ciudad, la arquitectura, el arte, la lúdica. Aparecen canciones que hablan de romanticismo, liberación, contracultura:

La place Rouge était vide
Devant moi marchait Nathalie
Il avait un joli nom, mon guide
Nathalie
La place Rouge était blanche
La neige faisait un tapis
Et je suivais par ce froid dimanche
Nathalie
Elle parlait en phrases sobres
De la révolution d'octobre
Je pensais déjà
Qu'après le tombeau de Lénine
On irait au café Pouchkine
Boire un chocolat
La place Rouge était vide
J'ai pris son bras, elle a souri
Il avait des cheveux blonds, mon guide
Nathalie, Nathalie...⁵⁵

Paraíso: es el cierre y la conexión con la muerte y la idea de la paz espiritual. Su resonancia alude a los coros celestiales y a la simpleza y pureza inserta en los cantos gregorianos. Allí los artistas desarrollan una idea estética muy precisa que se vislumbra en la canción *Across the universe* (The Beatles, 1968):

Words are flowing out

⁵⁴ Gorky, Máximo, Frente a las sombras. 1896. Texto para el estudio del programa de Lumière, en la primera exhibición del cinematógrafo en Rusia.

⁵⁵ Nathalie, 1964. Compuesta por Pierre Delanoë. En la obra la interpretación guía es la Gilbert Becaud.

Like endless rain into a paper cup
They slither wildly as they slip away
Across the universe

Pools of sorrow waves of joy
Are drifting through my opened mind
Possessing and caressing me

Jai Guru Deva, om
Nothing's gonna change my world
Nothing's gonna change my world
Nothing's gonna change my world
Nothing's gonna change my world

La sonoridad propuesta por ((Eat rain))) está conectada al paisaje sonoro del artista, personaje principal, que raya y hace bocetos, como paso previo a la creación artística, luego del juego lúdico y la catarsis. Así, en el sonido, la evocación y la melancolía son la banda sonora que conlleva a la resolución final: estanques de pena / olas de alegría.

Contraparte es una obra que alcanza gran complejidad, plantea una pugna con el predominio religioso y provee, desde lo sonoro, un marco para la resolución del mundo íntimo de los personajes. El aparato estético sonoro, propuesto de esta manera, emerge como una fuerza que es también política y cuestiona los preceptos mismos de producción de las obras: es una película hecha en tiempo real, transcurre mientras se actúa y no da lugar a repetición; los sonidos son hechos exclusivamente para la escena del momento y los actores, lectores e intérpretes sonoros, tienen la libertad de acomodar en una matriz su comprensión y aprehensión de la obra, proponiendo una singularidad que va más allá del teatro, el cine, la radio, la pintura, la animación digital, en fin. Su esencia es la singularidad y como aparato se inserta en una nueva forma de discurso, cuya naturaleza es resonante.

6. CONCLUSIONES: MOVIMIENTO PERPETUO: SONIDO/CONTEMPORANEIDAD

elevator
car
elevator
luggage cart
escalator
airplane
Ein Croissant, Tee, Mineralwasser
moving walkway
moving walkway
Ein Keks.
airplane
Ein vegetarisches Bordmenü, mit Nudeln,
Erdbeeren und Schokoladenkuchen. Rotwein.
Rotwein.
Rotwein.
Bus
Rolltreppe
Gepäckwagen
Taxi
Fahrstuhl
Ein Gin'n Tonic

Ist es träumenswert?

Perpetuum Mobile
Perpetuum Mobile
Perpetuum Mobile
Perpetuum Mobile⁵⁶

6.1. Conciencia y experiencia: sonido dual

El sonido propone una vinculación entre la experiencia y la conciencia, al insertarse como un *medium* que permite la filtración sonora de la interioridad de los cuerpos que nos rodean, admite un conocimiento sensorial del mundo que de otra manera estaría

⁵⁶ Einstürzende Neubauten, Perpetuum Mobile 2004.

negado para el ser humano. La resonancia de los materiales opacos a la vista, actúa como cartografía sonora que nos guía en el mundo de las sombras; así la alteridad puede ser develada. Pero esta capacidad del sonido lo convierte en un objeto de doble interpretación: vibración como experiencia e interpretación como conciencia. La vibración sonora del mundo, que compone el espacio tridimensional más allá de la mirada, es, también, la singularidad de la cosa oída, que nos hace ser y existir como individuos. Esta dualidad propone, de esta manera, una forma particular de estar en el mundo, a partir de la impronta acústica dada en el seno materno; es la ontología cuya interioridad es compartida en la voz, en la canción, en los sonidos de pertenencia. Somos seres comunes del lugar donde resuena nuestra naturaleza y memoria, de ahí que el sonido se haya convertido en una materia maleable y apropiada para que los artistas expresen un mundo particular en la contemporaneidad.

6.2. En la canción somos los mismos, aunque la canción no sea la misma

El sonido se hace armonía, se hace ritmo y se hace música; el sonido adquiere sentido social y temporal en la música; el sonido se hace memoria en el relato de la música y la música resuena en las comunidades haciendo vibrar al unísono a sus miembros; así, la vinculación sonora de los miembros de una comunidad construye los relatos contemporáneos de amor, muerte, odio, dolor, traición, poder, conocimiento, alegría, amistad. Para algunos autores se puede explicar la evolución humana en el eco de la música y las canciones; para otros, la música es la metáfora de la cultura contemporánea como un movimiento perpetuo hacia el consumo, cuyo telón de fondo son los ruidos de una banda sonora que alienta el devenir; así se crea la cacofonía de la historia cuya canción define al ser en su nacimiento, su muerte y en el recorrido intermedio que realiza. Por ello la canción emerge para conmovir la impronta sonora, para proponer una *aisthesis* renovada en la que se concreta una experiencia compartida y abierta del mundo. La música, a su vez, ha anticipado y propiciado la

aparición de los dispositivos que permitieron su masificación e inserción como parte de la cultura de los pueblos; el gramófono, el disco de acetato, las cintas electromagnéticas, los formatos digitales y el desarrollo de sistemas de audición con altos estándares de emisión y recepción, fueron promovidos por una industria soportada en la sensibilidad compartida de la sonoridad musical.

6.3. De la arqueología sonora a la holofonía⁵⁷

Existió una época de la humanidad en la que la vinculación social, cultural, económica, religiosa, ritual, política y artística dependía en gran medida del sentido del oído. Una época que, paradójicamente, puede reconstruirse a través de la literatura, los textos sagrados para algunas culturas, la pintura, la fotografía, y por algunas otras imágenes. Esta, que proponemos denominar, *arqueología sonora* nos permite, a partir de una inversión acusmática, conjeturar como era el fenómeno sonoro en épocas anteriores a la posibilidad de la fijación del registro y su posterior reproducción y de ahí proponer una estética de la percepción propia del espíritu temporal en que inscribimos esta búsqueda. De esta manera se propicia el análisis sobre la forma en que la percepción del sonido ha evolucionado desde formas primitivas hasta proponer la holofonía, los sistemas envolventes de audio y la reconstrucción del espacio esférico tridimensional a partir del sonido. Así, se plantean la forma en que los grandes cambios en la recepción del sonido se propiciaron a partir de la creación de los dispositivos tecnológicos que permitieron fijar el sonido y como estos anticiparon, a su vez, la llegada de otras

⁵⁷ La Holofonía es un término acuñado por el investigador argentino Hugo Zuccarelli, quien patentó la manera de registrar los sonidos a la manera de la holografía, reproduciendo la espacialidad de una manera concreta, incluso con sistemas monoaurales. Esto lo hizo mediante la teoría de que el tímpano emite una vibración independiente del sonido que registra y esta al ser cruzada con la vibración, produce una interferencia que permite reconstruir de manera perfecta el espacio sonoro. Zuccarelli nunca logró poner en el mercado su creación y a pesar de que grabó un álbum con Pink Floyd (Final Cut, 1983) su invento fue otro de los que se encuentra en el cementerio tecnológico. Con información de:

http://www.elconfidencial.com/tecnologia/2014-01-15/el-inventor-olvidado-que-pudo-cambiar-la-historia-de-la-musica-con-la-holofonia_76168/. Consultado el 2015- 09-26

innovaciones que aun siguen modificando nuestra percepción y planteando un lugar en el que las máquinas se desmaterializan y adquieren conciencia propia, para emular al ser humano en su *propiocepción*. Al tiempo, esta condición emergente de los dispositivos ha creado el ambiente propicio para la experimentación, desarrollada desde el ámbito de nuevas relaciones acústicas, acusmáticas, en las cuales los artistas proponen otra forma de *poeísis* que implica la deconstrucción, como búsqueda de la archihuella, para revelar la forma íntima de las cosas, así, empieza a surgir el aparato sonoro.

6.4. El régimen acusmático, espíritu de la época

El espíritu de esta época hizo mundo. Sobre esta época podemos conjeturar en qué momento terminó, con el advenimiento de la escisión de la escucha en temporalidad y espacialidad fijas, es decir el régimen acusmático, cuya base se encuentra descrita por la esquizofonía. De este régimen tenemos constancia porque generó grandes cambios en las percepciones humanas y produjo un aparato estético que, al desplegarse, pudo contar su propia historia. Aparece de nuevo la voz y por ende la canción; el espacio sonoro, el paisaje sonoro, refuerzan la sensación de cercanía con una poderosa vibración que nos hace resonar con el lugar y con el otro; el sentido de Nación, es el sonido de pertenencia. Los artistas que materializaron este aparato en sus orígenes primigenios, le asignaron un valor nominal de verdad en el registro y lo subyugaron al imperativo de la imagen (el cine, el video, la televisión, la virtualidad). de esta manera la narración auditiva fue perdiendo fuerza y desapareció con el oráculo contador de historias, heredero de la tradición oral / poética. Hoy el aparato sonoro emerge ante los artistas que, en sincronía con el espíritu de la época, lo desmaterializan para hacerlo aparecer en su obra, como una señal ininteligible o como una sinfonía.

6.5. Habitar el espacio sonoro

El mundo ha desviado su mirada hacia el oído. La nueva sonoridad del mundo ha sido puesta en evidencia como fuente inagotable de sentido. El devenir político se ha vinculado al sonido y al ruido circundante: desde la voz; desde la lógica de la maquina; desde el control de los dispositivos sobre nuestra memoria, sentimientos, hábitos cotidianos, consumo; sobre la forma en que inscribimos y somos inscritos; así, el espacio sonoro propone una teoría de las primeras y últimas cosas; del fluir constante del sonido podemos extraer una teoría de la singularidad, la del espacio y el tiempo

6.6. El sonido y el control social

Basta llegar a un parqueadero, un consultorio o una oficina gubernamental para percibir unos sonidos musicales que remiten a la idea de Satie de una *Musique d'ameublement*. Es decir, el sonido musical que busca apagar nuestra conciencia interna y acallar los pensamientos en un influjo sonoro apropiado para el espacio y como forma de control de las emociones. El sonido se integra de esta manera en una concepción ideológica y política de la uniformización de la cultura mediática y permite predecir que será por el oído por donde se pretende ejercer el control del espacio interior individual y socializado. A continuación planteo algunas líneas que nos permiten entender el concepto actual del espacio sonoro. Un hilo está enunciado por el investigador Gordon Hempton⁵⁸, quien busca el silencio humano y el sonido "puro" de la naturaleza. El espacio sonoro se presenta en oposición al silencio y el investigar decide emprender la búsqueda para hallar los últimos reductos de espacio en la tierra en los que el sonido no ha sido contaminado por la presencia de lo humano; el segundo hilo nos habla de algo mas oculto y siniestro: el dispositivo Mosquito, un invento reciente para el control social mediante la ultra frecuencia; el tercer hilo nos plantea la homogenización

⁵⁸ http://elmalpensante.com/articulo/1036/en_busca_del_silencio Consultada el 10-10-2014.

democrática que proponen dispositivos alojados en la red que mediante algoritmos rastrean y moldean nuestro gusto sonoro/musical.

¿Qué tanto es una pulgada de silencio, una pulgada donde los sonidos humanos no existan, sólo el canto de la naturaleza? Esta pregunta que se hace Gordon Hempton (2009) lo ha llevado a internarse en lo más profundo de las reservas naturales en Norteamérica y encontrar reductos del tamaño de una pulgada, que proyectada hacia el espacio abarca miles de kilómetros, con el fin de trazar el mapa de territorios donde la contaminación acústica no ha permeado el paisaje. Esto presupone una operación sumamente difícil; el tráfico aéreo, por ejemplo, implica la existencia de un ruido que en proyección abracaría proporciones gigantescas de territorio: es un ruido, propiciado por el hombre, de proporciones gigantescas. Sin embargo, esta reflexión y búsqueda adquieren validez por cuanto remiten a una idea del espacio sonoro independiente del pabellón auditivo del ser humano, que al ser registrado y fijado por medios mecánicos evidenciaría un mundo conectado a la divinidad y a las formas primigenias en las cuales era posible escuchar el "canto sireínico". Buscar el silencio está conectado a la búsqueda del "oído arcaico" (Trías 2010) operación que también realizó Cage en la "cámara anecoica", con el consiguiente resultado del encuentro del sonido del cuerpo humano como primigenio. Una pulgada de silencio implica entonces el abandono de la interpretación humana en la escucha. Trías (2010) propone que esta metáfora está contemplada en *Four Quartets*, de T.S. Elliot, cuando se refiere a la "música no oída oculta entre los arbustos" (Pág. 561) Dicho de otra manera, existe la aspiración humana de encontrar en el sonido la trascendencia, en la forma de divinidad, allí oculta en el espacio sonoro, como pura posibilidad. Sin embargo, esta búsqueda deja abiertos otros grandes interrogantes: ¿Qué sonidos del *continuum* son importantes como patrimonio? ¿cuáles sonidos vale la pena guardar?

El *Mosquito Device*, es un dispositivo que emite una onda sonora de alta frecuencia, aproximadamente 17.5 Khz, la cual sólo es escuchada por jóvenes menores de 25 años, pues en los adultos esta capacidad de percepción se pierde por el fenómeno de

presbiacusia, lo cual es el envejecimiento del pabellón auditivo que deja de ser flexible (capacidad resonante) a las frecuencias superiores a los 16Khz⁵⁹. El aparato se usa especialmente en lugares donde se congregan jóvenes que presentan conductas indeseables, consumen drogas, realizan actos de vandalismo o son ruidosos. El pitido que emite es sumamente molesto y la empresa que lo fabrica, garantiza su efectividad para dispersar y ahuyentar a los jóvenes, quienes en la mayor parte de los casos ni siquiera saben de donde proviene el molesto sonido⁶⁰. Estos dispositivos se están haciendo populares en Europa y Norteamérica, sin embargo, grupos de activistas han logrado que sean prohibidos en algunos lugares y han hecho diferentes campañas para legislar sobre su uso; que sean considerados discriminatorios y peligrosos para la salud, especialmente de los niños⁶¹. Las implicaciones de esta intervención del espacio sonoro, nos remiten a formas de control que presagian la incidencia de la máquina en nuestras formas de habitar el mundo; como si el dispositivo pudiese leer los labios y acomodar su aparición a nuestros deseos íntimos de control de la cotidianidad, una suerte de magia que permite espantar el ruido de los jóvenes revoltosos, de manera silenciosa y a la vez estruendosa.

Por otra parte, aparece el fenómeno de los grandes conglomerados que permiten la reproducción de archivos musicales por el sistema puerto a puerto y demanda en línea. Grooveshark, Itunes, Spotify, son plataformas que cuentan con millones de usuarios y se han dedicado a desarrollar dispositivos de rastreo para medir, monitorear y calificar el gusto de los oyentes de manera automática. Spotify, por ejemplo, adquirió The Echo Nest, una empresa que desarrolló un algoritmo que, según el portal especializado Playground "...nos revela nuestra verdadera personalidad musical". Fruto de esta unión crearon Nestify: "...una herramienta interna para mejorar el análisis del historial de

⁵⁹ Con información de http://www.nidcd.nih.gov/health/spanish/pages/presbycusis_span.aspx Consultada el 10-10-2014.

⁶⁰ Con información de <http://www.movingsoundtech.com/> y consultada el 13-10-2014

⁶¹ Con información de <http://www.theguardian.com/society/2010/jun/20/teenager-repellent-mosquito-banned-europe>, consultada el 13-10-2014

escuchas del usuario y recomendarle canciones que le puedan gustar"⁶² Sin embargo, según los promotores de la idea, la visión va más allá de simples sugerencias y plantea una conformación particular del gusto, para ello tienen en cuenta la hora del día, la interacción con el usuario a quien le preguntan su estado de ánimo para proceder a sugerirle músicas como paliativo, bien sea por la resaca o por la anomia que produce la inactividad de un domingo en la mañana.

Nos aproximamos al punto en el que los sistemas artificiales serán los encargados de crear las atmósferas sonoras que nos acompañaran en nuestra cotidianidad: será posible escoger una realidad virtual no solo desde lo visual sino también desde el paisaje sonoro.

"Mucho más que los colores y las formas, los sonidos y su disposición conforman las sociedades. Con el ruido nació el desorden y su contrario: el mundo. Con la música nació el poder y su contrario: la subversión. En el ruido se leen los códigos de la vida, las relaciones entre los hombres. Clamores, Melodía, Disonancia, Armonía; en la medida en que es conformado por el hombre mediante útiles específicos, en la medida en que invade el tiempo de los hombres, en la medida en que es sonido, el ruido se vuelve fuente de proyecto y de poder, de sueño: Música. Corazón de la racionalización progresiva de la estética y refugio de la irracionalidad residual, medio de poder y forma de entretenimiento" J. Attali (1977, 15)

⁶² Visto en http://www.playgroundmag.net/noticias/historias/Spotify-planea-decirnos-debemos-escuchar_0_1391860807.html consultado el 15-10-2014

6.7. El aparato sonoro / mundo resonante

El mundo contemporáneo es ruido y cada vez más este ruido emerge con libertad y dibuja claramente lo que vendrá: las maquinas, diseñadas para mantenernos en movimiento, se han insertado en nuestra experiencia; la esquizofonía se ha hecho de alta fidelidad. La vibración sonora puede imitarse de manera perfecta, el espacio puede ser subvertido, alterado, reconvertido. Los científicos están utilizando el sonido como un gran canal de datos; la información contenida en una onda vibratoria, será el mundo virtual del futuro. La prótesis sonora se ha *inervado* en el cuerpo humano, se ha hecho orgánica y puede alterar la fisiología; inducir estados de conciencia; sanar o enfermar; la magia es sonora; millones de canciones resuenan en el mundo alterando el flujo del tiempo y las emociones; las voces se vuelven, canción, luego llega el himno y así, el fluir de los sonidos, nos hace diversos y a la vez sujetos de un lugar.

La homogenización propuesta por la masificación visual, encuentra su transducción en el sonido que nos hará singulares, nos hará canción/himno, lo que podrá, junto a la voz de la madre⁶³, curar al mundo.

6.8. El aparato sonoro, propuesta de una estética contemporánea

El aparato sonoro se plantea como una noción extraída de la zona límbica que deja la *Época de los aparatos* de J. L. Deotte (2013), en la cual propone la perspectiva, el museo, la fotografía, el cine y el psicoanálisis (la cura psicoanalítica) (Pág. 140), como los grandes aparatos de la contemporaneidad. En este trabajo se dimensionaron algunas prácticas artísticas, en las que se configuró el aparato sonoro, independiente de aparición como objeto. A partir de esto, se constató su singularidad e independencia de formatos; se planteó la desmaterialización del dispositivo y su inervación en el

⁶³ Propuesto por Sloterdijk (2003) cuando enuncia "el vibrar en el saludo" de la madre, como condición para la felicidad y salud mental. (Pág. 455)

cuerpo humano y social. Las prácticas de artistas locales o nacionales marcaron una tendencia a la diversidad, obligando a contextualizar cada uno de sus elementos para conocer su propuesta y trascendencia. En algunos casos, la literalidad o el ánimo de establecer salvaguardas sobre el patrimonio sonoro de la ciudad o de lo rural, distorsionaron o no permitieron que se concretara la noción de aparato. En otros casos, la emergencia del aparato estético sonoro pudo cuestionar la ecología acústica, como crítica social o ambiental y se insertó como productora de sentido en los circuitos museográficos y de galerías, encontrando un lugar para piezas y obras, con algún componente sonoro o explícitamente sonoro, que suscitaron un interés duradero, que trascendió la simple curiosidad.

Hasta el momento la estética sonora plantea el trabajo de unos artistas que no encuentran muchos puntos de tradición en común. Las curadurías de arte y retrospectivas toman el sonido como un objeto curioso, que presenta un exotismo al que poco se arriesgan dadas sus condiciones exigentes de exhibición; los espacios están pensados desde la focalización visual; imperativo tecnológico que parece provenir de la forma de exhibición frontal/horizontal del cine y el video, pues la pantalla actúa como proto figuración del mundo, que sintetiza, banaliza, magnifica una mirada particular y hace a un lado el sonido, o lo relega a simple acompañamiento, a veces ininteligible, o lo sitúa en la literalidad como contrapunto subordinado del imperativo visual.

Sin embargo, la estructura del entramado, propuesto en el análisis, permitió sugerir la emergencia de obras con un vibración orgánica, cuyo sentido pudo hallarse en la transducción desde lo visual/sensorial, hasta el sonido/canción/música con temporalidad propia y poniendo en evidencia nuestra naturaleza como seres cuya interioridad es resonante. El sonido, como primera transducción, aparece y trasciende la noción de ruido amorfo o de grito (voz), y permite reflexionar sobre la violencia, la nacionalidad, el amor, la muerte y propone una ontología del ser, lo que pudo evidenciarse en *Los 40 principales*, obra de Jorge Torres (2013). y en la propuesta de

Zorbar (2006), que relata un tiempo suspendido que incita a recomponer nuestra identidad en torno a la memoria auditiva y finalmente la idea del repositorio, que actualiza Bejarano, en el sentido de un dispositivo de la memoria, que a la vez redime conceptos de nacionalidad e identidad (2012).

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1-2: <i>Farcnica</i> , detalle. Jorge Torres González, 2001. (Cortesía del artista)	50
Ilustración 2-3: <i>Farcnica</i> , detalle. Jorge Torres González, 2001. (Cortesía del artista)	51
Ilustración 4: <i>Farcnica</i> . Jorge Torres González, 2001. (Cortesía del artista)	51
Ilustración 5: Los 40 principales, detalle. Jorge Torres González, 2012. (Cortesía del artista)	53
Ilustración 6: Los 40 principales, detalle. Jorge Torres González, 2012. (Cortesía del artista)	56
Ilustración 7: Los 40 principales, detalle. Jorge Torres González, 2012. (Cortesía del artista)	60
Ilustración 8: Los 40 principales, detalle. Jorge Torres González, 2012. (Cortesía del artista)	62
Ilustración 9: Ícaro Zorbar, Instalación atendida #4. 2006. (Cortesía del artista)	67
Ilustración 10: plano de instalación espacial obra <i>Murmurios</i> , Mauricio Bejarano, 2011. (Cortesía del artista)	72
Ilustración 11: Voces, Surcos, silencios. Mauricio Bejarano. 2013 (Cortesía del artista)	74
Ilustración 12: Voces, Surcos, silencios. Mauricio Bejarano. 2013 (Cortesía del artista)	76
Ilustración 13: (((Eat rain))) Afiches de las presentaciones de Contraparte en la II Bienal Internacional de Arte, Desde Aquí y en el Palacio de Bellas artes en Medellín. (Cortesía de los artistas)	79
Ilustración 14: Contraparte, (((Eat rain))) Detalle del disco compacto. (Cortesía de los artistas)	80
Ilustración 15: Contraparte, (((Eat rain))) sombras chinescas. (Cortesía de los artistas)	82

BIBLIOGRAFÍA

- Ball, Philip. El instinto musical, escuchar, pensar y vivir la música. Turner publicaciones, Madrid 2010.
- Bejarano Calvo, Carlos Mauricio. A vuelo de murciélago, el sonido nueva materialidad. Colección sin condición, Bogotá. Universidad Nacional de Colombia. 2006
- Bejarano Calvo Carlos Mauricio. Música Concreta Tiempo destrozado. Bogotá: Universidad Nacional. 2007).
- Benjamin, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Ítaca editores, México 2003.
- Benjamin, Walter. El narrador. Editorial Taurus, Madrid 1991.
- Bourriaud, Nicolás. Estética Relacional. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires 2006.
- Chion, Michel. La audiovisión. Madrid, Paidós Iberica, S.A., 1993.
- Chion, Michel. El sonido, música, cine literatura. Paidós comunicación, teoría. Barcelona 1999
- Corte 50, Colección Museo de Arte Moderno de Medellín, Catálogo. Especial impresores, MAMM, Medellín, 2009.
- Déotte, Jean-Louis. ¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière. Metales pesados ediciones. Santiago de Chile 2012.
- Déotte, Jean-Louis. La época de los aparatos. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013
- Derrida, Jacques, De la gramatología. Siglo XXI,: Buenos Aires, 2008
- Domínguez, Javier. Danto y el pluralismo en el arte y la crítica de arte contemporáneos. Esencialismo filosófico y pluralismo político. Universidad de Antioquia, Memorias tercer Congreso Iberoamericano de filosofía, 2008.

- Gadamer, Hans Georg. La actualidad de lo bello, el arte como símbolo, juego y fiesta. Ediciones Paidós, Barcelona 1991.
- Herrera Buitrago, María Mercedes. Gustavo Sorzano, pionero del arte conceptual en Colombia. La silueta Ediciones, Idartes, Bogotá, 2013.
- Huidobro, Vicente. Altazor, Letras Hispánicas, Cátedra 2006.
- Levitin, Daniel J. El cerebro musical, seis canciones que explican la evolución humana. RBA libros S.A Barcelona, 2014
- Lichtenberg, Georg Christoph, Aforismos. Edhasa, Barcelona 2006.
- Mazzoldi, Bruno (editor) Pensamiento Herido Filosofías, ficciones e insistemas de sonido España Colombia. Felix Duque, Domingo Hernández Sanchez, Francisco Ortega Martínez. Edición conjunta Embajada de España, Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá 2008.
- Maconie, Robin. La música como concepto. Acantilado, Barcelona 2007.
- Nicholls, David. John Cage. Turner publicaciones, Madrid, 2009.
- Oliveras, Elena. Estética, la cuestión del arte. Emecé, Editores. Buenos aires, 2007.
- Ramírez González, Imelda. Visita, la obra de Ethel Gilmour. Fondo Editorial Universidad Eafit., Medellín.1997
- Ricœur, Paul. Mímesis et représentation”. En Actes du XVIII Congrès des Sociétés de Philosophie de langue française, (pp. 51-63). Estrasburgo: Faculté de Philosophie. Université des Sciences Humaines de Strasbourg, 1982
- Ross, Alex. El ruido eterno, escuchar al siglo XX a través de su música. Seix Barral. Barcelona, 2010.
- Russolo Luigi. “The art of noises”. Pendragon Press NY, 1986.
- Santamaría - Delgado, Carolina. Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Banco de la República. 2014.
- Serres, Michel. Musique. Traducción no publicada del profesor Luis Alfonso Palau, 2011.

- Schafer, Murray, The Tuning of the World (The Soundscape) Arcana Editions, New York 1977.
- Schafer, Murray. Voices of Tyranny: Temples of Silence 1993, Arcana Editions
- Sloterdijk, Peter. Esferas I. Ediciones Siruela S.A Madrid. 2003.
- Schaeffer, Pierre. Tratado de los objetos musicales, Alianza Música, Madrid 1988.
- Trías, Eugenio. La imaginación sonora, argumentos musicales. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010
- Zielinski, Siegfried. Arqueología de los medios, Hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica. Ediciones Uniandes, Bogotá, 2012.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- Barber Llorenç: "John Cage", Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1985
- Bois, Yves-Alain: La Anarquía del Silencio. John Cage y el arte experimental. Barcelona, MACBA, 2009
- Chatwin, Bruce. En la Patagonia. Ediciones Península, Barcelona, 2002.
- Furlong William. "Audio Arts. Discourse and practice in contemporary Art". Academy Editions, UK. 1994
- Iges José. "ARTE RADIOFÓNICO. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión". Universidad Complutense de Madrid, 1997
- Rocha Iturbide M. "El arte sonoro, hacia una nueva disciplina". Publicado en la revista Viceversa, año 2000.
- Serres M. (2002). Los cinco sentidos: Ciencia, Poesía Y Filosofía del Cuerpo. México: Taurus.
- Simondon, G. (2008). El modo de existencia de los objetos técnicos. Buenos Aires : Prometeo.

BIBLIOGRAFÍA EN RED

- <http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/QueEsElArteSonoro.html>
- http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/estudios_de_filosofia/article/viewArticle/12959
- <http://www.archivosonoro.org/?id=257>
- <http://www.oswaldomacia.com/>
- <http://davidtudor.org/Works/rainforest.html>
- <http://auralgaleria.com/exposiciones/medios-medidas-concha-jerez-jose-iges>
- <http://conchajerez.org/wp-content/uploads/2012/02/El-artista-como-mutante-medi%C3%A1tico-Joaqu%C3%ADn-Costa-entrevista-a-CJ-y-JI.pdf>
- <http://www.uclm.es/artesonoro/oloboiges.html>
- http://www.nidcd.nih.gov/health/spanish/pages/presbycusis_span.aspx
- <http://www.movingsoundtech.com/>
- <http://www.theguardian.com/society/2010/jun/20/teenager-repellent-mosquito-banned-europe>
- http://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_artes_visuales_errata_1_issuu
- <http://www.elmamm.org/wp-content/uploads/2013/12/cronologia-coordenadas.pdf>
- http://www.iie.unal.edu.co/revistaensayos/articulos/ensayos_22_2012/herrera_22.pdf
- <http://www.revistateina.es/teina/web/teina15/iti2.htm>
- <http://www.pnas.org/content/110/37/15145.full>
- <http://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/schafer.html>
- <http://www.festivaldelaimagen.com/es/invitados-2014>
- <http://elultimoladron.blogspot.com.co/>
- http://www.elconfidencial.com/tecnologia/2014-01-15/el-inventor-olvidado-que-pudo-cambiar-la-historia-de-la-musica-con-la-holofonia_76168/
- http://elmalpensante.com/articulo/1036/en_busca_del_silencio

- http://www.playgroundmag.net/noticias/historias/Spotify-planea-decirnos-debemos-escuchar_0_1391860807.html

ANEXO 1

Transcripción entrevista a Jorge Torres González (Fragmento), Medellín, 20 de septiembre de 2014

¿Cuál es su concepción y orientación en el arte?

Yo hago parte de las corrientes relacionales.

Creo que la era del arte, en algún sentido, aparentemente está por concluir y por empezar; el arte nunca termina y ¿cómo hablar del fin del arte? creo que en el arte están presentes todas las contradicciones, toda la subversión y toda la resistencia y creo que de ello han surgido todos los *Maqrolles*, de la provocación de la denuncia, del mismo dolor, del amor, de tantas instancias presentes en lo humano. Creo que el arte debe hacerse cada día más humano, pues estamos en la era de la máquina de la tecnología y no podemos eludirlo, hacernos los bobos con todo esto, porque las maquinas se tomaron el mundo y muchos cambian un parque maravilloso como este Jardín Botánico por estar frente a un computador viendo elementos virtuales y arboles de mentiras. Pienso que todo lo subyacente , lo que casi no vemos, todo el aspecto mitocondrial, es lo que surte la vida, lo que surte el arte, lo que surte la piel social, la misma naturaleza.

Cuando hablas de artista relacional, ¿cree qué eso lo define desde el punto de vista estético?

Creo que hago parte de toda esta corriente de artistas que creen que los derechos de autor no existen, estoy con en el apropiacionismo, o la apropiación o el robo, de todos estos elementos que están en la naturaleza o que están permeados o han sido realizados por otros artistas y yo estoy ahí pensando un proceso propio pero también escuchando a los demás, tratando de entender que, para que volver a inventar lo que ya está; me apropio de cosas o situaciones y las trato de armar como un rompecabezas.

La apropiación o robo es un lenguaje filosófico en donde la relación con el otro hace que también los sueños se compartan, también las frustraciones se compartan. Que todo ese lenguaje en que las sociedades han inventado una ley que le conviene al colectivo, pero que dentro del mundo individual es absolutamente infame y juzga, sea subvertida en elementos absolutamente hermosos, poéticos, que construyan un mundo correcto pero subvertido para molestar, para provocar, para llamar la atención, para crear una nueva forma divertida de ver lo serio, quitarle lo trascendental al arte, tanta lagrima, tanta cosa, tanto proceso de pensamiento para decir que una hoja es verde.

Los filósofos han hecho una especie de *separatismo* con el arte y el arte es una pulsión humana, la filosofía es un proceso de pensamiento y racionalización de actos medidos, el arte no, el arte crea mundos, subvierte todas las posibilidades e incluso a la misma filosofía la aplasta. El arte es inminente, esencial en cualquier sociedad aparentemente civilizada.

¿En qué obra ha concretado la idea de la apropiación?

Básicamente, desde lo factico, es ir a las instancias o lugares donde hay muchos objetos que no sirven para nada, es ese consumismo esa acumulación. Somos una sociedad acumuladora, aunque nos inventemos ser minimalistas, lo que es absolutamente ridículo, puesto que nuestro cuerpo ya es barroco, nuestra mente, nuestro mundo, nuestro allá, nuestro acá, todo esto nos permea es imposible salirnos de ahí. Entonces, voy y busco elementos que molesten, que provoquen y los sustraigo, los presto, si alguien le quiere llamar robo a eso, perfecto, y todo lo voy ubicando en un margen que se denomina *Sección de objetos perdidos*. No han sido robados están perdidos, pero me gusta la palabra robo, provoca chispa, provoca molestia. Parte de mi esencia como artista es ser una piedra en el zapato, provocar instancias de repulsión o aceptación, o de rechazo como debe ser el arte. El arte no puede caer en aspectos mamertos y tontos, en donde nos volvamos la novela de moda, en donde este la rica

ciega o pobre, y todas esas novelas tan tontas que se han inventado la TV, internet y la masificación.

La realidad es mucho más simple, es la otredad el respeto al otro, si un señor tiene 200 casas, para usufructuar su propia fortuna, porque es como robarse a sí mismo en ese nivel de conciencia, y otro ser solo tiene su casa hecha de plástico con una tabla que lo protege en las noches, es lo que me parece una absurda inconsciencia, un irrespeto al resto de la especie. Tampoco abogo por el comunismo, no creo en eso, pero sí creo en una mínima conciencia, en una definición de la igualdad para que sea un poco más igual.

Quiero ayudar un poquito, a que el otro reaccione, a que hayan elementos políticos en el otro para que podamos vernos a la cara y decirnos la verdad y no seguir con toda esa mentira y toda esa corruptela de todas las sociedades en que, volvemos a la palabra robo, nos robamos todos, nos robamos los sueños, nos robamos los hospitales, nos robamos la educación, nos robamos el futuro, nos robamos todo y nada cambia. Estas pequeñas reflexiones desde el arte se hacen para subvertir toda esa sociedad que está afuera y que adentro del arte se ve como poético, como metáfora; pero es solo eso, no estoy diciendo que me convierto en delincuente o que la gente sean delincuentes, no, es solo una estrategia un dispositivo para llamar la atención, nada más.

¿Cuándo nace y por qué su inquietud para trabajar con el sonido?

Recuerdo que estaba muy niño cuando tenía 2 o 2 años y medio, recuerdo mi propio grito, en una camita y mi madre me dijo - cómo puedes recordar eso, si tenías 2 años y medio, los niños a esa edad casi no recuerdan nada... pero yo sí recuerdo porque me picó un bicho en un pie y di un grito un alarido tenaz y ese grito lo recuerdo siempre y lo puedo hasta pintar dibujar, está ahí, está en mis ojos, en mi mente, es también la inmanencia del dolor que siguió y que se pega a mí como persona (aparentemente) sensible que ve con otros ojos los elementos latentes de lo que está ahí palpitando...de

las cosas invisibles, que me interesan y a nadie le interesan. Y empiezo a recorrer espacios donde los sonidos no son escuchados, no son definidos, por eso hablo de una morfología de la indiferencia, porque la indiferencia no tiene forma, o hablo de una morfología del amor. El sonido se define como ondas, pero no las podemos ver, las podemos sentir a través de la piel y de otras cosas físicoquímicas, pero nuestra especie no está preparada para esta vibración, el sonido está presente en todo: en los árboles, en el universo que se expande... pero, insisto, nuestro nivel de evolución llega hasta aquí, posiblemente hay insectos mucho más evolucionados que nosotros, que despreciamos, pero que nos llevan millones de años de ventaja desde lo sensorial y con respecto al sonido. Para mí es simbólico, es la sociedad que huye del ruido (sonido) que produce el silencio; es la metáfora que se expresa como epifanía en el objeto. El sonido, también, nos hace ver lo invisible, más allá del sonido que no se pueda capturar o no se pueda medir, más allá de una máquina.

¿Por qué escogió los discos de vinilo como soporte?

Primero por todo el aspecto bucólico, la nostalgia, por la melancolía, que tampoco tiene forma, son cosas invisibles, pero también está el sonido en un elemento factico, en una cosa que se puede tocar, se puede mover, que fue hecho por la mano del hombre o por la máquina y es muy misterioso, para muchos de nosotros, como el sonido es atrapado en estas hendiduras, en estas fisuras, en esta espiral, que reproduce y atrapa el sonido desde lo visual porque solo lo vemos. Es solamente en cuanto se activa el objeto que el sonido existe. El vinilo es universal, es un lenguaje *vintage*, universalmente detenido, universalmente bucólico, universalmente melancólico, nostálgico, lo que quieras poner está ahí, pero también está el sonido que no puedes cambiar; entonces, desde ese universal, sabiendo que hay discos de estos en Australia, en Marruecos, en Colombia o en Perú, el objeto aparece y cada uno de estos tiene una cosmogonía musical diferente, y en nuestro caso, a través de narco corridos se cuentan historias que han sucedido y que no son agradables, o que pueden ser simpáticas, bufonadas o *colombianadas*, o payasadas, cosas que a mucha gente le parecen irrelevantes o hasta

banales, pero a mí no, a mi me parece importantísimo ese lenguaje de lo popular, me parece que es de allí de donde emana todo el concepto de lo universal, es como alguien pensaba mira a tu pueblo que está haciendo y es por ahí. Vuelvo al vinilo: toda esa cosmogonía popular me importa, porque más allá del material también me interesa la forma, me interesa lo no orgánico, me interesa que sea frágil, me interesa que se pueda derretir con el sol, que la temperatura le cambie la forma; me interesa todo lo que en él pueda pasar incluido lo yo que hago sobre el disco.

¿Cómo es el proceso de pintura del disco?

Cuando pinto el personaje, perfectamente escogido y seleccionado, primero hago un dibujo esencial sobre el disco con un punzón blanco, y creo en las ranuras del disco otra ranura que es la mía. Después con pintura plana, hago toda la separación de un dibujo plano específico, que niega el sonido, que tapa la parte del sonido, pero que deja ver que era un disco. Y luego, creo una especie de rompecabezas y empiezo a pintar por partes, y luego empiezo a unir todos los rompecabezas para borrar mis propias huellas...entonces en la ranura del rompecabezas la pintura llega, llena y se une y forma una sola (capa) y empiezo a difuminar y a tapar todas las heridas que yo hago para construir al personaje en la dignidad. Es como una forma de poner 40 partes en 40 discos de cuarenta personajes, es como una ecuación y después de visualizar el objeto, empiezo a sentir que lo he callado, pero al mismo tiempo la sociedad en la que estoy inmerso ha callado al personaje, que está muerto, es asesinado, palabra que no quisiera utilizar pero que debo hacerlo, porque no hay otra manera de hablar de los muertos, de toda esa impunidad que nos rodea, entonces, estos personajes asesinados, aparecen como en un sonido de grito, un sonido de grito pero detenido, detenido por el objeto, detenido por mi y detenido por el muerto, detenido por los ojos que lo leen, en una comunicación, tu le llamas a eso latente, porque esta palpitando y son una cantidad de circunstancias para hablar de la misma vida y del respeto.

ANEXO 2

Transcripción entrevista a Carlos Mauricio Bejarano (fragmento). Bogotá, 28 de febrero de 2015.

¿Cuáles son sus procesos en relación con el sonido, cómo es su metodología en la concepción de la obra?

Yo le voy a contar algo que me pasó cuando tuve la oportunidad de estudiar con Xenakis. Yo tomé un taller con Xenakis en Massy, cerca a París, cuando existía el *CEMAMu*⁶⁴, y me dio una lección contundente y me desbarató un poco de estructuras: para Xenakis la música no es un lenguaje, sino que cada obra implica la invención de un lenguaje. Entonces en cada proceso, de alguna manera, a uno le toca inventarse el lenguaje, la lengua que va a usar. Su vocabulario, las reglas de esa lengua, y desde esa época, eso fue tal vez 1994, no hace mucho... 20 años, hace poco relativamente y yo ya viejo, cuarentón, entonces me parece que hablar de una manera de trabajar... uno tiene sus procesos, que siempre están como allá flotando, pero pienso que cada obra obliga a pensarla en sí misma y eso es muy liberador porque si uno está pensando, digamos que la música, por ahora hablemos de la música, que digamos es un lenguaje que tiene verdaderas reglas establecidas y un código y si yo me subordino a ellas, me limita las posibilidades. Es un poco lo de Cage, que liberó al sonido de la música, y que es considerado más un artista plástico.

Sobre los procesos míos hay de toda índole, desde procesos muy racionales, como en algunas convocatorias que lo obligan a pensar a uno con cierto racionalismo, porque hay que darle forma de proyecto, estudiar la viabilidad, en fin. Hay proyectos más libres donde uno arranca de la nada, sin visualizar nada. Hay otros proyectos que arrancan, como dirían algunos artistas, no me gusta la palabra, con ciertas pulsiones, con cosas

⁶⁴ Centre d'Études de Mathématique et Automatique Musicales

que son como inefables que uno no las puede decir, es un deseo una cosa que uno quiere. Y hay otros con unos deseos muy específicos, por ejemplo me interesa el papel, y empiezo a arrugar papel, entonces hay como muchas maneras de entrarle a los procesos y además en el proceso también hay muchas maneras de llevar a cabo otras estrategias.

También me ocurre que yo siento que estoy haciendo solo una obra. Que yo no hago obras sino *una obra*, que va teniendo matices y cambiando, a veces tomo una obra y la reconfiguro, la amplío, la mejoro, o la reinvento digamos, la deconstruyo y vuelvo a hacer otra cosa y al final es como si estuviese haciendo una misma obra larga.

¿Considera esto como una forma de inscripción particular, en el sentido de postproducción?

Por ejemplo, *Vapor de trueno gris*, que es sobre el ruido blanco, como materia prima brutal, tremenda, yo venía desde hace muchos años trabajando pequeñas obras, casi autodidacticas, para enseñarme a mí mismo ciertos procesos, entonces muchas obras se llamaron *Agrisado, Gris*, que eran a partir del ruido blanco, como coloreando el ruido blanco hacia ciertos matices y texturas y demás, y desde hace unos años para acá he venido trabajando con la idea de trueno, estruendo, estrépito...entonces, para Manizales, dije: -hagamos un *Vapor de trueno gris*, entonces se conecta la idea del ruido blanco, con el trueno, el estruendo y comencé a entremezclar con lo del ruido blanco...así, reciclo, pero es como para establecer algo nuevo un nuevo recorrido, en fin, de trabajar con una materia prima que está ahí, como siempre, disponible.

Sin embargo, en sus obras el silencio es importante...

Me interesa el silencio, también. Tengo una pequeña obra que se llama *Al sur*, por ejemplo, que es una pequeña obra sobre los sonidos del sur del continente, en Tierra del Fuego, Patagonia y el Cabo de hornos, estuve allá registrando y después tuve un pequeño encargo para un evento en Buenos Aires y entonces decidí mandar esta obra

que es muy silenciosa, es una obra de viento, de agua, casi transparente, eso también me interesa: la potencia del silencio y *Murmurios*, particularmente tenía que ver con los sonidos de Bogotá, esta obra la presenté a la convocatoria del Sexto Premio Luis Caballero. Realmente era una escultura, una escultura de 88 parlantes en la sala de la Galería Santa Fé, que es sala que quedaba en el planetario; tiene 54 metros pero es curva, con una curvatura que se abría a la sala, entonces ahí monté una especie de escultura que repartía el espacio, y era como contando una historia ficcional o ficcionada de Bogotá: el origen tectónico de la ciudad hasta la disolución electrónica de la ciudad y había un nodo central urbano, que eran como las voces, la vida de la ciudad. Los 88 parlantes arrancaban desde el piso, no pude perforar la sala porque no me dejaron, porque los hubiera enterrado, e iban con unas líneas loxodrómicas, porque iba creciendo, y diseñé una especie de esculturas que a veces tenían dos tres parlantes, y colgadas eran como de planetario, pues estaba en el planetario. Eran 16 canales, era toda esa trayectoria imaginaria y real de la Ciudad y Murmurio es una palabra que hoy no se usa, viene del siglo XVI o XVII y significa el sonido que producen las aguas al rozar sobre las piedras, era un poco eso como el murmurar de la ciudad. La sala estaba muy oscura y con unos pequeños puntos de luz y muchos cojines regados por ahí, entonces la gente se podía quedar en el punto que quisiera, acostarse, sentarse, acercarse a un parlante, entonces había como una imagen general de la Ciudad, ese rumor, o podía usted localizar un sonido particular como el canto de un pajarito...

¿Usted afirma que su intencionalidad no es narrativa?

No, casi nunca, porque es que a mí me interesa es como la materia, como la textura, como el peso, como las cualidades de la materia. Por eso le hablaba de concreto, de que mi tendencia es a ser concreto, la materialidad no los significados, lo semántico, no lo que yo pueda contar con esa materialidad sino poner la materia en contacto con la escucha, con quien escucha. Es un poco lo que privilegio, siempre habrá algo

semántico, siempre habrá algo narrativo, pero yo intento enfatizar el problema de la materia.

¿Cómo se concibe una obra que no tiene un dispositivo disponible en existencia para hacerla, proyectarla?

Es un aparato, es una escultura, es una objetualidad. Es una orquesta de parlantes y aunque no es evidente, debo decirlo, que es una obra que aspira a ser musical, hay ejes tonales e incluso la decisión de tener 88 parlantes hace referencia, es el guiño, a la estructura de un piano que tiene igual número de teclas.

¿Y el público?

Tuve durante 5 semanas que duro esta instalación la oportunidad de parar oreja y observar cómo se comportaba la gente, y también recibir comentarios de mucha gente, colegas, amigo y enemigos, como percibieron la obra. Siempre, en general, las personas esperan entender y lamentablemente intentan descifrar, como si uno les presentara un enigma para que descifren, y a mí no me interesan los enigmas, me interesa presentar la materia, era interesante porque la mayoría de gente o lo interesante es que la mayoría de gente que entraba ha escuchado Bogotá, a pesar de que venía gente de afuera, de todas maneras conocen, más o menos, como suena la ciudad, entonces era como una especie de espejo, entrar en un espejo de su propio paisaje, su propio entorno sonoro y confrontarlo, porque no era una apuesta en el espacio de la Ciudad misma, no era meter la ciudad en la sala, habían unos procedimientos, unos procesos unas cosas imaginarias, una extrañeza, en la manera de ponerlo y de moverse el sonido, en los tipos de sonidos. Me interesaba que la gente descubra que si es su ciudad, descubra el *copetoncito* cantando, que suena el voceador, o que el palettero, esos sonidos muy reconocibles nuestros, de identidad de la ciudad, pero que siempre están extrañados, desdibujados, los campanarios... siempre había un vapor allí que los hacía extraños. Eso hace que la gente haga un ejercicio de

escucha distinta y no puedo controlar la escucha de la gente, la gente descifra, decodifica o imagina su película.

¿Y sobre el espacio sonoro?

Yo tengo formación de arquitecto, ¿usted lo sabía? y realmente hace poco hice una pequeña reflexión y dije, a mi no me interesa el sonido, me interesa es el espacio, me di cuenta después de 40 años...pero el sonido ha sido tan importante pues ha sido uno de los medios principales para entender el espacio y moldear el espacio un poco.