

— PERCEPCIÓN SONORA Y ESCUCHA ACTIVA

Escuchante — *Repetición de aquello que murmura incesantemente.*



María Viñas Pérez
Junio 2019
Grado en Bellas Artes
Curso 2018 — 2019
Tutora Margarita González Vázquez

Portada: detalle de *Atraviesa el muro sirviéndose de un vaso*, “Pequeño teatro de derivas”, Eva Lootz (1994).
“*Repetición de aquello que murmura incesantemente*” (Foucault; 1997).

RESUMEN

En este trabajo se aborda el tema de la percepción sonora desde el punto de vista de cómo comprendemos nuestro entorno, hablando del marco de sonido como aquello que enfocamos de nuestra atmósfera sonora y la construcción de la subjetividad a partir de esto. Entendemos la subjetividad e *intersubjetividad* (identificación de unos rasgos en comunidad) como aquello que actúa como filtro o se proyecta hacia lo que percibimos para cómo lo percibimos, basado en nuestra experiencia y en los registros que ya guardamos en nuestra mente. Esto conlleva la diferenciación inconsciente entre sonidos *útiles* (aquellos que percibimos y/o queremos percibir) y *residuales* (aquellos que no percibimos por formar parte de lo habitual y consideramos que no aportan información) y, con ello, un acotamiento de nuestro archivo de imágenes y registro mental, proyectando hacia lo nuevo —y reconociéndolo con— imágenes anteriores de otras experiencias. A partir de esto, durante esta investigación se cuestiona esa forma que tenemos de tramitar nuestro entorno, el concepto de silencio y el paisaje sonoro. También se presentan varias propuestas propias a modo de experimentos de esta teoría: como *Autosonido*, tratando el comienzo más esencial de la apreciación de estos sonidos residuales a partir de identificarlos como desconocidos; *Una calle céntrica*, con la subjetividad e intersubjetividad como concepto principal; y *Se ruega silencio*, como un proyecto más enfocado a la institución de arte, con la creación de un espacio donde prima el estímulo sonoro residual. Tomamos de referencia artistas como John Cage, Eva Lootz, Antoni Muntadas, Hito Steyerl o James Turrell, y autores como Bartolomé Ferrando, Carmen Pardo o Juliane Rebentisch, desde a la hora de desarrollar la investigación hasta de plantear un proyecto más tangible.

PALABRAS CLAVE

- Escucha activa
- Apreciación de los sonidos residuales
- Subjetividad del sonido
- Concepto de *Silencio*
- Escucha contemplativa

ABSTRACT

In this work, the subject of sound perception is approached from the point of view of how we understand our environment, speaking of the *sound frame* as what we focus on our sound atmosphere and the construction of subjectivity from this conception. We understand subjectivity and *intersubjectivity* (identification of features in a community) as what acts as a filter or is projected to what we perceive for *how* we perceive it, based on our experience and what we already have registered in our mind. This leads to the unconscious differentiation between *useful* sounds (what we perceive and/or want to perceive) and *residuals* (what we do not perceive because of being part of the habitual and we consider that it does not provide information) and, therefore, a delimitation of our image archive and mental record, projecting towards the new —and recognizing it with — previous images of other experiences. From this, in this investigation we question the way we have to process our environment, the concept of silence and the soundscape. Also, we present some proposals as experiments of this theory: as *Autosound*, treating the most essential beginning of the appreciation of these residual sounds from identifying them as unknown; *Central street*, with subjectivity and *intersubjectivity* as the main concepts; and *Silence please*, as a project more focused on the art institution, creating a space where the residual sound stimulus prevails. We take as reference artists such as John Cage, Eva Lootz, Antoni Muntadas, Hito Steyerl or James Turrell, and authors such as Bartolomé Ferrando, Carmen Pardo or Juliane Rebentisch, from the time of developing research to putting a more tangible project.

KEYWORDS

- Active listening
- Appreciation of residual sounds
- Subjectivity of sound
- *Silence* concept
- Contemplative listening

ÍNDICE

1.0 — Introducción	— 6
Justificación	7
Hipótesis y objetivos	7
Metodología	7
2.0 — Percepción sonora	— 9
2.1 La era de las imágenes	9
2.1.1 El marco de sonido	11
2.2 El Entre	12
2.2.1 La subjetividad sonora	13
2.2.2 La actitud de escucha	15
2.2.3 El Silencio	16
3.0 — Praxis	— 18
3.1 El paisaje sonoro	18
3.2 La experiencia sonora	19
3.3 Experimentos	21
3.3.1 <i>Autosonido</i>	21
3.3.2 <i>Una calle céntrica</i>	22
3.3.3 <i>Se ruega silencio</i>	23
4.0 — Epílogo	— 26
Limitaciones	26
Conclusiones	26
Prospectivas	27
Referencias visuales	28
5.0 — Bibliografía y referencias artísticas	— 29

INTRODUCCIÓN

Este trabajo es el resultado de una deriva sobre el tema sonoro donde empezamos hablando de su espacio, el sonido como espacio propio. *¿Cómo habitar el sonido?* fue la pregunta de la que partimos, cuestionando el *habitar* y, en vez del sonido como algo que se crea en el espacio, hablando de cómo la acción sonora crea sus propios espacios. *¿Cómo habitar el sonido?* Para habitar cualquier espacio es necesario primero ser consciente del propio espacio y de tu lugar en él: tendremos que tomar consciencia de este espacio sonoro antes de poder habitarlo. Esto lleva a pensar por qué espacios sonoros nos movemos, qué percepción tenemos de ellos y cómo nos enfrentamos a ellos en el día a día.



Belén Zahera, *Cuerpo calloso* (2018).

Por otra parte, la inquietud de trabajar con el sonido nació al encontrar en la mayoría de los libros, documentos o fuentes que tratamos a lo largo de la carrera mucha más cantidad de referencia a la imagen visual y de los marcos que escogemos a la hora de ver que información sobre la imagen sonora. Estamos escuchando constantemente y, para tramitar esta información, también necesitamos desfragmentar esa realidad en marcos e imágenes, que conlleva una percepción distinta por parte de cada sujeto. Muy claro se observa en la *misofonía*, un trastorno que se caracteriza por una sensibilidad selectiva al sonido donde el sujeto es intolerante a muchos de los sonidos producidos por otras personas, generalmente sonidos residuales que, en un marco sonoro común, no tenderían a escucharse. Este es un caso extremo; sin embargo, es un claro ejemplo de cómo todo individuo filtra su propio marco sonoro y, aunque nos encontremos frente a la misma atmósfera sensorial, será interpretada de forma distinta. En este trabajo nos cuestionamos nuestra forma de percibir los sonidos que nos rodean, con el fin de habitar este espacio mediante su conocimiento y exploración de lo que normalmente tratamos como conocido.

Partimos de terminología como *geografía poética*, de autores como Emilio Santiago Muiño; *auralidad*, partiendo de un texto de Juan-Gil López; y el *rizoma* y la estructura *rizomática*, el concepto filosófico desarrollado por Félix Guattari y Gilles Deleuze. También, tratando en primer lugar el tema de la imagen como se mencionará en el trabajo, tenemos como referencia escritos de José Luis Brea, Zygmunt Bauman o Ana Sedeño. El planteamiento de este trabajo se ha visto influido por obras como *Cuerpo Calloso* (Belén Zahera, 2018), que llama la atención como atmósfera sonora aparte e individual, donde el espectador tiene que meterse para rodearse del sonido y escuchar; como la *Odradek* (Dora García, 2018), donde se crea un espacio sonoro a oscuras que inmerge completamente al sujeto; la obra de Rometti Costales (2018) que cuestiona la identidad de una piedra como artefacto que se ha ido transformando a lo largo de su vida —y plantea cómo deducimos y denominamos sin preguntarnos sobre aquello que creemos conocer—; y el artista John Cage, con trabajos como *4' 33"* (1952). También la película *Roi Soleil* (Albert Serra, 2018) proyectada en un cine casi vacío, que creó un ambiente sensorial específico del que nació la propuesta *Se ruega silencio*, experimento mencionado como comprobación de este proyecto. Estas obras y muchas otras presentes en el trabajo han ido presentando nuevos puntos a estudiar y desarrollar en relación a nuestro análisis sobre la percepción y cambio de actitud a la hora de enfrentarnos a lo que nos rodea.

“Esta forma de/en piedra caliza, hecha de conchas marinas y otras criaturas de mar, ya no es un artefacto ni tampoco una piedra aún, está en un limbo entre estas dos posibilidades, suspendida entre el pasar del tiempo y las vicisitudes de una vida a la intemperie. De hecho, fue abandonada en el patio de un museo histórico habiendo sido una columna. Nadie sabe con certitud cuándo volverá a ser lo que fue una vez —una piedra— al perder el último rastro de su vida de artefacto.” (Rometti Costales; 2018)



Rometti Costales, *Sin título* (2018).

JUSTIFICACIÓN

Desde un interés general a nivel personal por el sonido —no tanto en el aspecto musical sino en el cotidiano, los sonidos que no se suelen apreciar—, llamaba la atención la importancia visual que se le daba a la imagen por un contexto y una costumbre artística a lo largo de la carrera. Casi todos los textos y las cuestiones que se planteaban en las clases ponían en duda lo visual. Por supuesto, se entienden las Bellas Artes como una materia principalmente visual; el problema se manifiesta cuando esta característica visual eclipsa al resto de estímulos sensoriales que participan en la percepción artística. Por esta inquietud que se ha ido formando en estos años de entender el concepto y la función del arte hoy en día, se plantea esta inclusión más corporal y sensorial del sujeto en la obra, siendo el objeto artístico el vínculo y la recepción en sí que dan lugar en la percepción.

HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

En este trabajo se parte de la hipótesis de que, como artista, es posible activar relaciones entre sonido-escuchante en una atmósfera sonora que ensalce la escucha activa y condicione la percepción sonora del espectador.

Para demostrar esta hipótesis tenemos como objetivo principal investigar sobre la función y los efectos que tiene la escucha activa y el cambio de percepción hacia el sonido en el cotidiano. Este objetivo, a su vez, se desglosa en los siguientes:

- Ensalzar esta escucha activa con la intención de focalizar en esos sonidos imperceptibles para empezar a observar qué efectos tienen en nuestra experiencia y, así, en nuestro día a día.
- Poner en práctica este enfoque e introducir al espectador en un cambio de hábito a la hora de enfrentarse a la atmósfera sonora cotidiana.
- Llevar a cabo una serie de experimentos que nos muestren o deconstruyan la cantidad de hilos inconscientes que nos coartan a la hora de percibir y cuestionar y, concretamente, a la hora de escuchar.

METODOLOGÍA

La investigación de este trabajo comenzó con el interés concreto de la relación del sonido y el espacio, por lo que la prioridad original era hablar de cómo se mueve el sonido en el espacio pero, sobre todo, cómo se percibe este sonido en el espacio y cuáles son los factores que hacen de un sonido un espacio concreto siguiendo los conceptos de *auralidad* y de percepción. Centrándonos en esto último, el camino de la investigación desembocó en la interpretación que hacemos de este espacio sonoro mediante la actitud con la que nos enfrentamos a él y la subjetividad intersubjetividad que suponen un filtro a la hora de recibir esta información del exterior. Así, nos centramos en la interpretación de nuestra atmósfera sonora y en la observación, con un cambio de perspectiva, de lo que nos rodea en este campo acústico. La investigación, realizada durante el último año, parte de escritos y obras y van desde los años veinte del siglo pasado hasta el día de hoy. Las obras más antiguas se han utilizado principalmente como referencia y base hacia lo que se ha construido posteriormente, también buscando el origen de este cambio de paradigma a la hora de enfrentarnos a la imágenes. La mayor parte de la investigación ha sido personal para dar pie al pensamiento y a las cuestiones que desembocarían en las conclusiones desarrolladas en el trabajo, sintetizadas y ordenadas en apartados.

Cabe destacar el uso de las imágenes en el trabajo, ya que no son referencias directas al texto, sino que se muestran a modo de “citas visuales” para complementar la información escrita. Los vínculos de las imágenes con el texto muchas veces se reducen a una unión poética o de similitud que recoge información que va desde una forma de mirar distinta por el contexto en el que lo planteamos (como es, por ejemplo, la fotografía de Harry Callahan), hasta un ejemplo de obra de la que parte una filosofía mencionada en el texto (como es la obra de Duchamp, relacionada con el concepto de *infraléve*). Es el lector el que debe decidir la relación concreta de esta imagen con lo que lee, ya que aunque haya sido incluida a partir de un pensamiento concreto, el objetivo es una unión —como se ha mencionado— poética que relega la interpretación de lo que ve y cómo lo ve al receptor, al lector. Al final del documento, de todas formas, se explican resumidamente estas imágenes si es necesario o aporta información útil al documento.

1.0 — LA ERA DE LAS IMÁGENES

Es un espacio que se hace percibir aparte; una habitación en medio de una habitación. Un cubículo oscuro con un punto de luz roja al fondo. Se trata de una instalación sonora, como está indicado en un cartel en la entrada. Para entrar solo hay que apartar una cortina. El sonido se encuentra al fondo; es necesario entrar, incluso tumbarse, para escucharlo bien y dar oportunidad a la sensación y experiencia de la instalación. Pero casi nadie entra. La mayoría del público retira la cortina, mira el interior y dice “aquí no hay nada”. *Aquí no hay nada porque no veo nada.*

“Es verdad que habría que preguntarse si estas metáforas que nos construyen como espectadores son todavía válidas en el espacio mediático donde nos conectamos y desconectamos sucesivamente. Estamos ante el acontecimiento, aún como en Lucrecio, pero técnicamente ligados a él, dotados de esa cierta omnisciencia de la que habla Hito Steyerl en su texto. Lo vemos todo y en todo momento, pero lejos de estar alerta, estamos sumidos en lo que Christine Ross ha denominado una “estética de la desvinculación” (*aesthetics of disengagement*): el estado característico de una época dominada por la apatía y el desapego, dos formas de una melancolía convertida en depresión.” (Polanco; 2012; p. 39)



Figura 1. Hito Steyerl, *Lovely Andrea* (2004).

Vivimos en la era de la imagen. Nunca antes habíamos estado tan rodeados de imágenes y, a nivel consciente, han significado tan poco¹; al fin y al cabo, es *lo habitual*. Consumimos cantidades enormes de imágenes diariamente, cayendo incluso en una visualidad pasiva y secundaria que consideramos muchas veces como observación activa. Las imágenes se difunden, se comparten, se comentan, se adulteran, se utilizan y están en todas partes. La imagen se ha convertido en el plano en el que todos caemos, aunque no tengamos esa convicción visual o no queramos ser vistos. Es por esta importancia brutal de la presencia visual en sociedad por lo que, por regla general, no hay individuo sin una cultura visual. Las imágenes se multiplican hasta el infinito y esta inflación ya se ha vuelto imposible de controlar. El sujeto contemporáneo está acostumbrado a vivir entre toda esta masa visual adoptando ya ciertos comportamientos —tanto conscientes como inconscientes— a la hora de enfrentarse a ella, ya sea de análisis, de reacción en su contexto (como puede ser una red o publicidad) o de ignorancia hacia la imagen como residuo visual; esta masificación llega en ocasiones a tener un efecto anestésico² sobre este espectador. Por esta educación sensorial en la que impera la vista siempre estamos esperando ver algo; que lo que hay se tiene que manifestar como imagen visual: *lo que está se tiene que ver*. Pero al igual que estamos rodeados de estímulos visuales se podría llegar a pensar que recibimos estímulos sonoros, principalmente musicales. Por ejemplo, un spot publicitario por regla general contará con sonido al igual que cuenta con imagen. ¿Entonces por qué es solo la “era de las imágenes”? Normalmente atribuimos el concepto “imagen” a aquello que atrapamos en un marco de manera visual; sin embargo, las imágenes ya han llegado a conquistar otros ámbitos como puede ser el acústico: al igual que estamos rodeados de imágenes visuales, también lo estamos de imágenes sonoras. De la misma manera que la imagen visual se abalanza sobre nosotros de una forma constante y normalizada —experimentando dentro del terreno de lo conocido por este efecto anestésico antes mencionado— lo hace la imagen sonora, habitualmente manifestada a modo de música. La imagen sonora es aquel fragmento de lo audible, de la atmósfera sonora —como la imagen visual lo es de lo visible—, que distinguimos como una fracción comprensible que fácilmente podemos identificar. Estas imágenes muchas veces ya han desarrollado un vínculo acto reflejo con nosotros, como puede ser el sonido del teléfono, al que acudimos inmediatamente, o una canción que, aunque nunca hayamos escuchado, ya contiene unos ritmos y ciertos lenguajes que nos son familiares.

“Aquello que llamamos imagen tiene que ver con cada una de las posibilidades en que lo visible se escenifica y se presenta conformado, organizado como apariencia, construido como figura, como forma inteligible, es decir, posible y legible, pero símil para nosotros. Tiene que ver con cada conjunto organizado de rasgos, de trazas, de indicios que nos permite una cierta identificación, una cierta deducción, una cierta remisión a diversos mundos.” (Larrañaga; 2012; pág. 03)

¹ Sedeño (2017) *La imagen en la era digital*.

² Polanco (2012) *Arte y Política*; página 26.

el corazón bombeando

silencio

un parpadeo

respiración

el gesto

una mosca

el roce

pasar las páginas de un libro

un reloj

al ambiente

una risa



rutina

música

una llamada

una conversación

una canción

puntual

un grito

un golpe

lo desconocido

1.1 EL MARCO DE SONIDO

Existe sonido sin imagen, pero no imagen sin sonido. Todo lo visual, ya sea una fotografía, un plano de una película, un cuadro o una mirada a la calle, se ven influidas constantemente por la atmósfera sonora que las rodea. Aunque sean unas obras expuestas en un museo, también dependen del sonido de ese espacio (los pasos, los susurros, la quietud) para contextualizar esta imagen. Se puede dejar de ver, pero no de oír, y el silencio absoluto no existe para alguien que escucha. Más allá de la frontera del ruido externo se encuentra el sonido de tu propio parpadeo, de tus latidos y de la sangre recorriendo tu cuerpo. Nunca podemos escapar del sonido y lo estamos interpretando, ya sea de manera consciente o inconsciente, constantemente.

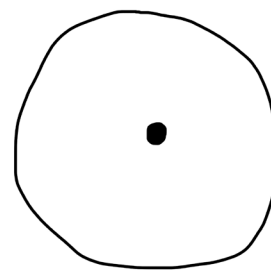


Figura 2.

Estamos siempre rodeados de sonidos, de una atmósfera sonora, y sin embargo no solemos analizar lo que escuchamos, no solemos analizar nuestro marco de sonido. Es fácil entender que cada sujeto posee su propio *umwelt*³, que de todo lo que nos rodea seleccionamos una pequeña parte para percibirla. Que, a nivel visual, solo enfocamos una parte de lo visible a la hora de mirar en cada momento, que siempre nos vemos marcados por unos límites de la visión, del marco de la imagen. Sin embargo, también lo estamos por el sonido. Cada vez que escuchamos solo captamos una pequeña parte de lo que nos rodea, un fragmento del amplio paisaje sonoro. De nuestra atmósfera sonora, solo enfocamos parte del sonido, y —al igual que cada mirada— cada oído lo hace de una manera distinta. Aunque sea algo innato e instintivo, somos conscientes de nuestra selectividad a la hora de mirar, que no estamos percibiendo la visualidad completa de lo que nos rodea. Técnicas como la fotografía, y el llevar encima siempre un dispositivo que nos facilita fragmentar lo visible, hacen incuestionable la problemática de observar completamente todo lo que se encuentra a nuestro alrededor. Pero a nivel sonoro captamos la mayoría de esta información de forma pasiva e inconsciente, lo cual ya hace más complicado que el sujeto se cuestione la información sonora que recibe y que apenas la analice.

La atmósfera sonora varía constantemente, sin embargo, la disposición de su espacio siempre es el mismo: siempre nos encontramos en el centro del sonido. Los límites del espacio sonoro son difusos, no tiene unos límites claros: es una estructura abierta por ambos extremos, una *tala*⁴. Pero el sujeto se encuentra en todo momento en el centro del sonido; da igual donde esté, que dentro de la atmósfera sonora, que es infinita, este se posicionará como centro, rodeado de una atmósfera sonora propia, que es a la que alcanza su oído —tanto pasivo como activo—, y seleccionando un marco de sonido, que es el que escuchará. Esta selección no se suele hacer de forma consciente, sino que ya guarda una jerarquía a la hora de prestar atención. Por ejemplo, en una conversación nuestra escucha se posiciona sobre el otro o los otros que hablan, omitiendo los sonidos ambiente, los sonidos residuales. Todo esto lo hacemos de forma automática, no nos planteamos en cada momento a qué estamos atendiendo; es más, podría considerarse un sistema de supervivencia enfocado a percibir lo útil de nuestro entorno: al igual que no vemos nuestra nariz cada vez que miramos, no escuchamos nuestros propios sonidos cada vez que oímos; nos enfocamos en lo externo.

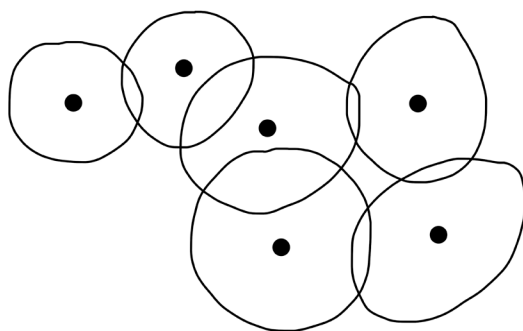


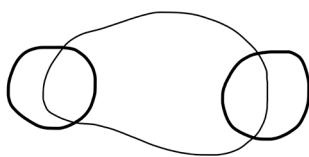
Figura 3.

Cómo nos enfrentamos a la situación sonora cambia de forma radical —aunque también de forma inconsciente y casi primaria— cuando activamos nuestra escucha activa en respuesta a un estímulo desconocido. Es en ese caso cuando se rompe el equilibrio de lo “normal” (donde ya hemos establecido una forma de actuar) y adoptamos una nueva fuera de nuestro terreno habitual. Es esta inseguridad que puede surgir al sentir un terreno como desconocido uno de los factores que estimulan la atención y percepción hacia lo que nos rodea.⁵

³ La parte que somos capaces de ver y que aceptamos, el mundo que nos rodea.

⁴ En referencia a la Historia Antigua. Cage (1999) *Escritos al oído*.

⁵ El cometido de la atención consiste en tantear periódicamente el mundo exterior para que los datos del mismo sean previamente conocidos. Esta actividad sale al encuentro de las impresiones sensoriales en lugar de esperar su aparición. Los resultados de esta actividad periódica de la conciencia se retienen en lo que llamamos memoria. Freud (1967) *El yo y el ello y otros escritos de metapsicología*.



“Dejar de hablar por un instante. Dejar que la ausencia de nuestro discurso verbal permita que se adentre el silencio relativo de lo otros, gradualmente mucho más expresivo y significativo, a fin de descubrir sus modulaciones, los mínimos detalles y variaciones de ese acontecimiento no intencional, suspendidos de todo razonamiento y habiendo levantado el pestillo de la puerta de entrada. Sin rechazo alguno, podríamos sentir por un momento el flujo continuo y simultáneamente discontinuo de las cosas”
(Ferrando; 2012; pág. 33)

“Se ruega silencio”. Pero se escuchan tecleos de ordenador, pasos y el pasar de las páginas de un libro. Se ruega silencio y hay silencio porque nadie habla. La palabra se encuentra como mayor representante sonoro, donde quien habla no está en silencio pero quien no, lo está. El diálogo ha pasado a primer plano como determinante de la condición sonora. Esto está muy relacionado con el hecho de que a la hora de hablar, somos conscientes de estar hablando, arrastramos una intencionalidad y un pensamiento; y cuando otros hablan también somos conscientes de que lo están haciendo. Es esta participación activa en el sonido lo que convierte la ausencia del habla en la nada, en el silencio. ¿Sería entonces el “hablo” un objeto o una ampliación del propio sujeto? Podría interpretarse el acto de hablar como una delegación de ese centro a la conversación, donde el sujeto se apoya en el objeto de la palabra y establece una relación de dependencia donde no hay sujeto sin objeto ni hay “hablo” sin esa gestualidad del sujeto. Sin embargo, podría también verse la palabra como una extensión del sujeto que parte de él y llega a nuevos lugares, crea nuevos espacios. En ambos casos el sujeto parte de una intención consciente que le conlleva cambiar de posición para inclinarse a la palabra. Después de tanto movimiento para generar el discurso y dentro de él, lo que queda fuera es silencio, es nada. Entonces a partir de esta situación plenamente humana —considerando aquí el *hablo* como una acción consciente que parte de una persona—, se jerarquiza poniendo el discurso como “lo que vale la pena decir y lo que vale la pena escuchar”, como sonido útil; y, lo que queda fuera de ello, fuera de control, fuera de sí, se transforma en una masa inconcreta de sonido residual, de sonido que no se escucha, de ruido o silencio. Por lo tanto, partiendo de esta jerarquización prácticamente inconsciente y en cierta medida cultural y antropocéntrica, entendemos el sonido como objeto con respecto al sujeto. El objeto depende de un sujeto que lo escuche; y si no hay sujeto, no hay objeto. Pero tampoco hay sujeto sin un sujeto que demuestre que existe, por lo tanto sujeto-objeto se resume en una relación sujeto-sujeto: un sujeto aislado, un sonido que no es escuchado, es cuando otro individuo es consciente de su presencia; y entonces es cuando se establece esta relación automática. Si entendemos todas estas relaciones que se establecen como tensiones entre núcleos, que todo se construye en multiplicidad de centros, la “jerarquización” sujeto-objeto queda anulada totalmente, reduciéndose a esas potencias y tensiones que albergan; a sus centros y las relaciones que se crean entre ellos. Cada centro es un proceso, que genera su propia estructura, su propio orden y desorden y su propia latencia, y que a su vez establece una relación con el resto de centros, creando una estructura de naturaleza rizomática⁶. De este modo, la nada-en-medio posibilita el que todo sea un centro, que ningún sonido, ninguna persona, sea relegado al punto de mira de un sistema o de un sujeto⁷. La relación que se establece al escuchar, el encuentro de los dos centros, del sujeto-sujeto, sonido-individuo, se convierte en un nuevo centro que a su vez alberga una potencia innata. Esta potencia genera una experiencia, donde se recoge la potencia de lo externo y lo-del-medio desaparece, recogiendo en la interioridad donde la reflexión se concilia con la conciencia.

También, es interesante, con respecto al trabajo de Antoni Muntadas, cómo es entendido el Entre como punto de partida de su trabajo: “Este estado de contingencia es fruto de la movilidad, uno de los aspectos que mejor definen la sociedad actual. Esta condición intermedia puede tipificarse como un territorio ambiguo situado al margen de lugares o destinos específicos. Entendida como una zona inactiva e intermediaria de separación,

⁶ Deleuze, Guattari (1977). *Rizoma*.

⁷ Pardo (2014). *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*.

anticipa, sin embargo, una serie de distinciones y configura unas identidades que se definen más allá de sus márgenes, ya que en los límites de lo “intermedio” reside el principio de “algo” o de “algún lugar.” (Augaitis; 2012; p. 10)

“El observador se experimenta a sí mismo con relación al objeto estético, como performativo, como productor, sin que pueda controlar del todo las fuerzas subjetivas actuantes.” (Rebentisch; 2003; p. 78)

2.1 LA SUBJETIVIDAD SONORA

“Simplemente nos llevamos los sonidos de la música anterior como si nos estuviéramos mudando a un apartamento amueblado y no tuviéramos tiempo aun de quitar los cuadros de las paredes.” (Cage; 1999; p. 117)

Se trata de cuestionarse la manera en la que tramitamos mediante el sonido cada espacio y cómo registramos lo conocido y creemos reconocerlo por lo que hemos asociado en nuestra experiencia. Esto ocurre aplicado a cualquier subjetividad, como por ejemplo en la visual, donde identificamos un conjunto de colores y formas con un objeto concreto. Esta identificación instintiva a través de la imagen se ve dada por una experiencia y su respuesta ya automatizada por la creación de un hábito: cuando ya has visto algo muchas veces, cuando ya has escuchado algo muchas veces, y has cuestionado este estímulo obteniendo siempre la misma respuesta, llega un momento en el que esa cuestión deja de existir para dar paso a la obvia.



Figura 5. *Concierto sensorial*, Antoni Muntadas (1973).

término que se introdujo a principios del siglo XX para hablar de este cambio en el aparato sensorial humano y en la percepción, afectados por la técnica y el modo de vida cambiante a partir de la Revolución Industrial. Esto muestra un vínculo directo que se establece entre una forma de vida y una comprensión cultural con una forma de percibir y sentir, de entender el entorno y la imagen. Por lo tanto, muchas de estas identificaciones ya vienen dadas de manera automática y se adhieren a nuestro entendimiento personal como algo propio. Este marco determinado por la imagen deja fuera mucha de la experiencia sonora, que tratamos como *sonidos residuales* —mientras que los otros son considerados como *sonidos útiles*—. Los sonidos útiles habitualmente son escuchados de forma consciente, pero una conciencia que ya forma parte de esa pasividad que se ha acomodado dentro de la experiencia rutinaria; los escuchamos pero no nos cuestionamos su forma. Pero los sonidos residuales ni siquiera entran en nuestra conciencia ni nos cuestionamos escucharlos, sino que los oímos: contextualizan nuestro día a día, nos sitúan dentro de una atmósfera y un instante pero los tomamos como una base por debajo de lo que merece nuestra participación activa. Esta subjetividad, además de esta intersubjetividad dada por una cuestión social o local, parte del recuerdo, de este archivo mental que nace de la experiencia y ha echado raíz en nuestra memoria —fragmentándose, distorsionándose o reduciéndose a sensación—, y actúa principalmente desde el inconsciente. Esto supone que, a la hora de identificar cosas nuevas, tenderemos en primera instancia a buscar una respuesta que ya está dentro de nuestro archivo previo: se busca entender lo que estamos percibiendo a través del hábito interiorizado. Como consecuencia, solucionando la mayor parte de estos estímulos mediante lo conocido, adoptamos una actitud pasiva hacia las percepciones que hace que recojamos todas estas pequeñas experiencias dentro de un marco de obviedad y no apreciemos ni investiguemos lo recibido con el fin de descubrir algo nuevo dentro del cotidiano. Por lo tanto, nos movemos

“Hablando de la razón de la asociación entre percepciones y el hábito en referencia a Hume, explica que se trata de un acto irracional. Así, la pregunta “¿por qué el sujeto S asocia la percepción P a la percepción P?” se respondería con que se ha creado un hábito, es decir, que lo hace porque ya lo ha hecho un número indeterminado de veces.” (Pardo; 1991; p.16)

Muchos de estos registros ya se encuentran articulados y estructurados dentro del imaginario colectivo, donde podríamos hablar de la *intersubjetividad*, que hace posible la identificación de ciertos rasgos en comunidad. Dentro de esta influencia de la subjetividad colectiva en el individuo, mencionamos el concepto *sensorium*⁸,

⁸ Polanco (2012). *Lecturas para un espectador inquieto*; p. 49.



Figura 6. Ruido del glaciar. Carretera de Karakorum, Lourdes Castro (2018).

dentro de unos registros que ya tenemos archivados y cada vez damos menos cabida a la contemplación y la atención flotante, a la posibilidad de salirnos de este círculo y experimentar sin cargar con nuestra subjetividad. “Percibimos el mundo a través de repeticiones perceptivas, repeticiones que con el tiempo se convierten en expectativas.” (Hustvedt; 2016; p. 337) El hecho de entregarnos a la escucha contemplativa, a esta atención flotante, en la que el sujeto se disuelve en su propio acto de atención para centrarse en ese mismo instante, se plantea como una “pérdida de tiempo” en el ritmo de vida contemporáneo. Todo debe ser inmediato: la pausa es perder información que podrías estar recibiendo, información en forma de imagen, al fin y al cabo: *información dentro de unos registros que ya conoces*. “¿Hasta qué punto *convencionalizamos* las imágenes que tenemos delante porque vemos los patrones que esperamos ver? ¿Cuántas cosas pasamos por alto? ¿Qué parte de la visión es estereotipada? ¿Anulamos siempre la sorpresa en la medida de lo posible sin saberlo? ¿Y cuánta información visual asimilamos sin ser conscientes de ello?” (Hustvedt; 2016; p. 338)

“Si escuchamos un discurso hablado o musical, en lenguas familiares o desconocidas, el punto de vista de cada uno será particular (se dice equivocadamente subjetivo), no porque los objetos de la escucha se confundan con “estados de ánimo”, sino porque cada sujeto se dirigirá hacia objetos diferentes, cambiará quizá de objeto de un instante a otro. Por lo tanto, se tratará de objetos diferentes imantados por todo un “campo” de conciencia donde interviene tanto lo natural como lo cultural.” (Schaeffer; 1988; p. 165)

Pero entonces, ¿por qué buscar esta práctica si es inútil? Como parte principal de este trabajo hemos comentado esta diferencia entre los sonidos residuales y útiles, dando por hecho el concepto de *útil* como algo que tiene un valor para tu vida diaria, como algo que aporta información nueva. Pero, volviendo a la importancia del contexto y situándonos en la época contemporánea —con lo que ello conlleva remitiéndonos a la era de la imagen dentro de esta sociedad de rendimiento—, ¿qué se consideraría útil? Sin salirnos del ámbito sonoro, encontramos un sonido que tratamos como residual y, sin embargo, es de lo que más nos hacen reaccionar con un propósito productivo: el sonido de un nuevo mensaje o de una notificación. En nuestra mente es tramitado como un sonido residual (a no ser que esperemos con ansia una noticia, que entonces lo que se genera es un cambio de actitud y atención hacia el sonido), pero con aplicaciones útiles. La barrera entre sonidos útiles y residuales es tan difusa como subjetiva: dependerá de las prioridades y experiencias de cada usuario cómo reacciona su memoria hacia su entorno. Los sonidos residuales lo son por cómo nos enfrentamos a ellos: desenfocados, percibidos desde la pasividad, se hacen hueco en el inconsciente pero no son tratados como información nueva. No se cuestionan ni se plantea su objetivo en la atmósfera sonora ni el papel que pueden desempeñar como principio de un conocimiento. Pero cómo tratamos estos sonidos dependen de la actitud con la que nos enfrentamos a su recepción: si consideramos los sonidos residuales como información nueva y pasan a ser útiles, si realizamos una escucha contemplativa o si deseamos esta jerarquización y centramos la atención en un único centro sonoro.

2.3 LA ACTITUD DE ESCUCHA



Figura 7. *Atraviesa el muro sirviéndose de un vaso*, “Pequeño teatro de derivas”, Eva Lootz (1994).

ciente en nuestro día a día —posiblemente de forma más arrolladora en nuestra memoria que lo que escuchamos activamente—, creando un hábito silencioso que se mueve dentro de esta nada. No te ha dado tiempo a escuchar el sonido del telefonillo cuando ya estás caminando a abrir la puerta, un teléfono suena y miras tu pantalla, alguien dice tu nombre pero no te habla a ti, una voz familiar roza tu oído y te giras a mirar, aunque ni siquiera sea real.

La atmósfera sonora puede ser la misma para dos individuos, sin embargo el sonido percibido cambia y también, lo que ahora nos concierne, la actitud de escucha. Cualquier espacio y percepción cambia dependiendo de cómo nos presentamos ante él. El sonido suele ser percibido de forma pasiva, como un segundo plano que, independientemente de la posición que ocupa, entra en la memoria de manera directa y contextualiza toda experiencia. Cuando oímos de forma pasiva, nos ceñimos inconscientemente a nuestra memoria para identificar lo que está llegando a nuestros oídos, sin desfragmentar lo escuchado y observarlo con detalle. Cambiando esta actitud de la escucha de pasiva a activa, cambia la forma en la que *vemos* el sonido y nos da la opción de analizar la repercusiones que trae a nuestra emoción, situación y memoria. ¿Hasta qué punto recurrimos a lo conocido para identificar cosas nuevas? Nuestra percepción selecciona lo útil partiendo de la experiencia de lo conocido, se mueve ya en unos círculos concretos, identificando unos centros específicos. Esto es en parte lo que construye nuestra subjetividad, el filtro desde el que miramos, escuchamos o, en general, percibimos. Será entonces necesario ser capaces de dejar a un lado esta subjetividad para poder focalizar en otros tipos de marcos, habrá que forzar la atención a desvincularse de la experiencia para dar espacio a una nueva percepción.

“La conciencia de sí de la que hablo no producirá por tanto al ocupación sino más bien el vaciado de uno mismo. Me construyo por la diferencia pero sin la diferencia. Me ocupo a mí mismo, desocupándome.” (Ferrando; 2012; pág. 83)

Para empezar a cuestionarnos estos hábitos que inundan nuestra memoria y a las acciones que nos llevan, debemos encontrar nuestra atención y saber hacia donde la colocamos. Podemos enfocar la atención en un sonido concreto, en

Por regla general, escuchamos de forma pasiva, es decir, oímos —igual que hacemos diferencias entre el *ver* y el *mirar*—. Siempre estamos rodeados de sonido y también es por eso por lo que nos hemos acostumbrado a conocer toda nuestra atmósfera sonora y percibir únicamente lo útil que hay en ella. Adquirir la mayoría del conocimiento sonoro mediante el inconsciente tiene como consecuencia la reacción de acto reflejo hacia muchos de los sonidos de nuestro entorno, la creación de una reacción en respuesta a estos estímulos que no nos cuestionamos. Nuestro marco de sonido se resume en los sonidos que filtramos como útiles, y producimos o recibimos de manera consciente. El resto de sonidos que se encuentran fuera de este marco, el afuera, se mantienen al margen de esta consciencia y entran de forma incons-

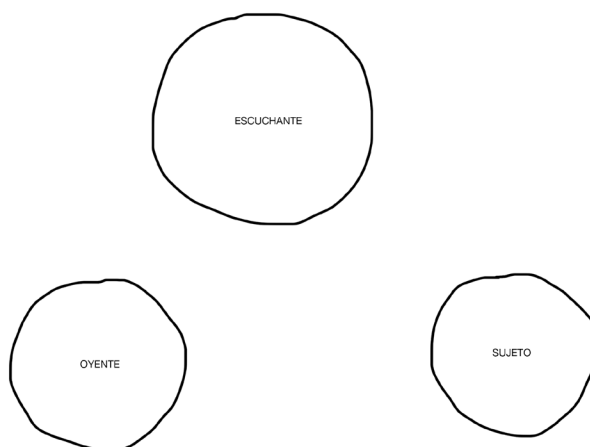


Figura 8.

una fuente de sonido concreto, y elegir conscientemente nuestro marco de sonido. El sujeto es escuchado por el mero hecho de ser escuchado; y de repente se intensifica, cobra valor e incluso evoluciona y se transforma. Como un viaje de nuestra experiencia a un lugar donde no ha estado nunca: estoy aquí, escucho esto. Y, como si este sujeto reflejara nuestra atención y nos regalase la intensidad que nosotros antes le habíamos concedido, la importancia que les damos se nos devuelve parcialmente. Pero también podemos dejar la atención abierta, libre de toda representación, escuchando lo que se nos presenta como un todo del que somos conscientes, dejando al ambiente sorprendernos, siendo los espectadores de nuestra atmósfera sonora. En este caso no se trata de centrarse en lo otros sino en uno mismo, sin dirección ni puntos concretos hacia dónde dirigir la escucha. “Y aquí, en este caso, se podría decir que el sujeto se disuelve y desaparece, sumergido en una especie de silencio, diluido en su propio acto de atención” (Ferrando; 2012; p. 72). En ocasiones la atención arrastra un deseo de control sobre lo observado, ya que se cuestiona el por qué y el para qué de lo que recibe, buscando respuestas y, así, produciendo determinaciones y encasillamientos que no encontraríamos en la atención no intencional. Al contrario, no busca sentido, sino que busca concentrarse en el instante, dejando fuera toda posibilidad y voluntad de control. En relación a esa atención no intencional, encontramos el momento *Satori*, concepto perteneciente al budismo zen, un momento de no-pensamiento y de presencia total, donde todo se reduce en el acto de estar, un instante en el que la conciencia está abierta, alerta a vislumbrar aquello con lo que está siendo. Hay una relación clara entre este concepto y la atención flotante, que enfocada al sonido, elimina los centros y percibe todo como lo externo, eliminando todo tipo de dicotomías sonido-ruido-silencio, que son uno. “Pero tender el oído al sonido, escuchar, requiere primero auscultar el sonido y el pensar, aunque sea tan solo para dejar ser al sonido, para dejar de pensar.” (Pardo; 2014; pág. 29)

Aquí encontramos el concepto de *escucha reducida* al que hacen referencia Chion y Schaeffer, que se basa en evitar la escucha causal —fijando nuestra atención en aquello que genera el sonido— y realizar esta escucha reducida, es decir, escuchar el sonido en sí mismo. “Al escuchar el objeto sonoro que nos proporciona una puerta que chirría, podemos perfectamente desinteresarnos de la puerta, para no interesarnos más que en el chirrido.” (Schaeffer; 1988; p.166) Pero esto se trata de una intención en el acto de escuchar, como ya hemos mencionado antes, que maneja al peso de la atención y la actitud con la que nos presentamos en el sonido.

2.4 EL SILENCIO

Todo esto nos lleva a plantearnos el concepto de Silencio. El sonido siempre está presente, es imposible dejar de escuchar, es imposible el silencio absoluto. Incluso buscando la ausencia completa de ruido, como puede ser una cámara anecoica, se descubren otros niveles de sonido, salen a la luz en forma de estruendo estos sonidos residuales e imposibles de escuchar en el entorno cotidiano como pueden ser el sonido de nuestra sangre o nuestro corazón bombeando.

“El silencio absoluto no puede ser localizado, solo existe en un espacio mental que lo recorta como ausencia. [...] Desvelar la sonoridad del silencio será dejar de hacer coincidir el silencio con la palabra, con esa articulación sonora que pretende dar nombre al vacío.” (Pardo, Carmen; 2014; pág. 69)

Como en la cita anterior, el concepto de silencio es por el entendimiento antropocéntrico del sonido como habla y útil. El silencio es la ausencia del *hablo*. Por lo tanto podría considerarse al silencio como una construcción cultural para denominar a aquello que no vale la pena ser escuchado —no tiene utilidad— y, por lo tanto, consideramos ausencia de sonido, en lugar de otro tipo de sonido. “Consiste en un escuchar a través del sonido, y no de las ideas, para percibir que el sonido nunca cesa”. (Pardo, Carmen; 2014; pág. 133)

Considerando el sonido como centros que interactúan de la misma forma que el resto de sujetos, creando tensiones y relaciones, no tiene sentido hacer diferencias entre ruido, sonido y silencio. Todo parte de un silencio sonoro, parte de esta ausencia como se parte de la nada, pero nunca hay *nada*, solo *ausencia de*. Los distintos términos se adjudican como formas de entender el sonido a partir de esta intersubjetividad, donde el único filtro que los hace diferentes es su forma por cómo son entendidos siguiendo la regla de útil-residual.

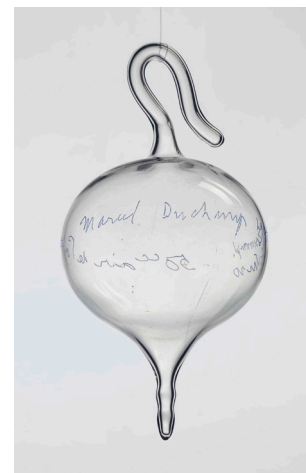


Figura 9. *Aire de Paris*, Marcel Duchamp (1949).

Tanto este silencio del sonido como el resto de centros que componen cualquier atmósfera, serán un todo: procesos que forman estructuras que se relacionan entre sí. Es cómo identificamos estas distintas estructuras dentro de nuestro registro mnémico lo que hace que etiquetemos estos conceptos marcando una serie de diferencias que podrían simplemente interpretarse como una simple tensión fluctuante entre centros de igual información. Cuando decimos *ruido*, solemos querer decir *residual*, cuando hablamos de *sonido*, solemos referirnos a algo armónico y, por lo tanto, *útil*. Cuando hablamos de *silencio*, descartamos todo esto y vemos una llanura de ausencia donde a veces rebotan ruidos o sonidos. Y, sin embargo, todo es una enorme masa sonora sin filtros donde varían, juegan y se relacionan los sujetos acústicos.



Figura 10. *Infraveve*, Ana Alonso (2018).

Dentro de este silencio sonoro encontramos conceptos como lo *infraveve* de Duchamp, mediante el que se reivindica la recuperación del acto contemplativo de fenómenos sutiles que se escapan al ojo fijo. Se trata la ausencia, lo que ha dejado de ser: el calor de un asiento que se acaba de dejar, una caricia, el calor de un estrechamiento de manos. Ese después infinito que queda de lo que acaba de dejar de o aún no ha empezado a ser y sin embargo no puede concluir; es el silencio de un acto —como el silencio sonoro como ausencia del *hablo*, como algo que ha dejado de estar, como vacío de lo que ha sido, y sin embargo, sigue lleno—.

“Es célebre el aforismo de Bresson que nos recuerda que el cine sonoro ha aportado el silencio, y esta fórmula ilumina una justa paradoja: ha sido preciso que existan ruidos y voces para que sus ausencias e interrupciones profundicen en eso que se llama silencio, mientras que en el cine mudo, todo, por el contrario, sugería ruidos. [...] El silencio, dicho de otro modo, nunca es un vacío neutro; es el negativo de un sonido que se ha oído antes o que se imagina; es el producto de un contraste.” (Chion; 1990; p. 57-58)

John Cage, traslada de forma gráfica a la naturaleza este concepto de silencio sonoro. Concretamente, en el jardín Ryoan-Ji, en Kioto, que consiste en varias piedras irregulares sobre una capa de arena. Para el músico, la arena representa el espacio vacío, la nada-que-está-entre; y las piedras que hay sobre ella serían estos sonidos sostenidos y lanzados en el silencio sonoro.

“Escucha no tanto de aquello que se pronuncia en su interior, cuanto del vacío que circula entre sus palabras, del murmullo que está continuamente deshaciéndolo, discurso sobre el no-discurso de todo lenguaje, ficción del espacio invisible donde aparece.” (Foucault; 1997; p. 15)

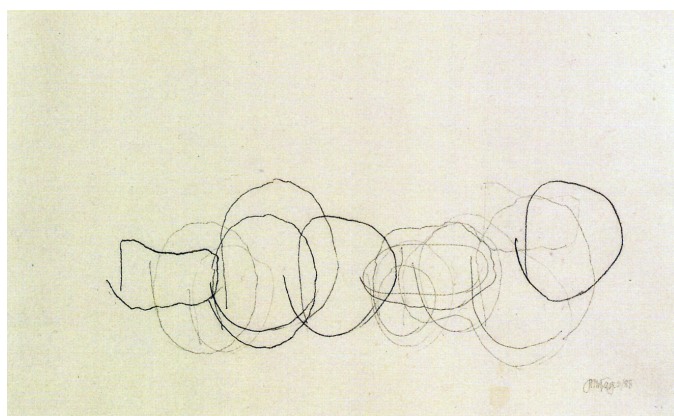


Figura 11. *Ryoanji*, John Cage (1988).

3.0 — PRAXIS

3.1 EL PAISAJE SONORO

“No es como la mercancía para el oyente, sino que se sostiene como sujeto en sí misma. [...] Los sonidos no funcionan, existen.” (Rebentisch; 2003; p. 248-251)

Si podemos aceptar que exista una idea que sostiene la escucha contemplativa —estrechamente vinculada a la atención flotante— entonces podremos deducir que podemos hablar del sonido como espacio o como paisaje: el sonido como el dónde estamos y el qué percibimos. El sonido es igual de paisaje que aquello que percibimos con la vista o el tacto, pero a diferencia de los anteriores, el sonido es imposible de apagar. El sonido es su propio sujeto ajeno a la fuente que lo ha producido; en el momento en el que el sonido existe, constituye un centro por sí solo, sin dependencia de otro que lo genere ni lo perciba, libre del sujeto que lo produjo. Se convierte entonces en un componente activo del paisaje, encontrando un valor espacial concreto hacia el sonido, teniendo en cuenta, el marco de sonido personal.

“Todo discurso puramente reflexivo corre el riesgo, en efecto, de devolver la experiencia del afuera a la dimensión de la interioridad; irresistiblemente la reflexión tiende a reconciliarla con la conciencia y a desarrollarla en una descripción de lo vivido en que el afuera se esbozará como una experiencia del cuerpo, del espacio, de los límites de la voluntad, de la presencia indeleble del otro.” (Foucault; 1997; p. 11)

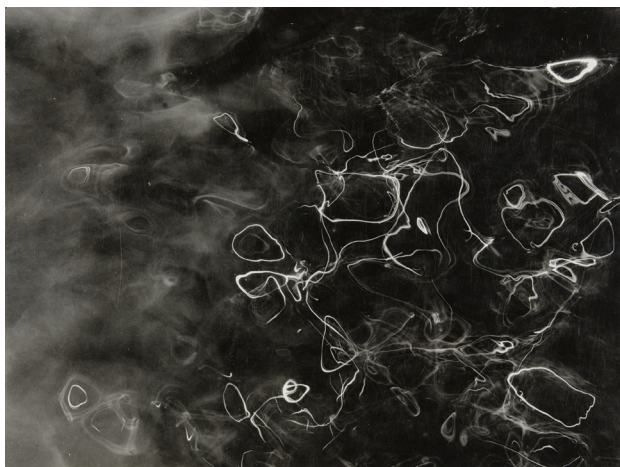


Figura 12. *Sunlight on water*, Harry Callahan (1943).

El sonido es espacio, es habitable, modificable y nos podemos mover en él. Sonido y espacio siempre han estado muy vinculados: el sonido necesita de un espacio para ser. Pero esta visión se podría considerar una forma muy lineal de concebir el espacio y la sensación, pues absolutamente todo necesita de un espacio para ser (desde la luz para la vista y el sonido para el oído como la distancia para el tacto) y a su vez todo crea espacio. La idea de que el espacio está y, a partir de ahí, del espacio como medida, está estrechamente relacionado a nivel de pensamiento con el cubo blanco expositivo y el horizonte y tiempo lineales: eso ya está y lo que ocurre, ocurre a partir o dentro de ello. Pero, en referencia como punto de partida de Hito Steyerl con su texto de “Caída libre”, el concepto de

horizonte fijo, al frente, se ha perdido —así como el paradigma de orientación conocido en el que también se incluye el tiempo como algo lineal y la relación vertical sujeto-objeto—. Por lo tanto, esto concibe un nuevo entendimiento hacia el espacio y cómo nos movemos en él. Buscando estos componentes que conforman el espacio, podemos extrapolar esta teoría al sonido. “No se trata tanto de la dimensión temporal del acontecimiento acústico sino de su dimensión espacial.” (Rebentisch; 2003; p. 256)

“Incluso el ruido cotidiano, como fenómeno estético, no puede ser reducido a su función denotativa: se escapa del control de una manera, estado de ánimo o ruido blanco. [...] El oyente/espectador genera sonidos y/o los altera. Sin embargo, el hecho de que los movimientos del oyente/espectador en el espacio parezcan poner en movimiento a este espacio, dinamizándolo en su acústica y en su potencial de representación visual, es un efecto no tanto del movimiento físico del espectador dentro de él sino de su relación performativa autorreflexiva con él.” (Rebentisch; 2003; p. 259-260)

Este paisaje cuenta con una espacialidad propia que se conforma con el sonido y las relaciones que establecemos con él. Oímos o escuchamos —percibimos de forma pasiva o activa— la atmósfera sonora, nos presentamos frente a este espacio con una actitud concreta, dispuestos a observar su imagen, a fragmentar un marco de sonido y a movernos en las direcciones que nos presenta. Cómo establecemos la relación con este espacio y cómo filtramos la información que recibimos se ve determinado por esta subjetividad vinculada a la

experiencia y la intersubjetividad que dota automáticamente un estímulo de un significado o respuesta. Como cualquier espacio, es habitable. Para habitar un espacio es necesario situarte en él, conocerlo, ser consciente de cuál es tu posición en él y después, habitarlo. Generalmente, el espacio acústico es inconmesurable —constituido por una unión de centros y estructuras que terminan siendo una, sin principio e infinita—, donde todo es un medio y el sujeto escuchante es el centro de esta estructura sin fin.

“El medio es ahora el horizonte potencialmente infinito y abierto a la posibles formaciones de interrelación, dadas individualmente con cada obra de arte misma. [...] Y eso insta al sujeto de la experiencia estética a reflexionar sobre su propia actividad de formación de interrelaciones.” (Rebentisch; 2003; p. 109)

La creación de interrelaciones a partir de esta experiencia estética de obra de arte, aquí centrada en la percepción sonora, parte de la observación inconclusa de la obra que, más tarde, es reconstruida en la observación receptora y genera la experiencia y esas relaciones sensoriales —observación intelectual-personal— en la memoria del sujeto espectador. Como aprecia Rebentisch, la materialidad del medio de la obra es la que se encuentra cargada de significado y la que provoca nuevas creaciones de interrelaciones. Sin embargo, en esta propuesta buscamos hablar del sujeto artístico a tratar como una característica innata en todo el medio que nos rodea, eliminando su materialidad y buscando dotar de ese significado —material, como *objeto*— al propio espectador en su acto de espectar.

3.2 LA EXPERIENCIA SONORA

“El observador, plantea Kabanov, debería tener la sensación “de que el lugar donde se encuentra ha estado habitado desde hace mucho tiempo, que hay gente que vivió y vive en él, aún más, que se acaba de ir y van a regresar en cualquier momento”. Sin embargo, el hecho de que el observador de la instalación entre en el escenario abandonado constituye una diferencia importante respecto del escenario teatral. Mientras el espectador de una instalación de Kabanov se mueve en el escenario abandonado, el espectador de teatro —incluso durante la pausa— en la mayoría de los casos, al menos en el teatro tradicional, mira hacia el escenario. [...] Mientras que el teatro de los paisajes de Stein acentúa el paisaje como “un espacio que está sucediendo”, un espacio que el espectador mira, los paisajes teatrales de instalación de Kabanov acentúan un aspecto diferente de la experiencia de un paisaje: el espectador de la instalación, como el espectador de un paisaje, se encuentra dentro de ella y se mueve entre sus objetos.” (Rebentisch; 2003; p. 187)

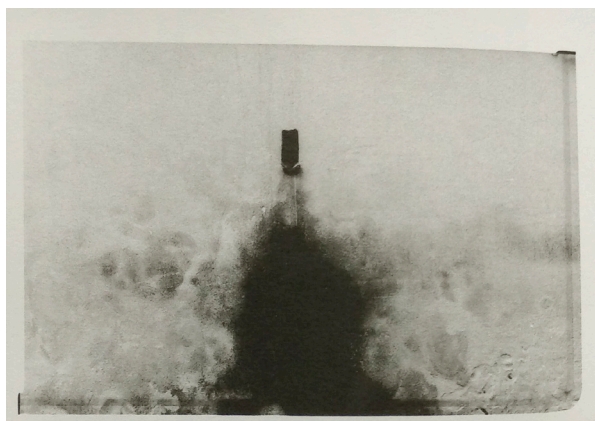


Figura 13. *El sonido de una explosión*, Bea Luengo (2018).

A la hora de formalizar el estudio sobre el sonido, más que una obra artística como tal —si tenemos en cuenta que toda la investigación del sonido se ha hecho con una aplicación artística y como prueba por sí misma— que diese como concluida toda la teoría aquí presentada, resulta mucho más coherente establecer una serie de experimentos que demuestren y vinculen esta experiencia sonora, este centro sonoro, con un espectador activo. Estos experimentos están unidos de forma directa a esta teoría, a la investigación desarrollada; sin embargo, la obra como único objeto artístico y principio de la hipótesis, anula el papel de la investigación como propio objeto artístico y la cuestión como principio del desarrollo, que finalmente, como una comprobación y exteriorización necesarias, daría lugar a la obra.

La sensación que se busca en el espectador es, en primer lugar, espacial —ya sea perceptiva o físicamente—, además de completamente sensorial, donde se busca que el sujeto se relacione con el espacio sonoro de una forma distinta a la habitual. Hablando entonces del carácter de la obra artística, planteamos en primer lugar la presentación de esta y su relación con el espacio expositivo. Con este concepto de obra-paisaje, se pretende acercar al espectador a aquello que quiere experimentar, a la obra que quiere contemplar. A la hora de presentar al contemplante frente a lo contemplado percibimos un tono teatral que guarda una estrecha relación con esa distancia lícita que encontramos en una representación escenográfica. Al fin y al cabo, la obra expuesta



Figura 13. *Mirar, ver, percibir*, Antoni Muntadas (1942).

público. Esto marca una diferencia entre cómo transcurre el tiempo dentro del escenario, dentro de la obra, y desde la posición del espectador, también llamado “tiempo emocional”: “y el nerviosismo es la prueba cierta de que la emoción del que ve y la emoción de la cosa vista no se mueven juntas.” (Stein; 1995; p. 30)

A la hora de presentar una experiencia sonora buscamos acortar esa distancia y reducirlo a esta unión de centros donde no hay una división clara entre lo percibido y el que percibe, sino que es la relación sujeto-sujeto que analizamos como experiencia, ese *entre* que elimina las diferencias entre el espacio expositivo y el espectador y presenta el espacio como un centro per se conformado por sus latencias y tensiones. Se elimina esa diferencia clara entre tiempo emocional y el tiempo de la obra, mezclándose entre sí por ser el propio sujeto el que atribuye temporalidad a la obra. Así pues, se eliminará la vitrina y se animará, mediante el espacio, al espectador que camine entre la obra, que forme parte de ella —el espectador como creador activo de la obra, la experiencia y percepción como obra en sí misma—. Este concepto de instalación en la que el espectador se ve profundamente inmerso —denominada *instalación total* por Kabanov⁹— conlleva que este solo puede descubrirla si se mete en ella, si se mueve por ella; que el espectador circule libremente por ella como por cualquier espacio. Hacer del propio espacio la instalación. Partimos del hecho cotidiano, de la atmósfera cotidiana, la cual siempre incluye a este espectador a nivel de usuario. “Aquí, el espectador/usuario habita y genera el espacio del arte, modifica el espacio cotidiano y lo transforma en espacio artístico, incluyendo él mismo dentro de aquel.” (Larrañaga; 2001; p. 45) El espacio nace en referencia a este cotidiano en busca de un cambio de actitud hacia cómo se percibe. Así, el espectador empieza a serlo en el momento en el que se encuentra dentro de este contexto artístico y alerta, donde cambia la atención.

¿Se podría entonces considerar este cambio de actitud a la hora de percibir como el principal objeto artístico? En este caso, partimos del espacio como propia instalación en el que el espectador participa, hablando de espacio como espacio general, ya que tratamos aspectos mundanos presentes en todo espacio.

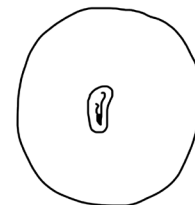


Figura 15.

¿Qué tiene entonces característico el espacio que proponemos? Partiendo de esta generalidad del propio espacio —que es lo que le da fundamento a la observación como cambio del peso de la atención—, debe ceder el protagonismo a la escucha. Eliminarse en cierta medida el descubrimiento a través de lo visual, generando esta experiencia al pasar a un primer plano el sonido. No por volumen, no por extraño, sino por su valor a la hora de ser escuchado —sin considerar esto algo útil, sino como el cambio a la hora de percibir el cotidiano que consideramos en este proyecto—. Dejamos a un lado la activación de la escucha por un sonido desconocido que hace al sujeto estar alerta, sino que buscamos esta activación mediante unas condiciones expositivas en las que —aprovechando el comportamiento del espectador a la hora de observar en este espacio museístico— el sonido pasa a ser la principal fuente de información. Si estamos hablando, por tanto, de sonidos del silencio, sonidos residuales, el resto de estímulos deberán reducirse al mínimo, además de enfatizar en un nivel sensorial donde el usuario esté dispuesto a escuchar. Por ejemplo, estos sonidos imperceptibles pasarán a primer plano en un espacio aislado donde la información útil visual y táctil sea mínima y la escucha tome el papel de principal fuente de información —aunque no sea más que los sonidos que siempre están ahí—.

“No solo los fenómenos acústicos se desarrollan necesariamente en el espacio; también pueden moverse en el espacio, articulando el espacio en el que nos encontramos, sensibilizándonos a ese espacio; de modo inverso, no obstante, el espacio determina el fenómeno acústico de distintas maneras, (co)creándolo o transformándolo.” (Rebentisch; 2003; p. 257)

⁹Rebentisch (2003) *Estética de la instalación*; p. 188.

3.3 EXPERIMENTOS

Adecuándonos a esta teoría anteriormente explicada y buscando demostrarla y ser conscientes de estas experiencias, la obra, el objeto artístico, residiría en este cambio de actitud del espectador hacia el espacio sonoro, en el entre sujeto escuchante-sujeto sonoro. Se presentan diversas propuestas para tantear las reacciones inconscientes del espectador, partiendo de exponerle a atmósferas sonoras ya conocidas.

3.3.1 *Una calle céntrica*

Este experimento se llevó a cabo virtualmente en enero de 2019 con el propósito de investigar, de manera muy introductoria, sobre la forma que tenemos de escuchar y de enfrentarnos al sonido en el día a día, refiriéndonos a esta subjetividad intersubjetiva que nos determina a la hora de percibir el mundo que nos rodea. Esta experiencia se basó en pedirle a poco más de veinte personas que grabasen un audio del lugar en el que estaban; es decir, dejar grabando su dispositivo para captar la *auralidad*¹⁰ del lugar. Algunas personas se encontraban en interior y otras en exterior: desde una biblioteca hasta una calle en obras. Buscando demostrar esta subjetividad colectiva y personal interiorizadas que parten de lo cultural y experiencial, el propósito era desidentificar estos sonidos para formar uno nuevo con una identidad completamente distinta.

Así, se desecharon los audios de exterior para contar únicamente con los de interior, de un espacio privado, y se mezclaron. Se obtuvo un solo sonido con todos estos audios de interior —cada audio era un espacio y se creó uno nuevo de su mezcla—, un nuevo sonido, un nuevo espacio con una nueva identidad. Este sonido se difundió entre algunas personas, muchas de ellas ya habían participado en este experimento mandando su espacio. Fue sorprendente como por esta unión de sonidos la gran mayoría de estas personas no dudaron en que el nuevo audio se trataba de un espacio exterior y público, de una calle. En cambio, absolutamente todos —como ya se ha mencionado— eran de interior y espacios privados y personales.

“Una tercera actitud de repliegue consiste en atrincherarse tras un subjetivismo a ultranza: así, cada uno oiría una cosa distinta, y el sonido percibido seguiría siendo siempre irreconocible. Sin embargo, la percepción no es un fenómeno puramente individual, puesto que deriva de una objetividad particular, la de las percepciones compartidas. Y en esta subjetividad, nacida de una intersubjetividad, es donde pretende situarse la escucha reducida.” (Chion; 1990; p. 30)

Esta es una pequeña manifestación de cómo esta subjetividad juega un papel ensordecedor a la hora de apreciar el exterior, de cómo ejerce de filtro hacia todo lo que recibimos, haciendo que automáticamente no haya espacio para la cuestión. No cabe en la lógica la fragmentación, sino que los oyentes optaron de forma inconsciente por sumar estos sonidos buscando todas estas características en un espacio conocido. Es curioso lo diferenciada que se ve la experiencia por cómo y dónde se vive, por las rutinas y costumbres así como el espacio que se está acostumbrado a habitar: como quien vive en una gran ciudad y entra pronto al trabajo lo asocia con el ajetreo mañanero de antes de entrar a trabajar, o quien vive al lado del mar lo identifica con el paseo marítimo. Uno de los sonidos que más influyen y llaman la atención a los oyentes a la hora de imaginar el espacio, es el sonido de un trombón. Es posible que no sea tanto por su relevancia en el audio, ya que se escucha solo al principio —con la misma prioridad que una reunión que se escucha al final—, sino por ser un sonido poco habitual. El sonido de un instrumento musical, en una atmósfera sonora, pocas veces se escucha en primer plano, a no ser que se trate de un concierto o alguien tocando en la calle que te pares a escuchar, pero que forme parte de este marco al tratarse de un sonido casi desconocido (sabemos de dónde viene pero desconocemos su función), nos llama la atención al instante y nos determina mucho a la hora de visualizar el lugar. Sin embargo, el sonido de voces, una vajilla o el silencio, ya se encuentra dentro de nuestro registro habitual de sonido ambiente y no nos llaman la atención —ya se recurre automáticamente a un recuerdo como acto reflejo por un hábito interiorizado—.

¹⁰ El concepto de *auralidad* contempla la idea de comprender un espacio a partir de sus sonidos, de lo audible que encontramos en una sociedad, en un lugar concreto o en un instante; de los sonidos que definen y caracterizan un lugar.

Mi camino a la oficina en metro y llegada. Las primeras dos horas de mí cada día 17:55

No sé a estar en un cruce de la calle Madrid o en una terraza 18:23

Tocando en la calle en la entrada de un bareto con un par de tíos fumando fuera 19:28

Me lleva a un espacio con gente en tránsito. Suena a ambiente de mañana, posiblemente un parque grande como el Retiro. Se escucha un sonido seco, como si chocase el altavoz con el cuerpo 23:49

la terraza de un bar de una calle céntrica de alguna ciudad grande 17:40

una calle, con adoquines, 5.30pm, mayo, hace calor pero no demasiado. se está bien. inusitada calma. hay alguien tocando el trombón. huele a puerto y a marea baja 15:46

A cuando tenía 14 años y salía en invierno por mi barrio a buscar a mis amigas 16:54

Se me viene la sensación de que eran las 8 de la tarde 16:54

He pensado en un espacio urbano, en una entrada de metro. Y se me viene a la mente la de Atocha, al lado de la carretera, siempre con muchísimo ruido de gente, de coches, etc. Y hay un músico callejero sentado en las escaleras de bajada, igual que se pone siempre el señor de Tribunal, que también podría ser esa estación. 17:34

Mensajes de WhatsApp de reacción inmediata al audio.

3.3.2 Autosonido

Como primer contacto, en este experimento se fuerza esta apreciación de los sonidos residuales convirtiéndolos en sonidos desconocidos y fáciles de apreciar. En este caso nos centramos en los sonidos emitidos por uno mismo de forma automática e inconsciente mediante los gestos y los movimientos corporales. Se propone amplificar estos sonidos prácticamente imperceptibles y emitirlos unos segundos después a un volumen mucho más alto. Esto lo podemos relacionar directamente con una especie de ASMR (Respuesta Sensorial Meridiana Autónoma), en el sentido de utilizar medios tecnológicos para grabar y reproducir amplificados estos sonidos. Pero en este caso, en lugar de ser sonidos ajenos que escuchamos conscientemente con un fin de relajación o concentración, son sonidos nuestros, recibidos de forma inesperada y con el fin del análisis de estos y nuestra relación con ellos. Así, por este desconocimiento del sonido y desvinculación de toda fuente por la desincronización debida a los segundos de retraso, la escucha se activa como lo hace ante un peligro: *no reconozco esto, no se encuentra en mi zona segura*. Sin embargo, no se trata de otra cosa sino de los sonidos propios que emite el receptor, el escuchante.



Figura 16.

Aquí ya no estamos hablando tanto de los sonidos residuales de forma cruda —aplicándolo a adoptar una rutina de escucha más profunda—, si no de analizar la cantidad de ruidos que generamos sin darnos cuenta e inundan nuestra atmósfera sonora y de las personas que están a nuestro alrededor. En el experimento se ve distorsionado por un filtro temporal y de volumen que lo desnaturaliza, pero que produce un acercamiento más primario a estos sonidos que pasan desapercibidos en el día a día. Ser conscientes de nuestros sonidos propios sería el primer paso hacia la escucha de los sonidos residuales, pues estos se encuentran constantemente en nuestra atmósfera sonora y los ignoramos desde el principio de nuestras vidas; y el ser capaces de enfocar la atención hacia nuestro propio cuerpo como fuente de sonido, facilitará la percepción de la atmósfera sonora externa residual.

3.3.3 Se ruega silencio

Dejando a un lado los experimentos, como pequeñas pruebas para buscar los caminos que nos puede abrir y demostrar este trabajo, planteamos un proyecto enfocado más a encajar en la institución artística. En este proyecto se plantea al espectador escuchar activamente los sonidos residuales de un entorno concreto y con unas circunstancias concretas. Se fuerza la experiencia mediante unas características específicas del entono, con la intención de que el público ponga en práctica esta actividad de escucha y después sepa aplicarla en la vida cotidiana. A nivel formal, el proyecto se basa en una pequeña sala de cine, con butacas y dos pasillos laterales, en la que, siguiendo el protocolo de cuando se proyecta una película, se apagarán las luces y se proyectará en la pantalla un rectángulo rojo que la ocupará. A nivel visual, la imagen no tiene relevancia más que la de ser una proyección e iluminar la sala de forma tenue con una luz roja, además de un subtítulo que aparecerá como recordatorio de forma intermitente. Esta obra —que, como ya hemos comentado anteriormente, no es en sí el espacio sino este cambio de actitud y la experiencia del espectador— parte de una sala de cine en un espacio dedicado al arte (museo, galería, centro de arte, etc), en la que en sesiones concretas —es decir, no es una instalación siempre abierta al público sino que depende de un horario concreto y un comienzo y fin de la acción— se abre al público “para dar comienzo a la proyección”. Cuando el público esté sentado, se apagarán las luces como sucede en el cine antes del comienzo de una película y se proyectará la luz roja, sin sonido.



Figura 17. *Prado Red*, James Turrell (1968).

El centro de esta experiencia es ese proceso sensorial que se produce en el espectador desde que entra en la sala de cine hasta que sale. El público, predispuesto a ver una película por la connotación lícita del espacio, deja de hablar cuando se apagan las luces por una costumbre arraigada al ritual de la sala de cine: “comienza la película, tenemos que estar en silencio”. Es este silencio establecido en ciertos ambientes como es el espectáculo (cine y teatro) y lugares como una biblioteca o un hospital, donde ya hay un acuerdo colectivo de no alzar la voz o ni siquiera hablar, y sin necesidad de pedir silencio, la gente calla para empezar a esperar: ya sea mediante el estudio, una obra de teatro o la espera. Es la espera a que suceda algo. Es esta espera al estímulo lo

que hace que la atención se abra a lo que suceda, buscando ver algo. En este caso no habrá película, sino una simple proyección de luz roja, y el sonido de la propia sala, el silencio. A nivel técnico encontramos una obra similar, hablando concretamente de la proyección de un rectángulo rojo: se trata de *Prado Red* (1968) de James Turrell. Las obras de Turrell, que se basan en espacios de luz, invitan al espectador a la introspección, por las características que rodean la obra. El espectador suele encontrarse solo —aunque haya más gente en el espacio, se reconoce como una experiencia íntima—, y está en este espacio vacío y leve a nivel sensorial que ayuda a buscar ese centro de atención en uno mismo, que incita al sujeto a una reflexión interior. Pero, a diferencia de esta obra, la que planteamos sugiere un entorno y un estado del espectador diferente. Partimos del espacio de la sala de cine, que ya lleva consigo unas actitudes y protocolos que seguimos de manera automática: silencio y atención a la película. Además, las proyecciones cuentan con un horario concreto que aún a varios espectadores en el mismo lugar con la misma intención de percibir. Esto, en contraste con la obra de Turrell —en la que se producía un espacio íntimo en el que se entra libremente y es el propio espectador el que decide los tiempos y el ritmo de la actuación—, la sala de cine se concibe como un espacio compartido, íntimo en cierta medida por la experiencia compartida entre el público, pero siempre colectivo. A la hora de plantear esta obra nos interesa cómo se establece este tiempo en la institución de la sala de cine: se ajusta una hora de comienzo, donde los espectadores acuden esperando a que ocurra la obra. Por lo tanto se pierde este estado de introspección y se abre la percepción hacia lo de fuera. Esto supone haber hecho inconscientemente el proceso de buscar el centro de la atención y proyectarlo hacia el exterior —al contrario que en una obra introspectiva que, en ese caso, se posicionaría en el centro del sujeto, en el interior—. Por lo tanto, es interesante esta apertura de la atención hacia el afuera, enfocándolo en este proyecto, en vez de a lo visual, a lo sonoro.

“Ser atraído no consiste en ser incitado por el atractivo del exterior, es más bien experimentar, en el vacío y la indigencia, la presencia del afuera, y, ligado a esta presencia, el hecho de que no está irremediamente fuera del afuera.” (Foucault; 1997; p. 16)

Se apagan las luces y se hace el silencio. La atención está abierta hacia lo externo —lo que hay fuera del sujeto—. Esperarán un estímulo visual, lo habitual en un cine. Aparece la proyección roja, inunda la sala de una luz roja tenue. No pasa nada. La atención sigue abierta. Será entonces cuando, con la habitación casi en pausa (la pantalla roja, silencio y las luces apagadas), el mayor movimiento será el gestual del público y el sonido que esto produce. La gente no habla pero se rasca, roza, respira, y, en general, se mueve. Al apagarse las luces se hace el silencio automático, dentro del comportamiento normalizado dentro de una sala de cine. Pero, después, cuando el espectador vea que *no pasa nada*, ¿cómo mantenemos ese silencio? De forma intermitente, después de llevar un minuto aproximadamente la luz roja, aparecerá un subtítulo en el que se puede leer “Se ruega silencio”, que aparecerá veinte segundos de cada minuto durante los primeros cinco minutos, como advertencia al espectador de estar en silencio durante la obra. A su vez, recurrimos de nuevo al concepto de silencio como ausencia del *hablo*, que daría pie más tarde en la experiencia al descubrimiento de estos sonidos que esconde la aparente ausencia: la información que esconde la aparente ausencia de información.

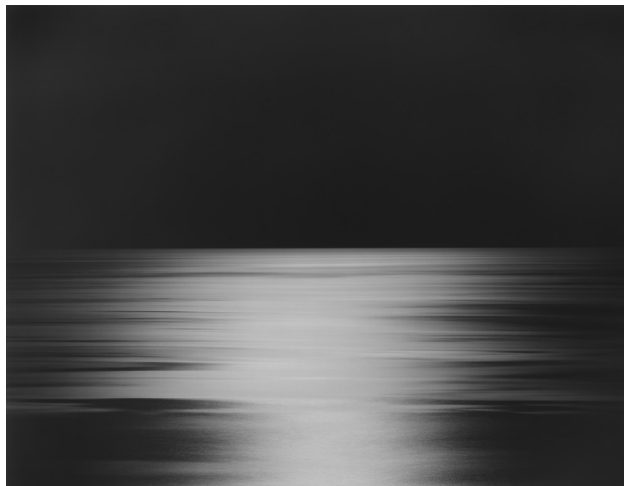


Figura 18. *Seascapes*, Hiroshi Sugimoto (1948).

La intención de este proyecto es que el espectador, expectante de un estímulo, centre su atención en lo que se mueve en el entorno, en lo que aporta información: el sonido, el sonido producido por el movimiento del silencio. Resulta interesante que esta obra se lleve a cabo en un espacio artístico, un espacio donde el espectador va con la intención de observar, sin saber exactamente qué se va a encontrar, con actitud de descubrir el espacio. Si esto ocurriese en una sala de cine normal, estaría incluso fuera de contexto por un público específico y unas intenciones concretas del espacio cinematográfico comercial, donde lo habitual es que el espectador ya va dispuesto a ver un largometraje que ya sabe cuál es. El público se quedaría desconcertado y decepcionado al no cumplir unas expectativas concretas de proyección de una película, además de determinar una pantalla en rojo como un posible error técnico. Sin embargo, en un espacio expositivo, la espera es más amplia y la expectativa es más difusa. Lo que se espera no es tan definido: vas a ver una exposición, obras, que aunque tengan una temática varían en su forma y en su proceso. Por lo tanto, el espectador de arte, por regla general, tendrá la atención más abierta a la percepción global y estará más dispuesto a descubrir lo que se aparezca a su alrededor en el espacio expositivo. Por ello, como espacio se propone una sala cerrada en un museo o centro de arte, que se abriría al público a unas horas concretas (con unas sesiones establecidas) y con una hora de comienzo de la obra. Teniendo en cuenta que el tiempo de la experiencia es relativo porque depende completamente de cómo gestiona el espectador esta información y el sonido a nivel sensorial. Como duración podría encajar una hora, que es el tiempo mínimo al que estamos acostumbrados a permanecer en una sala de cine; además de dar pie a la deriva sensorial y a ser conscientes de nuestro acto de atención. El propósito principal es que esta atención se centre en el sujeto que se mueve y varía en la sala de cine: el sonido producido por el público y el sonido propio del espacio; la escucha activa de los sonidos residuales.

En esta sala el espectador se encuentra rodeado de estos sonidos residuales —que, en una situación normal, no se pararía a escuchar—, de este espacio tranquilo que conlleva cierto aislamiento de la vorágine que se puede encontrar fuera, y la subjetividad —y su *sonido interno*¹¹— que el sujeto ya se lleva consigo. Aún así, al igual que al mirar una pintura aspectos como la iluminación, la situación, el marco y cierta posición dan a entender su importancia, a la hora de escuchar también deberemos dejar claro al espectador que lo que vale la pena en el espacio es acentuar esta escucha activa. Que igual que esta actitud museística afecta a la hora de mirar por cómo y dónde está colocada la obra, también afecte a la hora de escuchar. ¿Pero cómo hacemos que el sujeto adopte esta forma de percibir sin ser demasiado obvios ni forzando el entendimiento? Lo normal cuando se ha de escuchar en una exposición es encontrar unos auriculares o un sonido alto —que detectamos como algo desconocido y antinatural y que por ello le prestamos atención—. Pero, en este caso, se trata de un sonido de lo más habitual, de lo más normal. Buscamos que el espectador empiece la experiencia ya con una actitud concreta —con apreciación hacia el silencio— que facilite esta prueba. Por ejemplo, exponiendo al

¹¹ Se considera *sonido interno*, en términos cinematográficos, a esa voz-pensamiento que se corresponde a los sonidos que imagina un personaje. En referencia a Chion (1990) *La audiovisión*.

espectador a un sonido estruendoso en el momento previo a entrar en este espacio. Si la experiencia viene después de un momento de estruendo, será por apreciación de ese silencio, por ese contraste en el que poco a poco van apareciendo estos sonidos imperceptibles de forma inmediata. De una forma u otra, estos sonidos residuales aparecen como protagonistas en el espacio y a nivel sensorial, ya que lo que se ha forzado a la atención es el oído y, una vez esté saturado o ensordecido por una sensación incómoda, hará que el espectador tome consciencia de su escucha. Este sonido llamativo podría ser un pitido que durase entre diez y quince segundos, de unos 2,5 kHz (de un efecto penetrante, estable e incluso molesto), emitido después de apagar las luces pero de proyectar la luz. Silencio, sonido, silencio. Resucitando de este sonido el oído buscará el silencio, buscará en el silencio; encontrará una sensación reconfortante en el silencio y estará más dispuesto a sumirse en él y en los sonidos que esconde. Además, el subtítulo recordará al espectador en todo momento esta importancia de permanecer *en silencio*.

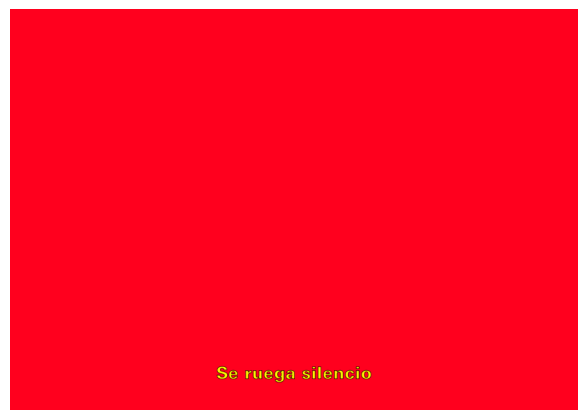


Figura 19. Propuesta de proyección.

La sala deberá estar en un espacio en el que no haya ruido, es decir, que a sus alrededores no haya demasiado sonido y, así, no contamine acústicamente la sala. Buscamos el silencio, pero no un silencio *absoluto*. Concretamos esto porque cuando se conoce este proyecto puede llegar a confundirse con la búsqueda de una insonorización total: una cámara anecoica. Pero este no es el espacio al que nos referimos, pues, como hemos comentado, buscamos una sala en silencio por ausencia del *hablo* y sin sonidos impuestos de fuera —como puede ser, en el entorno expositivo en el que nos encontramos, el sonido de otra obra o música—. Hablar de una cámara anecoica y, por lo tanto, de la insonorización completa del espacio, estaría desnaturalizando esta experiencia aún más, la separaría completamente del cotidiano. Cómo se percibe la atmósfera sonora en una sala insonorizada es una experiencia que solo se da en esa circunstancia; sin embargo, aquí buscamos extraer una forma de ver que hemos descubierto en este entorno museístico y aplicarlo al cotidiano, en este caso mediante el silencio que todos conocemos y en el que se mueven sonidos residuales. La obra se fundamenta entonces en esos sonidos que se producen en el silencio y, sobre todo, el objeto artístico sería esta recepción e interpretación de la atmósfera sonora por parte del receptor. El papel del espectador de arte aquí es esencial, pues es el que transforma lo que ocurre, este sonido, en una experiencia concreta que conlleva la activación de la escucha: es este cambio de actitud el objeto de la obra. El espacio se interpretaría como un espacio instalativo donde lo que ocurre es esta acción de emisión y recepción por parte del público: ellos emiten, ellos reciben, el espacio es solo la excusa para que esta acción tome protagonismo. Es un espacio que fuerza esta experiencia que se da en el día a día con el objetivo de que el espectador se lleve consigo esta acción de cambio de actitud hacia el sonido y entienda el cambio del peso de la atención durante este proceso.

Esto forma parte de un desarrollo atencional que apoya la aplicación activa sobre lo que tomamos por habitual y relegamos al inconsciente —en general, hablando del dominio consciente de la atención—, pero, concretamente, ahora nos enfocamos en los sonidos residuales, como síntesis de aquello a lo que nos enfrentamos de forma pasiva. Sería la experiencia primera que conlleva aplicar este dominio de la atención al cotidiano, cuestionándonos lo que entendemos como normal, intentando interpretar sin apoyar la subjetividad sobre la percepción y buscando nueva información en lo habitual. Así, el objetivo de este experimento es que, al dar pie —en una situación poco común y extrema a nivel sensorial— a esta escucha activa de los sonidos residuales como puede ser el gesto propio, las respiraciones o los movimientos, esta forma de ver se extrapole a la vida cotidiana donde estos sonidos se dan de forma más habitual y en más variedad.

Es buscar que el espectador y el usuario (tanto dentro como fuera del ambiente expositivo) se cuestionen su forma de ver a través del sonido y cómo tramitan todo esto que captan de forma inconsciente y se proyecta sobre su consciencia. Este experimento funcionaría, en primer lugar, como una prueba para averiguar el nivel de receptividad sonora de un espectador medio, y, en segundo, como puerta para poner en práctica una sensibilidad hacia la atmósfera sonora que, no es que sea nueva, sino que no se utiliza.

LIMITACIONES

En cuanto a las limitaciones en el desarrollo de este trabajo, en primer lugar encontramos las que se refieren a la investigación. Precisamente el tema sonoro —tratado desde un punto de vista más conceptual y de imagen, no tanto musical— resulta interesante por la poca información y proyectos que se pueden encontrar dentro del ámbito artístico. Los hay, pero muchísimos menos que a nivel visual. Y, a la hora de trabajar con el sonido queriéndonos mantenernos al margen de la composición musical, encontramos muy pocos artistas que se hayan planteado el cotidiano desde un punto de vista acústico. Medio siglo después, sigue predominando John Cage, y los escritos que han surgido a partir de sus obras y de corrientes como el fluxus. Aunque, por otra parte, esta falta de información clara ha facilitado una deriva de pensamiento personal acerca del sonido desde la experiencia e inquietudes propias.

A la hora de plantear el proyecto, ha habido limitaciones en el momento de enfrentarse a una obra tangible, ya que, además de apenas contar con experiencia de producción artística, no contamos con las facilidades para llevar a cabo una obra física, quedándonos con el planteamiento. Esto supone un desarrollo más lento y complicado de la investigación, ya que nos es imposible poner a prueba los experimentos, lo que implica no conocer de forma real las reacciones del público, los problemas que nos plantearía la instalación y el progreso de la obra en el espacio que proponemos.

CONCLUSIONES

Como conclusión a este trabajo fin de grado, donde hemos abordado temas como la percepción sonora, escucha activa y los sonidos residuales, concluyendo con propuestas para probar esta investigación, nos presentamos frente a los objetivos planteados inicialmente. Como ya se ha especificado anteriormente, hemos contado con múltiples limitaciones a la hora de poder llevar a cabo el proyecto de forma tangible, por lo que hay muchas cosas inconclusas que forman parte de un desarrollo futuro. Pero, a grandes rasgos, se ha cumplido el objetivo principal —aunque sea a partir del propio trabajo teórico— de cuestionarnos nuestra forma de ver y escuchar: en resumen, de percibir y relacionarnos con nuestro entorno. Durante el desarrollo de este trabajo, se ha incentivado la escucha activa y, en general, la atención hacia la percepción, partiendo de la pregunta de cómo percibimos: qué imágenes se encuentran en nuestro registro mental y, por lo tanto, recibimos. Muy claro se ve en el experimento de *Una calle céntrica*, donde se pudo observar el poder de la subjetividad e intersubjetividad a la hora de analizar (o mejor, no-analizar) la información que tramitamos, en este caso, en forma de sonido. Hemos visibilizado la información que tratamos como residual y que actúa en nuestra memoria de forma automática, activando una serie de respuestas en forma de hábitos hacia estímulos concretos; focalizando en la apreciación de estos estímulos silenciosos que nos ocupan. Esto parte de una investigación pero se aplica a la vida cotidiana, comprendiendo todo tipo de recepciones sensoriales, proyectándolo hacia la contemplación desde otra perspectiva de las concepciones sociales, culturales, racionales y afectivas que damos por conocidas. Cumplimos estos objetivos en referencia al trabajo teórico y todo lo que este abarca —como experiencias en relación a este y los planteamientos a los que ha dado pie—, con una visión futura de este concepto, ya fuera del papel, llevado al día a día.

En relación al trabajo como punto y final del grado de Bellas Artes, ensalzamos el aprender a mirar como la mayor lección de la carrera. Aprender a mirar (y con ello, escuchar y percibir) parte de poner en duda nuestro lugar y función como usuarios y espectadores en relación al mundo que nos rodea y las relaciones que establecemos con él. Es un *aprender* indeterminado que se fundamenta en las infinitas posibilidades que hay de *ser* y *sentir* y de las preguntas que nacen a raíz de otras. Resumiría así mi experiencia de la carrera (y su final en este trabajo), en esencia como una gran pregunta sin respuesta que te hace abrir la atención para *ver* aquello que se nos escapa a la percepción. Esto ha ayudado a construir un conocimiento crítico y procesual a la hora de tratar un concepto, desde enfocado a la producción artística hasta tomarlo como un habitual a la hora de intentar entender nuestro entorno.

PROSPECTIVAS

Esta investigación se ha desarrollado durante poco menos de un año, lo que ha concluido de una forma temprana con unos experimentos y proyectos que no se han podido realizar por una cuestión de recursos y espacio. Por lo tanto, el trabajo aún solo abarca el tema de una forma general, y se necesitaría poder llevar a cabo estos experimentos para continuar con la investigación a partir de resultados reales. Como plan futuro, resultaría interesante poder poner a prueba estos proyectos. Obtener unos resultados específicos ayudaría a la investigación a ir de lo general a lo más concreto, buscando enfocar cada vez más estas conclusiones a la aplicación artística —como buscar una forma específica de entender el sonido residual en un espacio de arte—. Sin embargo, si de algo habla este trabajo es de cómo nos planteamos el cotidiano y nuestro entorno. Se pueden sacar conclusiones día a día cuestionándonos nuestra forma de mirar, de escuchar, de sentir lo que nos rodea. Los proyectos planteados serían interesantes sobre todo para abordar el tema desde la institución de arte y en un espacio preciso, pero aquí destacamos el poder de la escucha activa y la fragmentación de lo que *vemos* en la vida cotidiana, el cambio de perspectiva a la hora de espectar la rutina. Por lo tanto, al margen de que continúe el trabajo de forma física, la investigación y la observación continúan de forma constante.

REFERENCIAS VISUALES

Figura 1. *Lovely Andrea*, Hito Steyerl (2004). — En cuanto a los cambios que ha sufrido la forma de ver en la sociedad contemporánea por una transformación a la hora de entender el horizonte y en tiempo y, por lo tanto, las perspectivas, son interesantes las reflexiones de Hito Steyerl, donde considera el estado de la imagen en un mundo cada vez más global y tecnológico.

Figura 2. Ilustración propia. — Sujeto como centro y el marco de sonido que le rodea a la hora de filtrar la atmósfera sonora.

Figura 3. Ilustración propia. — Los diversos sujetos con sus marcos de sonido, que comparten la misma atmósfera sonora pero cada uno selecciona un fragmento de ella.

Figura 4. Ilustración propia. — Las tensiones y relaciones que se establecen entre dos sujetos.

Figura 5. *Concierto sensorial*, Antoni Muntadas (1973). — Composición auditiva perteneciente a la serie de *Experiencias subsensoriales, acciones y actividades*.

Figura 6. *Ruido del glaciar. Carretera de Karakorum*, Lourdes Castro (2018). — “Registro 5. Ruido. El glaciar cruje, crepita. Glaciar en las montañas próximas al Lago Karakorum. Frontera con Pakistán. + 5.000 metros de altitud.” Lourdes Castro con respecto a su trabajo (fotografía del glaciar e interpretación gráfica del sonido).

Figura 7. *Atraviesa el muro sirviéndose de un vaso*, “Pequeño teatro de derivas”, Eva Lootz (1994). — El vaso como vínculo entre el oído y el sonido: *atraviesa el muro con el sonido*.

Figura 8. Ilustración propia. — Mismos marcos, diferentes actitudes de escucha.

Figura 9. *Air de Paris*, Duchamp (1949). — Obra en referencia a lo *infrave*.

Figura 10. *Infrave*, Ana Alonso (2018). — Serie fotográfica donde la autora trata visualmente el concepto de *infrave*.

Figura 11. *Ryoanji*, John Cage (1988). — Dibujo del artista en interpretación al jardín de Ryoanji en Kioto, como metáfora del silencio.

Figura 12. *Sunlight on water*, Harry Callahan (1943). — Comparación poética visual entre las formas de la luz en el agua y el sonido en el aire (los marcos de sonido en la atmósfera sonora).

Figura 13. *El sonido de una explosión*, Bea Luengo (2018). — Del fotolibro *Archivo arqueológico de la arquitectura encontrada* (2018).

Figura 14. *Mirar, ver, percibir*, Antoni Muntadas (1942). — En esta obra, Muntadas, advierte sobre la diferencia de mirar, ver y percibir. “Aquí, en el museo, miramos de una manera distinta a como se hace en los mundos de la vida, pero tiene tanta importancia esta mirada que ya nada será igual más allá de estos muros que separan el arte de la vida.” (Polanco; 2012; p. 56).

Figura 15. Ilustración propia. — Boceto de cómo al sonido nos enfrentamos desde el centro.

Figura 16. Imagen de archivo de ASMR.

Figura 17. *Prado Red*, James Turrel (1968).

Figura 18. *Seascapes*, Hiroshi Sugimoto (1948). — Comparación poética visual con las ondas y estructuras sonoras desde el sujeto hacia el infinito.

Figura 19. Propuesta de proyección.

BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS ARTÍSTICAS

- BAUMAN, Zygmunt (2005). *Vida líquida*. Barcelona, España: Austral.
- BREA, José Luis (2007). *La era de la imagen electrónica*. Madrid, España: Universidad Carlos III.
- CAGE, John (1999). *Escritos al oído*. Murcia, España: Colección de Arquitectura.
- CHION, Michel (1990). *La audiovisión*. Barcelona, España: Paidós.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1977). *Rizoma*. Valencia, España: Pre-Textos.
- EAGLEMAN, David (2013). *Incógnito: las vidas secretas del cerebro*. Barcelona, España: Anagrama.
- FERRANDO, Bartolomé (2012). *Arte y cotidianidad: hacia la transformación de la vida en arte*. Madrid, España: Árdora Ediciones.
- FOUCAULT, Michel (1997). *El pensamiento del afuera*. Valencia, España: Pre-Textos.
- FREUD, Sigmund (1967). *El yo y el ello y otros escritos de metapsicología*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- HUSTVEDT, Siri (2016). *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*. Barcelona, España: Seix Barral.
- LARRAÑAGA, Josu (2001). *Instalaciones*. País Vasco, España: Nerea.
- LARRAÑAGA, Josu (2012). *Arte y política*. Madrid, España: Editorial Complutense.
- LOOTZ, Eva (2007). *Lo visible es un metal inestable*. Madrid, España: Árdora Ediciones.
- LÓPEZ, Juan-Gil. CVC. *Paisajes sonoros. La auralidad consensuada*. (https://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/gil/gil_01.htm)
- MUIÑO, Emilio Santiago. *Geografía poética* (<https://enfantsperdidos.com/geografia-poetica>)
- MUNTADAS, Antoni (2012). *Muntadas. Entre/Between*. Madrid, España: Museo Nacional de Arte Reina Sofía.
- PARDO, Carmen (2014). *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Madrid, España: Sexto Piso.
- PARDO, José Luis (1991). *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Barcelona, España: Ediciones del Serbal.
- POLANCO, Aurora Fernández (2012). *Lecturas para un espectador inquieto*. Madrid, España: CA2M Centro de Arte Dos de Mayo.
- REBENTISCH, Juliane (2003). *Estética de la instalación*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- SEDEÑO, Ana (2017). *La imagen en la era digital*. Sevilla, España: Egregius.
- STEIN, Gertrude (1995). *Last Operas and Plays*. Londres, Reino Unido: Johns Hopkins University Press.
- STEYERL, Hito (2012). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- TURRELL, James (1980). *Light & Space*. Nueva York, EEUU: Whitney Museum of American Art.

OBRAS

- Alonso, Ana; *Infraleve* (2018); pág. 17.
- Cage, John; *4'33"* (1952); pág. 6.
- Cage, John; *Ryoanji* (1988); pág. 17.
- Callahan, Harry; *Sunlight on water* (1943); pág. 18.
- Castro, Lourdes; *Ruido del glaciar. Carretera de Karakorum* (2018); pág. 14.
- Costales, Rometti; *Sin título* (2018); pág. 6.
- Duchamp, Marcel; *Air de Paris* (1949); pág. 16.
- García, Dora; *Odradek* (2018); pág. 6.
- Luengo, Bea; *Archivo arqueológico de la arquitectura encontrada* (2018); pág. 19.
- Muntadas, Antoni; *Concierto sensorial* (1973); pág. 13.
- Serra, Albert; *Roi Soleil* (2018); pág. 6.
- Steyerl, Hito; *Lovely Andrea* (2004); pág. 9.
- Sugimoto, Hiroshi; *Seascapes* (1948); pág. 24.
- Turrell, James; *Prado Red* (1968); pág. 23.
- Zahera, Belén; *Cuerpo calloso* (2018); pág. 6.

ARTISTAS

- Alonso, Ana.
- Castro, Lourdes.
- Callahan, Harry.
- Cage, John.
- Costales, Rometti.
- Dora, García.
- Duchamp, Marcel.
- Lootz, Eva.
- Luengo, Bea.
- Muntadas, Antoni.
- Serra, Albert.
- Steyerl, Hito.
- Sugimoto, Hiroshi.
- Turrell, James.
- Zahera, Belén.

