

Propuesta de Archivo para Proyecto de Arte

Georgina Canifré Candia

Magíster en Artes

Bibliotecaria documentalista

Lic. Bibliotecología y Gestión de información



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
Magíster en artes

MICRO-ARCHIVO DE PROYECTO

SALA DE ENSAYO N° 2
Distancia en piano y contrabajo

POR GEORGINA GERALDINE CANIFRÚ CANDIA

TUTOR LUIS ANTONIO PRATO ESCÁRATE

Memoria de obra presentada a la Facultad de Artes
de la Pontificia Universidad Católica de Chile
para optar al grado de Magíster en Artes Mención Artes visuales

Noviembre, 2014
Santiago de Chile

Contenido

Resumen	04
Prólogo.....	06
Introducción.....	08
<i>Micro-archivo de Proyecto</i>	
a. Instrucciones de uso.....	16
b. Aspectos del proceso relacionados.....	18
c. Decisiones / hallazgos.....	20
d. <i>Micro-archivo</i>	21
Conclusiones	75
Referencias bibliográficas	76
Anexo	
<i>Micro-Tesaurus del proceso</i>	79

Resumen

Una serie de piezas o bloques, conforman el presente micro-archivo, por medio de las que se exponen los elementos, procedimientos, decisiones y hallazgos que componen el proyecto final *Sala de ensayo no. 2 distancia en piano y contrabajo*. A través de la dinámica de este formato no secuencial, se vincula el proyecto final a los aspectos considerados como más representativos del proceso en general, en el que se trabajó en la intervención de mapas topográficos, de papel, y en acciones en contexto en las que se incorporaron aspectos característicos de la cartografía, como la mirada cenital. Pero además, en la actualidad, las imágenes satelitales pueden ser vistas en 360°, como con street view, lo que motivó la yuxtaposición de dos contextos sonoros de Santiago en los que se construye: música y edificios residenciales, los que son percibidos y compuestos, por el público/auditor que se desplaza por uno de ellos, experimentando además, la distancia espacial a través de esos sonidos inconexos en su conjunto.

Palabras claves¹: arte y archivo, *distancia, entornos sonoros, ruido, silencio, desplazamiento*

Abstract

A number of pieces or blocks, make this micro-file, through which the elements, procedures, decisions and findings that make the test room not exposed end *project. 2 Distance on piano and bass*. Through the dynamics of this non-sequential format, the final project is related to aspects considered more representative of the overall process, in which we worked on the intervention of paper topographic maps, and actions in context in that characteristic aspects of cartography, as the overhead look joined. But also, today, satellite imagery can be seen in 360, as with street view, prompting the juxtaposition of two sound settings Santiago in which it is built: music and residential buildings, which are perceived and compounds , the public / auditor by moving one of them also experiencing spatial distance through such unconnected sounds as a whole.

Keywords: *art and archive, distance, sound environments, noise, silence, movement*

¹ *Vea Micro-Tesauro en anexo*

Prólogo

En un archivo², ¿qué va primero y qué va después? ¿cómo se lee un archivo que no tiene una estructura lineal? ¿cuál o cuáles son los puntos de acceso? ¿de qué modo y en qué medida se relacionan, ¿se relacionan?, los distintos aspectos de cada pieza o unidad que lo compone? ¿Qué es lo que se relaciona? ¿qué unidades se resisten? En un archivo no existe una narrativa. Todo en él es un fragmento que tiene valor por sí mismo; al mismo tiempo, todo en él pierde o adquiere un valor menos evidente (Anomia), si se desvincula del origen de procedencia (Nomos).

Un mapa tampoco se lee en forma lineal ni secuencial, las conexiones que allí aparecen trazadas tampoco son jerárquicas sino caóticas. El lector/a se enfrenta al mapa con una mirada desde lo alto, participando atentamente en el juego que éste impone. Y es necesario un gesto del cuerpo; inclinar la cabeza de este a oeste, de norte a sur, y viceversa, diagonal la mirada, busca con ese gesto aquella dirección anotada en la libreta, y antes que todo, busca su propia posición en ese territorio simulado. Las calles de un plano aparecen continuas y fragmentadas al mismo tiempo, no hay una reglamentación para su continuidad, parten en un lugar pero no hay garantía ni dominio sobre su destino.

El presente texto entonces, guarda la pretensión de ser, no un texto, sino un micro-archivo del propio proceso, por medio del que se intenta transparentar; a través de la circulación de las piezas o bloques que lo conforman, rotulados y relacionados entre sí, los aspectos considerados como más representativos del mismo, a través de la *dinámica*,

² Definido por Ana María Guasch como “un continuo flujo de datos, sin geografía ni continente, continuamente transmitido y sin restricciones temporales, siempre disponible en el aquí y ahora.” La historiadora española hace una distinción entre dos tipos de archivo, el *Nomos* (ley), en que prevalece un orden de homogeneidad/continuidad y el *Anómico* (sin ley) de carácter discontinuo, que da origen al anarchivo, como el de G. Richter “Atlas”. En Chile, existen iniciativas digitales de archivo, como por ejemplo, el de *Arqueología de la ausencia*, en que se exponen a través de fotografías, documentos y objetos de las personas detenidas desaparecidas durante el Régimen militar.

cruce y disponibilidad de sus contenidos (Rojas, 2012). Sin pretender una *solución de continuidad*, como lo expresa Sergio Rojas, las piezas aparentemente aisladas y vistas con la perspectiva del tiempo, parecieran haber estado de antes vinculadas, y que así expuestas, se posibilita la *exploración de sus posibilidades de sentido* (íbid.), de las posibilidades de sentido del propio proceso.

Para ello, se tomó como modelo la estructura de *Tecno poéticas argentinas*, libro/archivo blando de arte y tecnología. En la introducción se señala: “si lo incompleto es figura necesaria de todo archivo-siempre habrá en alguna parte ese resto que le niega al archivo sus ínfulas de totalidad” (Kozak, 2012). A través de las 95 piezas que conforman esta Memoria blanda; siempre, en alguna medida, entrelazadas al proceso en su conjunto, se coloca énfasis en el trabajo final *Sala de ensayo no. 2 Distancia en piano y contrabajo*. Trabajo que evidentemente no marca ningún final, sino en el que la experiencia personal adquiere continuidad y en el que ha existido, voluntariamente e involuntariamente, más pérdida que dominio, así como desafío (futuro) para quien aquí escribe.

Introducción

Durante el mes de Ramadán, en Sharjah, así como en cualquier otro Emirato, país o comunidad musulmana, desde la ciudad o desde las diversas localidades, se observa y se escucha, además de la recitación coránica o salat habitual del imán, que los megáfonos de las mezquitas emiten cinco veces al día, durante todo el año, y a los fieles musulmanes prosternarse sobre coloridas alfombras orientadas hacia la ciudad santa de La Meca, y que extienden en las cercanías de la misma mezquita, o en cualquier espacio público o privado (*para ello, se detienen*), y en razón de los llamados Pilares del Islam³; a los fieles practicar el ayuno desde el alba hasta la puesta de sol, habitando una ciudad también detenida en una prolongada pausa.

Prolongado paréntesis en que múltiples mezquitas emiten el canto/salat al unísono, y no, cinco veces a lo largo del día; desciframiento complejo o imposible para quienes no profesan el Islam⁴, y con él, una forma de vida que en la cotidianidad determina los comportamientos, hábitos, códigos de una comunidad mayoritaria, en el caso de los países arabomusulmanes, o no árabes pero sí musulmanes como Pakistán; y por consecuencia, genera perturbación al experimentarlos, recorrer ese territorio escrito con una enigmática y bella caligrafía, pero que al mismo tiempo es la que provoca la deriva en el territorio que no es posible descifrar, pensando en que “el cambio más general que propone la deriva es la disminución constante de esos márgenes fronterizos, hasta su supresión completa” (Debord, 1999).

O, tal vez, no se trate de experimentar en aquella deriva, involuntaria, una disminución sino un aumento constante de esos márgenes, al mismo tiempo, y por lo cual el enigmático canto que pronuncia palabras sagradas desde la madrugada más profunda, por megáfonos que lo hacen público, también lo vuelven privado, suprimiendo así los

³ 1. La profesión de la fé 2. Cinco plegarias diarias 3. El ayuno/Ramadán 4. Limosna legal a los pobres (Zaca) 5. Peregrinaje a los lugares santos de La Meca una vez en la vida.

⁴ Islam: sumisión, abandono a Dios.

márgenes más próximos. Pero también esa extrañeza se experimenta en los propios ámbitos del centro de Santiago, desde los patios desde los que se escucha el sonido de la edificación de dos casas más allá; más el de otras que surgen lejanas y simultáneas, en la que se erigen 30 pisos de altura, enmudeciendo los espacios privados, por el sonido inarticulado de las herramientas de construcción, maquinaria, alarmas y voces, inconexas, desde el alba hasta la puesta de sol, o más tarde todavía; un ruido prolongado.

Durante el proceso y en base a las experiencias mencionadas⁵, se trabajó en la intervención de mapas topográficos y planos de ciudades; de papel, y también de mapas táctiles para no videntes⁶, con la intención de *enmudecerlos*, en base a la analogía con los *mapas mudos*, que en las escuelas se utilizan para la enseñanza de la geografía, en los que sólo está trazado el contorno de un territorio geográfico específico. No hay más información. Para ello, para enmudecer el mapa y crear un espacio de incomprendibilidad, se utilizaron ciertos elementos; masking/malla adhesiva de construcción/hilo, y procedimientos; costura/desmembramiento/yuxtaposición, a través de los que con mayor o menor acierto, se trabajó, fundamentalmente, en ocultar elementos como la toponimia o la simbología, dejando visible sólo el contorno del mapa, entendido éste, como las líneas virtuales o reales que determinan los límites de un entorno específico (Maderuelo, 2008a)

Para ello, se ha tenido en consideración, que si bien el mapa ha sido el principal instrumento de comunicación del cartógrafo, o de quien o quienes lo hayan trazado, sobre los más diversos soportes y con variadas técnicas y propósitos; por medio del que se intenta “presentar una manifestación concreta de una realidad geográfica dentro de los límites de las técnicas de la topografía, de la habilidad del cartógrafo y del código de signos convencionales” (Harley, 2005, p. 60), como se ha entendido tradicionalmente, éste *redescribe* al mundo, como lo expresa Brian Harley, destacado geógrafo y

⁵ De las que no se pretende hacer una caricatura.

⁶ Del Centro de cartografía táctil de la Universidad Tecnológica Metropolitana, UTEM.

cartógrafo inglés contemporáneo, diciendo que el mapa “está imbuido de dimensiones sociales además de técnicas”. Así se observa en los mapas rupestres más antiguos encontrados, como por ejemplo el de *Bedolina*, (c.2000-1500 a.c), petroglifo grabado en la roca de una pared, al norte de Italia, y que representa figuras humanas, animales y casas de perfil, no sólo el trazado de un área. O también el mapa circular de Anaximandro de Mileto (550 a. C.), considerado como el primer planisferio y que muestra en el centro a Delfos, centro espiritual de Grecia, y no sólo la circunferencia que lo encierra.

Quienes los crean, o participan en el proceso de su concepción y elaboración, buscan transmitir a un tercero un mensaje que no está exento de los tres aspectos del contexto en que éste surge, como propone el mismo autor; *el contexto del cartógrafo, el contexto de otros mapas, el contexto de la sociedad*, que influyen en la lectura e interpretación de los mismos como texto. Es decir, además de presentar, a través del mapa *una manifestación concreta de una realidad geográfica*, como imagen visual, “una ventana transparente al mundo” (Harley, op. cit., p. 61), presentan su aspecto *invisible*;

...la fascinación que ejercen los mapas como documentos creados por el ser humano radica no únicamente en la medida en que son objetivos o exactos, sino también en su ambivalencia inherente y en nuestra habilidad para encontrar nuevos significados, agendas ocultas y visiones del mundo opuestas de entre líneas de la imagen (íbid.).

En relación a la ambivalencia⁷ de los mapas ¿qué busca (ba), por ejemplo, un lector en el

⁷ Exposiciones como “*Cartografías contemporáneas. Dibujando el pensamiento*”, organizada por la Fundación la Caixa de Barcelona, inaugurada en 2012 en España, en la que se exhibieron los trabajos de 140 artistas del siglo XX y XXI o *Cartographies* (1993) curada por Ivo Mesquita, dan cuenta de la ambivalencia de los mapas como documentos e instrumentos que posibilitan redescubrir los aspectos invisibles del mundo. Helena Tatay, comisaria de *Cartografías contemporáneas*, elaboró una categorización de los trabajos de los artistas participantes de la Exposición, como se lee en el Catálogo de la misma; por *Tipos de espacio: Espacios sociales fuera del tiempo* (Constant) / *Países mentales* (Évru) / *Dislocaciones de espejos* (R. Smithson) / *Espacios invisibles* (Giovanni Anselmo) / *Espacios vacíos generados durante una película* (Hiroshi) / *Espacios sonoros* (Milan Grygar) / *Un millón de años*

mapamundi medieval del tipo T en O⁸, como el de Hereford (S. XIII)? que no sólo muestra el mundo conocido, en que “el perfecto mundo celestial está situado aparte y por encima del imperfecto mundo terrenal” (Thrower, op. cit., p. 52) ¿qué se expresa a través de él? ¿es un mapa capaz de orientar? ¿cuál es la orientación que pretende dar a quien lo lee?:

Obras como el mapamundi de Hereford han dado lugar a controversias sobre si fueron proyectadas para ayudar a los viajeros o si bien fueron pinturas de inspiración artística y religiosa [...] Sin duda alguna, sirvieron para ambas funciones y algunos peregrinos que las contemplaban muy probablemente propusieron cambios basados en sus propios viajes (Thrower, íbid.)

Además de los mapas de papel (o piedra, pergamino, cortezas, arcilla, seda, etc.) leídos desde arriba, *en picada o a vuelo de pájaro*, en un gesto que se interesa en la relación de los elementos en su conjunto, más que en uno solo, se tomó en consideración en las acciones en contexto en las que se incorpora este dispositivo de mirada, en base a las características estructurales del propio contexto,⁹ las posibilidades actuales de la cartografía, la que inserta en la realidad virtual, ofrece imágenes satelitales de la tierra (y del cielo, Marte, luna) a través de programas informáticos como *Google Earth*, que permiten experimentar la distancia; visual y virtualmente móvil, con un territorio geográfico seleccionado por un operador o por una red de operadores. O a través de los Sistemas de Información Geográfica SIG, mediante los que se gestiona la información

ordenados en un espacio (On Kawara); y en Cartografías sociales y políticas / Cartografías del cuerpo / Cartografías de experiencia y vida / Cartografías de lo intangible / Cartografías conceptuales.

⁸ (Orbis terrarum) En el mapa de *Hereford*, de pergamino, está dividida la tierra en tres zonas; *arriba, Asia; a la izquierda, Europa, y a la derecha, África*, rodeadas por un océano (O) y divididas entre sí por el Mar Mediterráneo (T). Estos mapas ubicaban a Jerusalén en una posición central y también eran usados, así como los zonales; ambos mapas eran los más comunes en la Edad Media, por cartógrafos musulmanes, como Al Idrisi, que daban a La Meca una posición central (Thrower).

⁹ Como una escalera de concreto, que permite que el observador se sitúe en lo alto y mire en picada la acción que se desarrolla en un descansillo, más abajo. El observador como cartógrafo

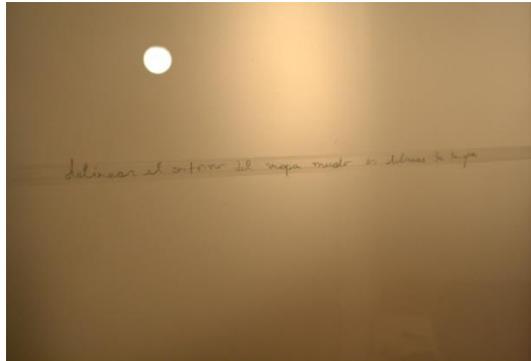


Imagen 1. *Ejercicios para tomar distancia* (2012)
Puerta de Taller SOM. Foto: Nicolás Jackson

espacial georreferenciada. También existen en el contexto digital, proyectos concebidos para *escuchar* un entorno específico seleccionado, y que visualmente utilizan la imagen satelital como interfaz para acceder a los mismos, a través de un loop que relaciona sonido/territorio y distancia espacial.¹⁰

Imágenes satelitales a las que se accede con una *mirada en picada* pero también en 360°, como con *Street view*, mirada horizontal anunciada por el cartógrafo alemán Hermann Bollmann, quien distorsiona la perspectiva de un plano de la ciudad de Manhattan en 1962, posibilitando que la mirada se aproxime a la ciudad; *finalidad de todos los planos de ciudades*, pero no desde arriba, sino de manera oblicua, a la ventana transparente de un edificio, “la característica distintiva de los mapas de Bollmann, radica en la proyección axonométrica usada, también conocida como perspectiva paralela” (Joyas ..., 2006, p. 78).

Esa mirada oblicua, es incorporada mucho antes, en las *vistas topográficas*, utilizadas en el siglo XVI por los cartógrafos/artistas de los Países Bajos, con la finalidad de que

¹⁰ Como los de The Atlas Group, Escotar, Montrealsoundmap, Audiomapa, Paisaje sonoro Santuario de la naturaleza de la península de Hualpén, etc.

quien las observara, no solamente pudiera tener una idea de la extensión del territorio representado en una superficie bidimensional, sino además, poder tener una idea más detallada, más cercana y más real de la apariencia de aquello representado, vistas topográficas “más atractivas y fáciles de comprender” que un mapa. (Maderuelo, 2008b, p. 71) Así como la ventana transparente de un edificio de Manhattan, las velas hinchadas de embarcaciones que surcan el mar, como en las vistas topográficas de Peter Brueghel, (Maderuelo, op. cit., p. 77)

El trabajo final¹¹, incorpora los antecedentes mencionados, al conectar por medio de un puente tecnológico, dos contextos sonoros de la ciudad de Santiago en los que se construye: música y edificios residenciales, torres. Lo que se propone, es experimentar por medio del desplazamiento por un pasillo de un sector de estudio de instrumentos musicales de cuerda y cuerda percutida¹², en analogía con el piso de un edificio residencial; la distancia entre un punto y otro/s, a través de esos sonidos, inconexos en su conjunto, y en que en cada sala un músico está manipulando durante largas horas. Tal como los sonidos desvinculados entre sí; aunque no manipulados por el trabajador, y que son emitidos por herramientas de construcción con las que se edifica la ciudad, y que así como el conjunto de los instrumentos musicales de ese sector, o de otros cercanos, no pretenden decir nada. La obra está siendo construida.

Sala de ensayo no. 2 distancia en piano y contrabajo, forma parte de una serie de tres acciones desarrolladas en salas y con instrumentos musicales cordófonos distintos, y en las que se tomaron diferentes decisiones y de las que surge el hallazgo; se asemeja a un piso de un edificio residencial, como ya se ha dicho, a excepción de las puertas que tienen ventanillas rectangulares (las puertas del edificio pueden tener ojo de buey) que permiten observar en cruce, desde dentro y desde fuera de cada sala. Pero ese mínimo espacio, forma parte de un conjunto de salas equidistantes, distribuidas a lo largo de un

¹¹ Trabajo que surge a la luz de los cursos optativos *Percepción del discurso musical*, impartido por el IMUC y *Lenguaje y Territorio*, impartido por el Magíster en Artes. Y en especial, al curso *Introducción al arte sonoro*, impartido en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, por el profesor Rainer Krause.

¹² Del Instituto de Música IMUC.

pasillo de parquet en el que toma cuerpo la perspectiva, la que a través del desplazamiento ya es percibida; así como los sonidos musicales, desde los pasillos externos a este sector.

La ventana de Bollman, aún vista desde la altura, es incorporada en el trabajo en 360°. Ventana vista de frente, como en el video de *Cynthia Lawson*, en el proyecto *Narrating Place*¹³, en el que se observa; desde otra ventana de un edificio que está enfrente, a un hombre desplazándose al interior de un departamento mientras habla por teléfono, viéndolo aparecer y desaparecer de la transparencia. De manera similar sucede con el trabajo final, mientras se observa, o no, por la ventanilla rectangular de las puertas de cada sala, como el músico ejercita y con el instrumento que lo hace, a la vez que se escucha lo que ejercita; se escuchan motivos como fragmentos fugaces de sentido, que son repetidos y variados una y otra vez, y que conjuntamente con los fragmentos sonoros emitidos por otros instrumentos simultáneamente, voces y sonidos no articulados, desde otras salas, tejen un mapa de sonidos ambiente, que ofrecen al auditor con la repetición o con su insinuación, y con la distancia entre un punto y otro regulada por él en el desplazamiento, un ingreso que deja de ser un oscuro y borroso negativo. La *Sala no. 2* como espacio de detención, como dispositivo de escucha, como un espacio de 4 minutos con 33 segundos¹⁴ como marco de una situación colectiva de incertidumbre.

¹³ Proyecto organizado por la *Comisión de Arte y Cartografía* de la *International Cartography Association* ICA, en Zurich, 2011.

¹⁴ 4'33'' tiempo durante el cual los músicos del concierto permanecen en silencio, sin ejecutar sus instrumentos, en la obra de tres movimientos de John Cage, ideada luego de entrar a la cámara anecoica en la que esperaba encontrar/escuchar solo silencio. En la obra, *para ser vista y no oída* (En Music), en lugar de la música, lo que se escucha es el sonido generado por el público mientras espera que comience el concierto.

Micro-archivo de Proyecto
Sala de ensayo no. 2
Distancia en piano y contrabajo

a. Instrucciones de uso

Ejemplo :

1 B1 (52) C5

En que:

* / ** / ***: Áreas

1: Número de pieza

B1: Aspectos del proceso relacionados

(52): Descriptores

C5: Hallazgo y decisiones

Áreas

Cada una de las 95 piezas que conforman este micro-archivo, pertenecen *sólo a una* de las tres *áreas* en las que se trabajó durante el proceso:

Mapa mudo (*) *Contexto* (**) *Proyecto final* (***)

Sub-áreas

Existen dos *sub áreas* bajo las que se encuentran algunos de los *aspectos generales* y *más representativos* del proceso relacionados entre sí, y a los que cada pieza puede o no pertenecer, así como a más de una: A (A1/A2) B (B1/B2)

Descriptores

Bajo las *sub áreas*, se encontrará una serie de *descriptores* “D” que vinculan los aspectos incorporados en las mismas; los que pueden pertenecer a más de una *sub área*.

Decisiones y hallazgos

Existe una categoría “C” referida a las *decisiones* y *hallazgos* surgidos en el proceso.

Un *Micro-Tesaurus* del proceso, localizado en el anexo, tiene por finalidad complementar la lectura de cada pieza de manera cruzada, menos atada cada unidad, a los aspectos generales o sub-áreas y, en concordancia con la multiplicidad de los mapas, desplegar y disponer visualmente la totalidad del proceso, según una dinámica que descifra una trama posible, entre otras que el propio lector podrá construir. El objetivo específico, es complementar cada pieza para:

Localizar el descriptor seleccionado por el lector dentro de cada pieza:

Ejemplo: ***Piano*** / **Pieza 11**

Remitir al lector al descriptor que ha sido designado como término autorizado:

Ejemplo: **Cercanía** / USE **distancia**.

Vincular el descriptor con otro jerárquicamente superior:

Ejemplo: ***Instrumentos musicales*** / ***piano***

Vincular el descriptor con otro de un mismo nivel jerárquico:

Ejemplo: ***Piano*** / ***clavecín***

Vincular el descriptor a una idea, cuando corresponda:

Ejemplo: ***Piano*** / ***Silencio***

Relacionar uno o más descriptores, a los referentes mencionados, explícita o tácitamente en una pieza, cuando corresponda:

Ejemplo: **4'33'' de John Cage / pieza 15** Descriptores relacionados: ***Piano secreto*** / ***Silencio*** / ***Sala de ensayo no. 2*** / ***Patio***

Relacionar la pieza con el/los trabajo/s propios (materialidades/procedimientos/decisiones/hallazgos) desarrollados en el marco de los cursos de Taller fundamentalmente, así como con otros descriptores:

Ejemplo: ***Piano secreto*** / ***enmudecimiento***

b. Aspectos del proceso relacionados

Sub áreas

A Enmudecimiento / Sonido

A1 Enmudecimiento: documentos/instrumentos e imagenes satelitales intervenidas / materialidades / procedimientos

> Documentos/instrumentos e imágenes satelitales intervenidas

D << mapa topográfico de Sudamérica (1) << plano de ciudad (2) <<< plano del metro (3) << imágenes satelitales (4) <<< Google earth (5) <<< Street view (6)

> Materialidades

D << masking (7) << hilo (8) << malla adhesiva de construcción (9)

> Procedimientos

D << desmembramiento (10) << yuxtaposición (11) << costura (12)

A2 Entornos sonoros: sonido en base a fines y aleatorios / estrategias

> Sonido en base a fines

D << Ramadán (13) << Mezquita (14) <<< Megáfonos (15) <<< voz/salat (16) Sala de ensayo No. 2 (17) <<< piano vertical (18) <<<< piano de cola (19) <<<< piano secreto (20) <<< contrabajo (21) <<<< viola (22) << voz/canto (23)

> Sonidos aleatorios

D << edificación (24) <<< herramientas de construcción (25) <<<< pito de capataz (26) <<<< sonidos de maquinaria y alarmas (27) << patio (28) << sector salas de ensayo (29) <<< conjunto de instrumentos musicales de cuerda (30) << voz/grito (31)

> Estrategias

D << clasificación de sonidos (32) << cita musical (33) << Yuxtaposición (34)

B Distancia / Contexto

B1 Distancia : dispositivo de mirada / dispositivo de escucha / instrumentos de aproximación / estrategias

> **Dispositivo de mirada**

D << *mirada en picada o a vuelo de pájaro* (35) << *perspectiva* (36) <<< *perspectiva paralela* (37) << *pasillos* (38) <<< *pasillo de parquet* (39) << *360°* (40) << *Sector salas de ensayo* (41) <<< *sala de ensayo No. 2* (42)

> **Dispositivo de escucha**

D << *Sector salas de ensayo* (43) <<< *sala de ensayo No. 2* (44) << *descanso* (45) *detención* (46) << *ruido* (47) << *silencio* (48)

> **Instrumentos de aproximación**

D << *conjunto de instrumentos musicales* (49) <<< *piano* (50) <<< *contrabajo* (51) <<< *viola* (52) << *voz* (53) << *instrumentos cartográficos* (54)

> **Estrategias**

D << *distorsión* (55) << *desplazamiento* (56)

B2 Contexto : Intervención de objetos e incorporación de elementos efímeros en contexto / espacios escogidos / estrategias

> **Objetos intervenidos**

D << *mapa para no videntes* (57) <<< *vitrina* (58) << *Frazada* (59)

> **Elementos efímeros**

D << *aserrín de acrílico* (60) << *luz* (61)

> **Espacios escogidos**

D << *escalera* (62) <<< *descansillo* (63) << *Estacionamiento de vehículos* (64) << *subterráneo* (65) << *Sector salas de ensayo* (66) <<< *Sala de ensayo No. 2* (67)

> **Estrategias**

D << *mirada en picada en contexto* (68) <<< *mapa barrido con un "avión"* (69) << *mapa efímero en participación y cita pictórica* (70) << *ejercicio para tomar distancia* (71) << *mapas modelados en el cuerpo* (72) << *Fotografía en picada en contexto* (73)

C Decisiones / Hallazgos

C1 Mapas de papel desmembrados en el suelo / dispositivo de mirada en picada en contexto

C2 Imágenes satelitales descargándose en street view / distorsión

C3 Ruido desde edificación / sector salas de ensayo de instrumentos musicales

C4 Falla técnica con sonido de edificación / sonido del piano y otros instrumentos de cuerda, desde las demás salas

C5 Sector salas de estudio (pasillo y salas) / Regulación móvil del sonido

C6 Enmudecimiento de mapas / sonidos desde un patio y desde sala No. 2

C7 Desmembramiento de mapas / yuxtaposición de entornos sonoros

C8 Mapas perforados e intervención de puerta de Taller de arte / Luz

1 A2 (20) C4

Lo que ocurrió en cambio, fue que se escuchó el sonido de todas las demás salas y en particular de la sala contigua a la acción de ese momento, donde se encuentra el piano de cola y que en esa oportunidad un pianista tocaba.

**

2 A2 (28/32) B1 (48) C6

A raíz del ocultamiento de la escritura en los mapas de papel intervenidos, surge la intención de escuchar, además de ver, aquello enmudecido, pero “el espacio acústico no es el espacio visual o físico, no se le puede poseer, tampoco delimitar en un mapa” (Schafer, 1976, p. 8) como lo explica el compositor canadiense en *El mundo del sonido*. *Los sonidos del mundo*, quien hace referencia, desde una concepción de ecología acústica, a la extrema dependencia de la visión por sobre el oído, entre quienes viven en la ciudad, comparativamente con los habitantes de una aldea. En el artículo mencionado, se muestra como ejemplo un diagrama con los sonidos que conforman el paisaje sonoro natural¹⁵ en la costa canadiense del Pacífico, según las estaciones, desde enero a diciembre.

3 B1 (48) C3

Lo extremo al ruido, concebido como el *coeficiente de resistencia* del sonido y que la música ha *neutralizado* (Rojas, 2009b, p. 13); en cada sala se ejercita su neutralización, no es el *sonido musical*, sino el *silencio* (Rojas, op. cit., p. 14), y en su búsqueda el compositor y artista estadounidense John Cage, entra en 1951 a la cámara anecoica de la Universidad de Harvard para *escucharlo*. Como es sabido, lo que logró escuchar en lugar del silencio, fue su respiración y sus sistemas nervioso y circulatorio. Antes, el

¹⁵ Lluvia y nieve, agua y hielo, saltamontes, abejas, mosquitos, moscas, canto de las aves, ranas, lobos y alces.

artista futurista Marinetti lo incorpora en *Los silencios hablan entre sí*, a través de las pausas o *silencios puros* en su poema/instructivo/partitura, que pueden ser hilvanados por el lector como intérprete, con notas, sonidos e instrumentos musicales y con sonidos cotidianos no manipulados por un músico, como *un sol de piano* o *1 minuto de rrrr de motor*.

4 B1 (56) C5

Esos pasillos corresponden a los del segundo piso, que conectan dos patios del Campus, pero también son los que, antes de haber ingresado a este sector y viniendo de cualquier otro sitio, forman la perspectiva que a medida que se avanza por ellos se genera una situación de permanente vivencia de la distancia; lejanía y proximidad móvil, que se experimenta a través de la fugacidad del sonido emitido por cada instrumento musical y en conjunto, más los sonidos ambiente, los que van apareciendo y desapareciendo en el camino, en relación al propio movimiento y desplazamiento por ellos. Esos sonidos que se expanden y luego se desvanecen, permiten al auditor experimentar la contigüidad de los espacios concretos.

5 A2 (28/43) C3

La edificación no sólo emite sonidos de herramientas de construcción, sino que las voces de los trabajadores que erigen esos edificios. Por ese motivo, se buscó el opuesto a la voz que allí se genera, que básicamente, y por las condiciones físicas propias de una edificación en altura, que exige una distribución espacial de los trabajadores, maquinaria y herramientas, desde el cimiento hasta el último piso, entonces se escuchan gritos, palabras sueltas, diálogos muy breves en múltiples direcciones; el sonido no se presenta secuencialmente, como tampoco sucede en el sector de estudio de música, sin embargo tanto los gritos como la voz como instrumento musical, pretenden hacerse entender¹⁶.

¹⁶ Sergio Rojas hace una distinción entre las *posibilidades de significado* y las *posibilidades estrictamente materiales del sonido*. “Por ejemplo, escucho a alguien gritar un nombre, y considerando ciertas características en el sonido mismo de la voz puedo distinguir si se trata de un llamado a otra persona por su propio nombre, un grito que dice el nombre de alguien sin querer comunicarse, un grito que recurre a un nombre como significante para vehicular la pura potencia del grito” (2009b, p. 11)

Se incorporó en la primera acción con piano, un trozo de la ópera de Verdi *Nabucco* (1842) con énfasis específicamente en las primera líneas del coro del Tercer acto *Va pensiero*. La idea es yuxtaponer la voz como grito y la voz como instrumento musical. Pero además y en base a lo anterior, surge la intención de colocar atención a la voz del grito incomprensible, que se disuelve como en *I am sitting in a room*, de Alvin Lucier, desaparece la voz y aparece la pregunta por aquello que no está siendo comprendido, por el sonido percibido que no se encuentra en las fichas catalográficas de la memoria.

6 A2 (34) C7

En *Sonic Walkie*, los artistas Andrea Pazos y Edu Comelles de España, generan un puente entre los entornos sonoros de dos ciudades, yuxtaponiendo posteriormente las grabaciones de cada uno de ellos, y realizadas por cada artista. En el proyecto final, un puente tecnológico conecta dos entornos sonoros en tiempo real (por teléfono móvil) o por medio de grabaciones.

7 B1 (56) C5

El trabajo final propone experimentar la distancia, a través de los sonidos manipulados por un músico, en un sector determinado, y aquellos que no, lo que al mismo tiempo significa tener conciencia de la propia posición/móvil, a partir de la cual se establece cualquier relación con el entorno. De esta manera se transluce la mirada cenital que establece las distancias con un territorio, marcadas por múltiples líneas de color impresas sobre papel, o talladas sobre roca o dibujadas sobre pergamino, o seleccionadas imágenes satelitales según categorías (carreteras, calles, fronteras, edificios 3D, etc.) en un programa informático.



Imagen 2. Encruzilhada do sul.
Mapa y masking (2011) Foto personal

8 B1 (54) C6

Así como en este sector y en el piso de un edificio, también existen múltiples entradas en los mapas, con los que se trabajó desde un comienzo, interviniéndolos con materialidades y procedimientos determinados, que buscaban antes que todo enmudecerlos, en una analogía con los *mapas mudos* que en las escuelas se utilizan para la enseñanza de la geografía. Contrariamente a *Lecciones de Geografía* del pintor Alfredo Valenzuela Puelma, se buscaba un mapa[micro]mundo mudo, un mapa de relieve para no videntes al interior de una vitrina cerrada, una lección del contorno del mapa. Mapa recortado y yuxtapuesto sobre un plano, el que en relación a cualquier mapa, ofrece también una mirada cenital más próxima a una ciudad o al metro.

*

9 B1 (56) C2

La distorsión utilizada por los cartógrafos, deliberada o inconscientemente, para *traer* a una superficie pequeña, de papel u otro elemento, un territorio de dimensiones siempre superiores; *no como el mapa del imperio que ocupaba toda una provincia, ni como el del imperio que tenía el mismo tamaño del imperio*, permite ver en el plano ubicado al interior del vagón del metro, todas las demás Estaciones de una vez, distorsionadas las

distancias entre cada una¹⁷; también inventa o traslada la realidad virtual, pensando en las imágenes satelitales de Google Street View utilizadas en el proceso; “esa estructura informática laberíntica al campo de la sensorialidad y de la aventura topográfica” (Gubern, 1996, p. 174) sustituyendo “la contemplación pasiva tradicional por la participación/[navegación] en tiempo real” (Op. cit., p.171)

*

10 A2 (28) C6

Entre los sonidos que fueron escritos sobre el masking, se consideró las distancias entre los mismos. A lo lejos, el sonido provocado por el tráfico, por los motores de los distintos vehículos que se desplazan en una avenida principal cercana y en una dirección indeterminada, como marea que baja y sube, como en *White sound* de Bill Fontana y también como “un sonido animal, como si fuesen parte de la naturaleza”, como lo expresa John Cage al referirse a los sonidos microtonales que nos alejan de “nuestras escalas y nuestras reglas”, diciendo “cuando oyes sonidos que tienen relaciones microtonales, empiezas a pensar lejos de la ley y hacia la naturaleza” (Cage, 2012b, p. 38). Las herramientas persistentes de alguna edificación o de varias y de voces; gritos y risas de los trabajadores de esa edificación y los de un grupo de niños que juega en algún lugar del vecindario, ladridos y maullidos intermitentes. Más cerca, las conversaciones tras los muros del patio, los cubiertos y platos puestos sobre una mesa, la música que ameniza esos almuerzos. Más cerca todavía, los sonidos del propio patio, el viento remeciendo las hojas, los fío revoloteando entre las hojas del naranjo.

¹⁷ En la Edad Media, también existieron mapas que tenían como finalidad asistir a los viajeros, mediante los mapas en tiras, que como el del metro, mediante líneas rectas que van de un lugar a otro, no prestaban atención a la orientación (Thrower, op. cit)

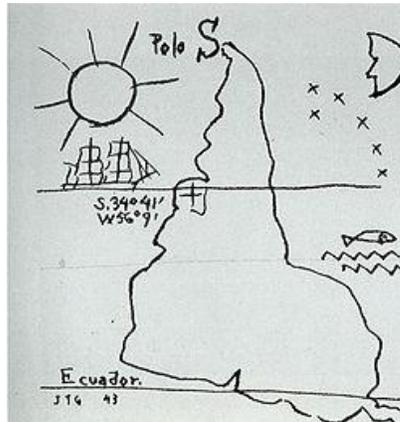


Imagen 3. Mapa invertido de Sudamérica de Joaquín Torres-García

11 A2 (17) C6

El piano, y según la categorización de los instrumentos musicales formulada por *Erich M. Von Hornbostel y Curt Sachs*¹⁸, pertenecería a uno de los cinco tipos: los cordófonos, en que el golpe del mazo sobre la cuerda tensada genera un sonido. Este grupo, al que pertenecería la viola y el contrabajo, ambos instrumentos incorporados al proyecto, se subdivide a su vez en tres, dependiendo del tipo de ejecución o modo de excitación de la cuerda: *por frotación* (viola, violín, violoncello, cello, contrabajo, viola da gamba, etc), *pulsada o pellizcada* (guitarra, laúd, bandurria, etc.) y *percutida con teclado* (piano, clavicordio). Se ha escogido el piano de estudio y no el de concierto, porque la analogía propuesta entre el sector de las salas de estudio, que se asemeja a un piso de un edificio residencial, tiene relación con este tipo de piano, creado precisamente para su estudio en un espacio privado.

¹⁸ http://www.lpi.tel.uva.es/~nacho/docencia/ing_ond_1/trabajos_05_06/io2/public_html/clasificacion.html

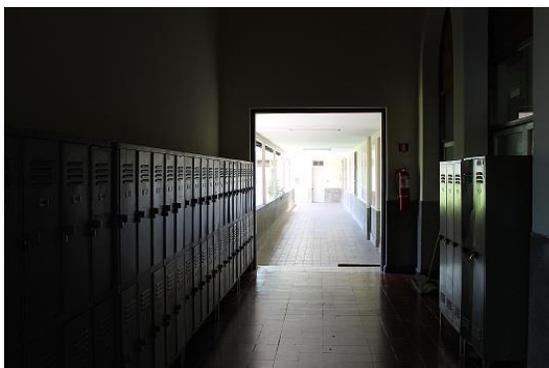


Imagen 4. Pasillo exterior a sector salas de estudio.
(2012) Foto personal

12 A2 (20) C4

Más allá de lo inesperado de la segunda acción con piano, y de la falla técnica que impidió continuar con el plan; al no escucharse definitivamente las herramientas de construcción, resultó enormemente significativo para el proceso el que así haya sucedido. El piano se escuchó, pero era otro piano, no el que estaba previsto para esa acción, y se tenía obviamente *nulo*¹⁹ control de la situación, además de la sensación de relativa incertidumbre de saber que se tiene nulo control.

*

13 B1 (56) C5

Los mapas también han sido construidos como objeto tridimensional, como la cartografía nativa de los polinésicos de las Islas Marshall, consistente en tres tipos de cartas náuticas, según la extensión a representar; Rebbelib, Meddo y Mattan, consistentes en la unión de palos extraídos del nervio central de las palmeras, que luego

¹⁹ Paul Ardenne, al referirse a las acciones, situaciones en contexto, en que además de la intencionalidad del artista que las idea y desarrolla, existe un componente de azar dado por las características del propio contexto que éste interviene, solo o con la participación del público, y que no puede manipular completamente, sino incorporar a las obras. Los músicos de cada sala de ensayo, no manipulan ni tampoco incorporan el sonido del sector de música en su conjunto, e incluso los estudiantes de los primeros años, deben hacer *oídos sordos* al sonido de las salas contiguas, intentando concentrarse en su propio sonido.

son amarrados con fibra vegetal y que indican principalmente el tipo de oleaje; indicador que les permite inferir sobre la presencia y proximidad de otras islas de ese archipiélago. El sonido es, en el caso del trabajo final, el indicador que le permite al público inferir acerca de su propia posición, en relación con la presencia y proximidad de las salas de estudio.

14 A2 (25/30) C5

En la pieza compuesta con procedimientos azarosos, *Imaginary landscape no 4*. (1951) para 12 aparatos de radio de John Cage, sólo intervienen los intérpretes en el cambio de volumen y dial, sin tener ninguna idea de lo que escucharán de cada emisora. Como los fragmentos de sonidos grabados de diversos países del mundo en el transcurso de cuatro años por el artista japonés Yuri Suzuki, y que están almacenados en un globo terráqueo, en su obra *The sound of the earth* (2009-2012), los que aparecen y desaparecen ininterrumpidamente, en aparente desconexión, durante 30 minutos. Similar como ocurre en el *Poema sinfónico para 100 metrónomos* (1962) del compositor György Ligeti, en el que cada metrónomo tiene su propio tiempo de aparición y desaparición en la obra, como las emisoras, aunque aquí no existe una relación secuencial, como sucede con el sonido de cada emisora, sino simultánea, como sucede con el conjunto de radios. Los sonidos se extinguen con el último metrónomo y el compositor determinó, así como en los ejemplos citados, además del o de los objetos o elementos en juego (radio, globo terráqueo y grabaciones, metrónomo), el tipo (cambio de dial/ volumen y programación del metrónomo) y nivel de intervención en un objeto dentro de un marco de acción temporal determinada. En el caso de *Pendulum music*, de Steve Reich, en que 2, 3, 4 o más micrófonos son arrojados sobre unos parlantes sobre los que éstos penden, generándose un acople del sonido; acción escrita en una partitura, pauta o instrucción en la que no están las directrices de toda una situación, sino de parte de ella, un gesto las hace audibles. El ruido que se repite y varía a lo largo de un lapso de tiempo, no se escucha solamente como acople que indica una falla, sino como fragmentos que se reconocen, que son delimitados por el auditor.

15 B1 (45) C4

Algo similar a lo que ocurrió en la segunda acción con piano, en que el pianista no levanta la tapa del piano porque no distingue los sonidos provenientes de la edificación, y que formarían parte del plan, y que recibía por medio de un celular; ocurre en la obra de George Brecht, *Solo para violín, viola, cello, o contrabajo* (1962) en la que el músico pule el instrumento, o en *One for violin solo*, del mismo año, de Nam June Paik, con un desenlace bastante diferente al anterior, llegando a destrozar el músico el violín, luego de haberlo dejado caer. Diferente a la acción *Distancia en piano*, es la interpretación de 4'33'' de 1952 de David Tudor, tiempo durante el cual el intérprete levanta y baja la tapa del instrumento, dentro de los intervalos de tiempo de los tres movimientos de que consta la obra. En la primera acción, el pianista que está sentado, recuesta medio cuerpo sobre las teclas, posteriormente se incorpora y toca en respuesta y no, al ruido que se escucha, apenas, desde una edificación en tiempo real.

16 A2 (16) C3

Existe semejanza entre el ruido, entendido como “la diferencia que acontece en el sonido cuando la linealidad significativa es “alterada” por un hecho acústico cuya materialidad refiere un “fuera” del lenguaje” (Rojas, 2009a, p. 15), y el sonido emitido por instrumentos musicales en un sector de estudio, en que el conjunto de esos instrumentos generan perturbación al escucharlos, así como el ruido proveniente de la edificación de torres, que como hecho acústico enmudece un ámbito particular de la ciudad, de la ciudad como cuadrante, como cuadra, como casa, como patio. El sonido que el músico busca *neutralizar* en una sala, a través de repetitivos ejercicios, se reproduce multiplicado en ese sector de estudio, escapando a su manipulación y asemejándose por momentos, a la orquesta de una edificación en la que hay y no auditor. Sonidos musicales que están siendo articulados por un músico en una sala de ensayo, en base a la

pauta de una partitura o de un borrador²⁰, según ciertos parámetros; timbre, intensidad, frecuencia y tiempo, prueba de una composición previa que ha considerado la intervención del intérprete y del auditor (final).

*

17 B1 (13) C2

Además del hilo, con el que se intervino los mapas, la malla adhesiva de construcción deja entrever la toponimia a través de pequeñas cuadrículas, y el masking hace desaparecer casi completamente la escritura, deja translúcido el nombre del mapa *Encruzilhada do sul*, al ave del aeropuerto dibujada en la leyenda, al lado de una línea intermitente en rojo de un camino no pavimentado, y que en el mapa está ubicada en la única localidad poblada de Río Grande do Sul; o como al color amarillo de una casilla.

18 A2 (33) C3 y C6

A la acción con piano, se sumaron las experiencias anteriores, estableciéndose un vínculo entre el piano y el ruido (*el contrabajo imita un ruido de herramienta*), así como en general una desvinculación de ambos (*Distancia en viola*). Además, se incorporaron dos citas musicales que tenían relación con el contexto de la edificación por la letra de una de ellas, que hace alusión a un recorrido en una ciudad, a una época, y a un sonido que informa que algo ocurre o podría ocurrir; una sirena, y con ella un retorno, con *Te recuerdo Amanda*; y por ser un conjunto de voces el que se escucha, un coro, en *Va pensiero*. Un coro de gritos proviene desde la altura de las torres o desde el cimientó; entonces se incorpora a la acción la voz. Piano y voz, como fuente sonora, se ubicaban en sitios distantes entre sí (una sala y el pasillo externo), emitidos en un lapso de 11 minutos aproximadamente.

²⁰ Procedimiento de notación utilizado por el compositor John Cage, en el que coloca paréntesis de tiempo y no notas, sino letras que describen su altura y el instrumento es especificado por su nombre. En *Music*.

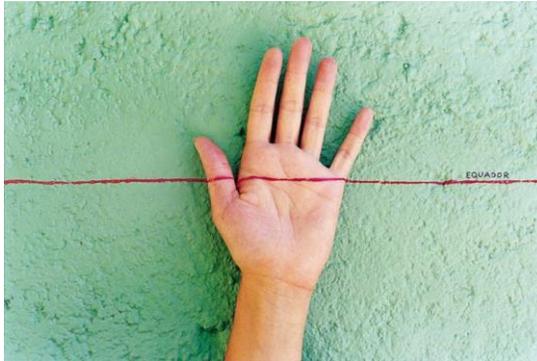


Imagen 5. “Contingent” (2000). Andrea Varejao

19 A2 (34) C4

En la presentación de la segunda acción con piano, ocurrió que el ruido proveniente de la edificación no se percibió desde la sala como se tenía previsto, es decir, no se distinguieron los sonidos de las herramientas desde la construcción, y por ello, el piano se mantuvo en silencio, porque a cambio de la aparición de cada herramienta, delimitado su timbre con claridad, se percibía una forma difuminada en su contorno; y que era recibida en la sala de ensayo a través de un contacto telefónico, lo que impedía la intervención del piano. Porque sin el ruido, no se produciría la relación entre la desarticulación de ambos contextos en los que se construye con y sin intención de decir.

20 B1 (44) C5

Artistas como Oscar Abril, pretenden generar un espacio reflexivo sobre el propio sonido/actuar cotidiano con los objetos, en sus obras para *plástico alveolar*, o para *sillas plegables*, o para *caja de fósforos*, en las que pide al público prestar atención al sonido producido. Similar a *Making traks* (2012) de Dallas Simpson, obra en la que la contemplación no de un objeto aislado, sino además de un contexto y un tiempo, a través de la velocidad, el ritmo, las variaciones y repeticiones de sonidos de un viaje en tren,

entre ellos la voz; el sonido desde dentro del tren y también de un destino, la Estación como lugar de detención, el auditor como viajero, el silencio del tren, la Estación.

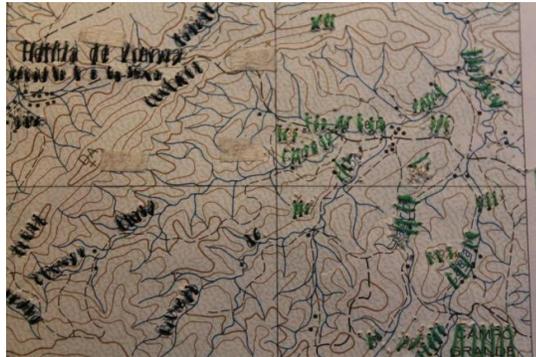


Imagen 6. *Campo grande.* (2011)
Mapa topográfico, hilo. Foto personal.

21 A2 (32) C1

La sonoridad de la ciudad, el gesto de transparentar un punto en el mapa y una época, es explorada por Arseni Avraamov, en *Sinfonía de las sirenas* (1922), composición en la que, además de los sonidos yuxtapuestos de sirenas, artillería, cañones, velocidad de un tren, campanadas, voces, aeroplanos, pasos que marchan, motores, incorpora la voz.

**

22 A2 (34) B2 (69) C7

Al ocultamiento, se suma la extensión fuera del marco del mapa e imitación interna del mismo; desde las líneas internas de la geografía hacia el exterior del marco, al borde del mapa; línea fragmentada de hilo. O la costura imita con una línea intermitente a un río, o extiende la línea curva de la cota alrededor de una primera altura. Pero además del ocultamiento de los elementos del mapa, éstos se fragmentan, desmembrando aleatoriamente sus contornos, o siguiendo alguna particularidad en los elementos gráficos del mapa, y para posteriormente volver a unirlos, ahora con otra distribución y por medio de costuras, convirtiéndolos en largas tiras de fragmentos articulados y que son susceptibles de tener movimiento, en una analogía con el cuerpo que es incorporado al trabajo.

23 B1 (43) C3 y C5

Los ruidos de la edificación “Ajenos al querer decir, [...] provienen desde la materia de los cuerpos que entran en contacto “entre sí”, en universo infinitamente distante al sentido. El ruido es siempre materia sonora no formada, y acaso a ello se debe que no sea posible indicar la calidad de un ruido determinado” (Rojas, 2009b, p. 11). Como no sucede con el sonido de los instrumentos musicales que los músicos *forman*, con mayor o menor intención y a través de su interpretación, en base a una partitura o borrador o nada; lo que sobrepasa, **lejos**, los límites del propio trabajo.

24 A2 (17) C3 y C5

Algunos artistas incorporan el sonido panorámico de la ciudad, utilizando la ciudad como continente de la obra (Ariza, 2003), como en *Listen* (1966-1968) palabra que Max Neuhaus imprime en las palmas-partitura de los auditores, y que junto con *Otodate* (1996) de Akio Suzuki, quien coloca un dispositivo visual de escucha, en el que vincula los pies (posición del auditor) y el oído; intentan que el observador/auditor sea quien preste atención al sonido cotidiano de su entorno más inmediato. Por medio de la partitura en la palma de la mano o del dispositivo de escucha, el artista invita antes que todo a detenerse, y es quien determina, en el segundo caso, la direccionalidad y el punto de escucha, pero además interviene el auditor al prestar oído al sonido ambiente que lo circunda, dentro del cual éste tiene una marca de posición que podría ser vista desde una imagen satelital accedida como un mapamundi hasta un edificio en 3D. O al detenerse dentro de los límites del dispositivo, en el que cada auditor también es compositor, como lo proponía Murray Shafer en los años 70'. Como en las obras del artista Llorenç Barber, quien deja aflorar las posibilidades sonoras en permanente cambio de la ciudad, como *Listen* o *Otodate* pero además, destacando aquellos objetos que perduran en el tiempo como las campanas (Ariza, op. cit, p. 192), siempre insertas en un entorno acústico mayor, y el auditor compone a través de su recorrido por el área. Además de utilizar la

ciudad como continente, algunos artistas han utilizado los espacios más inmediatos donde se desarrollan las obras como parte de las mismas, como *Dreamhouse* de Le Monte Young (desde 1979) realizada en un loft de Nueva York, en la que el movimiento del público la genera, tal como toma sentido la obra escultórica *Sealevel* de Richard Serra (1988).

25 B1 (56) C5

Al entrar al sector de las salas de ensayo, ubicado a un costado del ascensor y que está señalizado por una flecha azul, se observa la perspectiva formada en el pasillo de parquet y salas laterales a éste. La primera sala de estudio de instrumentos musicales es donde se encuentra el piano de cola para el estudio de los intérpretes superiores, a la izquierda; y que es seguida de la número 2, donde se encuentra el piano vertical y la número 3, el clavecín. A la derecha y por la ventanilla de la puerta, se observa en la pared de la sala número 18, variadas enmarcaciones escritas en ruso. Posteriormente, en la número 17, la reproducción de la pintura de Max Beckmann *Quappi mit papagei* (1936), además de un espejo.



Imagen 7. *Ejercicios para tomar distancia.*
(2012) Foto: Nicolás Jackson.

26 B1 (48) C5

Así como en la obra *4'33"* (1952) de John Cage (aunque aquí los sonidos *no comienzan nunca o nunca han cesado*) ¿qué es lo que se escucha cuando la edificación cesa? ¿Qué se escucha en el silencio de la tarde, o de la noche? En el silencio, no en el *abandono de la intención de oír[lo]* (Rojas, 2009a, p. 14) sino encaminados hacia su reencuentro, ¿cuál y cómo es el sonido en sordina que irrumpe en la intemperie de la ciudad o de una calle próxima, de un patio próximo, proveniente desde el otro lado de un muro y que se desplaza en el tiempo hasta hacerse inaudible? ¿cuándo y cómo aparece y desaparece el helicóptero desde el mismo patio?. Entre otros pocos sonidos, cercanos y lejanos, principalmente de la naturaleza y del tráfico terrestre y aéreo, el paréntesis de tiempo del silencio o de la ciudad detenida, se escucha en un espacio que puede ser imaginado como si fuera el poema visual de Gerard Rühm “Tan largo como sea posible” (1962), que se desplaza continuamente en el tiempo *lo más lento y suave posible*²¹, poema que se puede balbucear hasta experimentar la **asfixia**, hasta que la **a** se transforma, o guardar un silencio tan largo y suave como sea posible.

²¹ En referencia a la obra *ASLSP* (as slowly and softly as possible) (1985) de John Cage.



Imagen 8. Plano de Santiago (páginas amarillas) plano de Manhattan y molde de yeso sobre cuerpo. (2012) Foto personal

*

27 B1 (56) C5

Además de ser concebido el mapa o el plano²² con fines prácticos, como instrumento visual de orientación, en un territorio geográfico específico al que por medio suyo, se accede con distintos niveles de proximidad; a través de un mapamundi o del plano del metro o de una casa, o de una imagen satelital accedida a través de un programa informático, que además ofrece opciones en el énfasis de visualización a través suyo, como sucede con un mapa de papel o pergamino, en el que los lectores “estamos interesados en cuestiones métricas como las distancias, las longitudes de las curvas, los caminos más cortos (las geodésicas), las direcciones, los ángulos, las aéreas o las formas” (Ibáñez, 2010, p. 54) ha sido concebido con fines mágicos, religiosos y artísticos.

²² La carta no ha sido incorporada al trabajo.



Imagen 9. Imagen satelital que muestra la sombra de un edificio en el Barrio Matta, en Santiago.
Fuente: Google Earth.

28 B1 (56) C5

Cartografía de la distancia consta de tres acciones con instrumentos musicales cordófonos, de cuerda tensada por frotación o percutida y que son: *Distancia en piano*, *Distancia en contrabajo* y *Distancia en viola*, cada una de las cuales se desarrolla en una sala de ensayo determinada, en las que se genera una situación en contexto, en un sector de instrumentos musicales, y que al ser éstas distintas entre sí, trazan tres caminos, tres experiencias, que surgen de una misma frontera topográfica- *pasillo*, desde donde se advierten elementos visuales y sonoros que ocultan su protagonismo. Sonidos advertidos a través del movimiento, en el gesto de observar la perspectiva primero, y en posteriormente recorrer el pasillo, observar la ventanilla rectangular transparente de las puertas de cada sala, para luego aproximarse hasta entrar en la sala número 2, que es donde se desarrolla la acción con piano y ruido. O donde se han realizado una serie de grabaciones, además del sector de cuerdas, en los de viento, percusión y bronce²³. El sector de las salas de estudio de instrumentos de cuerda, comparativamente con los demás sectores, es el que se asemeja más a un piso de un edificio residencial, donde la perspectiva es prolongada, y se observan 20 puertas con ventanas rectangulares

²³ Del mismo Instituto.

transparentes que forman el contorno. Sector que permite a través del desplazamiento, experimentar la distancia a través de la perspectiva y de los sonidos que el músico repite y varía a lo largo del pasillo y que de un extremo a otro, desde la primera y última sala (piano y contrabajo), y en su transcurrir, se vuelven audibles e inaudibles en distintos tiempos. El sonido del piano de la primera sala, se escucha cercano o lejano dependiendo del desplazamiento, se aleja el piano y se acerca el contrabajo, o viceversa, y en el intervalo entre ambos, otros instrumentos de cuerda, otros fragmentos fugaces de sonido.

**

29 B1 (35) C1

En cuanto al espacio desde donde se desarrolla el trabajo *Ejercicios para tomar distancia*, la escalera termina en la puerta del Taller SOM, desde la cual la luz que provenía de su interior iluminaba lo que se escribió desde afuera, en la mitad de la puerta y entre dos huinchas semi-transparentes, también colocadas en los ventanales de las casas piloto: *Delinear el contorno del mapa mudo es delinear la lengua*, con delineador negro de ojos. La elección de este lugar responde al interés por generar el gesto cartográfico de mirada en picada en el propio observador, a raíz de los mapas desmembrados puestos sobre las tablas sonoras del Taller, pero al mismo tiempo, cada escalón representa una escala cartográfica y una ubicación distinta de cada una respecto de las demás.

30 B1 (46) C3 y C7

Lo distante de la edificación y lo próximo de las salas de estudio, así como lo distante y próximo de cada sala en relación a las demás, y la distancia desde la cual se escucha el primer sonido musical desde los pasillos cercanos a este sector, o desde un patio de música, hasta la sala donde se desarrolla la acción, y que gracias al movimiento es posible experimentar, y lo distante y próximo desde una única sala en relación a su propio espacio y entre quienes en ella se encuentran y en relación al sonido de las demás salas percibidos desde allí; comparten características visuales y sonoras comunes que las

hacen próximas, cuyo hilo conductor, es el sonido inarticulado de ambas, en un lugar de ingresos múltiples y visibles (salas de estudio) e invisibles (edificio) desde el lugar donde se desarrollan estas acciones, y también invisible desde la propia sala de piano, desde donde se escuchan los sonidos musicales de las demás.

31 B1 (43/56) C5

Así como en algunas obras de escultura sonora como *Sonambient sculpture* (años 50-70) de Harry Bertoia, es necesario no sólo oír el sonido provocado por el movimiento de las varas de metal, que generan una vibración que se produce cuando chocan entre ellas, “las esculturas de Bertoia incitan a la participación del público, una implicación activa de los sentidos a través del tacto, la vista y el oído” (Ariza, 2003, p. 133) en la que además se observa la fuente; las varas, que generan el sonido, y en las salas de estudio es posible observar al músico que genera a través del instrumento musical el sonido. Como en *Solar music* (1984) de Joe Jones, obra en la que placas solares, motores eléctricos, instrumentos de percusión o de cuerda, en la que se activa la intensidad del sonido y que depende de la luz solar, así como en el proyecto final, la música de las salas o el sonido surge con la manipulación hecha por un músico, a través de un instrumento musical, pero también de un auditor que presta atención a los sonidos que están siendo concatenados y los que no, y que en conjunto se yuxtaponen y son percibidos según el desplazamiento y atención que se le preste a cada uno, a las diferentes distancias, unos motivos se volverán a escuchar, otros no.

**

32 B2 (68) C1

Mapas de Sudamérica que se encontraban apilados en el primer descansillo, bajo la vitrina con las fotografías tomadas en picada, de niños uniformados que toman distancia

entre ellos en un patio, fueron abiertos y colocados en el cuerpo, modelados en él²⁴. El gesto de tomar distancia visto en las fotografías, es repetido de frente al observador, que desde la escalera, en picada observa la acción.

33 B1 (48/49) C2, C3 y C5

Contrariamente a *baldosas acústicas*, la aparición del ruido de las herramientas es impredecible, así como la intensidad de los sonidos luego de ser puestas *en contacto* con materiales de construcción; desde el cimiento hasta el piso 30, desconocimiento que dificulta más al sistema nervioso, que la variación de un sonido de la misma intensidad pero previsible (Baca, 2005); menos desconcierto en el auditor. En el sector de las salas de estudio, el sonido es previsible y no. El conjunto de los sonidos desencadenados, provenientes de las 20 salas, no se comprende; pero sí algunos fragmentos que surgen de cada sala, de cada instrumento, de cada músico, y que el auditor percibe al recorrer el pasillo y decide donde se detendrá y en qué momento se alejará de este sector, y con ese gesto también se alejará el sonido de los instrumentos hasta volverse difusos, hasta desaparecer.

²⁴ En el marco del curso Proyecto II, y en base a la experiencia con los mapas modelados al cuerpo de la acción *Ejercicios para tomar distancia*, se confeccionó un vestido con los planos de las páginas amarillas (Santiago) y uno turístico (Manhattan); específicamente con los recortes de zonas naturales representadas en esos planos (parques, plazas, etc.), los que fueron cortados en tiras y adheridos de forma yuxtapuesta sobre yeso; el que fue modelado en el propio cuerpo.



Imagen 10. Campus Oriente. Fuente: *Street View*

34 B1 (56) C5

George Brecht, como alumno del compositor John Cage en los años 50', se acercaba más que otros compañeros de las clases de composición impartidas por él, a sus planteamientos de composición, y que según sus propias palabras, se fue convirtiendo en *una exploración de la no intención*, como con la obra *Drop music* (1959), en la que la elección personal no decide el desarrollo de la misma, solo lo que la impulsa, lo que la hace posible; una gotera y un recipiente. Lo mismo sucede en la acción de Steve Reich, *Pendulum Music*, en la que en una de sus versiones, cuatro micrófonos son arrojados sobre unos parlantes provocándose un acople del sonido. El artista no intervino en el proceso de la obra, si no que generó las condiciones para que ésta se desarrollara, y las condiciones las escribió en una partitura-manual de acción, en la que establece criterios mínimos de intervención, que más tarde podrían ser repetidos una y otra vez, por otros artistas, generando una fórmula de acción y que cada vez resultaría diferente de las demás.

**

35 B2 (61) C8

El trabajo desarrollado en el transcurso de esta estancia, en alguna medida pretendió, en base a la intervención de los elementos geográficos y cartográficos; simbología y toponimia, internos y externos de los mapas de papel, *enmudecerlos* con distintos

materiales e instrumentos; *masking*, *malla adhesiva de construcción*, *hilo y aguja* y procedimientos. Todos ellos buscaban, más allá de cada acierto o desacierto, el ocultamiento de esos elementos; mediante el significado y posibilidades del propio mapa, materialidad y procedimiento escogido. El trabajo evidencia el gesto que oculta la escritura del mapa con una costura, al tiempo en que su lectura a contraluz evidencia la aparición de un nuevo elemento que hace *aparecer* a través de la huella del hilo, formas que se suman a las ya trazadas, y se convierte el objeto mapa en objeto, lo que surge como un hallazgo.

36 A2 (30) C3, C4 y C5

En *Distancia en piano*, el pianista además de generar un enlace con el sonido de las herramientas que también son recibidas vía teléfono celular desde la edificación, como en *Distancia en contrabajo*, y de intercalar la cita de *Te recuerdo Amanda*, interviene en el arpa del piano, interviene con su cuerpo en la acción, se levanta, luego de un gesto de descanso sobre las teclas del piano, observa la partitura²⁵, *sin tocar el piano*, que es colocada al interior del piano, en el arpa. Mientras tanto, desde el pasillo externo a las salas, el tenor interpreta la primera estrofa de *Va pensiero*, desde dentro, sólo se advierte su sombra que pasa tras los vidrios troquelados dobles, que impiden que el sonido externo interfiera en la sala. Luego de transcurridos once minutos aproximadamente, el pianista cesa de tocar, el sonido de la edificación también cesa, y en su lugar, los sonidos musicales de las salas contiguas, más los de quienes se desplazan por los pasillos internos y externos.

²⁵ La partitura corresponde a *La Historia del soldado* (1917), de Igor Stravinsky, encontrada días antes en otra sala. La letra de la segunda escena comienza con el Soldado que contempla el lugar y que luego exclama: “*Este es un buen lugar para descansar*”

37 B1 (47/48) C3 y C5

Contrario al sonido sutil provocado por la comida de gato, casi imperceptible, que “da noticia de lo que ocurre entre las cosas, entre las cosas que se tocan”, (Rojas, 2009c, p. 67), entre el alimento y el plato en este caso; es el ruido, definido como un “fenómeno sonoro caracterizado por una estructura de frecuencias no periódicas que conduce a que no oigamos en ella una altura precisa que podamos nombrar” (Baca, 2005, p. 92), “en su mayoría bajas y agudas” (op. cit) que obstaculiza la expedita comunicación entre los sistemas físicos que interactúan en ella; *fente sonora, medio elástico* (aire); medio propiamente dicho y contorno, como el espacio y las características de ese espacio que afectan en la propagación del sonido (Roederer, 1995), y *receptor*; gracias a la mecánica interna del oído, del tímpano, del oído interno o cóclea, y del sistema nervioso auditivo que comunica las señales nerviosas al cerebro, provocando en el auditor, al ser *confusas e irregulares* (Russolo) perturbación, generada con la no intencionalidad de querer decir algo a alguien por parte de quien ejecuta una herramienta de construcción, que genera sonidos simultáneos y aleatorios, sin partitura, sin compositor, sin intérprete, sin y con auditor, o del sector de las salas de ensayo en su conjunto.



Imagen 11. *Ejercicios para tomar distancia.* (2012).
Foto: Nicolás Jackson

**

38 B2 (68) C1

Así como en la acción en la escalera, la mirada en picada es incorporada al trabajo, en la intervención de un estacionamiento de vehículos particulares de la calle Monitor Araucano, en Providencia. Se trazaron tres contornos con aserrín de acrílico blanco, en cada estacionamiento, los que estaban marcados con los números 73, 74 y 75. Sin embargo, la idea inicial fue subir el cerro San Cristóbal por una entrada ubicada al interior del condominio, pero que ante la imposibilidad de fotografiar desde lo alto el lugar, por los árboles que impedían una visión panorámica, se debió bajar hasta llegar a los estacionamientos conformados por el entramado de retículas de concreto y pasto, desde lo alto vistos como cuadrantes.

39 A2 (34) C5

Antoni Muntadas, en su obra *21-3-1998 Mercat de Vilafranca*, incorpora el sonido de la ciudad, también grabado un día y en un área específica (mercado), reproducido en el mismo lugar pero en otro tiempo, proponiendo una toma de conciencia del entorno más cotidiano, el sonido grabado es convertido en un álbum sonoro del tiempo. Paralelamente al trabajo final, se han grabado los sonidos de los demás sectores de instrumentos musicales (vientos, bronce y percusión), grabaciones en las que se ha

buscado el límite de los sonidos emitidos por diversos instrumentos, o el límite sonoro de cada sector, que apenas pareciera desaparecer en un horizonte, aparece el de otro sector que extiende los sonidos de otros instrumentos, de los músicos, que en relación a los anteriores, recién se hacen presentes, desaparecen.

40 A2 (34) C3 y C5

Se ha colocado oído en dos contextos. En uno de ellos, las diversas herramientas de construcción son la fuente sonora, operadas por los trabajadores de una edificación ubicada en un lugar indeterminado y que generan ruido, y donde la intención de la constructora no es otra que construir un edificio residencial en un plazo de tiempo determinado. En el otro, los diversos sonidos generados por el músico que a través de un instrumento musical determinado, escogidos en el trabajo en base al interés personal; cada uno con sus características propias y posibilidades, emite desde las salas de estudio sonidos que está articulando, el sonido avanza y retrocede sucesivas veces, con algún grado de intencionalidad, en base a una partitura o borrador, el que actúa como un mapa que requiere ser descifrado, todo antes de que el auditor intervenga.

41 B1 (48) C5 y C6

Cuando los ruidos cada vez más habituales de la edificación cesan, lo que se escucha es similar a lo que ocurre cuando aparece el silencio abrupto al término de *baldozas acústicas o tapicería de hierro forjado* en *Música de mobiliario* (1917-23) de Erik Satie, es la sorpresa de la última repetición, que desoculta al silencio devolviéndole su plena presencia y protagonismo, y que antes parece no haber tenido más pretensión el compositor que repetir una y otra vez un mismo motivo durante bastante tiempo, o la música se extiende en el tiempo monótonamente, antes del silencio final; aunque esta no causa malestar, o por lo menos no debe haber sido esa la pretensión del compositor, pero sí a ratos se deja de escuchar, como también ocurre con el ruido de la edificación al que

“si se le presta menos atención, comienza a ser menos molesto” (S. Rojas, 2009a, p. 16), pero no desaparece.

42 B1 (56) C4

A raíz de las tres acciones desarrolladas, con contrabajo, viola y piano, y con el sonido, grabado y en tiempo real de una edificación, surgieron las preguntas respecto a cuáles serían las decisiones a tomar, y en particular, en la acción final con piano. Surgió la necesidad de tomar una decisión, respecto a lo que se haría, y cómo, en las acciones futuras; *sin* perder de vista, y en base a la experiencia de la segunda acción con piano, fundamentalmente, que existe poco control de la acción. En todo caso, se toma una decisión en la que interviene, más o menos, el intérprete o pianista y contrabajista, el observador/auditor al contemplar y componer la acción con su desplazamiento por el sector y detención al interior de una sala.

*

43 A2 (34) B1 (56) C6

Se presentó en el Taller un número de catorce sobres de CD con círculo transparente en la cara delantera, en los que se introdujo diferentes elementos que iban o no, en correspondencia con el sonido grabado. Además, algunos sobres contenían objetos que estaban escritos con textos que repetían una acción sonora determinada, pero no correspondían necesariamente al objeto, como el llamado que se hace en una consulta médica por altoparlante, escrito en el reverso de un sobre de carta, en el que se envían mensajes privados.



Imagen 12. Aserrín de Acrílico, intervención.
Bienal de Performance Deformes 2012.
Fotos: Gastón Sobino J.

44 B1 (40) C5

A través de las ventanillas rectangulares de las puertas de cada sala, no sólo se escucha sino también se observa quienes y qué es lo que provoca esos sonidos; la ventanilla permite presenciar la fuente sonora que se tiene enfrente, pero tras una puerta. Algunas de esas salas están destinadas para el estudio de un instrumento determinado, como el clavecín, el piano o el contrabajo; las otras, están disponibles para el estudio de otros instrumentos de cuerda.

**

45 B1 (56) C6

El trabajo desarrollado en el marco del curso Seminario II, proponía una lectura sonora, el de los sobres de CD, no necesariamente con cada imagen expuesta, y que comenzaba de izquierda a derecha, en un sobre que tenía un mapa dentro, un mapa mundi, hasta llegar al último sobre a la derecha donde había una imagen que tenía relación, por los elementos que la componían, con uno anterior que contenía comida de gato, la que era posible escuchar, *apenas*, en la grabación, al estar esta siendo movida en el plato de los animales.



Imagen 13. *Suspended* (2012) Mona Hatoum.
Fuente: Whitecube

46 A2 (24/29) C1

Distancia en piano propone vincular la simultaneidad de cada espacio y en conjunto, y para ello ha advertido y se han incorporado elementos visuales y sonoros que le han dado cuerpo o que han activado el contexto y las relaciones de aquellos elementos en esos contextos, donde es pertinente considerar las coincidencias de ambos en cuanto construcciones que se desarrollan paralelamente en un sector de música, en la ciudad, en un intento de apropiación de la realidad y de construcción colectiva, “que viene a ser entonces activar en ella [...] un “proceso”, sea cual sea, y entrar en una temporalidad específica del mundo concreto confrontándose a su ritmo, así como conformándose con él” (Ardenne, 2002, p. 35)

47 A2 (34) C1

Privilegiando la dispersión (Ardenne) se ha trabajado con el sonido inarticulado de ambos contextos y con la posibilidad de ver, oír y recorrer el lugar desde donde se produce la música, pero no como obra acabada, (*también el edificio se está construyendo, así como el trabajo de los músicos en este sector*) sino como proceso; como aquel lugar íntimo que aún no es visible/audible, está preparándose, mostrando de esa manera la naturalidad que toda obra esconde.

**

48 B2 (70/71) C1 y C7

Durante el proceso, y en cuanto a los encargos trasladados al Taller SOM y allí expuestos, o intervenidas sus inmediaciones, y en el marco de los cursos *Seminario I y II, Proyecto I y Lenguaje y Territorio*, se trabajó en la intervención de mapas topográficos de Sudamérica de papel, en base a la analogía con los *mapas mudos*, que en las escuelas se utilizan para el aprendizaje de la geografía, en ellos sólo está trazado el contorno de una región determinada. También se intervino, con este mismo propósito, espacios y contextos que permitían incorporar la *mirada en picada* en el observador, en base a las características físicas de aquellos contextos, y también construyendo mapas con una materialidad efímera, que era transformada con un gesto.

**

49 B2 (68) C1

Ejercicios para tomar distancia, es una acción que se desarrolla en la escalera que conecta el Campus Oriente con el Taller, o Sala Oriente Magíster SOM. Esta escalera de concreto y de estilo neoclásico, consta de dos tramos rectos de direcciones opuestas y dos descansillos. Entre ellos y en la pared, se encuentra una vitrina de difusión de actividades, donde se colocaron 12 fotografías, de las cuales once eran imágenes pixeladas de la primera. Fotografía que muestra con una mirada en picada el momento en que niños y niñas de una Escuela de Kathmandú, en Nepal, arman filas frente al profesor y toman distancia entre ellos. En la fotografía se observa la contrariedad entre el ordenamiento disciplinar y la orgánica natural de los niños.



Imagen 14. Mapas y planos de Sudamérica desmembrados (2012). Foto personal.

50 A2 (28/32) C3 y C6

También se *transparenta* la ciudad en la obra *The Vancouver soundscape* (1973) concebida desde la ecología acústica²⁶, del compositor canadiense Murray Schafer, quien perteneciera al grupo de compositores *Sound Scope Project* de la Simon Fraser University, los que estudiaban la relación entre música y sonido ambiental; obra consistente en múltiples puntos de grabación de esa ciudad y en distintos tiempos.

51 A2 (34) C3

Distancia en piano intenta vincular la simultaneidad de cada uno de esos espacios (pasillos y salas de ensayo), los sonidos del conjunto de las salas de estudio, así como el de las herramientas de construcción y voces de la edificación, las que aparentemente no están conectadas. Simultaneidad que puede acontecer según Gastón Soublette, como “cosas diferentes que se pueden asemejar sólo en el hecho de haber compartido en el

²⁶ “La consciencia ecológica declara que la sociedad industrial ha contaminado de ruido los ambientes naturales, llegando incluso a alcanzar niveles acústicos tan elevados que pueden ser perjudiciales para la propia salud. Problemas físicos y psíquicos producidos por el ruido de las maquinas, de la industria, en definitiva, de la actividad desmedida del hombre” Murray Schafer. El mismo compositor diría que *los oídos no tienen párpados*, y si no tienen párpados, son enteramente permeables a los estímulos, desmedidos, de la ciudad.

suceso un mismo instante. O cosas muy distantes en el tiempo y espacio pero que conviven simultáneamente en un mismo pensamiento” (G. Soublette, 2010, p. 10)

**

52 A1 (10/11) C2

Antes de que las imágenes satelitales se carguen en *Street View*, muestran un aspecto distorsionado, en este caso del Campus Oriente de esta Universidad, y que en el proceso toma sentido al vincularlo con los trabajos con mapas de papel, al borrar o desmembrar lo representado en ellos; o con aserrín de acrílico, al desarmarlos con un instrumento para la limpieza, distorsionando el mapa, volviéndolo efímero.

53 A2 (32) B1 (48) C6

Se desoculta el sonido de la ciudad al atardecer, el sonido que durante el día aparece como fondo y que podría ser enumerado y clasificado, y que más allá de identificarlos desde el oído natural, que se diferencia del musical en cuanto a la asignación, de este último, de “otros atributos y modalidades de cognición” (. Candia, 2010, p. 54), y que también *traspasa los límites de este texto*, determinar, la fuente que los origina y la ubicación espacial de ese o esos sonidos generados en un entorno específico, en permanente movimiento, y con ello de la distancia entre esos puntos invisibles y el propio. Un inventario que es hecho intuitivamente por un auditor que se encuentra inserto en un entorno sonoro y un ámbito, definido éste como el espacio que establece “una relación de pertenencia” (Maderuelo, 2008a, p. 16) no de la ciudad, sino de un cuadrante, o de la misma calle y de una casa en esa calle.

54 A2 (32) C6

Semi-ocultar el mapa, cubrir toda información cartográfica y/o geográfica y toponimia, e incorporar el sonido de la ciudad grabado desde el patio de una casa, fue la intención que se tuvo; no pensando en obra, porque como obra nunca se escuchó como se esperaba y

por diversos factores ajenos a la propia voluntad, incorporar los distintos planos sonoros inconexos de un entorno acústico y la distancia percibida entre unos y otros desde la casa de la cual se escucha.

55 A2 (29) C3 y C5

Tal como en el documental *Aquí se construye* de Ignacio Agüero, se ha trabajado en base a la experiencia directa con una edificación que por dos años ha ensombrecido los patios de las casas vecinas, así como enmudecido los sonidos de la naturaleza que nace, vive y muere en esos patios, en los que además, se han hecho imperceptibles los diálogos de los vecinos y los propios; el sonido propio de una casa.

56 A2 (34) C7

La simultaneidad advertida proviene, además, como se ha dicho, de dos contextos distantes entre sí geográficamente, pero que conviven en un mismo tiempo y *en un mismo pensamiento*, al ser emitido el sonido de la edificación en tiempo real, y percibido desde las salas de ensayo. Contextos que sin embargo, también presentan similitudes en cuanto ambos tienen como finalidad el construir. Las salas de estudio que *albergan* al músico que allí ensaya diaria e insistentemente con instrumentos musicales, tienen como meta el que en ellas se construya, se construya música, es decir, articular sonidos delimitándolos según parámetros determinados y según los conocimientos técnicos e intencionalidad del músico, *dejando habitar* a través de la música.

**

57 B2 (62/68) C1

En cuanto a los mapas desmembrados, se cree que hubo un casi total desacierto en el montaje, no por colocar en los muros a la altura de la vista parte de mapas de papel intervenidos, mostrando de esa manera el proceso, sino que éstos tenían poca relación, además de ser mapas, con los fragmentados y que estaban distribuidos aleatoriamente en el suelo del Taller, sobre las tablas sonoras, que no formaban parte del trabajo porque

además tampoco se podía recorrer entre los fragmentos. Lo que se rescata de este montaje, fue la posterior incorporación del gesto del observador, que con una mirada *en picada* se enfrenta al mapa distribuido como puzzle.

**

58 A2 (24/28) B1 (41) C6

El ocultamiento de los elementos del mapa, por un lado; el enmudecimiento, y por otro, la aparición e incorporación del sonido no concatenado, fue desde un comienzo la intención, y no, que se tuvo, y que en el proceso se fue desarrollando, en general con un bajo resultado técnico; en el que, sin embargo, se produjo de todas formas una primera aproximación.

**

59 A2 (32) C3 y C6

El primer trabajo que incorpora una clasificación *elemental* de los sonidos de un contexto, y a la luz de la mencionada de Luigi Russolo de 1913 (ver figura 22), fue con un mapa geológico-económico de Lipetrén, Argentina. Sobre la leyenda del mapa ocultada con masking y al lado de las casillas de color, se armó una clasificación básica de los sonidos que se advierten desde una casa. Se vinculaba así el color de las celdas con parte de los sonidos escuchados desde un patio, en particular, con las herramientas de construcción y los sonidos de ese patio; de luz y principal, dentro de la casa, desde la que se escucha esa edificación. Sobre el masking se reescribió la leyenda con los sonidos de la naturaleza y los producidos como artificio, la fuente sonora y la ubicación de los mismos. El desacierto estuvo en no haber impreso con la misma tipografía utilizada originalmente en el mapa.



Imagen 15. *Distancia en Kathmandú* (2008).
Foto personal

60 A2 (13) B1 (44) C1 y C5

Además de las relaciones -que el mapa- mantiene geográficamente, se suman las de quien lo lee, a partir de las coordenadas geográficas que determinarán su propia marca de posición, y a las innumerables alternativas de desplazamiento y que el mapa permite ver de una vez y para lo cual exige detenerse. En el caso del trabajo final, la Sala no 2 es el lugar de detención, desde el cual se perciben los sonidos de ese contexto (articulados por un músico pero desarticulados en conjunto) y uno externo (inarticulados). Los sonidos externos a ese contexto y percibidos desde esa sala, cuando cesan también provocan una pausa, un silencio, como la que se percibe mientras se toma distancia con ese sector.



Imagen 16. *Distancia en piano* (2012)
Foto: profesor Luis Prato

**

61 B1 (41/42) C1

La mirada del observador se incorpora considerando que los mapas y los planos vistos en pantallas de celulares o vitrinas del metro, folletos, libros de turismo, provocan la detención de la ciudad. El gesto de observarlos, se repite en silencio en todas las estaciones del metro, en todo el que vincula las líneas enmarañadas con las referencias laterales que descifran esa representación caótica.

**

62 B1 (56) C1 y C2

Además del desmembramiento, también se utilizó como estrategia, la yuxtaposición de dos o más territorios representados en mapas topográficos físicos del sur de Brasil y planos de Manhattan, Nueva York, simultáneamente y mediante el collage, provocando una aproximación entre ambos, en cuanto el mapa representa una extensión mayor de un territorio; representa la lejanía, en comparación con un plano que representa una ciudad, por ejemplo, vista desde más cerca, como con una imagen satelital accedida a través de un programa informático que permite distintos niveles de proximidad. Yuxtaposición que se incorporaría como estrategia, pero no de mapas, sino de contextos y sonidos, en

base a las características distorsionadas de las imágenes satelitales vistas en 360°, provocadas en los primeros segundos de descarga en *Street View*.

63 B1 (56) C5

Rainer Krause, en su trabajo *Kreuzfahrt* (2006), instalación sonora del entorno de la ciudad de Barcelona, específicamente del recorrido que él hace desde su casa a su oficina, centra su observación y registro en el sonido del metro y “los distintos grados de lejanía y cercanía respecto del tiempo que faltaba para llegar al andén” (R. Krause, 2009, p.19) Así mismo, el trabajo final incorpora como parte fundamental del mismo, la distancia percibida a través de los instrumentos musicales de un sector de estudio, y teniendo como parámetro la primera y última salas, en las que se estudia el piano y el contrabajo.

**

64 B1 (46) C3 y C6

La extrañeza provocada durante el mes de Ramadán, se experimenta también en la ciudad, en los ámbitos más cercanos, desde el patio desde el que se escucha el sonido de la edificación de dos casas más allá, en la que se erigen 30 pisos de altura, sonido no para indicar a través del canto a Dios, a Alá, cuando la ciudad debe detenerse, sino como una construcción/orquesta (edificación con un plazo de tiempo para su desarrollo) de herramientas, maquinaria, alarmas, voces, gritos, murmullos, pitazos del capataz; sonidos inconexos que enmudecen lo escuchado; además de esa edificación, desde el patio y la casa, sin detención, desde el alba hasta la puesta de sol o más tarde todavía; un ruido prolongado.



Imagen 17. Imagen de video de Cinthya Lawson
Fuente: International Cartography Association

*

65 B1 (43/55) C1

El mapa siempre es de tamaño menor que el territorio que intenta representar²⁷, lo que surge como resultado de una proyección determinada previamente en base a consideraciones matemáticas y geométricas, desde el siglo II; que hacen posible trazar en una superficie plana, la esfericidad de la Tierra. Una particularidad de los mapas y a raíz de lo anterior, es que su lectura se realiza con una mirada no horizontal o normal, sino cenital, desde lo alto, la que “se interesa en la distribución de la cosa, en su posición y en las relaciones que mantiene geo-gráficamente” (Torricelli, 2000, p. 8) y que ha sido incorporado en el trabajo, como dispositivo de mirada en la intervención de un contexto.

²⁷ A excepción de *El rigor de la ciencia* de J. L. Borges; ficción en la que la cartografía construida es de un tamaño *desmesurado* en relación al territorio representado, volviéndose inutilizable.



Imagen 18. Pasillo Sector salas de estudio instrumentos musicales de cuerda IMUC.
(2012) Foto personal

66 A2 (17/28/32) C5

Tal vez la cercanía de sonidos *superabundantes* en la ciudad, señalada como diferencia por Murray Schafer, entre ésta y una aldea, impidan escuchar la lejanía del horizonte, impidan escuchar *a distancia* como si lo logran los aldeanos, además por sobrevivencia; en la que *los sonidos del mundo* actual están presentes en decibeles extremos extendidos largamente en el tiempo, y por lo mismo ausentes. Cercanía que se percibe al recorrer la ciudad encendida cada pocos metros en un fondo sonoro que se deja de percibir; “La radio, la televisión, los lugares públicos, restaurantes, esperas telefónicas, incluso el metro están sonando continuamente como una masa amorfa de música que va condicionando los gustos de las personas y atrofiando la capacidad de atención del individuo” (Guarello, 2002, p. 19)

67 A2 (24/28/29) C5 y C6

El artista futurista Luigi Russolo, escribe en 1913 *El arte de los ruidos*, manifiesto acerca de *un nuevo arte*, surgido luego de la audición del músico también futurista, Balilla Pratella, y a quien dirige sus reflexiones, en las que propone una clasificación que agrupa en seis a los sonidos, como artefacto o como los provocados por la naturaleza. Antes de la invención de las máquinas en el siglo XIX, el mundo era silencio, así lo expresaría Russolo en *El arte de los ruidos* y también Murray Schafer, quien caracteriza

a los sonidos de la naturaleza como sonidos de *alta fidelidad*, que *no compiten entre sí*. O los sonidos escuchados en ese silencio en su mayoría eran los provocados por la naturaleza, los que no son *ni intensos, ni prolongados, ni variados*, con las excepciones que Russolo enumera, y como si lo son los provocados por el motor, el que posibilita escuchar a través de él, la velocidad y con ello la distancia. No la velocidad como rapidez, sino como lo construido a escala in-humana (Rojas, 2009a). A través de los múltiples sonidos inconexos provocados en la edificación de la ciudad, como del sector de las salas de estudio de música en su conjunto, el trabajo final pretende colocar oído en la incomprendibilidad, que a través de la distancia móvil se puede ir regulando en base al propio interés. Russolo es también el inventor del *intonarumori* o entonarruidos, máquina generadora de ruidos o dispositivo sonoro que con la manipulación emite diversos sonidos, algunos de los se puede vincular con los que hoy existen en la ciudad; como motores o alarmas. Esos sonidos figuran en su partitura “El despertar de una ciudad”, composición de 1914 en la que se percibe el engranaje de una urbe en la que se genera movimiento y velocidad.

68 B1 (45/48) C3 y C7

Existen sonidos que *ajenos al querer decir*, mudos, despliegan y ocupan el paisaje de la mente, pero no generando malestar, sino extendiendo ese paisaje en la mente, dando descanso. Como cuando en la noche, o un día domingo, o cuando ya ha oscurecido, sólo es percibido el sonido de un avión²⁸, *que no pretende decir nada*, sólo planea sobre las construcciones de la ciudad, cerca de las torres de la edificación que a partir del lunes y durante toda la semana (también algunos domingos), rearmará aquella orquesta inconexa de herramientas, pito del capataz y voces desde la mañana hasta el atardecer.

²⁸ Ese mismo sonido en otro contexto, puede y ha desesperado.

69 A2 (29) B1 (40) C1

Si se viera *en picada* la imagen satelital de cualquier cuadrante, se estaría interesado en las relaciones entre los elementos de esa imagen, y si se viese en *Street View*, se estaría interesado en lo contrario; más en una cosa que en sus relaciones, pero de un paisaje sonoro se está dentro; “A diferencia de otras manifestaciones de percepción estética, en un paisaje [sonoro] no nos encontramos **frente** a uno o más objetos, sino **dentro** de un mismo espacio con esos objetos” (Krause, 2009, p. 17) Paisaje sonoro o *soundscape*, término propuesto por Murray Schafer en los años sesenta, para *describir un entorno acústico*. Sector de estudio como un ámbito en el que se está dentro, como en la sala No. 2 o cualquiera, y que se extiende hasta escuchar el último sonido proveniente de este sector desde otro punto del Campus, los sonidos de este sector desaparecen, pero aparecen otros.

70 A1 (11) C6

La analogía con la que se ha trabajado, tiene relación con la arquitectura de la ciudad y con el urbanismo inmobiliario en particular, que en la actualidad construye incesantemente en el centro de Santiago, *para ello destruye lo que en ese lugar existía*, (lo efímero de la ciudad como antecedente del trabajo). Edificaciones que presentan una cierta altura-cantidad de pisos, los cuales se asemejan al sector de las salas de estudio (a excepción de las ventanillas), a la vez, que remiten a edificaciones de décadas pasadas, por el piso de parquet de las salas y pasillo.

71 A1 (11) C1

En el trabajo final se intentan “[aproximar] cosas que en apariencia son diferentes” (Soubllette, 2007, p. 10) a dos situaciones espacialmente distantes, las salas de estudio de instrumentos de cuerda con una edificación, advirtiendo en ellas las semejanzas que las hacen próximas. Desde ambos lugares se advierte el sonido no concatenado, que

simultáneamente forma parte fundamental de una situación que en parte ha sido premeditada y en parte solo advertida, pero en todo caso en algún grado activada por quien se desplace por ese sector en una fecha y hora acordada. Analogía que conecta dos lugares distantes geográficamente, gracias al sonido que es transmitido por un puente tecnológico, y que es recibido desde las salas donde se desarrolla la acción. En 1914, en una velada futurista en el Cabaret Voltaire de Zürich, Marinetti llama en tiempo real al público asistente a la exposición de una noche y esa acción es parte de la programación de esa velada. Bill Fontana en *Soundbridge Köln-San Francisco* (1987) establece un puente satelital entre Colonia y San Francisco, con 18 fuentes sonoras de ambas ciudades, los sonidos son transmitidos en vivo y se escuchan por parlantes en plazas de ambos lugares.

72 A1 (11) C1 y C5

El trabajo puede ser concebido como aquella *fórmula que surge* (Ardenne) y que permite, o propone al observador el advertir unos acontecimientos en 360° y cuyo énfasis, tal vez, responda a “apuntar a las relaciones entre las cosas más que a las cosas mismas”²⁹. A la relación del piano con los sonidos de las herramientas, más que al piano mismo; a la relación entre los sonidos de las salas en su conjunto, más que a una sola sala; y fundamentalmente, *apunta* a la relación del observador/auditor con una totalidad, más que con cada elemento, sea éste visual o sonoro.

73 B1 (56) C3

Cartografía de la distancia, es el trabajo final desarrollado en el contexto del curso Proyecto II, y que está conformado por tres experiencias en las que se incorporó el contexto en el que se desarrollan las acciones, como una serie, y que ocurren en un sector de estudio de instrumentos musicales de cuerda, en el que de 8 AM a 8 PM, se

²⁹ Así lo expresa Joan Retallack al referirse a los procedimientos azarosos utilizados en la obra visual y musical de John Cage, los que principalmente idea en base al I-Ching (Cage, 2011a, p. 120)



Imagen 19. Mapa panorámico de Manhattan de H. Bollman (1962)

perciben los distintos sonidos provenientes de las 20 salas, en las que ensayan los músicos e intérpretes de diversos instrumentos.

**

74 A1 (11) B1 (55) C2

La acción en la que interviene un trabajador, fue realizada a la luz de la lectura de *Un arte contextual* de Paul Ardenne. Se hizo un cruce, entre la materialidad efímera del aserrín de acrílico y el contexto del Campus Oriente en el que este material fue utilizado para crear un mapa de aproximadamente tres metros. Gracias a la colaboración de un trabajador encargado de limpiar los pasillos que conectan el interior del Campus Oriente, se volvió efímero el mapa; barrido con un escobillón, bautizado por los trabajadores del aseo como *avión*.

75 A2 (34)

Distancia en piano fue la última acción de la serie. En los dos trabajos anteriores, *Distancia en viola* y *Distancia en contrabajo*, lo que ocurrió fue que los músicos no prestaron atención al sonido de la edificación, o, produjeron una imitación de los sonidos generados por las herramientas de construcción, respectivamente. En *Distancia en piano* lo que ocurrió, y lo que se buscó, en alguna medida, fue incorporar las experiencias anteriores; es decir, dos sonidos de distinta fuente sonora sin que se produjera un vínculo

entre ellos (viola), y, al mismo tiempo, un sonido que imitara a otro (contrabajo), pero además, incorporando una cita musical con *Te recuerdo Amanda* de Víctor Jara y la voz.

**

76 B2 (69) C1

Se incorporó en el trabajo realizado en el subterráneo que los trabajadores del aseo del Campus Oriente utilizan como sala de trabajo, una cita pictórica con la obra “*El Geógrafo*” (1669) del pintor holandés Johannes Vermeer (n.1632) invirtiendo algunos símbolos. *El Geógrafo* de Vermeer es un hombre, en este trabajo es una mujer la que mira y es iluminada, no por la luz que entra por una ventana como en la pintura, porque en el subterráneo no existen ventanas que comuniquen con el exterior, sino por un foco de luz. La mujer sostiene un compás como *El Geógrafo*, pero además incorpora el movimiento a través del giro de este en la mesa que forma círculos en el aserrín de acrílico, mientras este personaje mira fijamente el mapa de los otros, geoméricamente cuadrado, también creado con el mismo aserrín blanco. En la acción sólo se escuchaba el sonido del reloj mural.

*

77 B2 (59) C1

En “Suspended” (2011) la artista de origen libanés Mona Hatoum, interviene 35 columpios, sobre los que traza planos de ciudades, ciudades suspendidas en el aire, como las *ciudades sutiles* de Italo Calvino. En las 54 camas en las que se traza mapas con acrílico, el artista argentino Guillermo Kuitca, contrariamente a los columpios no interviene la superficie de un objeto en suspensión, sino fijo, y que según Edward Shaw “No importa que el mapa no dé ninguna información cierta; no importa si no cabemos en la cama. Como Alicia, si podemos reducir nuestros cuerpos y acomodar nuestras mentes a los límites imaginarios impuestos por el tamaño de la cama y la inutilidad del mapa” (Shaw, 2006)

78 B2 (67) C4

El piano tiene una parte externa, teclado, pedales y porta-partitura, elementos que le permiten al músico desarrollar y conducir su intervención, tiene un dominio de esos elementos que están ahí para que actúe en ellos. La parte interna, el arpa del piano, en cambio; que a excepción de músicos que desde John Cage, con sus obras de piano preparado la intervienen, está oculta a la vista, especialmente en los pianos verticales.

**

79 B1 (56) C5

En la actualidad, no sólo con una visión en picada se accede a las imágenes satelitales; como con *Google Earth*, ni paralela, como con el plano de Manhattan de Bollman, sino en 360°, con *Street View*, que existe en el ciberespacio, el cual elimina “la distinción de adentro/afuera” (Gubern, p. 167) al suprimir el marco delimitador “que, si bien tiene dos [...] en las pantallas de los monitores, no lo tiene en la conciencia perceptiva del operador” (op. cit., p. 168) También se accede actualmente a mapas en tiempo real, con las posibilidades de acceso móvil ofrecidas por el Sistema de Posicionamiento Global GPS, el que fue desarrollado por el Ministerio de Defensa de Estados Unidos y actualmente utilizado por la más diversa audiencia civil. Lo anterior, y como ya se ha dicho, motivó el proponer por medio del trabajo final, el desplazamiento del observador/auditor como modo de tomar distancia con el sector de estudio/afuera y la Sala no. 2/adentro.



Imagen 20. Acción en sala de ensayo no 2. (2012).
Músico: Nicolás Sandoval
Foto: Profesor Luis Prato

80 A2 (20) C4

El silencio del piano vertical; la tapa del instrumento no fue siquiera levantada (ni tampoco pulida ni destrozada) permitió escuchar el piano de la Sala contigua. Permitted, desplazándose por un medio elástico como el aire, que el auditor experimentara la contigüidad del espacio en que se desarrollaba la acción *Distancia en piano*, la sala de al lado. El sonido hizo posible la experiencia de percibir el piano que estaba ausente, la falta de distancia³⁰ del piano, acercando la lejanía del instrumento.

81 A2 (28) C6

Las herramientas de construcción emiten sonidos que varían en muchos casos, según el modo de ejecución y el material que se esté manipulando. El sonido de la galleta, herramienta eléctrica como la sierra que corta pero también pule una superficie, ofrece un sonido que independientemente del tipo de ejecución y superficie intervenida, tiene una forma determinada que disminuye su intensidad hasta hacerse lentamente inaudible, una vez que es apagada, el sonido no desaparece instantáneamente, sino que se prolonga en el tiempo.

³⁰ Nombre de la exposición de arte sonoro realizada en 2013 en Santiago.

**

82 A2 (16) C3

Al clasificar sonidos determinados, escuchados en una ciudad o en un aldea, no sólo se “enlista ” lo que el oído natural percibe de manera innata, utilizando el oído como lo hacen los depredadores; sino que además surge con muchos de ellos, no una respuesta innata, sino que la pregunta por aquello que se escucha y que no se comprende, con aquello que coloca en estado de alerta al auditor, mientras intenta explicar la fuente y ubicación de ese sonido que escapa al entendimiento.

83 B1 (42) C4

La cámara anecoica le demostró al compositor John Cage que el silencio en estricto sentido no existe³¹. Si no es acústico, la falla técnica que impidió conectar mediante teléfono celular, piano y ruido, permitió escuchar desde la Sala no. 2, el piano que ocupó el lugar del silencio.

84 B1 (43) C5

Por medio del desplazamiento se pretende incorporar el aspecto que exige la lectura de imágenes satelitales 3D, en el contexto de la estructura laberíntica de la realidad virtual, que ofrece la ilusión de movilidad.

³¹ “El significado esencial del silencio es la pérdida de atención...el silencio no es acústico. Es un cambio de mentalidad” (Cage en Rojas, 2009a, p. 14)

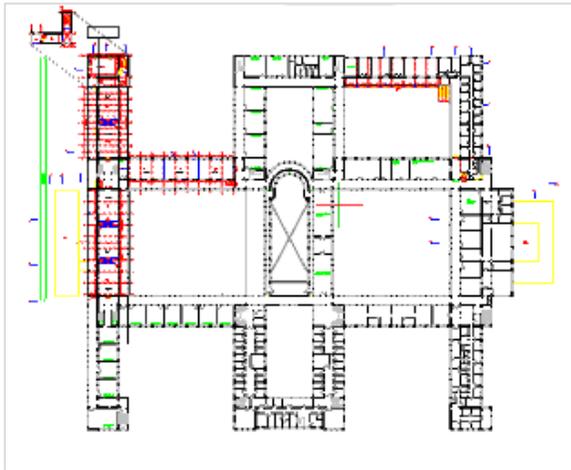


Imagen 21. Plano Campus Oriente. Fuente: UC

85 A1 (12) C8

La contigüidad espacial también se experimentó gracias a la luz. Por medio de las huinchas que cubren la puerta del Taller SOM, la luz del interior hacía presente, así como se observa en las ventanas de los edificios en la noche, el espacio ausente, en el que el público no se encontraba; el Taller.

86 A2 (30) C5

El sonido permite inferir sobre la presencia y proximidad de otras salas de ese sector.

87 B1 (45) C4

La detención del tren³² hace posible escuchar el andén, la Estación, el silencio del tren. La detención en la Sala no.2, hace posible escuchar el sector de estudio como si fuera la Estación.

³² En la obra de Dallas Simpson (2012)

1	2	3	4	5	6
Estruendos	Silbidos	Susurros	Estridencias	Ruidos obtenidos	Voces de animales
Truenos	Pitidos	Murmullos	Chirridos	a percusión sobre	y de hombres:
Explosiones	Bufidos	Refunfuños	Crujidos	metales, maderas,	Gritos, Chillidos,
Borboteos		Rumores	Zumbidos	pieles, piedras,	Gemidos,
Baques		Gorgoteos	Crepitaciones	terracotas, etc.	Alaridos, Aullidos,
Bramidos			Fricaciones		Risotadas,
					Estertores

Imagen 22. Clasificación de los sonidos realizada por *Luigi Russolo*

88 A2 (29) C3/4/5

Lo sonoro se diferencia del sonido en la música, en la medida en que mantiene una relación con el ruido (Rojas, 2009a). Una relación entre los instrumentos con los que se construye música y el ruido generado por herramientas de construcción con la que se edifica la ciudad. Entre el sonido de la cuerda como cuerda, antes que como cuerda que transparenta al músico que la manipula, con más o menos intencionalidad, haciendo audible sus estados anímicos (Rivera, 1997).

*

89 A1 (10/11/12) C6

Los mapas manuscritos de comunidades sin escritura, reflejan la dimensión social en que estos han sido contruidos; como el *Códice Mendoza*, que representa la Fundación de la Ciudad de México (Tenochtitlán) a través de íconos que invocan a la naturaleza como el águila que representa el sol; o el de la comunidad nómada Yolngu de Australia, que representa el área de una localidad con la forma de un cocodrilo de agua salada; una figura ancestral de la comunidad, en el que sus pies flotan en un territorio sin fronteras físicas particulares (Thrower, 2002, p. 19). Ambos mapas, como los medievales, “no han estado restringidos a temas únicamente mundanos” (op. cit., p. 20)

*

90 A2 (29) C6

Al cubrir la leyenda y la toponimia del mapa de papel, surge la intención de escuchar eso que se ocultó. La toponimia cubierta con masking, que nombra una localidad, deja al

descubierto el artificio del mapa, la retícula, las líneas rojas de un mapa geológico, que prolonga las cotas de color rojo del Salar de Atacama, el que se intervino formando una figura de un animal con plumas también rojas.

*

91 B2 (71) C1

Como es sabido, no siempre la cartografía ha sido creada y/o utilizada con fines científicos, en la Edad Media los mapas, y las imágenes en general de aquella época, no eran concebidas con la pretensión de lograr una mimesis fidedigna de la realidad, como posteriormente sucedería en el Renacimiento; “una misma voluntad de veracidad descriptiva va a impulsar a la pintura y a la geografía a ofrecer imágenes fidedignas del mundo y de las criaturas” (Maderuelo, 2008b, p.58) y además, relacionando la cartografía con el paisaje, que basa su perspectiva en la retícula de Ptolomeo, ideada en el siglo II, y aplicada en la pintura como perspectiva en dos *tavolette*, por Brunelleschi en Florencia en 1425, en la que mostraba vistas desde la Catedral de esa ciudad; en que “si el artista va a ofrecer imágenes reconocibles del rostro de una persona al pintar un retrato, el cartógrafo intentará también realizar una mimesis del territorio” (íbid.); sino que, en la Edad Media las imágenes “cobran sentido dentro de un contexto simbólico [...] han sido representadas como íconos de otra cosa que se expresa a través de ellos.” (íbid.)

92 A2 (20) C4

Así como en *Imaginary Landscape no. 4*, tampoco se tenía una idea de lo que se iba a escuchar cuando el piano se mantuvo en silencio. La relación secuencial de cada emisora, o de cada sala, escapa a la manipulación y al entendimiento, con la simultaneidad de sonidos provenientes de las salas, las que en conjunto están “fuera del lenguaje” (Rojas, 2009b, p. 15).

**

93 B2 (69) C5

En Chile un artista que trabaja con y en el territorio es Fernando Prats, y que no

exclusivamente utiliza mapas en sus trabajos, pero si la logica cartográfica en el sentido que traza y pinta el territorio, luego de haber investigado (en) su contexto, y va dejando la huella de su intervención en la ceniza de un desastre provocado por la naturaleza, o en un blanco suelo donde la luz de las palabras, las palabras como luz, cubren la blancura de un territorio lejano, frio e inhóspito como la Isla Elefante. Prats ausculto el espíritu del territorio para luego hacer la traducción de su vivencia utilizando antes de su intervención, cartografía de esos lugares, como el mapa de la Isla Elefante, en la obra "*Gran Sur*" (2011) o en "*Acción Chaitén*" (2009), de esta última el artista realizó 55 acciones en el territorio devastado por la erupción del Volcán.

**

94 B2 (68) C2

Por segunda vez, habiendo considerado que la repetición de una misma acción, o de una misma estrategia, con la intervención de un mapa que se vuelve efímero, tal vez responda a un trabajo “concebido como el resultado de un proyecto que se arma en el lugar” (Giunta, 2010, p. 70) presentado en el Centro Cultural Palacio La Moneda, en el marco de la *IV Bienal Internacional de Performance Deformes* 2012. En esa oportunidad la trabajadora además de desarmar el mapa “*Alameda de las delicias*” con el avión, crea a un extremo, otro mapa con aserrín de color rosa.



Imagen 23. Músico en sala de estudio No 17.
(2012) Foto personal

*

95 B1 (56) C5

Los artistas han intervenido también su propio cuerpo o el territorio con elementos tomados de la cartografía, como Ana Mendieta en su serie *Siluet*, en que aparece confundido su cuerpo en la geografía, o Andrea Varejao en *Contingent* (2000), traza la línea del Ecuador en una mano, o Richard Long, quien traza directamente el territorio, en *una línea trazada caminando* (1967). Línea imaginada en la perspectiva de los pasillos del sector de música, mientras se avanza por ellos, pensando tal vez en que “solo a través del movimiento se puede llegar a comprender el espacio” (Maderuelo, 2008a, p. 29) o, contrariamente a lo que señala Maderuelo, y pensando en Ramadán, en que por más que nos movamos en ese espacio no lo comprendemos.



Imagen 24. Sala no. 3. (2013) Foto personal.

Conclusiones

Sin los sonidos de la edificación, se escucha a los aviones, sin el lamento circular de la sierra, se escucha la ciudad, la distancia en sordina de un entorno sonoro presente con su fugacidad y límite, en el entorno acústico del propio auditor. Y al mismo tiempo, luego de concluida la obra, en contrapicado, el edificio, las torres, comienzan a aparecer en las ventanas transparentes, cortinas multicolores, el edificio comienza a ser habitado. Algunas de las ventanillas del sector de cuerda, también se cubren con partituras, dibujos o papeles.

La incomprendibilidad de cada entorno en el que se trabajó; salas/sala y edificación/patio, es una doble incomprendibilidad en conjunto, un mapa borrado. Un mapa mudo que exhibe solo el contorno de su geografía, los silencios de las localidades y calles sin nombre, la deriva mental del lector del mapa, que así como en el trabajo final *Sala de ensayo no. 2*, en que por más que se desplace por el pasillo de parquet, no lo comprende porque está borrado/tachado/desmembrado. Sin embargo, si puede regular los sonidos mientras va de un punto a otro, de una sala a otra, de un sonido a otro. O sin necesariamente desplazarse, sólo prestando atención a la situación que el trabajo propone.

Referencias Bibliográficas

Ardenne, Paul. (2002) *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención*. Murcia: CENDEAC.

Ariza, Javier. (2003) *Las imágenes del sonido*. Cuenca: (Universidad de Castilla - La Mancha).

Auge, Marc. (2007) *Antropología de la movilidad*. Barcelona: Gedisa.

Baca Martín, Jesús Angel. (2005) *El ruido*. En *La contaminación sonora. Singularidad y caracterización de los procesos auditivos*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Branden, W. Joseph. (2010) *Azar, indeterminación, multiplicidad*. En Plasencia, Clara (Ed.): *La anarquía del silencio. John Cage y el arte experimental*. Barcelona: (Museu d'Art Contemporani de Barcelona).

Visual Art: John Cage en conversación con Joan Retallack. (2011) Santiago de Chile: Metales Pesados.

Music: John Cage en conversación con Joan Retallack (2012) Santiago de Chile: Metales Pesados.

Candia, Sergio. (2010) *Música y entorno sonoro: entre el sonido de los objetos y el gesto imaginario*. En *Diseña*. Revista Escuela de Diseño UC, No. 2.

Debord, Guy. (1996) *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona: Actar.

Fischer-Lichte, Erika (2011) *Sonoridad*. En *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.

Guarello, Alejandro. (2002) *Un auditor que crea: música*. En *Revista Universitaria* No. 78.

Gubern, Roman. (2003) *Del bisonte a la realidad virtual: La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama.

Guillermo Kuitca. (2006) Santiago: Impresión Servicios Gráficos Claus Von Plate.

Harley, J. B. (2005) *Textos y contextos en la interpretación de los primeros mapas*. En *La nueva naturaleza de los mapas: ensayos sobre la historia de la cartografía*. México, D. F.: FCE.

Heidegger, Martín. (1994) *Construir, habitar, pensar*. Traducción de Eustaquio Barjau. En *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serval.

Ibáñez, Raúl. (2010) *El sueño del mapa perfecto: cartografía y matemáticas*. Barcelona: RBA Libros.

Joyas de la cartografía: 100 ejemplos de cómo la cartografía definió, modificó y aprehendió el mundo. (2006) Clark, John Owen Edward, 1937- ed.

Krause, Rainer. (2009) *Kreuzfahrt: un paisaje sonoro instalado*. En *Revista Resonancias* N° 25. Santiago: Universidad Católica, Facultad de Artes, Instituto de Música-IMUC.

Maderuelo, Javier. (2008a) *El espacio y el arte*. En *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Akal.

----- (2008b) *Maneras de ver el mundo. De la cartografía al paisaje*. En *Paisaje y territorio*. Madrid: CDAN; Abada.

Rivera, Jorge Eduardo. (1997) *¿Qué oímos cuando oímos música?*. En *Revista Resonancias* N°1. Santiago: Universidad Católica, Facultad de Artes, Instituto de Música-IMUC.

Rojas, Sergio. (2012) *El arte como archivo del futuro*. En *El arte agotado*. Santiago: Sangría.

----- *El ruido de lo in-mundo*. (2009a) En *Pensar el // trabajar con // sonido en espacios intermedios*. Edición Francisco Sanfuentes. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Artes Visuales.

----- *Ruido y subjetividad: el malestar en el lenguaje*. (2009b) En *Revista Resonancias*. Santiago: Universidad Católica, Facultad de Artes, Instituto de Música-IMUC.

----- ¿*Queda todavía algo de ruido en el sonido?*(2009c) En *Las obras y sus relatos II*. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Artes Visuales.

Roederer, Juan. (1995) *Música, física, psicofísica y neuropsicología: un enfoque interdisciplinario*. En *Acústica y psicoacústica de la música*. Buenos Aires: Ricordi.

Soublette, Gastón. (2007) *Poética del acontecer*. Santiago: Universitaria.

Schafer, Murray. (1976) *El mundo del sonido. Los sonidos del mundo*. En *El Correo*. París: UNESCO.

Thrower, Norman. (2002) *Mapas y civilización: Historia de la cartografía en su contexto cultural y social*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Torricelli, Gian Paolo. (2000) *El mapa: imagen, modelo e instrumento*. Buenos Aires: UBA.

Vivante, A.; Chiappe, D. H. (1968) *Introducción a la cartografía de los indígenas*. [Rosario, Argentina: Universidad Nacional del Litoral, Fac. de Filosofía, Depto. de Antropología].

Russolo, Luigi. *El arte de los ruidos*. En <http://www.uclm.es/artesonoro/elarteruido.html>

