

A large, stylized number '5' is positioned on the left side of the cover. The top horizontal bar of the '5' is pink, while the vertical stem and the bottom curve are a light beige color, matching the background. The '5' is partially overlapped by a pink rectangular area on the right.

SEMINARIO DE ARTE
Y NATURALEZA

PAISAJE
SONORO

Escuela de Artes Visuales
Universidad Finis Terrae

cuaderno de campo n°5

Editorial:

Enrique Zamudio

Marcela Illanes

Marcela de la Torre

Víctor Pavez

ISSN: 0719-4102

Diseño:

Francisca Monreal

Fotografía

Sofía Nercasseau

Escuela de Artes Visuales

Universidad Finis Terrae

Av. Pedro de Valdivia 1642, Providencia

Santiago de Chile, 2016

CUADERNO DE CAMPO 5 SEMINARIO DE ARTE Y NATURALEZA

PAISAJE SONORO

Artista invitado: Rainer Krause I3 al 7 de octubre 2016

Santiago / Matanzas, VI Región

Coordina: Marcela Illanes • **ayudantes:** Sebastián Palma • Cecilia Morales
• **Alumnos participantes:** Catalina Badinella • Camila Baeza • Catalina Barrientos • Fabián Castro • Carlos Delgado • Claudia Díaz • Samuel Domínguez • Ximena Farías • Hosman Espinoza • Paula Izquierdo • Lorenza Miguez • Mariette Lefranc • Camila Maggi • Josefina Marinkovic • Irma Mellado • Isabel Plos • Belén Navarro • Mara Ortiz • Matías Oses • María de los Ángeles Passalacqua • Piera Pennaroli • Isidora Kauak • Paz Sandoval • Anja Struck • Edita Vásquez • Camila Venti • Alejandra Vera • Malena Weileman • Joaquín Margullis • Juan Guerrero

Paisaje sonoro | Enrique Zamudio

Quizás uno de los recursos más inquietantes desplegados dentro del repertorio medial del arte contemporáneo es el del sonido, particularmente el denominado "Arte Sonoro". Germinado desde las prácticas iconoclastas de las vanguardias artísticas de principios del siglo veinte que descubrieron en el sonido una expresión residual genuina de las ciudades, muchedumbres, máquinas y motores que instalaban una nueva dimensión perceptual del mundo moderno, de ahí en más; músicos, poetas y especialmente artistas, quienes indagaron acerca de sus posibilidades expresivas y valor propio. Pero no fue hasta el conceptualismo el momento en que se dio un marco teórico permisible de "entrada en arte" que garantizara dichas prácticas y posteriormente la tecnología digital que facilitó los recursos de procedimiento. El caso es que hoy nos encontramos bajo un panorama que reconoce plenamente el interés artístico del arte sonoro

tanto en el ámbito de las ideas como de los procedimientos.

Rainer Krause es un artista referencial del arte sonoro nacional y latinoamericano, tanto por su reconocida obra individual como su participación en el inaugural colectivo de arte sonoro chileno "RadioRuido". También reconocemos en él su condición académica, que bajo una rigurosa orientación formal y sistemática asegura la consecución del principal propósito de formación artística de este seminario. Esta es la razón por la cual hemos invitado a este artista a proponer y dirigir la presente versión del Seminario Arte y Naturaleza de la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae, una provocativa propuesta para nuestros estudiantes para indagar creativamente acerca de las relaciones audibles y expresivas del paisaje urbano y natural.

E.Z.

El paisaje sonoro. Entre percepción y composición Rainer Krause



El filósofo Martin Seel entiende el paisaje como un proceso de percepción estética en un espacio, con características propias y diferentes de otros espacios. El paisaje existe en esta percepción estética; sin ella, solamente queda el entorno. En un paisaje no nos encontramos frente a uno o más objetos, sino dentro de un mismo espacio con esos objetos. El paisaje además no es estático: por un lado, el espectador puede moverse en él y así se cambian las vistas y perspectivas, y, por otro, en él siempre hay movimiento, por lo menos de la luz, del sonido, pero también de los objetos mismos. El paisaje entonces se constituye como experiencia de ser involucrado en un espacio de acontecimiento.

Paisaje también es un asunto de dimensión.

Un paisaje empieza donde el sujeto involucrado no puede definir sus medidas. El espacio de un paisaje no tiene

márgenes ni límites, termina recién en el horizonte, donde se difuminan los contornos, formas y márgenes de los objetos. Recién con la apertura hacia el horizonte el espacio se transforma en paisaje.

Esta apertura del paisaje no se reduce solo a su ámbito espacial ni a su acontecimiento temporal. Todo lo que aquí se encuentra y sucede no solamente sobrepasa la percepción simultánea, sino también las posibilidades de comprensión y explicación. Como el paisaje se escapa de una visión general del conjunto, tanto espacial como temporalmente, así también se escapa de un entendimiento cognitivo de su conjunto. La experiencia del paisaje consiste entonces en un “abrirse” a algo, a un acontecimiento, que no se puede resolver práctica ni cognitivamente. Un paisaje no se trata de entender. Estas características son válidas tanto para el paisaje natural como para el paisaje urbano, entendiendo el último como el entorno

de la ciudad que se abre visualmente a la lejanía o cuando esta lejanía se hace presente a través de sonidos u olores. Así, el paisaje urbano se despliega cuando su espacio no se puede estructurar completamente en la percepción de sus elementos.

Para un artista que entiende de esta manera el paisaje sonoro (urbano), la estrategia puede ser entonces producir una situación en la cual el oyente presta especial atención a los sonidos que ya están presentes en el entorno. La creación de estas situaciones puede ser muy sencilla. En 1966 el músico Max Neuhaus invitó a un grupo de personas a un lugar de la ciudad de Nueva York, timbró la mano de cada uno de los participantes con la palabra Listen y caminó con ellos un recorrido pre-elegido, rico en distintos sonidos urbanos. En 1996 el artista Akio Suzuki marcó con un stencil numerosos puntos en veredas, plazas y calles de la ciudad de Berlín, que mostró un híbrido entre un par de orejas y huellas de zapatos. Cualquiera



transeúnte estaba invitado a ponerse en el lugar de la escucha y prestar atención a la sonoridad del lugar.

Más específicas son las instrucciones para los soundwalks de Hildegard Westerkamp:

“Comienza escuchando los sonidos de tu cuerpo mientras te mueves. Están próximos a ti y establecen tu primer diálogo con el entorno [...] Intenta moverte sin hacer ningún sonido. ¿Es posible? ¿Cuál es el sonido más silencioso de tu cuerpo? [...] Aparta tus oídos de los sonidos que produces y escucha los sonidos cercanos. ¿Qué escuchas? ¿Qué más escuchas? Más gente, sonidos naturales, sonidos mecánicos [...] ¿Puedes identificar ritmos interesantes, golpes regulares,

el tono más agudo y el más grave? [...] ¿Cuáles son las fuentes que producen los distintos sonidos? [...] Aparta tus oídos de esos sonidos y escucha más allá, en la distancia [...] Por ahora has aislado los sonidos unos de otros y los reconoces como entidades individuales [...] reúnelos y escúchalos como si estuvieras escuchando una composición musical interpretada por diferentes instrumentos [...]”.

Aunque aquí hay una clara referencia con la composición musical, esta composición no está realizada por un autor diferente al oyente, sino es él que compone a través de su disposición de enfrentarse con el entorno sonoro en forma estética, incluso siendo corporalmente parte de este entorno a través de los propios sonidos.

En 1973 Murray Schafer publicó *The Vancouver Soundscape*, una recopilación de sonidos grabados del entorno (urbano y natural) de Vancouver, montados de tal forma que deberían “mostrar” –hacer perceptible– el carácter sonoro



singular de esta ciudad. El montaje de los sonidos, la intención de representar, significa el acto de “componer” el sonido. Para él, entonces, un paisaje sonoro es la composición de un entorno sonoro. Este concepto entiende el paisaje como un arreglo del artista, donde él es dueño de los elementos singulares del paisaje y los mueve según su interés conceptual. El paisaje es entonces un artificio compuesto, que guarda relaciones de semejanza con un entorno real.

Desde entonces surgieron otros compositores y recolectores de sonido que hicieron el trabajo de transformar la sonoridad del entorno en paisaje. En 1984 Pierre Henry creó *La Ville*, donde se manifiesta claramente el carácter musical de esta composición.

“Si el tema de su composición se llama *La Ville*. La Ciudad, y eso es París, entonces no quiere entregar una documentación acústica de la ciudad, quiere nuevamente crearla y reconstruirla en el medio de su procedimiento musical. [...] No se [la] escucha como en un collage de sonidos originales, que capta el curso de un acontecimiento sonoro y la une con semejantes acontecimientos, sino como en una pieza musical que consiste de material sonoro convencional. [...] Las secuencias de la pieza de Henry y sus cursos tienen formalmente un peso propio. En esto se refleja la intención del autor-compositor. Él quiere crear algo que antes todavía no existía. La realidad de la ciudad audible no

debe ser guardada por sí misma, ella se realiza recién en los principios organizacionales de la composición, según los cuales se emplean los elementos singulares, extraídos de la acústica de la ciudad”.

Mientras la percepción estética del paisaje no necesariamente está relacionada con la producción estética, la instalación en todo caso es una obra de arte. Como cualquier obra artística es una presentación “constelativa”, es decir, su significado se presenta a través de una combinación de elementos no sustituible por ninguna otra combinación de elementos. Aquí se trata de un ordenamiento singular de sus signos. En una instalación la composición de los signos es espacial, de tal modo que provoca una diferencia entre el espacio en el cual se encuentra (en el espacio arquitectónico, urbano o natural) y el espacio tal como se presenta (como un espacio estético). El espectador se enfrenta a este espacio con una valorización (como una obra de arte

con la que vale la pena relacionarse).

Similar que en el paisaje, el espectador se encuentra en el mismo espacio junto con los elementos materiales de la instalación, pero al contrario a aquel, este espacio es limitado, no abierto hacia lo difumado del horizonte. Las instalaciones son “inclusivas”, porque aquí queda “abierto qué es todavía parte del objeto estético y qué no” (por ejemplo, la puerta de la sala, la textura de las paredes, los sonidos vecinos, etcétera, una diferencia clave con el paisaje, donde todos los elementos perceptibles son parte de él). Así el espectador tiene la posibilidad, a través de su desplazamiento físico entre estos elementos, de componer sus relaciones, definir sus constelaciones a través de distintos puntos de vista (y de escucha), prestando más o menos atención a cada uno de ellos y así relacionarse estéticamente con la instalación en su conjunto.

Mientras el entorno se transforma en paisaje, o sea, en lugar de una

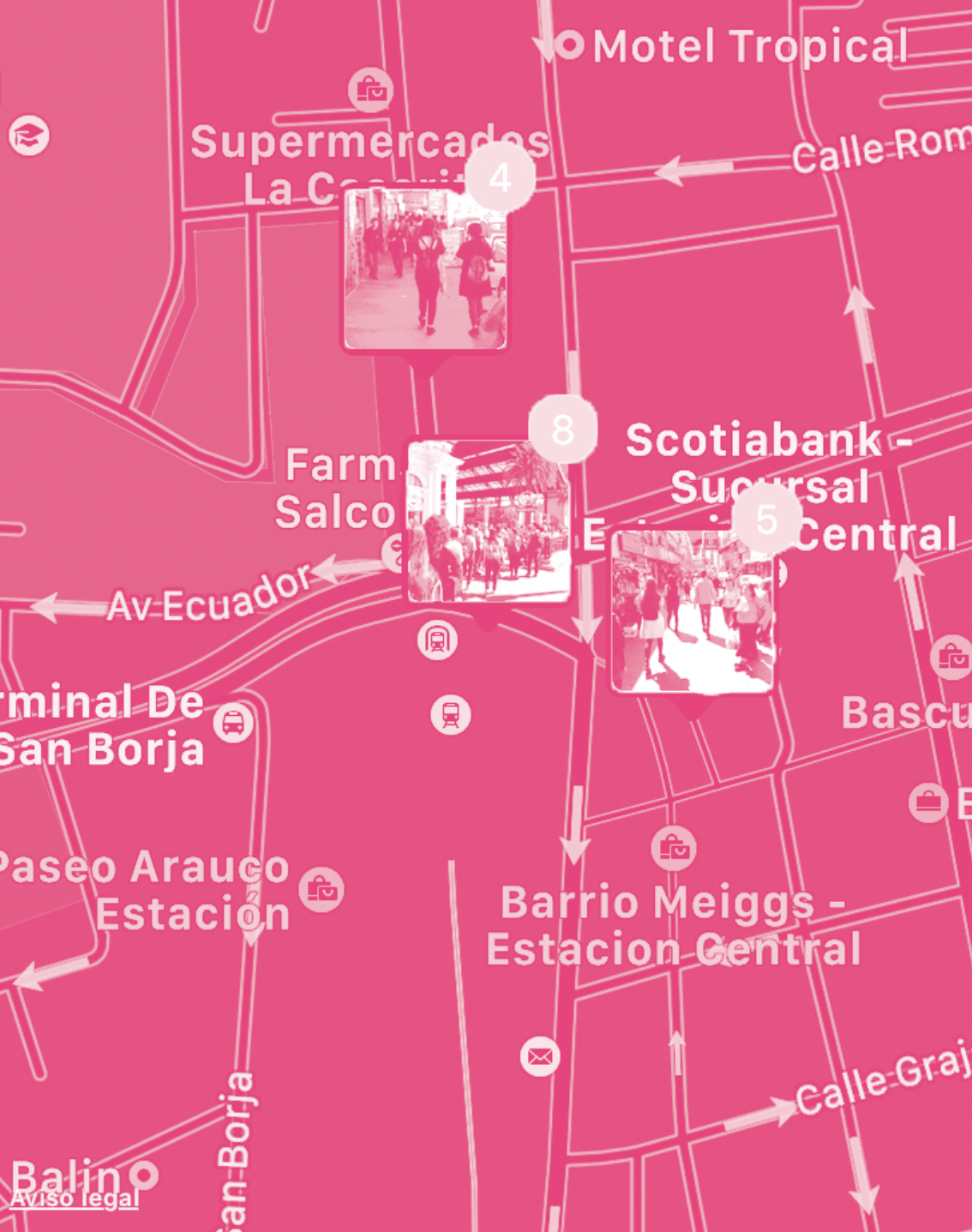
experiencia estética, a través de un abrirse con todos los sentidos a un acontecimiento inabarcable que sobrepasa todo “qué” y todo “por qué” de este acontecimiento, en una obra de arte el intento de descifrar el “qué” (la materia) y el “por qué” (el significado) es inherente a la experiencia estética. En un paisaje los elementos no significan sino que son fenómenos que interactúan entre sí y con el sujeto. En una instalación los elementos son más que fenómenos, son además signos que se relacionan según las intenciones de un autor y las percepciones del público, produciendo sentido (aunque nunca definitivamente).

La instalación sonora desarrollada y montada por los alumnos del Seminario de Arte y Naturaleza, relaciona las distintas experiencias estéticas: dejar “aparecer un paisaje” (a través de la reproducción de los sonidos registrados en la comuna de Providencia y en la costa del litoral central de Matanzas) y al

mismo tiempo “significar” a través del formato artístico elegido (la instalación), las ubicaciones de los sonidos en el espacio expositivo, sus super y yuxtaposiciones y, por ende, la elección de los dispositivos de reproducción. Como los elementos de la instalación son signos y material al mismo tiempo, tienen una “doble presencia. (...) El movimiento oscilatorio entre cosa y signo no se puede nunca resolver en puro significado (como en el símbolo) ni tampoco reducir a pura literalidad”. Esta doble presencia provoca entonces una doble lectura –como paisaje representado y como obra de arte compuesta–, lo que imposibilita una determinación definitiva. El observador/oyente “está confrontado con una dinámica contradictoria entre producción y subversión de sentido”, entre percepción sensible de un paisaje y goce estético de una composición.

Caminata sonora

Pauta de trabajo Rainer Krause



Presta atención a los siguientes aspectos:

1. Identifica los diferentes **ambientes sonoros**. ¿Cuáles son?
2. ¿En **qué** se diferencian estos ambientes?
3. **Identifica** los sonidos típicos de cada ambiente.
4. ¿Cuáles de estos **sonidos** son de **fondo**, cuáles son como **“hitos”** (puntuales)?
5. ¿Cuáles de estos **sonidos** son **singulares** de este ambiente, cuales también **están presentes** en otros?
6. ¿En qué **puntos** de la **caminata** se producen cambios **sonoros** significativos? Caracteriza estos cambios.

Matanzas VI Región



Registrar



diferentes sonidos del paisaje natural



extensión de 3 a 5 minutos



Instalación sonora desarrollada y montada por los alumnos del Seminario de Arte y Naturaleza en la Facultad de Arte, octubre de 2016.

ESCUELA DE ARTES VISUALES

FA

FACULTAD DE ARTE



UNIVERSIDAD
Finis Terrae
VINCE IN BONO MALUM

