An aerial, black and white photograph of a coastal town. A prominent road runs diagonally from the top left towards the bottom right. To the left of the road, there are buildings and structures, possibly a market or a public square. To the right, there is a wide, sandy beach. The overall scene is captured from a high angle, providing a clear view of the town's layout and its proximity to the sea.

RESONANCIAS

Una aproximación al paisaje desde el sonido

María José Sotomayor Viñan

RESONANCIAS

Una aproximación al paisaje desde el sonido

Trabajo de Fin de Master

Para optar al título de Master Oficial en Arte: Idea y Producción

por la

Universidad de Sevilla



Autora:

María José Sotomayor Viñan

Firma de la alumna:

Tutor:

Rafael Pérez Cortes

Vº. Bº. del Tutor:

Sevilla, 2018

RESUMEN

Resonancias: Una aproximación al paisaje desde el sonido; es un trabajo artístico y de investigación que aborda diferentes posibilidades de acercarnos al concepto del paisaje utilizando el sonido como medio esencial para potencializar la percepción de nuestro entorno. Por lo que se hace una reivindicación de no solo vivir el paisaje con la mirada, sino con todos los sentidos que nos conforman poniendo un énfasis en el sentido del oído.

De la misma manera se hace una reflexión de las distintas cualidades que configuran el paisaje y como el ser humano contribuye en su constante construcción conjugando aspectos simbólicos y emocionales. Además, se analiza diferentes vías plásticas que resaltan la experiencia estética como factor importante de vinculación con el paisaje siendo el cuerpo nuestro principal medio para recibir las resonancias del espacio que habitamos.

Palabras claves: Paisaje, ciudad, cuerpo, sonido, silencio, arte.

ABSTRACT

Resonances: An approximation to the landscape from the sound; it's an artistic and research work that addresses different possibilities of approaching to the concept of the landscape using sound as an essential mean to potentiate the perception with the world around us. That is why I propose not only live the landscape with the eyes, but with all our senses putting an emphasis on the sense of the hearing.

Likewise a consideration is made of the different qualities that make up the landscape and how the human being contributes in its constant construction conjugating symbolic and emotional aspects. It also analyzes different plastic ways that highlight the esthetic experience as a main factor for our link with the landscape, being the body our main way to receive the resonances of the space we inhabit.

Key words: Landscape, city, body , sound, silence , art.



INDICE

INTRODUCCION.....	12
JUSTIFICACION Y ANTECEDENTES	14
OBJETIVOS	15
Objetivo General	15
Objetivos Específicos	15
METODOLOGIA.....	16
Metodología de aportaciones artísticas	16
Metodología de argumentaciones teóricas	17
GRADO DE INNOVACION.....	18
PRIMERA PARTE:.....	20
1.1 Aportación 1: Devenir de afectos	21
1.1.1 Catalogación de la Obra.....	21
1.1.2 Proceso de Creación-Posproducción.....	22
1.2 Aportación 2: A la Escucha de mi andar.....	23
1.2.1 Catalogación de la obra.....	23
1.2.2 Proceso de Creación-Posproducción.....	25
1.3 Aportación 3: Mar humanizado.....	26
1.3.1 Catalogación de la obra.....	26
1.3.2 Proceso de Creación-Posproducción.....	27
1.4 Aportación 4: Paisajes etéreos.....	28
1.4.1 Catalogación de la obra.....	28
1.4.2 Proceso de Creación – posproducción	31
SEGUNDA PARTE:.....	33
2.1 CONFIGURACION DEL PAISAJE.....	34
2.1.1 TEMPORALIDAD DEL PAISAJE.....	37
2.1.2 DEL ESPACIO VISUAL AL ESPACIO SONORO (VER CON LOS OIDOS) ..	39
2.1.3 SILENCIO Y RUIDO	41
2.2 PAISAJE SONORO	45
2.2.1 LA IDENTIDAD SONORA.....	48
2.2.2 EL ANDAR POR LA CIUDAD/ SENTIR LA CIUDAD.....	51
2.2.3 LA ESCUCHA CONTINUA	55
2.3 EXPERIENCIA ESTETICA.....	56
2.3.1 LO SUBLIME	57
2.3.2 LA SINESTESIA	61
2.3.3 EL CUERPO COMO LUGAR DE RESONANCIA.....	63
CONCLUSIONES.....	66
BIBLIOGRAFIA.....	67
RELACIÓN DE IMÁGENES	71
ANEXOS	73



INTRODUCCION

El presente trabajo tiene como objetivo analizar diferentes reflexiones sobre el paisaje, comprender su importancia conceptual dentro del arte y producir obras a partir del sentir sonoro. El interés de investigar sobre estas reflexiones nace desde abordar el paisaje de una manera más integral en cuanto a su significado, y a la vez enfocándolo desde la percepción sonora, siendo así el sonido el medio primordial para mi producción artística.

Según la definición de la Real Academia de Lengua Española paisaje es "Parte de un territorio que puede ser observada desde un determinado lugar" o "espacio natural admirable por su aspecto artístico"; esta idea de paisaje aún queda vigente en la percepción de muchos individuos; sin embargo, su significado ha sufrido grandes transformaciones y se muestra de una perspectiva más global, por lo que el estudio de su configuración me ha dado las pautas acertadas para el desarrollo de *Resonancias*.

Es por ello que me cuestiono las siguientes preguntas: ¿Cómo es la idea de paisaje de cada habitante?, ¿Cuál es la relación del individuo con su entorno?, ¿Soy consciente de los espacios sonoros que habito?, ¿Nos sugiere un sonido más que una imagen?, ¿Cuánto nos dice el sonido de una ciudad?, ¿Se puede generar paisaje desde nuestro interior?; buscando las respuestas a cada una de estas interrogantes nace el discurso de esta investigación.

En primer lugar, analizaremos el concepto paisaje desde la limitante mirada tradicional hasta las nuevas aproximaciones conceptuales y artísticas del paisaje generando un panorama más completo y renovado. Abordaremos la idea de la temporalidad del paisaje estableciendo su importancia con los espacios visuales y sonoros. Dentro del espacio sonoro se reconocen dos elementos que lo constituyen; el silencio y el ruido, realizaremos un estudio de su protagonismo en el paisaje contemporáneo, estableciendo ejemplos de artistas que han estudiado estos conceptos.

En segundo lugar, nos centraremos en el paisaje sonoro; concepto creado por Murray Schafer, comprendiendo la importancia de su estudio dentro de la concepción del paisaje dando cabida a la necesidad de recrear en los individuos el entorno acústico que nos posibilita diversas sensaciones, además miraremos las posibilidades informativas que nos da la identidad sonora. Hablaremos también sobre la práctica artística de la deriva como un acercamiento más perceptivo del individuo con la ciudad en la que habita; llevándonos a reflexionar sobre el papel de la escucha consiente en la vivencia de nuestro entorno.

Por último; hablaremos sobre la percepción estética; parte fundamental de la investigación ya que las experiencias adquiridas por el ser humano son más significativas que una mirada, de manera que en cada obra práctica se trata de provocar un estímulo sonoro en los espectadores; para que de manera subjetiva cada individuo conecte a su modo de percepción el sonido con la imagen haciendo una evocación al paisaje.

Esta relación entre imagen y sonido podemos relacionar de manera directa con la sinestesia; desde el punto de vista de la escucha nuestro cerebro tiende a asociar los sonidos a formas ondulantes, caracterizándolos como formas fluidas, ásperas, lisas, rugosas; con esta sugestión del oyente mi propósito es evocar lo sublime en los colores y la luz conectando de manera espontánea el paisaje a la imagen y el sonido.

El cuerpo por naturaleza es un lugar de resonancia, recibimos las vibraciones de nuestro entorno, las energías del paisaje, el movimiento de la ciudad, los sonidos que nos rodean. Todo lo que incita en cada uno de nosotros cuando vivimos el paisaje pesa según nuestra interacción con el entorno de manera que todos los sentimientos despertados en un determinado fragmento de paisaje dejan de ser algo meramente contemplativo y viene a ser una experiencia donde interviene nuestra memoria, ideas y sentires aproximándonos a un paisaje tanto físico como emocional.

Siendo este un nuevo sentido del paisaje, *"la representación territorial y los comportamientos y expectativas territoriales, están afectados por la heterogeneidad de las experiencias personales"* (Nogué, 2007; 29) nos convertimos en un elemento más como parte importante de este concepto.

JUSTIFICACION Y ANTECEDENTES

Mi producción plástica antes de cursar el master se ha basado en la fusión de la música con la plástica; por lo que mis ideales teóricos y prácticos fueron; incrementar más posibilidades entre el campo sonoro y la plástica.

Tras haber cursado el master en el itinerario de naturaleza; nuevos conceptos e intereses fueron surgiendo en mí: las distintas materias como discurso en torno al paisaje, instalaciones, espacio e intervención y morfología de la naturaleza me motivaron a trabajar este concepto por lo que mi manera de entender el paisaje fue evolucionando de manera positiva permitiéndome conocer algunos referentes artísticos que han trabajado el paisaje.

De manera que esta investigación engloba posibilidades de fusión con el sonido y el paisaje. Dentro de las obras prácticas el sonido siempre ha provocado un estímulo creativo, como artista y al emplearlo en cada obra trato de provocar en el espectador estímulos en su memoria y en su percepción. Es por ello que las elecciones de los artistas tienen conexiones significativas con el sonido, la percepción estética, y el paisaje buscando la conexión de la experiencia vivencial del paisaje como posibilidad poli sensorial en el individuo.

Según Deleuze y Guattari los medios son los entornos que el individuo utiliza para conseguir una expresión, *"cada medio es vibratorio, es decir un bloque de espacio-tiempo constituido por la repetición periódica de la componente"*. (Deleuze & Guattari, 2002). El sonido constituye aquel bloque de espacio y tiempo, es mi medio ideal para canalizar las obras artísticas del presente trabajo. Hablamos aquí la dinámica natural del sonido, que se repite, que ocupa varios espacios a la vez y es capaz de crear atmósferas, todas estas cualidades se ponen a disposición para que el ser humano se deje sintonizar por los sonidos del paisaje y a la vez este sintonice su belleza a través de la escucha.

OBJETIVOS

Objetivo General

- Analizar diferentes posibilidades de aproximación al concepto del paisaje a través del campo sonoro para crear una hibridación entre ambos en correspondencia con el arte.

Objetivos Específicos

- Identificar los orígenes del paisaje ligado directamente desde la perspectiva artística
- Explorar y plasmar las diversas cualidades sonoras del paisaje
- Provocar una vivencia del paisaje a través del oído
- Generar reflexiones y sentimientos en el espectador en torno a su percepción del paisaje
- Sensibilizar sobre la escucha del entorno y mi actitud frente a ello
- Reconocer la identidad cultural y social de un lugar a través del registro sonoro
- Sugerir la sinestesia en el espectador como parte dinámica de la obra
- Complementar aspectos digitales (sonido y luz) y manuales (serigrafía) para lograr una experiencia sublime visual
- Activar vínculos sonoros y visuales del paisaje desde la memoria
- Mostrar lo sublime del paisaje en representaciones conectadas directamente con nuestro cuerpo
- Conocer nuestro cuerpo como generador y receptor de paisaje
- Realizar una investigación coherente con la teoría y la práctica
- Crear una serie de aportaciones artísticas que cumpla con las intenciones de contagio creativo entre lo sonoro y lo plástico.

METODOLOGIA

El presente trabajo Resonancias se divide en dos apartados: las aportaciones artísticas y las argumentaciones teóricas que se complementan mutuamente. Dentro de cada apartado se encuentra como eje fundamental, el explorar el ámbito sonoro dentro de la producción artística; por lo que esta base de trabajar con el sonido ha sido parte de mi interés personal encontrándome en constante búsqueda de su uso y su hibridación con las artes plásticas; de este trabajo de fin de master he obtenido un crecimiento artístico en cuanto a lo teórico como lo práctico por lo que el proceso ha sido fructífero.

Metodología de aportaciones artísticas

Dentro de la metodología en cuanto a las aportaciones artísticas las he desarrollado para comprender como actúa la configuración del paisaje dentro de la percepción del ser humano, mi mayor interés es que las obras de alguna manera entablen una interacción con el espectador y quede en ellos la experiencia estética para que surja la reflexión, los sentimientos y pensamientos.

A medida que trataba de plasmar parte del paisaje en mis obras, mi comprensión sobre este término iba ampliándose y llegue a la conclusión de que lo que muestro es una representación de como yo miro y concibo el paisaje en donde influye también mi bagaje cultural y mi memoria. Es por ello que lo interesante de cada obra es que cada cual va a acercarse a su paisaje personal asociando sus ideas a partir de la imagen y sonido referencial.

Mis obras se componen del performance, escultura, serigrafía, maqueta, video y sonido. Por lo que el proceso ha venido desarrollándose según el orden en que las presento. Mi primera aportación; **Devenir de afectos** se desarrolla durante la materia *discurso en torno al paisaje*; el detonante de esta obra fue la lectura que realice de la temporalidad del paisaje de Tim Ingold que hacia una relación de la funcionalidad de la música con el paisaje; así que realicé una secuencia sonora emitidas por el cuerpo humano; performance con el objetivo de crear una atmosfera sonora que evoque el paisaje, con colaboración de estudiantes de grado de la facultad se pudo realizar la obra que brindó la experiencia a los espectadores de vivir el paisaje a través del oído.

La segunda aportación; **A la escucha de mi andar** surge durante el desarrollo de taller del master denominado *territorio critico*; el origen de todo este proyecto colectivo fue mostrar nuestra percepción de la ciudad de Sevilla; el proceso fue realizar una selección de sonidos de mis recorridos dentro de la ciudad; reflexionar y entender desde los sonidos mi caminar en ella y materializarla. Tras investigar algunos artículos sobre la práctica de la deriva y cartografía pude combinar el collage de sonidos; la materialización y la conexión mediante la escucha en la ciudad.

Para la tercera aportación; **Mar Humanizado** lo desarrolle en la materia de *técnicas directas de escultura*, surge tras explorar la textura de mi pie, en mi memoria surge la conexión de las arrugas de la planta del pie con la forma de las ondas del mar, donde se muestra este mar de pies como vínculo de nuestro cuerpo con el agua; haciendo de ello una instalación del mar como paisaje sublime. En esta obra se combina una proyección de un video del mar en donde se fusiona la textura (arrugas) de los pies dispuestos en el suelo y la textura del video del mar.

Finalmente, la cuarta aportación; **Paisajes etéreos** surge de la exploración de la materia de *Serigrafía y creación digital*, teniendo claro que quise trabajar con el sonido la idea se fortalece durante el desarrollo de la materia; es así que capturo imágenes sin identidad del reproductor de Windows media para que se conviertan en paisajes según sugiere el sonido que utilizo para cada serigrafía, en esta obra busco destacar lo bello y lo sublime. Haciendo una combinación con la tecnología; realice un video para sugerir sinestesia desde la interacción de la imagen, el sonido y la luz (proyección).

Metodología de argumentaciones teóricas

Para realizar las argumentaciones teóricas, mi punto de partida ha sido recopilar información sobre la creación artística a partir del sonido; siendo este mi interés primordial y obteniendo vías para trabajar la idea del paisaje y desarrollar un esquema que incluya los siguientes temas; el sonido, el paisaje y el arte.

La documentación utilizada ha sido obtenida a través de algunas bibliotecas de la Universidad de Sevilla; principalmente la de Bellas Artes; de Arquitectura, de Comunicación y de Psicología; parte de los libros utilizados han sido tomados de la bibliografía sugerida por las materias del master; además he realizado búsquedas por internet mediante plataformas como FAMA, dialnet, blogs, revistas digitales, artículos, tesis de master y tesis doctorales relacionadas con el paisaje y el sonido,

Las tutorías con el tutor y los textos sugeridos por él me han ayudado a anotar algunos puntos claves para desarrollar el tema y me ha motivado a continuar con la idea conversada desde un inicio; trabajar con el sonido.

GRADO DE INNOVACION

El grado de innovación en la presente investigación se da por medio del sonido; esa capacidad que nos da el sonido de transportarnos a diferentes lugares con solo escucharlo es maravilloso; por lo que cada obra posee esa característica; de esta manera el sonido empieza a cobrar nuevos significados encontrando nuevas maneras de suceder en el paisaje; permitiéndonos construir y descubrir espacios y lugares; el espectador a través del sonido puede lograr una inmersión profunda con la obra dejando que actúen los sentidos y se acoplen con el contenido y el propósito del artista.



**PRIMERA PARTE:
APORTACIONES ARTISTICAS**

1.1 Aportación 1: Devenir de afectos

1.1.1 Catalogación de la Obra

Título: Devenir de Afectos

Procedimiento: Performance Sonora

Duración: 5min

Fecha: Febrero, 2018

Enlace del video: <https://youtu.be/wrYwc6BhDxg>



Figura 1 – 1.1.1 Público con la vista cubierta para agudizar la escucha del performance sonoro

1.1.2 Proceso de Creación-Posproducción

Devenir de afectos que muestro como obra se basa en la articulación del performance, sonidos corporales y la construcción del paisaje desde el cuerpo humano. Para ello a partir de experiencias previas hago una selección de sonidos corporales para preparar la secuencia sonora con el cuerpo humano, fueron ocho colaboradores con los cuales ensayamos los sonidos.

Para la ejecución del **Devenir de Afectos** se preparó el espacio trazando un territorio circular en el suelo para que el espectador ingrese y reciba la sonoridad y vibración de los cuerpos.

Para cumplir mi objetivo de la vivencia del paisaje a través del oído es necesario restar la vista al espectador para que adquieran mayor sensibilidad y concentración en la escucha de los sonidos. Se entrega vendas a los espectadores y se les solicita que ingresen al territorio circular.

Una vez preparados los espectadores, se inicia la performance (cuerpos sonoros). Los espectadores exponen su cuerpo al recibir **Devenir de afectos**.

Jean Marc Besse destaca la importancia de la noción y de la experiencia de la exposición: la experiencia del paisaje consiste en «exponerse a», «exponer su cuerpo a». Afirmar el paisaje sería entonces afirmar que las cosas suceden afuera, es decir, en el encuentro de la exterioridad en sus formas más concretas (luz, temperatura, calidad del aire, olores, etc.) (Besse, 2010: 6)

En un determinado momento se retira las vendas de los espectadores para que formen parte de la performance, la risa es el *vector loco* que contagia al público a actuar y a cerrar con un abrazo su acción, intercambiando la energía del cuerpo sonoro con los espectadores.

1.2 Aportación 2: A la Escucha de mi andar

1.2.1 Catalogación de la obra

Título: A la escucha de mi andar

Dimensiones: pieza 1; 41,5 x 31 cm/ pieza 2; 41,5 x 41 cm/ pieza3; 45,5 x 9 cm.

Audio: Sonidos-Sevilla-Ciudad / duración 4 min con 11''

<https://soundcloud.com/user-264608078/sonidos-sevilla-ciudad>

Procedimiento: pieza 1; impresión digital / piezas 2 y 3; alfileres y alambre sobre cartón pluma.

Fecha: Mayo, 2018

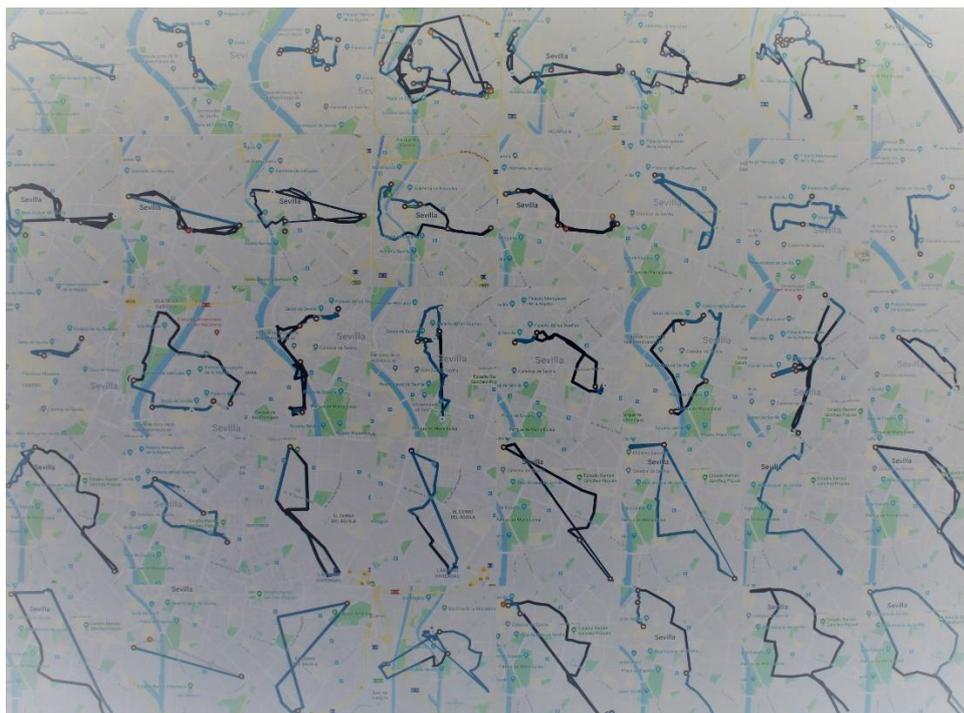


Figura 2 – 1.2.1 A la escucha de mi andar 1 (Recorridos), María José Sotomayor, 2018



Figura 3 – 1.2.1 A la escucha de mi andar 2; María José Sotomayor, 2018

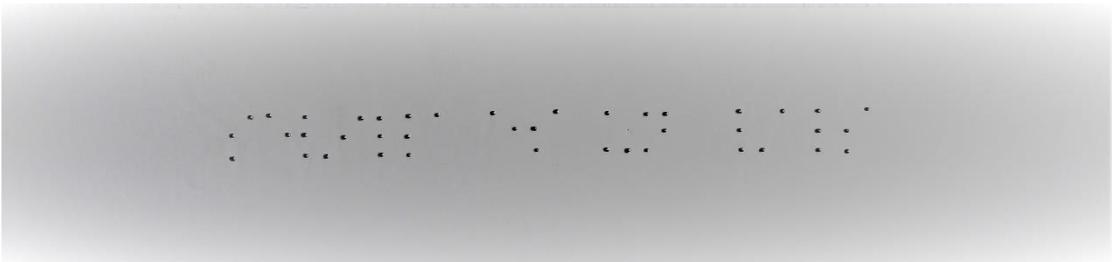


Figura 4 – 1.2.1 A la escucha de mi andar 3; María José Sotomayor, 2018

1.2.2 *Proceso de Creación-Posproducción*

En la obra **a la escucha de mi andar** presento 40 recorridos por la ciudad de Sevilla mostrando como mis desplazamientos han ido extendiéndose a medida de mi habitar en ella; durante estos desplazamientos he hecho registros de los sonidos que me ha brindado la ciudad.

Andar con el oído ha permitido esa sensibilización sobre la audición de mi entorno y el reconocimiento de parte de la identidad cultural y social de la ciudad descritas por las actividades, prácticas y eventos a través del instante sonoro otorgándome conocimientos profundos según la vivencia del momento. Con esta práctica del andar me he sentido no solo como una observadora de la ciudad, sino como un agente activo de las situaciones que ocurren en el lugar facilitándome la captura de diversas experiencias acústicas.

De los recorridos muestro los pequeños puntos que enfocan lugares que han causado una conexión emocional en cuanto al sonido diluido sobre mi andar presentados en una secuencia audible atendiendo a similitudes rítmicas en más de un lugar a la vez constituido por los trazados de alambre en la dimensión subjetiva de mis recorridos.

Resalto como conclusión la frase “Sevilla es un vals” escrito en braille evocando la capacidad de los ciegos de dirigirse a través del sonido haciendo una invitación al público a agudizar los oídos.

1.3 Aportación 3: Mar humanizado

1.3.1 Catalogación de la obra

Título: Mar humanizado

Dimensiones: 54 x 20 x 17cm

Procedimiento: Instalación del mar con esculturas de yeso sobre ella una proyección de video.

Fecha: Junio, 2018

Enlace de Audio: <https://soundcloud.com/user-264608078/mar-humanizado>



Figura 5 – 1.3.1 Mar humanizado, María José Sotomayor, 2018



Figura 6 – 1.3.1 Mar Humanizado (detalle) , María José Sotomayor, 2018

1.3.2 Proceso de Creación-Posproducción

Mar humanizado, es una instalación con fragmentos de mi pie, entero e incompleto, la manera de montaje es distribuir en el suelo arena y proyectar un video del mar sobre la instalación, la posición del pie es clave ya que subraya la textura de las arrugas. Se trata de mostrar la sublimidad del mar reconstruido por los elementos de la obra.

Con esta obra se pone en evidencia el vínculo directo de nuestro cuerpo con el paisaje; en este caso con el mar, siendo el pie nuestro primer medio para sentir y tocar el mar, nos traslada a aquel instante, a aquella sensación que tenemos grabada en nuestro registro perceptivo. Además, la escucha del mar nos da una diversidad de tonalidades y sonidos, como el chapoteo de las pequeñas olas, la espuma que levanta el mar al azotarse con la tierra, la suavidad de la arena mojada con la que nuestros pies pisa y resuenan salpicaduras de nuestro andar, además la misma fuerza que va tomando el agua viene acompañada de una brisa que nos cobija. Pero sin embargo el mar, así como nos inspira esa belleza cristalina del agua y diversas tonalidades de azules también nos causa temor y mucho respeto. Como menciona Remo Bodei *“El agua, para todos los seres terrestres, es el elemento hostil e irrespirable, el elemento de la asfixia”* (Bodei, 2011: 80), las tempestades nos encogen y nos vuelve seres minúsculos frente a tan temible naturaleza, por lo que el mar es contenedor de experiencias sublimes.

De tal manera que se pone sobre un mismo plano el sonido, el espacio, la visión y la conexión del espectador con la obra intercambiado la simbología de la instalación con su percepción y memoria en relación al mar.

1.4 Aportación 4: Paisajes etéreos

1.4.1 Catalogación de la obra

Título: Paisajes etéreos (serie)

Dimensiones: 40 x 70 cm c/u

Procedimiento: Es una serie de tres serigrafías que van acompañadas de una proyección digital y sonora

Fecha: Junio, 2018

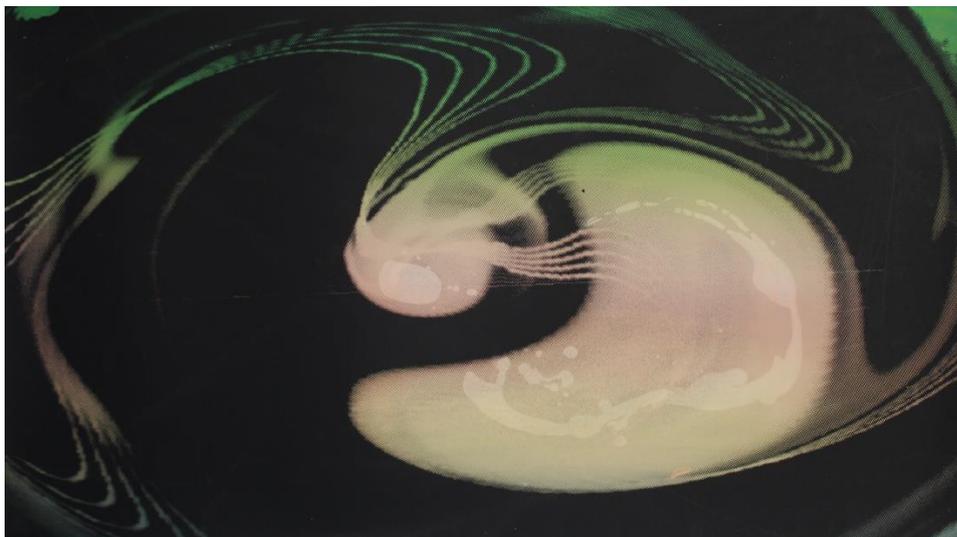


Figura 7 – 1.4.1 Paisaje del corazón, María José Sotomayor, 2018

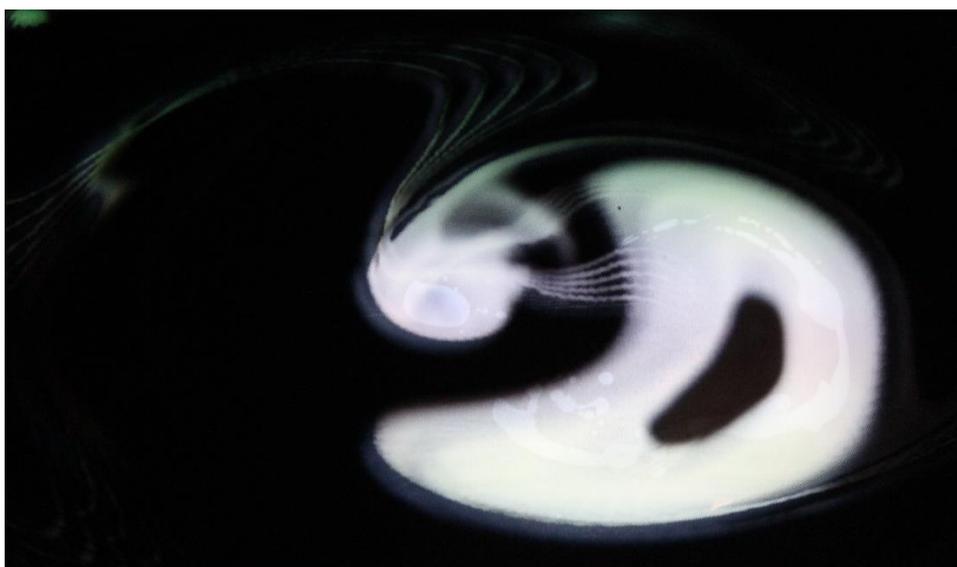


Figura 8 – 1.4.1 Paisaje del Corazón con proyección, María José Sotomayor, 2018

Enlace: <https://youtu.be/ZPMQykkXkAE>

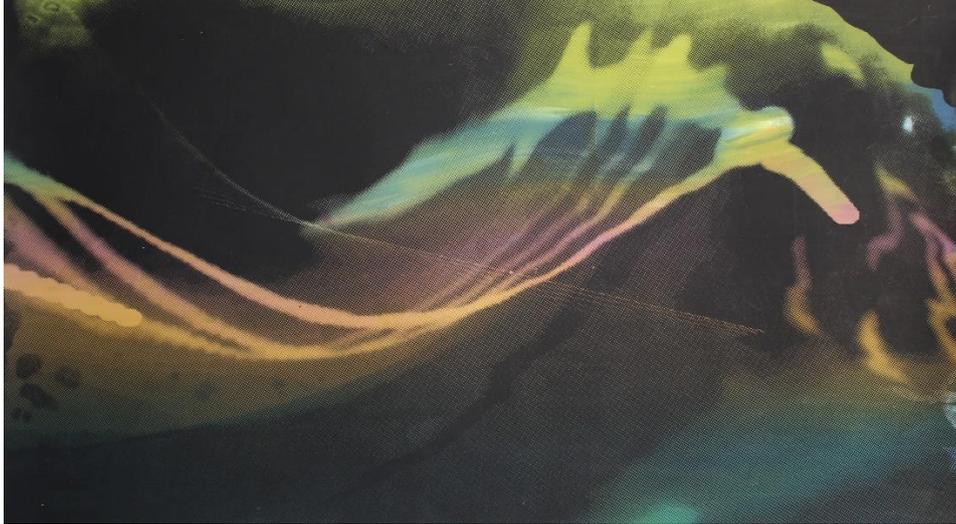


Figura 9– 1.4.1 Paisaje de la brisa, María José Sotomayor, 2018

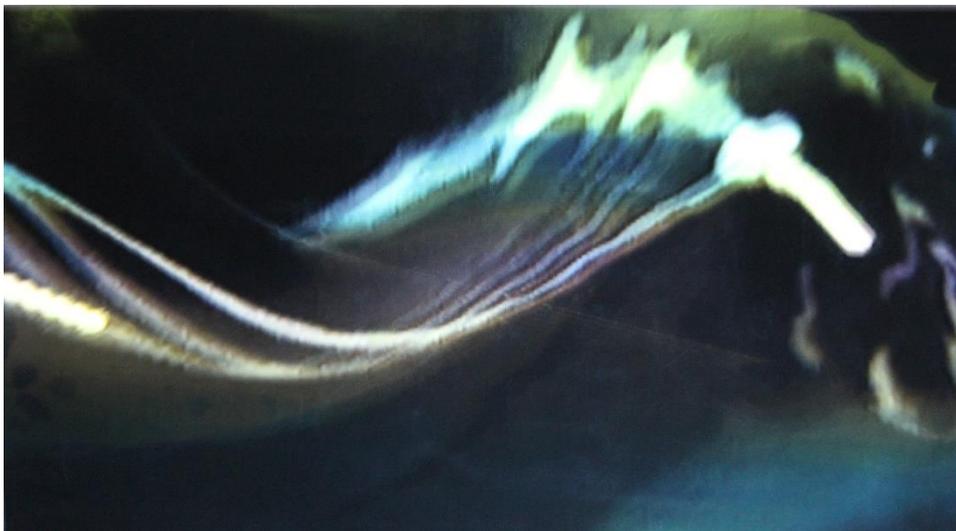


Figura 10– 1.4.1 Paisaje de la brisa con proyección, María José Sotomayor, 2018

Enlace: <https://youtu.be/UJ0KTgriCq0>



Figura 11- 1.4.1 Paisaje del agua, María José Sotomayor, 2018

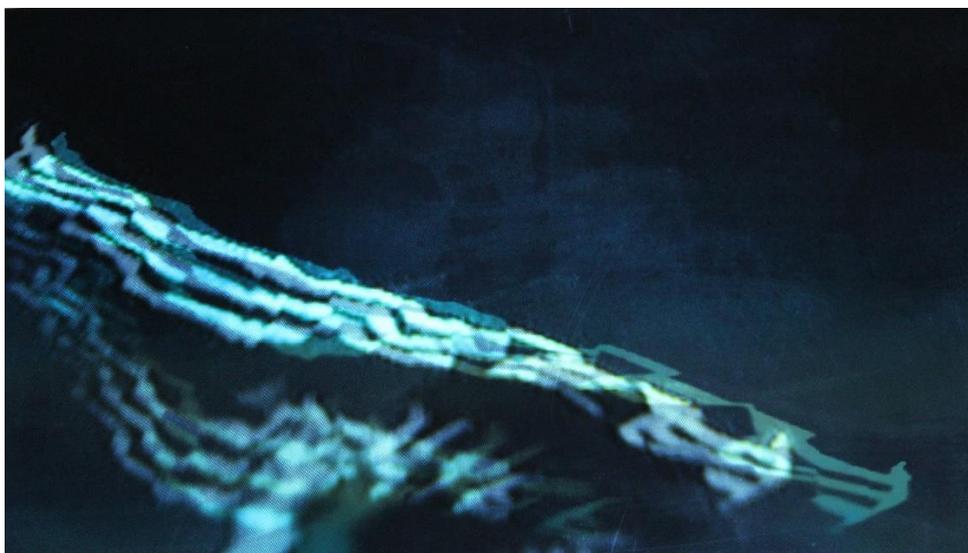


Figura 12 – 1.4.1 Paisaje del agua con proyección, María José Sotomayor, 2018

Enlace: <https://youtu.be/kw-J0IhVZbk>

1.4.2 Proceso de Creación – posproducción

Esta serie de **paisajes etéreos** se basa en sugerir sinestesia al espectador a través del sonido, la luz y la imagen; estas imágenes aleatorias sin identidad, son capturadas para darles una nueva lectura con sentido artístico activando la memoria sonora de las personas.

Las imágenes capturadas, son obras realizadas con serigrafía combinada con un video de la misma imagen, dando un efecto lumínico a la obra.

La primera serigrafía de la serie corresponde a los latidos del corazón; con ella inicio la relación con el paisaje, puesto que los latidos son el primer sonido que nos acompaña desde nuestro desarrollo dentro del vientre materno, nos formamos escuchando ese sonido y, pese a no escucharlo una vez que nacemos lo podemos sentir, esta obra invita al espectador a buscar en su memoria la concepción del paisaje desde el interior.

La segunda serigrafía es la brisa del viento, algo del exterior que nos acaricia y nos envuelve, le proponen al espectador esas fuerzas exteriores que nos invita a respirar y sentir. Así, vamos construyendo nuestro paisaje, con cada vivencia adquirida a través del paso del tiempo.

Y por último muestro el agua, elemento fundamental para vivir, además de ser algo exterior, es un componente del paisaje multisensorial, ya que al estar frente al mar hemos podido disfrutar de su olor, su textura, su sonido, su atmosfera, su mirada; de manera que esta última serigrafía evoca ese momento de la persona y el mar, estableciendo la reminiscencia de aquel espacio-tiempo alcanzado. *“El paisaje es ahora solo una referencia atenuada, reducida a sugerencias metafóricas”* (Morley, 2018: 60)

Mi obra hace un tejido subjetivo de percepción en cuanto al sonido e imagen. Se establece la sinestesia en la dinámica a la que se expone el espectador frente a la obra y enlaza la construcción del paisaje a través de la reminiscencia conjugando todos los elementos simultáneamente.

A dark, atmospheric landscape with a path leading through trees towards a distant building. The scene is dimly lit, with a path illuminated by a light source, possibly the moon or a distant light, creating a strong contrast with the dark surroundings. The path is the central focus, leading the viewer's eye towards a building in the distance. The overall mood is mysterious and contemplative.

**SEGUNDA PARTE:
ARGUMENTACIONES TEORICAS**

2.1 CONFIGURACION DEL PAISAJE

El concepto de paisaje ha evolucionado significativamente dentro del arte contemporáneo, el artista entiende de una manera más integral su definición y no se queda con la idea clásica basada en la mirada de un espectador sobre un fragmento de lugar o el encuadre de un sitio; esto resulta muy enriquecedor ya que se toma en cuenta diversas disciplinas como la geografía, la historia, la sociología, el arte, la arquitectura para configurar su definición.

Dentro de las representaciones paisajísticas durante el renacimiento, éste empieza a ser considerado como un elemento compositivo en la obra estudiando procesos técnicos de perspectiva y espacio, pero es en el romanticismo donde el paisaje es autónomo y su representación comienza a mostrar el concepto de lo sublime, y el artista a través de su creatividad expresa sus sentimientos de como concibe el paisaje, siendo Friedrich (*figura 13*) y Turner sus máximos representantes; ellos reflejan parte de su interior en cada pintura paisajística y muestran la capacidad de suscitar en el espectador cuan bello y contemplativo es el paisaje.

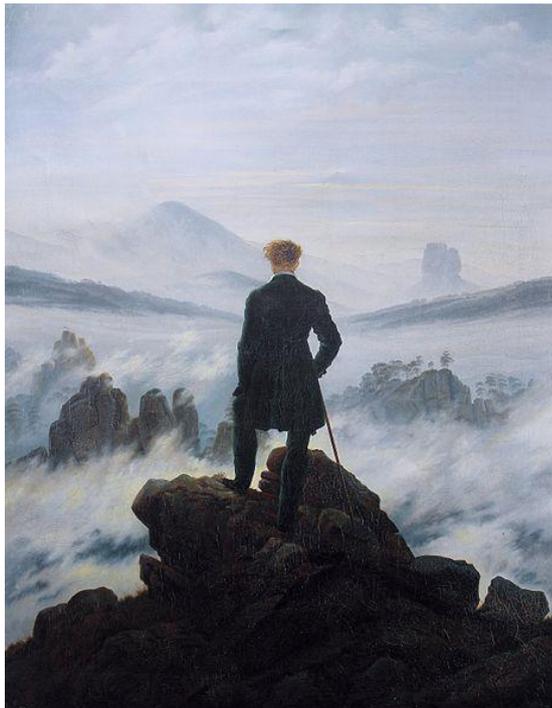


Figura 13 – 2.1 Caminante en el mar de niebla, Gaspar David Friedrich, 1818

Más adelante los artistas impresionistas enfatizan sobre los cambios de luz y comienzan a interactuar de manera directa con el paisaje. Estos artistas someten su cuerpo a las sensaciones experimentadas por el ojo y cuya consecuencia principal es la elección del encuadre. Monet y Van Gogh son de los más representativos, teniendo la capacidad de transmitir en su obra lo que sentían in situ.



Figura 14 – 2.1 Impresión, sol naciente; Claude Monet, 1872

Poco a poco se va mostrando esa evolución en donde el artista interviene de una manera más física con el paisaje; es por ello que en la modernidad y posmodernidad la producción artística referente al paisaje fue nuevamente mostrada por las corrientes del *Land Art* y el *Earthworks* dando una nueva forma de abordar el paisaje, rompiendo los esquemas del lienzo al espacio real en donde el territorio viene a ser el soporte para que el artista desarrolle intervenciones en el paisaje, dejando su marca o registro como muestra de su acción o desplazamiento. Artistas como John Cage, Robert Smithson, Walter de María, Richard Long (*figura 14*), Hamish Fulton; extienden sus ideas en el paisaje como soporte y su actuación artística pretende hacer de él, un lugar de encuentros, de redescubrimiento y de reivindicaciones.



Figura 15 – 2.1 A line made by walking, Richard Long, 1967

Tampoco podemos dejar de mencionar el *performance art* y el *arte sonoro*, donde se ha intervenido el paisaje desde el punto de vista artístico, generando nuevas dimensiones para protagonizar mediante la acción humana la construcción de un *paisaje Artealizado*¹.

De esta manera, nuestra aproximación al concepto de paisaje ha sufrido una desconstrucción para configurarlo, teniendo en cuenta no solo el aspecto visual, sino las características más completas y complejas que lo conforman. Según el pensamiento de algunos teóricos del paisaje, tenemos a; Eduardo Martínez de Pisón quien afirma que:

El paisaje es, pues, un ente geográfico dotado de soporte estructural, de forma, de rostro, complejo, mixto y, sobre todo vivo: no es materia fría, sino donde vivimos, no es solo escenario, sino parte del drama, no es pasivo, sino activo; no es estático, sino que cambia; no es solo objeto de contemplación, sino el lugar de acción. (Martínez de Pisón, 2009: 36)

Obtenemos un replanteamiento del concepto básico del paisaje y asimilamos los contenidos que hemos obviado, por lo que nuestra percepción frente a cualquier elemento va a ser distinta, ya no superficial e indiferente; sino desde una actitud atenta a su transformación. Así, nuestra relación con el paisaje emprende un proceso de acercamiento en cuanto a nuestro mirar, nuestro sentir y nuestro actuar; se establece una dinámica importante entre el ser humano y el paisaje habitado en forma de dialogo con el entorno que nos rodea.

Un lugar debe su carácter a las experiencias que permite a aquellos que pasan su tiempo allí, las vistas, los sonidos y ciertamente los olores que constituyen su atmosfera específica. (...) Es a partir de este contexto relacional de la vinculación de las personas con el mundo, en el hecho de habitar, que cada lugar delinea su significación única. De esta forma, mientras que con el espacio los significados están unidos al mundo, en el paisaje estos significados son recuperados del mundo. (Ingold, 1993: 5)

Atravesamos una especie de revelación de formas que nos muestra el paisaje según nuestra intervención, por lo que enlazamos el espacio vivido con nuestro espíritu convirtiéndose en una participación material e inmaterial dentro del él.

¹ Concepto dado por Alain Roger en su *Breve tratado sobre el paisaje*, donde se refiere a la artealización como directa, (in situ) es decir actuando sobre el territorio o indirecta, (in visu) por mediación de la mirada.

Joan Nogué en su libro *El paisaje en la cultura contemporánea* menciona que:

“El arte del paisaje es un conjunto de formas y datos perceptivos, un producir y un fantasear. El ser humano modela territorios (...) elabora un universo de impresiones.” (Nogué, 2007: 48). Todas estas impresiones se encuentran almacenadas en nuestra memoria y en nuestro interior, esta información se activa cuando nos encontramos frente a algo similar a lo ya vivido; y es así como nuestro cerebro organiza inmediatamente la creación de nuestro nuevo paisaje.

Estas consideraciones adquieren fuerza al identificar las modalidades específicas que configuran el paisaje, como espacio real presente y como representación de lo vivido. La conexión de ambas nos da la capacidad de sumar experiencias nuevas con experiencias vividas reelaborando nuestras interpretaciones de lugares y sucesos.

Desde nuestra conciencia surge aquel sentimiento de respeto y la admiración por todo aquello que nos cobija con colores, sonidos, atmosferas. Esa sensibilización ante el paisaje nos coloca en un papel de compositores usando cada componente para crear nuestro paisaje. *“Cada paisaje pertenece al hombre, a su actividad, a su libertad, a su ser artífice que crea, modifica, construye y transforma a través del talento, la imaginación y la técnica”* (Milani, 2005: 50)

Siguiendo esta línea de definiciones podemos mencionar que el paisaje es un todo lleno de historia, transformación y cultura en la cual el artista tomara estos nuevos contenidos teóricos para construirlo, comprenderlo y magnificarlo a través de su práctica artística. Además, cada intervención artística dentro del paisaje con el paso del tiempo se convierte y se transforma, llevándonos al terreno de la temporalidad para su construcción antrópica.

2.1.1 TEMPORALIDAD DEL PAISAJE

La temporalidad del paisaje hace referencia directamente al tiempo, a ello se suma la noción del ser humano sobre el paisaje, de manera que su concepto viene a ser tratado desde una mirada personal, que se va determinando desde su nacimiento hasta su muerte mediante los espacios y lugares habitados por el mismo.

Así, empezamos a ver que, la dimensión temporal es esencial para el entendimiento y el aprecio del paisaje ya que evidencia la cualidad dinámica de los procesos que la conforman. Al detenernos por un momento a observar y sentir todo lo que nos rodea se despliegan una diversidad de estructuras que generamos desde nuestro cuerpo expuesto al entorno,

provocando así, un vínculo entre el paisaje y nuestro ser. Esto nos permite realizar una construcción del paisaje a través de las sensaciones adquiridas en diversos territorios a lo largo de nuestra existencia.

La auténtica labor de creación y construcción es, pues, desplazada al interior del sujeto, allí donde el recuerdo y la imaginación han de dar continuación a aquello que en un determinado momento no era sino mero impulso. (...) esto es, su devenir individual marcado por la historia. (Jakob, 2016: 33)

Los acontecimientos vividos frente al paisaje exigen la presencia de un observador en un espacio y tiempo; por lo que los afectos producidos en aquel suceso se expresan a través del recuerdo, esto nace de la relación individual que tenemos cada uno con nuestro entorno, por lo que el pasado y un futuro actúan sobre el eterno ahora.

Podemos sostener que cada percepción es al mismo tiempo una proyección de las cosas percibidas. Percibir es también una manera de proyectarse en una realidad determinada, sintetizarla o interiorizarla y representarla a través del espacio y tiempo. (Nogué, 2008: 50)

Tradicionalmente el paisaje se nos muestra en una condición aparentemente estática, puramente visual, pero si entendemos el paisaje como interacción e interferencia dinámica con nuestro contexto, nuestra percepción del paisaje deviene de manera poli-sensorial. Al mirar, escuchar, y tocar nuestro entorno nos diluimos en él, a medida que nos involucramos con el contexto social, cultural, y estético; creamos interconexiones que se relacionan mutuamente para forjarlo y construirlo.

En palabras de Tim Ingold:

El paisaje (...) no es una totalidad sobre la que usted o quien sea pueda llevar la mirada; es más bien el mundo en cuyo interior nos posicionamos adoptando un punto de vista sobre lo que nos rodea. Y es en el contexto de dicha implicación atenta al paisaje, como la imaginación humana trabaja, elaborando ideas sobre él. (Besse, 2010: 5).

Las ideas que elevamos en nuestra imaginación sobre el paisaje hablan de nuestra manera de vivirlo. Por ello el espacio temporal del paisaje lo empiezo a concebir desde mi propio cuerpo; habito un lugar y formo parte de un paisaje. Al habitar como individuo, habitan los sonidos que desprendo y los sonidos crean espacios, por ello *“los paisajes están en perpetua construcción”* (Ingold, 1993). El movimiento desprende energía y la energía desprende vida identificando al sonido como la clave primordial entre el tiempo y el espacio.

“El sonido (...), está sujeto a la propiedad de un rápido desvanecimiento: acelerando hacia afuera de su punto de emisión, y disipándose a medida que avanza, está presente solo de una manera momentánea para nuestros sentidos”. (Ingold, 1993: 11) estas resonancias adquiridas en el paisaje se desarrollan a lo largo de nuestro tránsito por el mundo, a medida que estos sonidos transcurren, van cobrando vida en nuestra memoria una vez que la audición de aquello termina.

Tim Ingold, indica que la temporalidad consiste en el desarrollo de los patrones de resonancia resultantes haciendo una correspondencia con la forma de vida social entre los seres humanos. Es decir, que la resonancia como la armonización rítmica de la atención mutua existe como interactividad de su propio habitar. (Ingold, 1993: 13)

Jean Marc Besse menciona *“aunque miremos el paisaje, no podemos pretender mirarlo desde el exterior (...) Lo miramos desde el interior, por decirlo de algún modo, estamos en los pliegues del mundo, lo que mejor corresponde a la noción de una implicación en el mundo”* (Besse, 2010: 6). No nos encontramos fuera del paisaje, estamos en él e interactuamos en él. Somos parte interna del paisaje. Estamos sumergidos en todos los componentes del paisaje y nuestro cuerpo contribuye a su construcción con todos nuestros despliegues del diario vivir así, podemos decir que la temporalidad del paisaje, va de la mano con el espacio sonoro y se influyen entre sí.

2.1.2 DEL ESPACIO VISUAL AL ESPACIO SONORO (VER CON LOS OIDOS)

El sonido y la imagen son elementos cotidianos de la vida que usamos a cada instante, comúnmente percibimos el paisaje primero visualmente y luego asimilamos los demás elementos que lo constituyen. Nuestra memoria nos permite asociar cada sonido a una imagen específica y la estructuramos según nuestras ideas y pensamientos. Si se reduce lo espacial a una simple visualidad, el mundo y nuestra experiencia del mismo quedan empobrecidos.

Para mirar un espacio, este no necesita hacer nada, ya que para ser percibido por cada uno de nosotros requerimos del reflejo de la luz sobre las superficies externas donde dirigimos nuestra vista; pero tenemos en cuenta que este espacio contiene componentes sonoros que actúan de forma activa y fugaz. Así identificamos que el espacio sonoro existe gracias al movimiento de aquellos elementos que lo componen, para ser notados y habitados estos espacios se necesita de un agente que no solamente mira; sino que también escucha y siente en donde se encuentra.

El espacio visual se relaciona directamente con el espacio sonoro y forman parte de una misma configuración; pero para encontrar su plenitud debemos acudir a todos nuestros modos sensoriales y así enriquecer nuestra experiencia de habitante.

Los sonidos me hablan de espacios, sean grandes o pequeños, estrechos o amplios, interiores o exteriores. Los ecos y la reverberación me brindan información acerca de superficies y obstáculos. Con un poco de práctica puedo comenzar a oír "sombras acústicas", tal como hacen los ciegos. (Schafer, 2009)

El sonido nos brinda información y nos puede guiar de diversas maneras; así el espacio sonoro es una de las primeras manifestaciones del ser humano, informando que habita en un lugar; esta sonoridad se dispersa en el espacio y además de evidenciar nuestra presencia; nos orienta dándonos un esbozo de todo lo que nos rodea.

Entre las diversas cualidades que componen el paisaje, los factores sonoros ayudan al ser humano a desarrollarse dentro de un territorio siendo así, el sonido viene a ser un medio importante de vinculación social con cada entorno habitado o por conocer. Sin embargo, un espacio sonoro no se lo puede poseer, constituye un espacio compartido con los habitantes los cuales reciben señales audibles. El entendimiento de estas señas audibles y la percepción sonora incide en una integración de diversas atmosferas sonoras.

Murray Schafer reflexiona al decir que *"el entorno sonoro de cualquier sociedad es una importante fuente de información... el silencio es un estado positivo... me gustaría ver que dejemos de manosear torpemente los sonidos y comenzamos a tratarlos como objetos preciosos"*.(Cabrelles, 2006) Considerando los sonidos como objetos preciosos, tenemos un sinnúmero de posibilidades para disfrutar de aquellas tonalidades y volúmenes específicos que sintonizamos durante nuestra existencia en el paisaje; pero para ello debemos poner en práctica una escucha consciente, mantener un oído alerta para apreciar todas estas manifestaciones sonoras presentes en el espacio que habitamos.

El espacio auditivo es muy diferente del espacio visual. Nos encontramos siempre en el borde del espacio visual, mirando hacia adentro del mismo con nuestros ojos. Pero siempre nos encontramos en el centro del espacio auditivo, oyendo hacia afuera con el oído. (Schafer, 2009)

Es por ello que el sonido se propaga y puede encontrarse en varios lugares a la vez, este espacio resuena; por ejemplo; en este momento me encuentro escribiendo este párrafo, y a la vez estoy escuchando el sonido de mis dedos pulsando el teclado; desde mi mesa y mi silla sin necesidad de moverme escucho diferentes sonidos fuera de mi ventana; el motor de una moto, los cantos de los pájaros; el soplo del viento, el sonido de las puertas de los autos, el chillar de un niño, y ciertos murmullos de la gente. No los estoy viendo, pero sé que están ahí; gracias al espacio sonoro que ocupo junto con aquellos elementos que acabo de describir.

Javier Ariza en su libro *Las imágenes del sonido* cita al colectivo Fluxus, un grupo de artistas como: La Monte Young, Nam June Park, Benjamín Patterson, Wolf Vostell, entre otros; que se interesan por el sonido y los performances. A mediados de los años setenta el colectivo organiza exhibiciones que muestra diversos géneros entre los cuales se encuentran incluidos los ambientes sonoros. Estos espacios son creados en correspondencia con el sonido y las cualidades del lugar en las que se encuentra por lo que podemos ver claramente que el sonido actúa como una materia que ocupa el espacio, se amolda completamente a él, se ajusta y define el espacio. (Ariza, 2008: 170)

Podemos citar el ejemplo a Alvin Lucer con su obra *I'm sitting in a room*. *“Su partitura tiene como objeto obtener la traducción acústica de determinado espacio a través de las sucesivas grabaciones del sonido de una misma voz que se repite continuamente: I'm sitting in a room”* (Ariza, 2008: 170). Con esta producción vemos claramente como el espacio se esparce por toda la habitación y a la vez cada grabación superpuesta con las características resonantes del lugar. Por lo que llegamos a comprender la capacidad que tiene el sonido de definir un espacio.

Alan Kaprow, quien ayudo al desarrollo de los happenings, el performance y las instalaciones artísticas también comenzó a introducir el sonido en sus obras, por lo que esto le posibilitaba experimentar los efectos de la interacción del público con las voces, acciones y sonidos evidenciando una transformación perceptiva del ambiente.

Es así como las performances e instalaciones artísticas viene a manifestarse creando espacios sonoros para estimular la mente del espectador vinculando los ideales del artista con la obra. Ahora pasemos a los componentes principales que permiten la existencia del espacio sonoro, el silencio y el ruido; palabras de gran peso para los compositores y artistas contemporáneos, quienes vieron en el silencio y el ruido objeto de estudio y creación.

2.1.3 SILENCIO Y RUIDO

“El silencio es un bolso lleno de posibilidades.”

Murray Schafer

El silencio, hecho indispensable para que dé espacio a la percepción de los sonidos o ruidos; podría decirse que el silencio es el medio esencial entre el ser humano y los sonidos.

En términos musicales el silencio es parte de la notación musical, cada figura denota un silencio, y esto permite que surja un tejido discursivo de la música en donde suscita un realce al sonido después de un silencio. *“La toma de conciencia del silencio que estructura el discurso musical da una dirección y una fuerza a la interpretación musical”* (Arroyave, 2011: 143) Es por ello que se lo considera fundamental dentro de las composiciones musicales. Pero ¿que decimos del silencio en nuestro vivir? ¿realmente tenemos momentos de silencio? ¿podemos percibir el sonido del silencio? ¿que encontramos a partir del silencio?, las respuestas a estas cuestiones son la que nos permite darnos cuenta de nuestro espacio, entorno y experiencias; por consiguiente, el silencio es el paso a la escucha consiente.

El artista y compositor John Cage; después de experimentar con la cámara anecóica instalada por la Universidad de Harvard, en Boston; se encuentra con la sorpresa de que, a pesar de encontrarse aislado de todo sonido para vivir el silencio, empezó a escuchar dos sonidos, uno agudo que correspondía a la acción de su sistema nervioso y otro grave que pertenecía a la circulación de su sangre por los latidos del corazón; a partir de este suceso afirmara que el silencio no existe por lo que su concepción en cuanto a la música, el sonido y el silencio da un giro significativo. (Ariza, 2008: 43)

Es oportuno nombrar que a raíz de esta experiencia Cage realiza una composición para piano denominada 4'33". Con esta obra el público se pone en posición de escuchar en un concierto lo que no oye habitualmente. *“El compositor enseña a escuchar las formas de un silencio que no es la ausencia de sonidos, sino un grado de percepción específica (...) Cage dirige la atención y sobre todo la intención del que escucha”* (Arroyave, 2011: 145). Al poner a las personas en un estado extraño a la cotidianidad; como el de asistir a un concierto y no escuchar ningún sonido del instrumento; sino dar cabida a los sonidos del propio público a la espera de que suceda algo, permite a los espectadores preguntarse, cuestionarse y reflexionar la situación en que los ha puesto Cage.

Con la obra 4'33', el papel que juega el intérprete y el oyente se coloca en la misma posición de manera que la música que la compone surge de la escucha de los sonidos del ambiente, así sintetiza exactamente la idea de demostrar que no existe el silencio en el concepto de silencio como ausencia de sonido, resaltando que este está lleno de sonidos accidentales. (Ariza, 2008: 48)

Este sentido del silencio ha dado cabida para que muchos compositores la tomen en cuenta dentro de la música experimental y de la misma manera muchos artistas usan el silencio como parte fundamental de la obra; en mi caso dentro de primera aportación **Devenir de afectos** el silencio da lugar al performance sonoro que presento en donde el público experimenta un espacio sonoro que los induce a una reconstrucción de lo que sugiere, el paisaje.

El artista Italiano Luigi Russolo, en 1913 escribe un manifiesto sobre el arte de los ruidos, en donde al iniciar su escrito pone énfasis en el silencio.

La vida Antigua fue toda silencio, en el siglo diecinueve con la invención de las máquinas, nació el ruido. Hoy, el Ruido triunfa y domina soberano sobre la sensibilidad de los hombres. Durante muchos siglos la vida se desarrolló en o, la sumo en sordina. Los ruidos más fuertes que interrumpían silencio no eran ni intensos, ni prolongados, ni variados, Ya que exceptuando los movimientos telúricos, los huracanes, las tempestades, los aludes y las cascadas, la naturaleza es silenciosa. (Russolo, 1913: 8)

Es evidente, como a partir de la revolución industrial, el mundo sonoro en donde habitaron nuestros antepasados dio un cambio, la irrupción de sonidos que ellos no estaban acostumbrados. Ahora, la vida del ser humano está rodeada del ruido. Russolo ha mirado su potencial para generar un nuevo arte.

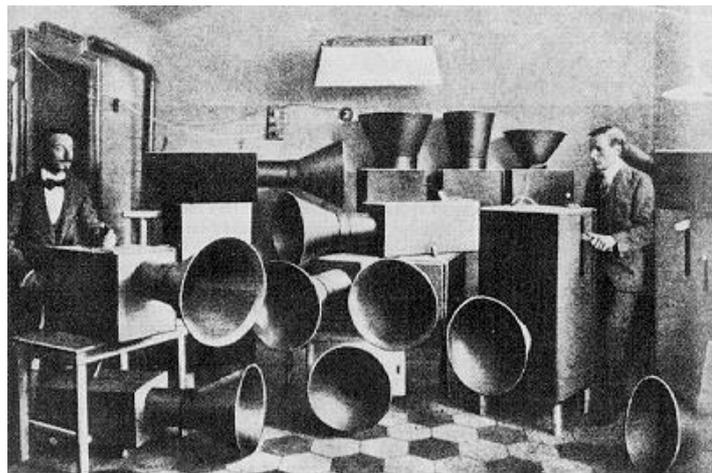


Figura 16 – 2.1.3 Entona ruidos, Luigi Russolo, 1913/1933

Esta revolución ruidística se produce por la necesidad de ampliar y enriquecer el campo de los sonidos a través del sonido-ruido como consecuencia de las nuevas variedades de timbres, por lo que el manifiesto escrito por Russolo dirigido al músico Patrella formulando la utilización del ruido dentro del contexto musical dará peso al Futurismo. (Ariza, 2008: 29)

Todas las manifestaciones de nuestra vida van acompañadas de ruido, El ruido es por tanto familiar a nuestro oído, y tiene el poder de remitirnos inmediatamente a la vida misma. (Russolo, 1913: 12)

Desde que nacemos, estaremos en constante encuentro con el ruido, a los aprendemos a reconocerlo según la maquina promotora del sonido-ruido, sin embargo, debido a la cotidianidad tendemos a asimilarlos y nos acoplamos hasta pasarlos por alto; pero se trata de estar con el oído alerta, para identificar diferentes expresiones sonoras de nuestro entorno.

Duchamp también abordara de alguna manera el ruido “en su concepto “inframince” referencias sonoras al señalar el sonido o la “música” producida por el movimiento de un pantalón de terciopelo al moverse como una manifestación “inframince”, una dimensión expandida a los sentidos, principalmente el táctil y el visual, que también incluye el sentido del oído. Duchamp crea esta palabra combinando el prefijo, infra (bajo) y un adjetivo mince (delgado); lo que sugiere infra-delgado o infra-leve. (Ariza, 2008: 45)

Por lo general los ruidos fuertes y muy agudos causan malestar en los seres humanos, es por ello que los notamos porque son estruendosos, pero existen ruidos leves como el que acabamos de citar con Duchamp, a más de notar su sonido define aquella experiencia de sentidos.

Cage, además de plantear su obra con el silencio lo lleva a expandir su interés por trabajar con todos los sonidos y ruidos queriendo desvincularse de la tonalidad totalmente con el objetivo de dar entrada a todos los ruidos posibles. Por lo que en palabras de Cage menciona: *“donde quiera que estemos, lo que oímos es ruido. Cuando lo ignoramos, nos incomoda. Cuando lo escuchamos, descubrimos que es fascinante”* (Ariza, 2008: 43)

George Brecht, artista miembro del Fluxus, realizó su obra *bordeline art* que incluía sonidos difícilmente audibles, suspiros difícilmente percibidos. La partitura describe órdenes por cada instrumento, para la partitura “Organ piece” contiene solamente la palabra órgano. Su solo de flauta consiste en la frase “disassembling/assembling”, el solo para violín se indica solamente pulir el instrumento; la pieza para piano consiste en poner un vaso sobre el instrumento, este cuarteto de cuerdas los músicos deben darse la mano. (Arroyave, 2011: 148) Con ello artistas empiezan a usar gestos mediante los cuales pone al público atento a los ruidos provocados por cada movimiento.

Es así que, manifiesto el silencio y el sonido como un componente importante a lo largo de mi producción artística y en las obras de este trabajo recalco su protagonismo.

2.2 PAISAJE SONORO

El sonido llega a lugares a los que la vista no puede.

El sonido se zambulle por debajo de la superficie.

El sonido penetra hasta el corazón de las cosas.

Murray Schafer.

Estamos inmersos a diario bajo los sonidos, los zumbidos, murmullos, cantos de las aves, estruendos, riachuelo, olas; los ruidos de la ciudad; todos ellos son una paleta de intensidades, timbres, duraciones, matices que puede resonar en todo nuestro cuerpo a medida en que se conocen diferentes lugares.

Sin embargo, cuando nos acostumbramos a oír ciertos sonidos, esto nos hace perder parte de nuestra escucha sensible; es por esto que personas que viven a diario el ruido de la ciudad percibe o se siente atraído más a los sonidos que nos brindan los medios naturales, Es así, que para apreciar los distintos paisajes sonoros debemos educar nuestro oído y mantener una escucha consiente sintiendo cada sonido que nos rodean.

De esta manera podemos definir el paisaje sonoro como un conjunto de sonidos que caracterizan de manera peculiar cada lugar del mundo. Por lo que no podemos dejar de mencionar al compositor canadiense Murray Schafer; quien desarrolló e investigó el concepto de paisaje sonoro, a él le debemos este valioso concepto.

Murray Schafer atiende a su preocupación por la ecología acústica; *“nos invita a escuchar el mundo como si fuera una gran composición musical”* (Barrios, Ruiz, 2014: 59) dando una distinción a los sonidos de alta calidad (sonidos de espacios rurales) y baja calidad (sonidos de espacios urbanos).

Lo primero que observamos cuando estudiamos un paisaje sonoro silvestre o incluso un paisaje rural o aldeano es que resulta más silencioso que de la ciudad moderna y sin embargo esto no se debe a que falte en él la vida. Todo parece indicar más bien que los sonidos están sujetos a ciclos de actividad y de reposo. Los productores de sonido parecen saber cuándo deben actuar y cuándo deben callarse (Schafer, 1976: 5)

Hemos de notar, que la sabiduría propia de un lugar silvestre o rural mantiene de manera natural el control acústico produciendo una especie de concierto sonoro armonioso, donde cada elemento que lo compone sabe cuando intervenir; esto responde al valor de los sonidos de alta calidad, los cuales son nítidos; al no tener la interferencia de ruido, nos brinda la riqueza, variedad y orden sonoro de aquellos lugares.

Un claro ejemplo de la descripción de presenciar la armonía del paisaje sonoro la encontramos en el libro de Henry David Thoreau, *WALDEN La vida en el bosque*; su narración nace desde la propia experiencia tras su decisión de vivir en el bosque durante dos años, por lo que enfatizo las palabras donde describe su vivencia profunda de los sonidos que le brindaron su estancia en el bosque:

En medio de la lluvia suave (...) noté de pronto la existencia de una sociedad dulce y benéfica en la naturaleza, en el golpear acompasado de las gotas y en cada sonido y vista alrededor de mi casa, (...) como si se tratara de toda una atmosfera que me mantenía. (Thoreau, 1854: 26)

Las ardillas coloradas (...) lanzaban los oídos más extraños que jamás he oído; cloqueos y gorgojeos y gorgoteos y piruetas vocales (...) ellas trinaban desafiando a la humanidad. (...) Los débiles trinos plateados que se oyen en los campos húmedos y parcialmente desnudos procedentes del azulejo, del gorrión cantor y del malvís, parecían como si los últimos copos del invierno tintinearan al caer. (...) Los arroyos cantan villancicos y gozos a la primavera. (...) El sonido de la caída de la nieve en fusión se oye en todas las cañadas y el hielo se disuelve de prisa en las lagunas. (Thoreau, 1854: 35)

Aquellas apreciaciones por Thoreau evidencia que el bosque funciona como una gran sinfonía manifestando los sonidos en un equilibrio donde mantienen su armonía, el público de aquel gran concierto fue él, solo necesitamos querer relacionarnos más con los lugares para disfrutar de aquellos paisajes sonoros.

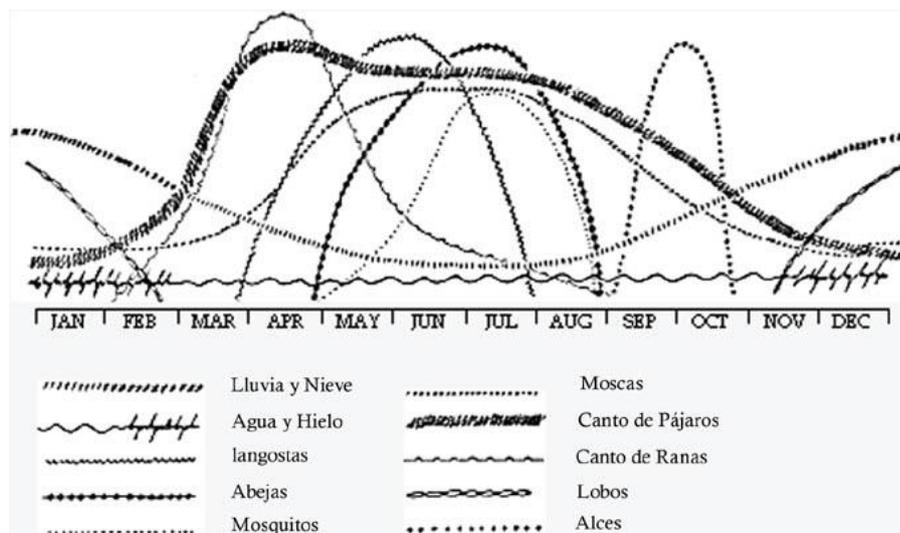


Figura 17– 2.2 Diagrama del paisaje sonoro natural, según las estaciones de la costa canadiense del pacífico, R Murray Schafer, Vancouver

Las investigaciones realizadas por Murray Schafer y el World Soundscape Project ha propiciado la documentación de ambientes acústicos para generar conciencia sobre la importancia del paisaje sonoro. Schafer tras la escucha de estas grabaciones permitía observar la evolución sonora de la ciudad a lo largo de 20 años por lo que identifico y nombro elementos que conforman la comunidad acústica (figura 17). (Garcia, 2012:107)

A partir de la revolución industrial es donde el ambiente acústico empieza a tener sonidos de las máquinas y artefactos electrónicos los cuales se superponen en el espacio de la ciudad y provoca la dificultad de distinción de sonidos específicos; esto es lo que llamamos los sonidos de baja calidad por lo que la conglomeración de variedad de ruidos al mismo tiempo incapacita la percepción de la frecuencia de sonidos individuales.

En el mundo actual, los sonidos más fuertes y más persistentes son los de la tecnología moderna. Ellos son los que están destruyendo nuestra capacidad auditiva, perturbando los ritmos naturales de nuestra vida y pulverizando la tranquilidad de las palabras en todos los idiomas. Para recuperar la belleza y el equilibrio del paisaje sonoro, será preciso primero dominar a las máquinas (Schafer, 1976: 8)

Este equilibrio del paisaje sonoro lo encontraremos desde la actitud del ser humano con una escucha crítica de los ruidos que nos rodean, comprendiendo nuestra manera de relacionarnos con nuestro entorno.

Los paisajes sonoros desarrolladas por artistas, han sido constituidos a través del registro y archivo sonoro de distintos lugares y, por otro lado, registrando sonidos y realizando una composición de aquellos sonidos recogidos del entorno.

Mencionare a Bill Fontana, compositor y artista estadounidense que utiliza el sonido ambiental como la fuente principal de sus obras, su trabajo se ha inspirado en el apunte de Duchamp incluido en *“la Caja verde en la que hace referencia a la fisicidad del sonido. En este apunte señala una escultura musical como una emanación de sonidos provenientes de diferentes lugares y que forman una escultura sonora con duración.”* (Ariza, 2008: 35)

Bill Fontana realiza la reubicación de los sonidos ambientales en lugares públicos como *Sound Island²*, es una grabación del sonido del mar transmitido por 48 altavoces ocultos en el Arco de triunfo de Paris; una rotonda que se encuentra llena de flujo automovilístico. Con esta obra Bill Fontana explora la transformación de la experiencia visual y auditiva del tráfico. En su escrito *Resoundings* de su página web explica la experiencia de esta obra:

² <http://resoundings.org/Movies/Paris.mov>

Los sonidos blancos naturales en vivo del mar de la costa de Normandía se transmitieron a los altavoces instalados en la fachada del monumento. Esto se logró en contradicción con los aspectos visuales de la situación. El sonido del mar es un sonido blanco natural, y tiene la capacidad psicoacústica para enmascarar otros sonidos, no en virtud de ser más fuerte, sino por la complejidad armónica del sonido del mar. (Fontana)

La experiencia de trasladarse a otros lugares a través del sonido o descontextualizar un lugar por otro es posible gracias a las cualidades estéticas que lo componen. Y es aquí donde acudo a mi obra **Devenir de afectos** (aportación nro. 1) en la que por medio de una performance desarrollo un paisaje sonoro.

El desarrollo de la performance **Devenir de afectos**, se basa en experimentar un paisaje a través del oído, la secuencia sonora para esta obra surge, por las diferentes posibilidades sonoras emitidas desde el cuerpo; los sonidos desprendidos por los cuerpos humanos evocan diferentes atmosferas del paisaje, aquí cada participante es considerado como un instrumento sonoro, dirigidos por la artista. Los sonidos son percibidos en vivo por el público con los ojos vendados, lo que resalto como algo fundamental ya que el efecto no es el mismo con una grabación sonora. Nuestro cuerpo es capaz de sentir las energías de otros cuerpos. Aunque el público no conoce la fuente sonora, lo interesante es que perciba además de los sonidos la energía que se desplaza alrededor de ellos.

Cabe resaltar que la concepción del paisaje sonoro en **Devenir de afectos** parte de mi configuración personal acerca de los sonidos del paisaje, es por ello que a la hora de ejecutar la performance los receptores del sonido; el público siente de manera personal la experiencia sonora, cada individuo asume el paisaje sonoro según su memoria y su relación con cada sonido escuchado.

En efecto, el paisaje sonoro se refiere a la percepción del ser humano frente a los estímulos sonoros que nos rodean. Dado que el paisaje también es audible, se somete a la apreciación de sus diferentes componentes enfatizando el sentido auditivo, para determinar la identidad sonora de los distintos ambientes producidos por el paisaje, siendo un reflejo íntimo de condiciones sociales, tecnológicas, políticas y naturales.

2.2.1 LA IDENTIDAD SONORA

La identidad sonora viene asociada al terreno de la memoria de cada individuo; es por ello que diversos elementos de nuestra cotidianidad los reconocemos por su sonido. Cada sonido es capaz de desempeñar funciones estéticas, emocionales e informativas. Nos ayuda a determinar la identidad de un producto, cosa, lugares, o situaciones de nuestra vida. Desde

el sonido más sencillo de un bostezo, nuestras pisadas al andar, el ladrido de un perro, la lluvia, el silbido del viento hasta el más potente trueno que me haga estremecer de miedo me permite identificar lo que sucede sin necesidad de verlo.

Cabe añadir que, no solamente ciertos elementos individuales del paisaje se los puede reconocer con el sonido, sino también lugares y ciudades que llevan consigo sonidos emblemáticos que los representan. Ya sea por actividades tradicionales que los constituye hasta llegar a evidenciar la cultura de una sociedad. *“Las ciudades producen otro tipo de sensación acústica (...) la gente suele llamar animación o bullicio”* (Nogué, 2007: 48). Podemos decir que aquello define más la identidad sonora de una ciudad ya que se configura con los sonidos de los espacios urbanos como plazas, mercados. Parques, jardines, barrios en unión con los habitantes.

Así, podemos definir como identidad sonora a la información que nos proporciona los medios sonoros de un lugar determinado; que se verá identificado de una manera directa con la variedad de situaciones o actividades propias del lugar. Este reconocimiento sonoro se da a través de las conexiones de lugares por medio de experiencias individuales o colectivas.

Parte de la constitución de la identidad sonora, intervienen los sonidos adoptados en nuestro diario vivir, de manera que reconocemos acústicamente cuando estamos en nuestro hogar o trabajo. Cuando algo cambia esta sonoridad de nuestra casa, rápidamente lo notamos; por ejemplo, un familiar se ausenta; sea por fallecimiento o por vivir en otra ciudad, nuestra percepción echa de menos el sonido de esa persona, y asocia su margen sonoro habitual con diferentes espacios de la casa haciendo una cita constante del recuerdo. *“La identidad sonora (...) depende por tanto de innumerables apreciaciones individuales, la mayoría de las veces ocultas en nuestra memoria profunda e inconsciente”* (Carles, Palmese, 2004).

Perejaume, artista catalán que hace del paisaje el eje central de sus obras conjuga los medios visuales con el sonido; *Maquina de aire* es una obra consistente en una proyección de video en dos canales con un texto sobreimpreso del artista. En la proyección se muestra un soplador de aire en la cual registra el sonido de este al expulsar el aire. Pero este sonido va a diferir según el lugar donde sea ejecutado por lo que esta máquina de aire opera como un instrumento musical que, al proyectarse en uno u otro lugar, emite una vibración diferente en virtud a las distintas cualidades físicas del entorno.

Perejaume con esta obra (figura 18) hace sonar el paisaje. La identidad sonora de cada lugar se manifiesta a través de las diferentes vibraciones obtenidas con la misma máquina.



Figura 18 – 2.1.2 Maquina de aire, Perejaume, 2008

El ser humano por naturaleza siempre ha relacionado el sonido según la lógica de su fuente de información. Por lo que acudo a la obra **Paisajes etéreos** (aportación Nro. 4) en la que utilizo tres sonidos reconocibles en la memoria sonora del espectador, esta identificación del sonido permite facilitar la relación con la imagen. De manera que la mente estimulada por el sonido va a construir el paisaje sugerido mediante la imagen.

2.2.2 EL ANDAR POR LA CIUDAD/ SENTIR LA CIUDAD

“Caminar es el acto voluntario más cercano a los ritmos involuntarios del cuerpo, la respiración y los latidos del corazón, que nos descubre un equilibrio delicado entre trabajo y reposo, ser y hacer”

Janeth Cardiff

La acción de caminar por la ciudad dentro del ámbito artístico ha sido una práctica adoptada por varios artistas dejándose llevar por los caminos de las calles, entregándose a pasajes desconocidos, adquiriendo experiencias nuevas rompiendo con el automatismo de la cotidianidad.

Su primera revelación para dar cabida a esta práctica se da en los futuristas, aquellos artistas que se reunían a escribir y analizar sobre diversos aspectos urbanos y acontecimientos del lugar viene a ser el germen de partida para otros artistas ya sea por concordancia o disonancia.

Atravesamos una gran capital moderna, con las orejas más atentas que los ojos y disfrutaremos distinguiendo los reflujos del agua, de aire o de gas en los tubos metálicos, el rugido de los motores que bufan y pulsan con una animalidad indiscutible, el palpitar de las válvulas, el vaivén de los pistones, las estridencias de las sierras mecánicas, los saltos de tranvía sobre los raíles, el restallar de las fustas, el tremolar de los toldos y las banderas. Nos divertimos orquestando idealmente juntos el estruendo de las persianas de las tiendas, las sacudidas de las puertas, el rumor y el pataleo de las multitudes, los diferentes bullicios de las estaciones, de las fraguas, de las hilanderas, de las tipografías, de las centrales eléctricas y de los ferrocarriles subterráneos. (Russolo, 1913:11)

Con todas sus descripciones, Russolo nos invita a dar un paseo por aquella ciudad moderna en la que él anotó significativamente, cada sonido extraño que la ciudad le ofrecía como inspiración.

Luego la acción de los recorridos se las designamos a los dadaístas que realizaron incursiones urbanas a diferentes lugares de la ciudad; tras esta experiencia se dio un importante pasó; el de la simple representación del movimiento y flujos de energía de los habitantes y maquinas al vivir su práctica artística en el espacio real.

El acto de recorrer el espacio sería utilizado como una forma estética capaz de sustituir la representación (...) de la ciudad del futuro hasta el habitar la ciudad de la banalidad. (Careri, 2002: 70)

Es así, que a raíz de estos recorridos surgieron más variantes; después de la visita dada se dio la deambulaci3n surrealista, los situacionistas, la teorí3a de la deriva y el flâneur. André Breton junto con Louis Aragon, Max Morise y Roger Vitrac realizan una deambulaci3n por el centro de Francia, Breton recuerda este suceso como “deambular a cuatro bandas” explorando hasta los límites de la vida consciente y la vida soñada; aquella experiencia le inspira a escribir el primer manifiesto surrealista. (Careri, 2002)

La deambulaci3n surrealista se coloca en un espacio provocador de afectos, a través del andar el sujeto se deja llevar por su inconsciente y se somete a perderse dentro de los paisajes vibrantes que le ofrece el recorrido.

El paseo parisino descrito por Walter Benjamín en los años veinte es utilizado como forma artística que se inscribe directamente en el espacio real y en el tiempo real, (...) Paris será la ciudad que por primera vez se ofrecerá como territorio ideal para aquellas experiencias artísticas. (Careri, 2002: 76)

Dentro de estos paseos interviene la memoria involuntaria o subjetiva, lo que resulta más enriquecedor de este caminar para los artistas. La ciudad es el lugar ideal para experimentar, jugar y habitar esta acci3n.

Los situacionistas plantean el término de la *dérive*, considerado éste como un acto artístico para aprehender el territorio mediante el movimiento, ellos fueron los primeros en realizar mapas y trazados de su caminar regido por los estímulos adquiridos al atravesar un lugar.

El cineasta y filósofo francés Guy Debord, miembro de la internacional situacionista es quien culmina las investigaciones sobre la teorí3a de la deriva relacionando esta acci3n con la psicogeografía, por lo que realiza los primeros mapas (figura 18), producto de los efectos emocionales del medio geográfico de Paris provocado en él.

La ciudad ha quedado desnuda, la deriva la ha expoliado y ha rasgado sus vestiduras que ahora fluctúan desorientadas. (...) La unidad de la ciudad solo puede ser resultado de la conexi3n de unos recuerdos fragmentarios. La ciudad forma un paisaje psíquico construido mediante huecos: hay partes enteras que son olvidadas, o deliberadamente eliminadas con el fin de construir en el vacío infinitas ciudades posibles. (Careri, 2002: 106)



Figura 19 – 2.2.2 *Guide Psychogéographique de Paris, 1957, Guy Debord*

Las representaciones de Guy Debord muestran como él se ha dejado envolver por lo consciente y lo inconsciente producto del caminar sin dirección encontrando nuevos espacios, caminos y rutas para explorar.

Como una posibilidad artística de aplicar la deriva se utiliza la grabación sonora para trasladar paseos sonoros experimentados por el artista para que sea vivido por el espectador. Janett Cardiff, artista canadiense trabaja con la grabación de audio baural³ conjugando diferentes efectos de sonido, música, y voces. Sus *paseos sonoros* consisten en que la artista va narrando y dando órdenes durante la caminata con el objetivo de imitar el espacio grabado y vivido por la artista con el espacio real del oyente conjugando dos tiempos en un mismo momento.

Janett Cardiff considera que la tecnología, en este caso los auriculares, despierta los sentidos, y su intento es el de tratar de expandir el espectro de la experiencia sensorial forzando al espectador a interactuar con el entorno. (García, 2012: 79)

Como artistas, siempre tratamos de entablar una relación con el espectador que le otorgue una experiencia, Cardiff maneja de manera idónea los medios sonoros para colocar dentro de sus caminatas al espectador-oyente.

Con la acción del caminar podemos descubrir en el sonido lugares escondidos que nos hace conocer realmente los espacios que vamos habitando, al mismo tiempo establecemos conexiones profundas con nuestro lugar inicial. Esta práctica artística nos permite desarrollar

³ El audio baural es una técnica que usa micrófonos en miniatura colocados en los oídos de una persona. El resultado es una reproducción de sonido 3D increíblemente realista. <https://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/index.html>

un sistema de apropiación espacial, ya que conforme uno se va incursionando en un lugar los sonidos nos hablan por sí solos y nos otorgan un panorama completo de la ciudad recorrida.

La deriva nos permite descubrir nuestra relación con el entorno en donde vivimos; a través de los sonidos de cada lugar podemos descifrar particularidades de aquel espacio que pisamos, es por ello que hablaré del proceso de la obra **A la escucha de mi andar** (aportación 2) expreso mi relación con la ciudad de Sevilla. Desde el primer día que llegue a Sevilla me cautivo la gama sonora que me ofrecía la ciudad; intuitivamente sin saber que cada registro sonoro que realizaba me serviría para concebir esta obra mis grabaciones siempre contaban con particulares sonidos de la ciudad lo que me permitió poco a poco conocer y sintonizar mejor con la ciudad.

Mis primeras pisadas expresan el temor e inseguridad en la ciudad, siendo una extraña en este lugar aparecían pequeños relámpagos que me transportaban a mi ciudad local Loja-Ecuador. Por ejemplo, los pequeños pajarillos cantando desde los arboles de las aceras me dirigían a cada mañana al despertar en mi hogar; tenía ese privilegio de escuchar aquel melodioso canto de los pájaros en el Jardín de mi Abuelita. A medida que iban pasando los días mis paseos por Sevilla ya no poseía una mirada turística; me convertía en una habitante de aquel lugar y mi percepción iba sufriendo una transformación; mi confianza en el territorio aumentaba a medida de la magnitud de mis desplazamientos haciendo una conjugación con el presente y las experiencias grabadas en mi memoria.

Los collages sonoros de la obra, **A la escucha de mi andar**, permiten al espectador-oyente experimentar el espacio sonoro habitado por el artista; y además evoca trazados imaginarios en relación con el audio permitiendo tener una construcción audible de la ciudad.

Mientras realizaba el collage de los sonidos recogidos; note un ritmo repetitivo característico de la ciudad; las palmas de la gente celebrando que marcan un compás de 3 tiempos. De manera que como conclusión de la obra coloque la frase "Sevilla es un vals" en braille. Sugiriendo la capacidad de los ciegos de dirigirse a través del sonido haciendo una invitación al público a agudizar los oídos.

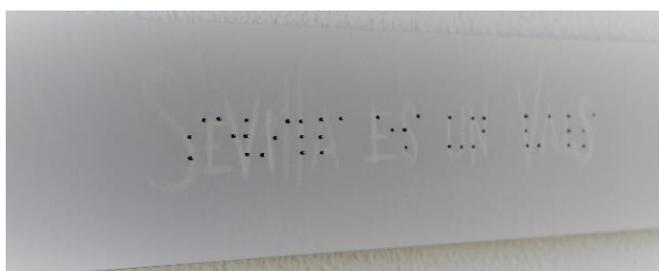


Figura 20 - 2.2.2 Detalle de Obra A la escucha de mi andar 3

2.2.3 LA ESCUCHA CONTINUA

La escucha del ser humano se ha venido transformando conforme pasa el tiempo y esta sucede en un espacio-tiempo. Partiendo que desde el momento en que nacemos empezamos a escuchar, incluso en el vientre materno ya escuchamos diferentes sonidos. Nos formamos con el estado atento de estar a la escucha.

Nunca dejo de oír, pues vivo en un mundo que no deja de estar ahí para mí, y ese mundo es tan sonoro como táctil y visual. Me muevo en un “ambiente”, como en un paisaje. Aun el silencio más profundo constituye un fondo sonoro como cualquier otro, en el que destacan la solemnidad poco habitual al ruido de mi aliento y el de mi corazón, como si el rumor continuo que impregna hasta nuestro sueño se confundiera con el sentimiento de nuestra propia duración. (Schaeffer, 2003: 62)

El sonido se extiende por todos los lugares y a todas horas, pero su intensidad y su timbre ha cambiado, se escucha la diferencia entre una ciudad y un espacio rural, el bullicio de nuestra casa difiere del bullicio de las calles, e incluso nos aislamos completamente del mundo con los auriculares y escuchamos la música que nos plazca.

En el paisaje sonoro de una ciudad hay miles de oídos que quieren ser ajenos a la ciudad; oídos que transportan su propia banda sonora, primero con sus radiocasetes, después con los walkmans, los MP3 y los iPods. (Pardo, 2008:155)

Todo va en un cambio veloz y nuestros oídos permanecen en una escucha continua, no podemos ser indiferentes a lo que sucede a nuestro alrededor, pues los ruidos y sonidos no descansan. Durante esta escucha continua, artistas y músicos encuentran nuevos caminos de creación, por lo que toman sonidos de su transcurrir por el espacio para componer y conjugar sus medios artísticos.

Los sonidos que componen el paisaje sonoro de eso que llamamos mundo y el modo en que los escuchamos son hoy, síntomas privilegiados de la deriva en la que hombres, sonidos y máquinas se multiplican por doquier. La escucha en continuidad es por ello, uno de los síntomas de esa multiplicación en la que nos complacemos, que nos posee y se nos escapa. (Pardo, 2008: 157)

Nuestra audición se relaja ante los sonidos melódicos y armoniosos, también se estresa cuando experimenta sonidos estruendosos provocando reacciones en nuestro cuerpo, del mismo modo que nos acostumbramos a los ruidos de la ciudad también asumimos aquel zumbido que provocan las maquinas.

La escucha se transforma en medio para conseguir un ambiente, un cierto tono común que conduce a un estado. Lo que teje el hilo musical es el estado en el que se quiere amansar al oyente. (Pardo, 2008: 153)

Siempre estamos en la búsqueda de nuestro equilibrio perceptivo, pero debemos constantemente recuperar aquella escucha profunda para lograr una conciencia del mundo exterior e interior en el cual nos encontramos. Pues de aquella escucha se derivan más escuchas; es decir que podemos empezar a escucharnos de manera consciente, esta escucha resuena dentro de uno y nos hace reflexionar sobre lo que sucede a nuestro alrededor. De ahí que podemos escucharnos internamente, emitiendo un diálogo mental con uno mismo.

Es así como los paisajes sonoros tienen un gran efecto en los que lo escuchan porque a partir de ello se provocan pensamientos, reflexiones y recuerdos; así nuestra escucha tendrá cada vez mayor capacidad de ser selectiva con los sonidos y manejar el silencio como principal gesto de estar a la escucha.

2.3 EXPERIENCIA ESTÉTICA

“Una vista bella tenía que considerarse, en esencia, como una catarsis del espíritu, como la música, para Aristóteles lo es del alma.”

Schopenhauer

La experiencia estética; cuantos artistas la buscamos en nuestras obras, cuantos nos inspiramos en ella, cuantos la reconocemos en nuestra cotidianidad, cuantos aprendemos de aquella. “La experiencia estética resulta de un encuentro entre un sujeto (...) y un objeto cuyas formas son estéticamente significativas” (Maquet, 1986: 73) no necesariamente el objeto es una cosa tangible, esta puede ser provocada por sonidos, melodías, atmósferas, instalaciones o situaciones que afecte a la percepción personal del ser humano y deje en su registro vivencial en su cuerpo.

Lo estético se encuentra relacionado con lo bello, lo sublime, lo armonioso, así como también con lo grotesco, la fealdad, el horror; cualidades y sensaciones que podemos atravesarlas en nuestra vida, muchos artistas han podido transmitir aquella experiencia estética mediante sus pinturas; pero influye mucho la percepción del observador. Sin embargo, con las nuevas tendencias del arte contemporáneo la experiencia estética se logra mediante la innovación del artista; especialmente aquellos que buscan provocar una reacción con los espectadores, por ello todo lo que estimula sentidos y emociones en nuestro cuerpo emanan una experiencia; ahora queda al juicio individual de las personas llamarla estética.

Nuestro mirar modifica la conciencia y la sensibilidad según las tramas del gusto; incluso cuando nos encontramos en el bosque más sagrado, seguimos siendo protagonistas de la percepción y de la categorización estética. (Milani, 2007: 115)

A diario nuestro cuerpo recibe estímulos sensoriales que recibimos de todo lo que nos rodea, por lo que podemos decir que el paisaje contiene diversos fenómenos que dan lugar a la experiencia estética. Por ejemplo; yo nunca había escuchado los truenos tan de cerca. Siempre los percibí de una manera lejana. Pero, atravesé una experiencia estética escuchando los truenos desde cerca. Los estruendosos sonidos provocó en mi persona sentir una suspensión interior. el miedo me abordo y automáticamente cubría mi cabeza ya que el sonido parecía que me iba hacer desaparecer, parecía que el techo se me venía encima. Mientras los sonidos seguían; estaba siendo captada por el cielo, me estaba fotografiando y el flash a cada instante intervenía desde mi ventana. Estas situaciones del exterior vistas como un todo han dejado impresiones emotivas y emocionales en mi cuerpo.

El paisaje, real o imaginario, es prodigio de una verdad de la mirada, de la mente, del sentimiento. (...) a través de una red de juicios y sentimientos, la experiencia estética se nos ofrece en un proyecto de conocimiento, nos inicia en un campo noético o conceptual. (Milani, 2007: 208)

Dentro de la obra **Devenir de afectos** (aportación 1), los espectadores están expuestos a vivir una experiencia estética sonora, ya que, al encontrarse con los ojos vendados, están con su oído atento a lo que suceda, y es allí donde el espectador según su percepción individual logra llegar a sentir aquello que lo mueve a sentir el paisaje a través de los sonidos.

Para continuar, podemos decir que la experiencia estética es fruto de los encuentros del ser humano con aquello que la genera; sea una obra artística, situaciones de conmoción o sucesos de la misma naturaleza quienes den cabida a vivirla. Dentro de las categorías estéticas, encontramos lo bello, lo grotesco, lo cómico, la fealdad y de la que hablaremos a continuación: lo sublime.

2.3.1 LO SUBLIME

Lo sublime viene directamente asociado a la contemplación en un grado de elevación de grandeza generada desde la mirada del ser humano sobre un elemento o suceso, por lo que este aspecto lo podemos conseguir desde el lugar donde nos encontremos, dentro del paisaje o frente a una obra artística con una actitud de concepción interior de lo que vivimos con lo que sentimos de una manera profunda.

Lo sublime vive por tanto en la auto-creación ilusoria de una obra que se refleja y tiene eco en el ánimo de quien es capaz de enlazar el elemento intelectual y racional con el emotivo e irracional (...) Lo sublime de hecho, tiene valor universal y es universalmente comunicable; no podríamos experimentarlo si no fuésemos capaces de llegar a la esencia de la naturaleza humana, de la que cada uno es partícipe. (Bodei, 2008:26)

Así podemos manifestar que lo sublime vendría a ser todo aquello que trasciende dentro de uno, desde nuestros sentidos, aquello que nos llene de asombro, para tomar conciencia de la grandiosidad del paisaje por el que nos encontramos rodeados y poner en valor nuestros aportes como artistas.

Durante las representaciones pictóricas del romanticismo, como mencionamos al principio, Friedrich y Turner son quienes evocan sus sentimientos sublimes a través de sus obras, nos muestran un paisaje que refleja un sobrecogimiento interior donde la pintura actúa como mediación entre el ser humano y el paisaje.

Turner, por su pincelada suelta que gusta por sí misma, por los colores innovadores, la atmosfera propia, la luz por la luz y el dinamismo de la naturaleza como asunto de composición, de modo que obtiene una transposición de la calidad propia del objeto a la calidad artística de la representación. Y Friedrich, por el consabido viajero en la cumbre, observador del panorama, en tal relación cultural con el temple del viajero romántico a la montaña que se ha convertido en su emblema hasta el tópico; las espaldas de observadores de paisajes, pintadas por Friedrich, representan obviamente gentes que miran el mismo cuadro, en primera fila, haciendo dentro lo mismo que nosotros fuera, viendo allí, en el paisaje, lo mismo que estamos viendo en la sala en similar posición. (Martínez de Pisón: 2009: 85)

En estas representaciones pictóricas el artista se esfuerza para darnos la visión consciente de que existimos dentro del mundo contenido en el paisaje, y que estas pinturas poseen la capacidad de evocar el sentido de que somos parte intrínseca del mundo y estamos en él, de manera que aquel sentimiento sublime pone de manifiesto de que estamos potencialmente implicados en las transformaciones dinámicas de nuestro entorno (Morley, 2018: 51- 56)

Un sentimiento de interioridad, que podríamos definir como deshumano o sobrehumano, se arrima a nuestra esencia. Así nos sentimos empujados de lo visible hacia lo invisible, de lo material a lo espiritual, porque todos los paisajes viven del éxtasis visionaria y porque nosotros, espectadores, en una renuncia temporal, espacial, objetiva y subjetiva, aspiramos a perdernos en él, entre los dominios de la percepción y del sentimiento. (Nogué, 2008: 50)

En la realidad posmoderna y contemporánea los artistas han encontrado maneras de evocar lo sublime sugiriendo una relación más directa con el paisaje, de manera que buscan ese dialogo con el espacio. El artista danés, Olafur Eliasson; realiza obras que evocan esta sublimidad, estableciendo una reflexión sensorial a través de sus modificaciones espaciales con ayuda de la luz.



Figura 21 – 2.3.1 *The Weather Project*, Olafur Eliasson, 2003

Sus instalaciones presentan elementos de la naturaleza (luz, agua y niebla) con los cuales trabaja y las pone en acción dentro de una sala. En su obra *The Weather Project* (figura 19) pone en manifiesto el clima, mostrando su efecto dentro de la ciudad y como filtro para experimentar el clima. Por lo que la atmosfera que produce esta obra permite al espectador ensalzar la luz de sol y los colores que esta brinda, de manera que llama la atención de los espectadores sobre el gran acto de percibir con nobleza y magnitud todo lo que nos rodea.

La superioridad de lo sublime sobre lo bello se desplaza desde nuestra emotividad con la que percibimos el mundo. Es así que a través del arte podemos llegar a comprender diversos aspectos de nuestra relación con el mundo.

El artista estadounidense, Walter de María convoca a la naturaleza a través de una instalación para convertirla en obra de arte, *El campo de relámpagos* (figura 20) realizado en el desierto de Nuevo México, consiste en un campo ideado por el artista para atraer la energía natural a través de 400 postes de acero clavados en el suelo a una misma altura y guardando la misma distancia entre ellos; por lo que durante las grandes tormentas aquel espacio atrae y recibe la descarga eléctrica produciendo que este fenómeno natural que despierte en los espectadores el sentimiento sublime no solamente por la mirada, sino con los sonidos impactantes que lo acompaña.



Figura 22 – 2.3.1 Campo de Relampagos, Walter di Maria, 1977

Son muchos los sentimientos que sustentan lo sublime, algunos filósofos como Burke afirman que la idea de sublime se da por la experiencia del pánico refiriéndose a una fuerza desestabilizadora. Por lo que muchos artistas colocan su mirada en lugares olvidados y poco mostrados. Aquellos paisajes estériles, maquinas gigantes, infraestructuras industriales, subterráneos vienen ser protagonistas de lo sublime contemporáneo.

La contemporaneidad ha creado nuevos paisajes capaces de generar sensaciones contradictorias, de grandiosidad, de sorpresa o de euforia, a menudo difíciles de entender, pero no por ello menos seductoras, Son paisajes que repentinamente nos inquietan y extrañan, pero también nos atrapan y nos cautivan. (Sala, 2018: 16)

Pere Sala i Martí en su libro *Lo sublime contemporáneo paisajes de la perplejidad* nos muestra una selección de fotografías que evidencian lo sublime en los paisajes de estos tiempos; pero un sublime diferente planteando contradicciones inquietantes a nuestra percepción.

En la obra **Mar Humanizado** (aportación 3) se sugiere la fusión entre las arrugas del pie y las ondas del mar entablando el vínculo directo que posee el ser humano con el paisaje. Se usa la proyección del mar para acercar de una manera más completa el encontrarse frente al mar. Por lo que sugiere ese sentir sublime dada por los románticos habitando un espacio que nos muestra el mar constituido por fragmentos de un pie.

2.3.2 LA SINESTESIA

Nuestra percepción del mundo siempre va a ser distinta y única, pese a poseer los mismos sentidos para experimentar nuestra realidad, no percibimos de la misma manera que los demás; pero existe el fenómeno de la sinestesia que pocas personas lo padecen y esto les permite asociar los sentidos siendo la percepción más rica. Sin embargo, dentro del quehacer artístico se ha intentado conjugar estos sentidos en obras buscando entablar relaciones entre el sonido, la vista, el tacto, el gusto y el olfato.

Sugerir la sinestesia dentro de una obra artística permite acercar al espectador a concebir una experiencia estética. Por lo que estas maneras de combinar los sentidos han sido estudiadas y logradas por diversos escritores, músicos y artistas.

El poeta, ensayista y crítico del arte Charles Baudelaire creía en la unidad de las sensaciones entre el sonido y color, lo evidenciamos claramente en su poema *Correspondances*. Los compositores rusos Alexander Scriabin y Nicholas Rimsky Korsakov creían que las tonalidades musicales poseían cualidades de color específicas donde ambos coincidían en algunas asociaciones.

El artista ruso Wasily Kandinsky encuentra la abstracción intentando capturar los colores de los sonidos, por lo que su sentimiento hacia la música era elevado y envidiaba la cualidad natural de esta para tocar el alma. De manera que esto lo llevo a defender su postura de la sinestesia publicando su trabajo teórico “de lo espiritual en el arte” refiriéndose a la creación plástica a través de algunas simbologías musicales. La lógica de Kandinsky para obtener la obra de arte total es: “cuanto más sentidos fueran atraídos hacia una obra, mayor era la posibilidad de llegar a la espiritualidad de su público” (Harrison, 2004:116)

Evidentemente estoy de acuerdo con Kandinsky en cuanto a los sentidos; cuantos más se conjuguen en una obra, más posibilidades tenemos de llegar al público, es así que cito al artista estadounidense James Turrell, quien trabaja con la luz como su principal medio y con esta juega con el espacio y la percepción de espectador.

En la obra Celdas Perceptuales permite al espectador experimentar la sinestesia. “La obra se trata de estructuras esféricas similar a un escáner de resonancia magnética, donde el espectador se encuentra bloqueado de todos los sonidos externos debido al encierro y a unos auriculares, la luz es iluminada desde el interior, los colores cambian a diferentes ritmos. (...) se complementa con la música que comienza a sonar en los auriculares. Al esperarlo, el espectador puede notar que ya no está encerrado en una celda, sin poder moverse; sino que se ve flotando en un espacio infinito de colores que ni siquiera sabía que existía. (Rivas, 2015: 63)



Figura 23 – 2.3.2 Celda Perceptual, James Turrell, 2010

Esta conjugación del color con el sonido ha dado cabida a utilizar medios tecnológicos y elementos audiovisuales que permitan acercarse más a la experiencia de la sinestesia por lo que vale la pena mencionar al artista japonés Ryoji Ikeda, quien coloca una instalación de 100 metros donde su proyección y efectos visuales se producen en sincronía con el sonido, transformando en un lugar de sinestesia. El espectador además de estar rodeado por los códigos de barras parpadeantes viene a formar parte de la imagen.



Figura 24 – 2.3.2 Test Pattern (100m versión), Ryoji Ikeda, 2013

Como hemos observado en los ejemplos mencionados parte fundamental de las obras es la luz, toda esa iluminación a través de los proyectores transforma completamente el espacio dando lugar a una excitación sonora y visual simultánea.

Parte de la sinestesia la utilizo dentro de la obra **Paisajes etéreos** (aportación 4), dichos paisajes se muestran ante el espectador como resultado del sonido que experimentan. Además, cabe resaltar *“la experiencia del color, que está estrechamente relacionada con la de la luz, también es una cuestión de refinamiento. Del mismo modo que la percepción está conectada con la memoria y el reconocimiento, nuestra relación con el color tiene su origen con nuestro hábitat cultural”* (Eliasson, 2012). Esta dinámica de sonido, luz e imagen activan diferentes sentidos del ser humano y permite asociar el sentido de la obra con el reconocimiento del sonido en su memoria; partiendo de ese impulso al cerebro los demás sentidos se complementan y la obra surge en la percepción individual de cada persona.

2.3.3 EL CUERPO COMO LUGAR DE RESONANCIA

Nuestro cuerpo es por naturaleza un lugar de resonancia; por medio de él podemos emitir sonidos internos y externos, y también podemos escuchar y absorber las vibraciones que nos rodean y nos conforman. Por lo que en definitiva nuestro cuerpo es el centro perceptivo entre nuestro interior y el exterior.

Como ya lo mencionamos anteriormente vivimos a diario envueltos en un sinfín de sonidos. Cada sonido emite vibraciones, estas resuenan en el espacio, este se propaga sonando dentro de un tiempo y espacio, lo cual mientras transcurre el tiempo se esparce en el espacio y se convierte en resonancia.

Sonar es vibrar en sí o vibrar consigo: no únicamente, para el cuerpo sonoro, emitir un sonido, sino que lisa y llanamente es extenderse, conducirse y resolverse por completo en vibraciones que al mismo tiempo lo relacionan consigo mismo y lo ponen fuera de sí. (Nancy, 2007:8)

El cuerpo es un lugar habitado por uno mismo, este al realizar una acción o movimiento suena luego resuena dentro de sí mismo y a su vez se expande, por lo que atravesamos una especie de escucha interna; además mi cuerpo es auditor donde aquello resuena, así siendo el cuerpo el eje perceptivo podemos decir que este se expone a las diferentes transformaciones sonoras que emite el paisaje y que a la vez crea su propia interpretación para configurar el paisaje según la escucha.

Varios artistas han usado su cuerpo como principal instrumento de creación artística, otros lo han sometido a experimentos en búsqueda de sus pensamientos y la mayoría realiza lugares donde el cuerpo del espectador sea el receptor fundamental en las obras. Ya hemos expuesto el caso de Jhon Cage, al experimentar el silencio en la cámara anecoica, influenciada por el pensamiento del silencio la artista Marina Abramovic, crea una instalación

sonora llamada *Sound Enviroment White* (1972) obra que consiste en amplificar el sonido de una habitación hasta que produzca una vibración que inunde por completo el espacio y llegue a ser percibida por todo el cuerpo. (Ariza, 2008: 173)

Music for solo performer es una obra de Alvin Lucier, que muestra la transformación de ondas electroencefalografías en sonidos; para la ejecución de esta obra su interprete Alvin Lucier, permanece sentado en una silla con un par de electrodos colocados su cuero cabelludo que se encuentran conectados a amplificadores repartidos alrededor del espacio en donde se realiza el performance, cuando este alcanzaba un estado meditativo su cerebro empezaba a generar ondas alfa, estas ondas logran hacerse audibles a través de los cables del amplificador permitiendo variadas resonancias asociadas con instrumentos de percusión. (Ariza, 2008: 125)

EL concepto de la escucha corporal (...) se va materializando a través de una serie de experimentos que revelan que nuestra escucha no solo se realiza por los oídos, sino también por las plantas de los pies, las membranas, el pecho, el cráneo, el esqueleto entero, y que el sonido no solo se mueve alrededor del cuerpo. Sino que las fronteras acústicas se mueven hacia el cuerpo. (Garcia, 2012: 79)

Estamos cubiertos de sensores que escuchan a través de nuestra piel y nos sumerge en diversos espacios sonoros, es en lo que se basa Bernhar Lither; artista austriaco que conjuga el sonido en relación al espacio y el cuerpo. *Big Tuba* (figura 24) es una de tantas obras que contiene listones de madera con altavoces; con ello puede disponer del espacio configurando diferentes formas, en este caso la disposición de los listones forman una circunferencia en la que el espectador se involucra al recorrer el espacio.



Figura 25 – 2.3.3 *Big Tuba*, Bernhar Lither, 2008

El espectador vive y siente en su cuerpo que está siendo atravesado por el sonido, por lo que estos sonidos resuenan en el espacio y en los cuerpos estableciendo una dinámica entre ellos, por lo que el artista crea una arquitectura audible en donde el principal receptor es el cuerpo.

Leitner habla de audición "corpórea", según la cual la percepción acústica no solo tiene lugar a través de las orejas, sino a través de todo el cuerpo, y cada parte del cuerpo puede oír de forma diferente. (Carl, 2011)

Nuestro cuerpo es un factor importante para vivir, sentir, escuchar y percibir todo lo que nos rodea, las resonancias de cada espacio habitado son asimiladas y absorbidas por nuestro cuerpo, podría decirse que se realiza un intercambio de resonancias entre un lugar y nuestro cuerpo de manera que vamos interactuando a diario con los diversos elementos que se encuentran esparcidos en el paisaje.

Así mismo dentro de nuestra labor artística, buscamos dejar resonancias a nuestros espectadores, y eso nos ayuda a acercarlos un poco a la intención de cada obra. Por lo que puedo decir que las cuatro aportaciones buscan emitir aquellas resonancias del paisaje, para que cada ser humano pueda entender el paisaje como un todo complejo y cambiante. En la obra *Devenir de Afectos*, el cuerpo del ser humano es la fuente de resonancia y a la vez es el receptor de resonancias.

Como sugiere Perejaume, la 'experiencia' del paisaje es incompleta si se limita sólo a la vista. Vivimos el paisaje en su plenitud cuando no sólo lo miramos, sino también cuando lo tocamos, lo oímos, lo olemos, lo degustamos y, a ser posible, todo ello a la vez. (Nogue, 2008)

Y es así que gracias a nuestro cuerpo como centro de nuestras percepciones podemos entregarnos en manos del paisaje y experimentar su plenitud con todos nuestros sentidos resonantes.

CONCLUSIONES

El objetivo del este trabajo ha sido evidenciar diferentes posibilidades artísticas para aproximarnos al paisaje desde sus dimensiones sonoras. Por lo que por medio de esta investigación y producción artística he encontrado esa escucha profunda a partir del silencio, elemento que constituye en su acción un espacio resonante con el que me he relacionado y se relacionan los espectadores, esto nos lleva a incrementar nuestra idea de paisaje y percibirlo de una manera más integral.

Las lecturas y consultas me han ayudado a replantear mi percepción del paisaje; incorporando en ella aspectos sociales, culturales, estéticos y acústicos. Estos aspectos se han complementado en la elaboración de cada obra, permitiendo mostrar diferentes aspectos que lo conforman. Como elemento principal de mis trabajos ha sido el sonido con el cual he podido desarrollar y acoplar a las diferentes aportaciones artísticas. Conocemos cuan sugerente puede ser un sonido por lo que mediante el paisaje sonoro podemos viajar mentalmente a diversos sitios de nuestro paisaje interior, incluso podemos llegar a vivirlo según el grado de inmersión por parte del espectador.

El cuerpo es un factor potente dentro del arte, pues es un instrumento lleno de resonancias que nos faculta para el desarrollo de performances, estas acciones capturan la atención del público dejando registros marcados, ya sea provocaciones o situaciones que les permite atravesar una experiencia. Además, el acto fundamental de caminar como práctica artística nos genera vínculos sonoros y visuales a medida que nos dejamos llevar por el espacio acústico, esto nos lleva a entablar correspondencias inconscientes subjetivas y emocionales dejando que el lugar nos hable.

Por último, el paisaje es un contenedor de múltiples experiencias estéticas; vivirlo con todos nuestros sentidos ayudan a tener un sentir de plenitud, por lo que la inspiración para cada obra es a partir de vivencias dadas por el paisaje. Además, la conjunción de los sentidos nos sugiere una sinestesia por lo que este intento de varios artistas y de mi obra hace más dinámico el encuentro entre el espectador y la obra.

BIBLIOGRAFIA

Fuentes principales:

- ARIZA, Javier, 2008. *Las Imágenes Del Sonido: Una Lectura Plurisensorial en el Arte Del Siglo XX*. Cuenca, España: Universidad de Castilla La Mancha.
- BODEI, Remo; Condor, Maria, 2011. *Paisajes sublimes: el hombre ante la naturaleza salvaje*. Madrid, España: Siruela.
- CARERI, Francesco, 2002. *Walkscapes: El andar como practica estética: Walking as an aesthetic practice*. Barcelona, España: Gustavo Gil. SL.
- ELIASSON, Olafur. (2012) *Leer es respirar, es devenir. Escritos de Olafur Eliasson*. Barcelona, España: Gustavo Gil, SL.
- HARRISON, Jhon, 2004. *El extraño fenómeno de la sinestesia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MAQUET, Jacques., García Bresó, Javier, 1999. *La experiencia estética*. Madrid, España: Celeste.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo, 2009. *Miradas sobre el paisaje*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- MILANI, Raffaele, 2015. *El arte del paisaje*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- NOGUÉ, Joan, 2008. *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- NOGUÉ, Joan, 2007. *La construcción social del paisaje*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- SALA I MARTÍ, Pere., MORLEY, Simon., LÓPEZ SILVESTRE, Federico., COLAFRANCESCHI, Daniela., 2018. *Lo sublime contemporáneo: paisajes de perplejidad*. Barcelona, España: Àmbit.

- SCHAFER, R. Murray., CAZORLA, Vanessa G., 2013. *El Paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona, España: Intermedio.

Documentos en línea:

- ARROYAVE, Myriam, 2013. “¡Silencio!... Se escucha el silencio” *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*. [en línea] Vol. 8, Nº. 11 págs. 140-153 [Consulta: 09-08-2018] Disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4745483>
- BARRIOS GARCIA, Gabriela Guadalupe; RUIZ LLAVEN, Carlos Emilio, 2014. “El paisaje sonoro y sus elementos” *Quehacer científico* [en línea] Chiapas, México. [Consulta: 12-06-2018] Disponible en: http://www.dgjp.unach.mx/images/pdf-REVISTA-QUEHACERCIENTIFICO/QUEHACER-CIENTIFICO-2014-jul-dic/El_paisaje_sonoro_y_sus_elementos.pdf
- BESSE, Jean-Marc, 2010. *El espacio del paisaje. III Jornadas del Doctorado en Geografía, 29 y 30 de septiembre de 2010, La Plata. Desafíos teóricos y compromiso social en la Argentina de hoy*. [en línea] La Plata, Universidad Nacional de la Plata. [Consulta: 03-07-2018] Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1488/ev.1488.pdf
- CARLES, José Luis; PALMESE, Cristina, 2017. “Identidad Sonora Urbana”. *eMe, estudio de música electroacústica*. [en línea]. [Consulta: 06-08-2018]. Disponible en: <https://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/carles.html>
- GARCÍA GONZÁLEZ, María Concepción, 2012. *Espacio escuchado: Investigación sobre prácticas artísticas contemporáneas que utilizan el sonido como medio para definir espacios* [en línea]. Jaime Munárriz Ortiz, dir. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Dibujo II (Diseño e imagen), Madrid [Consulta: 03-08-2018]. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/16687/1/T34018.pdf>
- INGOLD, Tim. 1993. *La temporalidad del paisaje*. Trad. Lepori [en línea] [Consulta: 20-07-2018] <https://es.scribd.com/document/230355049/INGOLD-La-Temporalidad-Del-Paisaje-Trad-Lepori>
- JAKOB, Michael, 2016. “Contra la utopía temporal: la temporalidad del paisaje” *Quintana, Revista de estudios del departamento de Historia del Arte*. [en línea] Nº. 15 págs. 31-51 [Consulta: 04-06-2018] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65354336004>

- LARANJEIRA, José, 2014. *Tránsitos sonoros. El paisaje sonoro a partir de las tramas de la sincronidad en el arte contemporáneo*. [en línea] Josep Cerdà i Ferré, Dir. Tesis Doctoral. Universidad de Barcelona. Facultad de Bellas Artes. Barcelona. [Consulta: 15-07-2018] Disponible en: <https://www.tdx.cat/handle/10803/285405>
- PARDO, Carmen, 2008. "La escucha en continuidad" *Contrastes, Suplemento*. [en línea] Nº. 13, págs. 139-157 [Consulta: 10-06-2018] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2745538>
- RUSSOLO, Luigi, 1913. "El arte de los ruidos". *Manifiesto futurista*. [en línea] Nº 3, págs. 8-15 [Consulta: 24-08-2018] Disponible en: https://www.monoskop.org/images/6/69/Russolo_Luigi_El_arte_de_los_ruidos_Manifiesto_Futurista.pdf
- SCHAFER, R. Murray, 2009. *Nunca vi un sonido. Foro Mundial de Ecología Acústica. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción, Archivo sonoro* [en línea] México. Fonoteca Nacional. [Consulta: 15-08-2018] Disponible en: <https://www.archivosonoro.org/archivos/murray-schafer/>
- SCHAFER, R. Murray, 1976. "El mundo del sonido. Los sonidos del mundo" *UNESCO, El Correo* [en línea] Nº 11, págs. 4-8 [Consulta:20-06-2018] Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0007/000748/074828so.pdf>

Fuentes secundarias:

- ARNALDO, Javier., LLORENS, Tomas., MEYER, Christian., 2003. *Analogías musicales: Kandinsky y sus contemporáneos*. Madrid, España: Fundación Caja Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 11 de febrero - 25 de mayo de 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. 2002. *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: PRE-TEXTOS.
- GALOFARO, Luca, PETENA, Gianni, 2003. *Artscares: el arte como aproximación al paisaje contemporáneo / art as an approach to contemporary landscape, Land&Scape series*. Barcelona, España: Gustavo Gili, SA
- JÓDAR, Asunción, 2010. *Dibujando la música en el Festival de Música Española de Cádiz: ediciones VI y VII*. Granada, España: Universidad de Granada.

- LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel., 2017. *Naturalezas mutantes: del Bosco al bioarte*. Victoria-Gazteiz, España: Sans Soleil.
- MERLEAU PONTY, Maurice., CABANES, Jem., 1975. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, España: Península.

Documentos en línea:

- CABRELLES SAGREDO, María Soledad, 2016. "El paisaje sonoro: <Una experiencia basada en la percepción del entorno acústico cotidiano>" *Revista de Folklore* [En línea] Tomo 26^a. Nº 302, págs. 49-56 [Consulta: 24-08-2016] Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxs7k0>
- FONTANA, Bill, "Resoundings" En: Bill Fontana writings [en línea] [Consulta: 02-09-2018] Disponible en: <http://resoundings.org/Pages/Resoundings.html>
- LAPEÑA GALLEGO, Gloria, 2014. "El caminar por la ciudad como práctica artística: desplazamiento físico y rememoración" *Angulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*. [en línea] Vol. 6, Nº 1, págs. 21- 34. [Consulta: 28-07-2018] Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANRE/article/view/45321>
- LOPEZ, Oscar, 2011. "Bernhard Leitner: Sound Spaces" En: ArchDaily [en línea] [Consulta: 12-09-2018] Disponible en: <https://www.archdaily.com/168979/bernhard-leitner-sound-spaces/>
- NANCY, Jean-Luc, 2007. *A la escucha*. Trad. Cristóbal Durán. [en línea] Buenos Aires-Madrid: Amorrouta. [Consulta: 15-09-2018] Disponible en: <https://imprografika.files.wordpress.com/2016/11/nancy-jean-luc-a-la-escucha-amorrortu-2007.pdf>
- RIVAS BLANCO, Camila, 2016. "Light Art. La obra de James Turrell" *Creación y producción en diseño. Universidad de Palermo* [en línea] Nº 74, págs. 62-64 [Consulta: 14-09-2018] Disponible en: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=12842&id_libro=614
- SCHAFFER, Pierre, 2003. *Tratado de los objetos musicales*. [En línea] Madrid, España: Alianza editorial S.A. [Consulta: 08-08-2018] Disponible en: <https://www.search-new.com/intl/search?q=pierre%20eschaffer%20tratado%20de%20los%20objetos&source=4284bdc7edf6414498d33b4854be8263>

- THOREAU, Henry, 1854. *Walden. La vida en los bosques*. Trad. Jorge Lobato. [en línea] [Consulta: 11-09-2018] Disponible en: <https://previa.uclm.es/artesonoro/elarteruido.html>
- NOGUÉ, Joan. 2008. "Paisajes Sonoros" *Revista Culturals la Vanguardia* [en línea] págs. 22-23 [Consulta: 03-08-2018] Disponible en: <http://blocs.xtec.cat/geografia/files/2009/05/paisajes-sonoros.pdf>

RELACIÓN DE IMÁGENES

PRIMERA PARTE

Figura 1 – 1.1.1 Público con la vista cubierta para agudizar la escucha del performance sonoro.....	21
Figura 2 – 1.2.1 A la escucha de mi andar 1 (Recorridos), María José Sotomayor, 2018....	23
Figura 3 – 1.2.1 A la escucha de mi andar 2; María José Sotomayor, 2018.....	24
Figura 4 – 1.2.1 A la escucha de mi andar 3; María José Sotomayor, 2018.....	24
Figura 5 – 1.3.1 Mar humanizado, María José Sotomayor, 2018.....	26
Figura 6 – 1.3.1 Mar Humanizado (detalle) , María José Sotomayor, 2018.....	26
Figura 7 – 1.4.1 Paisaje del corazón, María José Sotomayor, 2018.....	28
Figura 8 – 1.4.1 Paisaje del Corazón con proyección, María José Sotomayor, 2018.....	28
Figura 9 – 1.4.1 Paisaje de la brisa, María José Sotomayor, 2018.....	29
Figura 10 – 1.4.1 Paisaje de la brisa con proyección, María José Sotomayor, 2018.....	29
Figura 11 – 1.4.1 Paisaje del agua, María José Sotomayor, 2018.....	30
Figura 12 – 1.4.1 Paisaje del agua con proyección, María José Sotomayor, 2018.....	30

SEGUNDA PARTE

Figura 13 – 2.1 Caminante en el mar de niebla, Gaspar David Friedrich, 1818..... 34
[en línea] [Consulta: 02-08-2018] Disponible en:

<https://arte.laguia2000.com/pintura/caminante-sobre-mar-de-nubes-friedrich>

Figura 14 – 2.1 Impresión, sol naciente; Claude Monet, 1872..... 35
[en línea] [Consulta: 02-08-2018] Disponible en:

<http://verdadyverdades.blogspot.com/2012/02/impresion-sol-naciente-claude-monet.html>

Figura 15 – 2.1 A line made by walking, Richard Long, 1967	35
[en línea] [Consulta: 04-08-2018] Disponible	
en: http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/linewalking.html	
Figura 16 – 2.1.3 Entona ruidos, Luigi Russolo, 1913/1933.....	43
[en línea] [Consulta: 02-08-2018] Disponible en:	
http://proyectoidis.org/luigi-russolo-el-arte-de-los-ruidos/	
Figura 17 – 2.2 Diagrama del paisaje sonoro natural, según las estaciones	46
[en línea] [Consulta: 16-08-2018] Disponible en:	
https://sites.google.com/site/dingelcaldero/paisaje-sonoro	
Figura 18 – 2.1.2 Maquina de aire, Perejaume, 2008	50
[en línea] [Consulta: 22-08-2018] Disponible en:	
https://www.elcultural.com/galerias/galeria_de_imagenes/48/ARTE/Perejaume_Maquina_de_aire	
Figura 19 – 2.2.2 Guide Psychogeographique de Paris, 1957, Guy Debord.....	53
[en línea] [Consultado: 26-08-2018] Disponible en:	
http://unalhistoria3.blogspot.com/2012/07/deriva-programatica-por-bogota-moderna.html	
Figura 20 - 2.2.2 Detalle de Obra “A la escucha de mi andar 3”	54
Figura 21 – 2.3.1 The Weather Project, Olafour Eliasson, 2003	59
[en línea] [Consulta: 03-09-2018] Disponible en:	
https://www.tate.org.uk/about-us/projects/sublime-object	
Figura 22 – 2.3.1 Campo de Relampagos, Walter di Maria, 1977	60
[en línea] [Consulta: 03-09-2018] Disponible en:	
http://aprendersociales.blogspot.com/2009/04/walter-de-maria.html	
Figura 23 – 2.3.2 Celda Perceptual, James Turrell, 2010	62
[en línea] [Consulta: 04-09-2018] Disponible en:	
https://nga.gov.au/JamesTurrell/Images/500/Cell2.jpg	
Figura 24 – 2.3.2 Test Pattern (100m versión), Ryoji Ikeda, 2013.....	62
[en línea] Captura de pantalla de video [Consulta: 04-09-2018] Disponible en:	
https://www.youtube.com/watch?v=XwjYpJCBgk&t=46s	
Figura 25 – 2.3.3 Big Tuba, Bernhar Lither, 2008.....	64
[en línea] Fotografía: Atelier Leitner, Bernhard Leitner [Consulta: 06-09-2018] Disponible	
en: http://www.bernhardleitner.at/en	

ANEXOS



Variación de obra "Mar humanizado" (aportación 4)

