



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

MONTAÑAS MISTERIOSAS: POSIBILIDADES DE INCIDENCIA EN LA CON-
FIGURACIÓN SIMBÓLICA DEL ESPACIO DE LA ESCULTURA SONORA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
HÉCTOR IVÁN NAVARRETE MADRID

TUTOR
DR. FRANCISCO JAVIER TOUS OLAGORTA FAD

COMITÉ TUTOR
DR. PABLO ESTEVEZ KUBLI FAD
MTRO. YURI ALBERTO AGUILAR HERNÁNDEZ FAD
MTRO. EDGAR OLVERA YERENA FAD
LIC. LUIS OCTAVIO GÓMEZ HERRERA FAD

CDMX, DICIEMBRE 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

MONTAÑAS MISTERIOSAS: POSIBILIDADES DE
INCIDENCIA EN LA CONFIGURACIÓN SIMBÓLICA DEL
ESPACIO DE LA ESCULTURA SONORA

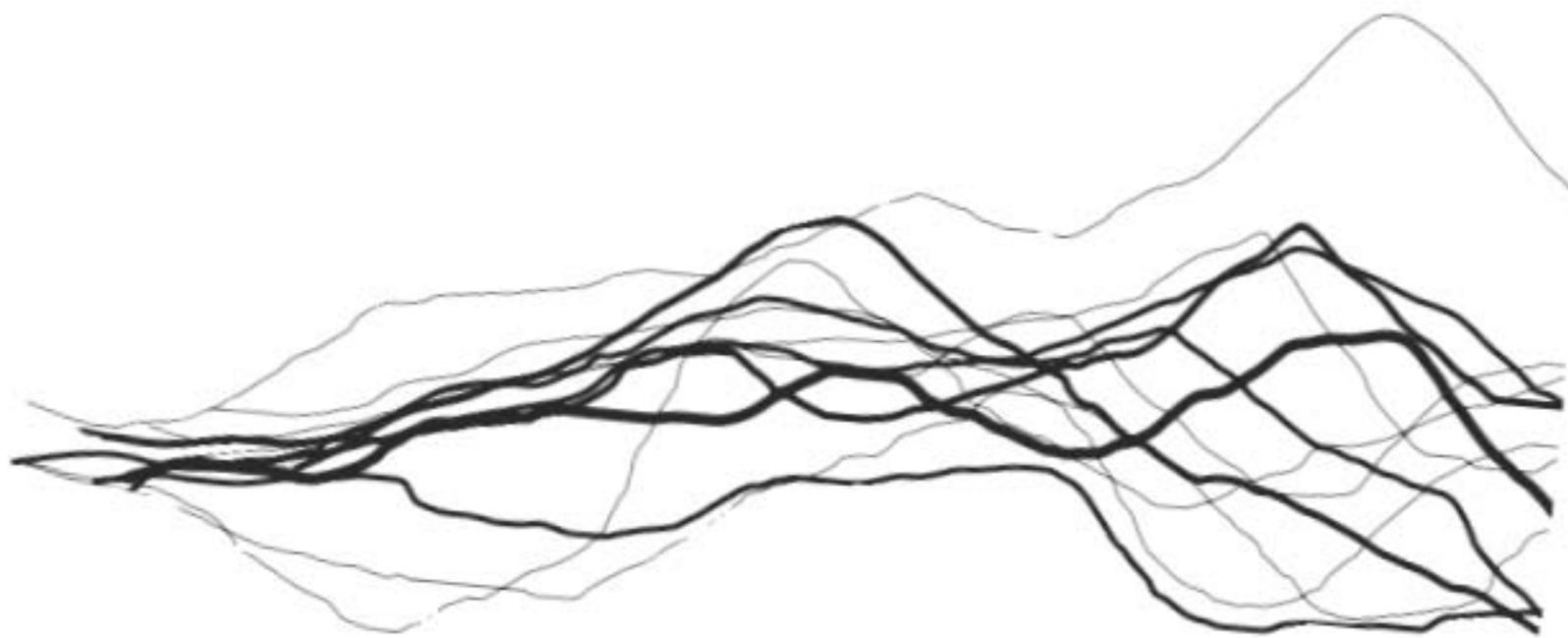
TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
HÉCTOR IVÁN NAVARRETE MADRID

TUTOR
DR. FRANCISCO JAVIER TOUS OLAGORTA FAD

COMITÉ TUTOR
DR. PABLO ESTEVEZ KUBLI FAD
MTRO. YURI ALBERTO AGUILAR HERNÁNDEZ FAD
MTRO. EDGAR OLVERA YERENA FAD
LIC. LUIS OCTAVIO GÓMEZ HERRERA FAD

CDMX, DICIEMBRE 2016



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
Posgrado en Artes y Diseño

Montañas Misteriosas: Posibilidades de incidencia
en la configuración simbólica del espacio de la
escultura sonora.

Tesis

Que para optar por el grado de:
Maestro en Artes Visuales

Presenta:

Héctor Iván Navarrete Madrid

Tutor

Dr. Francisco Javier Tous Olagorta

FAD

Comité Tutor

Dr. Pablo Estevez Kubli

FAD

Mtro. Yuri Alberto Aguilar Hernández

FAD

Mtro. Edgar Olvera Yerena

FAD

Lic. Luis Octavio Gómez Herrera

FAD

CDMX, Diciembre, 2016



Nota Autobiográfica

Cuando el mismo Dios que creo a todos moldeando barro con sus manos se dispuso a trazar las montañas misteriosas, se dio cuenta de que le faltó pensar quien habitaría esta periferia, fue entonces como todo Dios creativo que mirando a su alrededor decidió tomar los sonidos que caían bajo el árbol, entonces los petrifico y talló como acordes de ébano, entonces lo nombró PhonoGrafic como el que puede visualizar lo invisible, lo etéreo, lo audible, lo sonoro. Una vez terminado lo tomo y esparció en el mundo como ecos del aire a contraflujo del mundo improvisando sonidos y construyendo caminos.

PhonoGrafic

"He aquí una casa musical. Construida con ladrillos musicales, con piedras musicales. Sus paredes, tocadas con unos palillos, nos brindan todas las notas posibles. Sé que hay un do sostenido encima del sofá, el fa más agudo está debajo de la ventana, el pavimento suena en si bemol mayor, una tonalidad excitante. Hay una estupenda puerta atonal, serial, electrónica: basta insinuar un ligero toque con los dedos para obtener una escala a la Nono-Berio-Maderna, que haría delirar a Stockhausen (alguien que entra en esta historia con más derecho que nadie por el «haus», «casa», de su apellido). Pero no se trata sólo de una casa. Hay todo un pueblo musical con una casa-piano, una casa-harpa, una casa-flauta... Es un pueblo-orquesta. Al caer la tarde, sus habitantes, tocando sus casas, ofrecen un maravilloso concierto antes de ir a dormir... De noche, mientras todos duermen, un prisionero toca las barras de su celda... etc. La narración, a partir de aquí, vuela con sus propias alas."

Gramática de la fantasía

Gianni Rodar

Este trabajo es la suma experiencias, personas, encuentros, co-incidencias, colaboraciones, intercambios, escuchas, miradas, construcciones, improvisaciones, arranques, reflexiones, diálogos, monólogos, derivas, guías, aprendizajes y desaprendizajes cada uno tan importante como el otro, todo lo anterior forma lo que hoy considero la mejor etapa que hasta hoy he vivido.

Por lo anterior primero que nada agradezco a la vida por combinar tiempos, espacios, lugares, personas, formas, sonidos y regalar la capacidad de amarlos. Así también agradezco a mis padres y a mi hermana por el amor infinito, la entera confianza en esta aventura y a mi familia por su apoyo incondicional.

He de mencionar que tuve la fortuna de visitar a Bernard Baschet quien se encontraba en una casa de retiro cerca de su taller en Sant Michel Orge al sur de Paris, a pocos meses antes de su fallecimiento, en este encuentro aunque breve pude mostrarle algo del trabajo que había realizado en México y recibí con alegría una sonrisa aprobatoria, al poco tiempo de mi vuelta a México, para ser exacto tres semanas recibí la noticia de su deceso y realmente entendí lo importante que fue tener la oportunidad

AGRADECIMIENTOS



de conocerlo en persona, conocer su taller y ver una gran parte de su trabajo y el trabajo de ambos hermanos Baschet, además de la oportunidad de participar del montaje de sus obras en la Exposición Escultura Sonora Baschet en Jancanabreu, de tal forma que agradezco este coincidir, agradezco a Bernard aquella sonrisa y agradezco el legado de los Hermanos Baschet, así como el esfuerzo de grandes personas por conservar y difundir su legado sonoro a quienes sin duda alguna me sumo.

De igual forma agradezco a todas la personas que de alguna manera participaron en este proceso: a mí director de tesis Javier Tous por su guía y apoyo sobre todo por apostar y creer en la escultura sonora, a Edgar Olvera por abrir camino por el trabajo y la entrega para crear espacios para observar y escuchar, aprender y enseñar, a Josep Cerda por el Arte Sonoro, la hospitalidad y confianza, a Martí Ruiz por la Escultura Baschet, el Gamelan, por ser guía y amigo en Barcelona, a Pablo Kubli y Octavio Gómez por sus atentas lecturas, observaciones y comentarios, a Yuri Aguilar por lo colectivo, la participación y la escultura social, a Omar Lezama por Acatlán y por hacer posibles los Sonidos bajo el árbol, a Josset Herrera por el



espacio, a Horacio Castrejón por lo lúdico y la poética, a Jaina Mata por los silencios y eternidades, a Xochitl Betancourt por las Montañas Misteriosas entre más cerca más grandes y más lejanas, a Fabiola Sánchez por Barcelona una nueva casa, a Tania Domínguez por todos los sonidos y cantos de pájaro bajo el árbol, Yeimi Roa por los imaginarios, a Alicia Durand por el nunca jamás, las maravillas y el fin del mundo, a Edgar Torres por el fluir del asedio y los cañones, Lorna Becerril y Gaber Lugo por construir juntos los sonidos bajo el árbol, a Paola Eguiluz y Silverio Orduña por la periferia y el contraflujo, a Federico Montoya, Antonio Barrientos, Ivann Mase, Alonso García, Huberta Márquez, Sonia Carolina, Tonatiuh Cabello por Santa Clara, Cerro Gordo y Marce, a mis alumnos de Historia del Arte de Upase plantel Hidalgo y al grupo de la preparatoria siglo XXI por escuchar y compartirse, a mis compañeros en el taller de escultura sonora Baschet Gehovani Chimal, Erendira Islas, Mateo Rodríguez y Carole Chargueron por compartir descubrimientos, así como a los compañeros del Taller de Experimentación Sonora y Audiovisual Adrián Camacho, Cuitlahuac, Fabián Ávila, Adán Salvatierra, Pedro Alayón por la retroalimentación y la improvisación, a mis Compañeros del Posgrado de Artes y

Diseño Yoliztli Marañon, Rodrigo Orduño, Luis Enrique Muños, Mónica Galván, Elvia Torres, Laura Martínez y Berenice Rodríguez por recorrer juntos este camino, a compañeros de Fes Acatlán Paola, Ismene Escobar, Luis Refriman a Erick Medrano y su grupo de Edición de Audio de la Carrera de Comunicación por los compartir conmigo los sonidos bajo el árbol, a Manuel Guerrero, Anuar Romero, Sol Zamora, Armstrong Liberado, Furiel, Polyfauna y Fuseded por la Sesión bajo el árbol, a los niños y encargados del projet monopar i'le Alain de Chaterac de Francia, al grupo de expresión corporal de Casa Joves Palaos en Barcelona y a los Jóvenes del Instituto Mediterráneo en Casteldefells, Barcelona por aprender y desapernder, a la Orquesta de Gamelan Balines Pennapam Guntur Rafael Cañete, Rafael Caro, Jordi Casadevall, Félix Espinosa, Roseta Mari, Alejandro Arrocha, Toko Okuda, Victor Quero, Violeta Tello por todos sus mundos simultáneos, a todos en el Taller de Francois Baschet en Jean Beuvais en París, a Alberto Vidal que en paz descansa, a Antonio Gout, Alberto, Marta y a todos por compartir esa hermosa y sonora mesa, a Pierre Malbeos, Françoise de la Tour y Chistian Maire por su hospitalidad en el Taller de Bernard en Sant Michel Orge al sur de París, a Valentina,

Beatrice, Radu y Julia por improvisar conmigo en Barcelona, a Pol, Tom, Alejandra, Paola, Cesar, Jaume, Vicent, Andreu, Lilette Jamieson, Rogelio Fernández y todos los compañeros de grado y del Master de Arte Sonoro en la UB por compartir la hermosa Barcelona, a los participantes de mi taller de Escultura Sonora y miembros de la Orquesta de Esculturas Verónica Cocom, Diana Chávez, Mauricio Fernández, David Amalga, Akbal Martínez, Angélica Sandoval, Andrea López, Raúl Sagala, Arturo Godínez, Ana Cervantes, Mirna Casas, Brenda Valiente, Pablo Guadarrama, Zamira Hernández y Brenda Valiente por des-aprender juntos, a mis a mi compañero Mario Olguín por la música y mis compañeros de SaludArte Valery, Sandra, Roberto, David, Josué, Brenda y Karen por el trabajo en equipo y a todos los niños por absorber todo, todo el tiempo además de descubrir las posibilidades del mundo, a Christian Vázquez, por ayudar a plasmar e imprimir todas estas ideas al papel, a Jaramar Soto, Pilar García y Julio Estrada por proyectar posibilidades sonoras, a Eduardo Nol, Ricardo Guzmán, Adrián Maldonado, Malitzin Cortes y todos los alumnos por el diplomado en Live Cinema y Arte Sonoro, en fin a todos aquellos amigos y compañeros que siempre han estado ahí.



Agradezco también a Live Cinema & Arte Sonoro por las Sesiones, Encuentros, Festivales, a Academia de San Carlos, a la Facultad de Artes y Diseño Xochimilco, a la Unidad de Posgrado Ciudad Universitaria, a la Facultad de Música, a la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, a la Facultad de Artes y Diseño Taxco, al Foro Hilvana y al Laberinto SantaMa por cobijarlas, al Grupo Interdisciplinario de Experimentación e Investigación en Escultura Sonora GIEIES por el seminario, los encuentros y las Sesiones de Improvisación, al Laboratorio de Arte y Diseño Intermedia LABADI y a la Cordinación de Investigación y Experimentación en Diseño y Artes CORIEDA por el espacio para él taller, a la Universidad de Barcelona por recibirme en la estancia de investigación, al Museo de la Música de Barcelona por el Gamelan, Jancanabreu por la Exposición de Escultura Sonora Baschet, a MexCat y Galeria Enjoy Vegan por el espacio para presentar mi trabajo, al Taller Baschet y al Grupo de Investigación en Arte y ciencia de la UB por el gusto de colaborar en estos espacios. Y Finalmente a la Facultad de Artes y Diseño, al Posgrado en Artes y Diseño y a la Universidad Nacional Autónoma de México por ser esas puerta al conocimiento y al mundo.

CONTENIDO

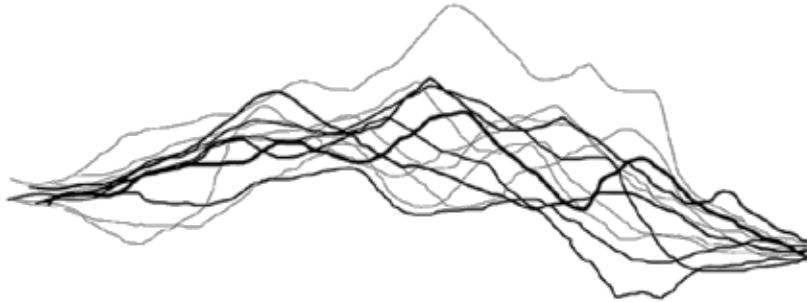
Introducción.....	18
Capítulo I. El objeto sonoro dentro de la configuración simbólica del espacio	24
1.1 Objeto sonoro.....	28
1.2 Relación con el entorno	37
Capítulo II. La escultura sonora y su incidencia en la configuración simbólica del espacio...46	
2.1 Escultura sonora.....	47
Capítulo III. El objeto sonoro y la escultura sonora dentro de la configuración simbólica del espacio.	76
3.1 Sobre la construcción de una estrategia metodológica dentro de la investigación-producción en artes.....	77
3.2 Reporte y análisis de experimentación.....	83
3.2.1 Experimento No1	85
3.2.2 Experimento No2	93
3.2.3 Experimento No3	96
Capítulo IV. Construcción de una propuesta personal. Montañas Misteriosas	104
4.1 Montañas Misteriosas	105
4.1.1 Paisaje sonoro No1	108



4.1.2 Minusculófono pétreo.....	112
4.1.3 Paisaje sonoro No 2	115
4.1.4 Paisaje sonoro No3	123
4.1.5 Sonidos bajo el árbol	124
4.1.6 Montaña Misteriosa.....	131
4.1.7 Montaña	135
4.1.8 Sobre la improvisación colectiva dirigida con escultura sonora	136
4.1.9 Paisaje	140
Capítulo V. Propuesta de activación.....	148
5.1 Generación de propuesta de activación.....	149
5.2 Taller Escultura sonora. Construcción e improvisación colectiva dirigida..	181
Conclusión	188
Trabajos citados	194
Ilustraciones	200

Montañas misteriosas:

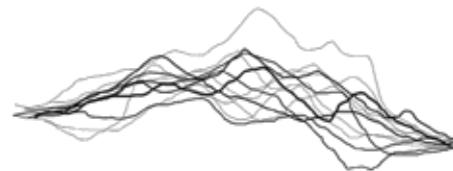
POSIBILIDADES DE INCIDENCIA EN
LA CONFIGURACIÓN SIMBÓLICA DEL
ESPACIO DE LA ESCULTURA SONORA







Introducción



El presente proyecto de investigación se desarrolló dentro del programa de Posgrado en Artes y Diseño de la Maestría en Artes Visuales en la orientación de Escultura de la Universidad Nacional Autónoma de México y fue apoyado por el Programa de Becas UNAM-CEP y el Programa de Movilidad Internacional de Estudiantes Estancias de Investigación. En la última etapa del proyecto se apoyó del programa SaludArte de la CDMX. Tuvo una duración de cuatro semestres y se desarrolló en las siguientes sedes académicas: La Facultad de Artes y Diseño planteles Xochimilco, Academia de San Carlos en el Centro His-

tórico, Unidad de Posgrado ubicada en Ciudad Universitaria y en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. El trabajo de producción se realizó en el Taller de escultura en piedra de La Antigua Academia de San Carlos a cargo del Dr. Francisco Tous, así como en el taller personal del autor ubicado en Coacalco Estado de México. Fue acogido por la Universidad de Barcelona en el Taller de Escultura Sonora de Josep Cerda y Martí Ruiz, además por los diversos escenarios que las Sesiones de Live Cinema & Arte Sonoro y el Encuentro Internacional de Arte Sonoro y Experimentación Audiovisual y el Festival de Live Cinema & Arte Sonoro gestionados por Edgar Olvera Yerena que acogieron al proyecto en sus diversas etapas.

La presente tesis aborda una manifestación de la escultura contemporánea conocida como escultura sonora y por otro lado indaga acerca de la jerarquización simbólica del espacio tanto en un proceso social como individual ligado a la naturaleza humana.

La escultura sonora en sí misma representa un problema de apertura del concepto de escultura. Al respecto, en el contexto mexicano y en el contexto de la Universidad Nacional Autónoma de México son pocos

los estudios sobre el tema, entre los cuales destaca como antecedente inmediato el trabajo de Tesis de Maestría titulado “Los sonidos de las piedras: Experimentación visual y sonora de la escultura en piedra” de Yoliztli Villanueva presentado en 2012, en que se hace un estudio a profundidad de la situación actual del arte sonoro y sobre todo de la escultura sonora en piedra. Por otro lado la visión simbólica del espacio, puede tener como consecuencia de poner al hombre como centro del universo, como fue con la visión copernicana, que ubicó a la tierra girando en torno al sol al igual que el resto de los planetas del sistema solar, terminando así con la visión antropocéntrica por ejemplo.

Resulta oportuno mencionar que el interés por la escultura sonora y el arte sonoro son el antecedente personal que ha desembocado en el seguimiento de esta línea de investigación-producción; temas que anteriormente fueron abordados en la tesis de licenciatura titulada: “Construcción en materia acústica: Realización de tres esculturas sonoras a partir del análisis de la confrontación de espacios en cinco obras de Manuel Rocha Iturbide”; donde se concibió “Construcción en materia acústica” como una propuesta escultórica



que explora dentro de las relaciones entre lo escultórico y lo sonoro enfocando la relación física entre la materia y el fenómeno sonoro. En otras palabras, profundiza en las propiedades sonoras de los materiales y cómo éstas modifican la percepción y la lectura semiótica del objeto escultórico; desarrollando esta propuesta a partir del análisis del fenómeno de la confrontación de espacios localizado en una selección de obras de Manuel Rocha Iturbide.

El propósito de este trabajo de investigación-producción es develar las posibilidades de incidencia en la configuración simbólica del espacio que tiene la escultura sonora; misma que se han trazado a través del tiempo o apenas se insinúan como posibilidades dignas de explotarse. Para ello se han planteado objetivos particulares que sumados buscan satisfacer al propósito general, cada uno de ellos se desarrolla respectivamente en un capítulo de este informe.

En el primer capítulo “El objeto sonoro dentro de la configuración simbólica del espacio” se hace un análisis del objeto sonoro en relación a su entorno. En esta primera etapa del trabajo de investigación se parte de un estudio teórico y la observación de la realidad

para hacer un análisis del comportamiento del objeto sonoro; cómo este afecta e incide en el entorno, no solo de manera física sino de manera simbólica. Se presenta un estudio desde la escultura sobre la participación del objeto sonoro en la configuración simbólica del espacio. Para ello se delimitan las acepciones del concepto “objeto sonoro” desde la escultura. Este análisis permite identificar cómo es que la dimensión sonora en la configuración de entornos es un detonador de una configuración espacial radicalmente distinta a la que sólo enfoca elementos materiales y es una manera en sí misma de concebir el espacio.

En el segundo capítulo “La escultura sonora y su incidencia en la configuración simbólica del espacio” se hace un análisis sobre la escultura sonora en relación con su entorno. Se delimita la acepción de “escultura sonora” dentro del contexto del Arte Sonoro y se enfocan las aportaciones o ampliaciones que ésta trae al mundo de “la escultura”.

En el tercer capítulo “El objeto sonoro y la escultura sonora dentro de la configuración simbólica del espacio.” se hace un análisis experimental donde se pone a prueba el marco teórico planteado, se delimita un pro-



tocolo experimental que se alimenta de las estrategias de la investigación acción participativa.

En el cuarto capítulo “Construcción de una propuesta personal. Montañas Misteriosas” se hace una presentación e historia de trabajo de la producción escultórica realizada durante el desarrollo de este proyecto de investigación-producción. Se presentan propuestas escultóricas en las que se trabaja la configuración simbólica del espacio a través de la escultura sonora. Así “Montañas misteriosas” es una propuesta de producción de escultura sonora en piedra, que inicia con una producción tradicional, sin embargo, durante su desarrollo se va a transformar para tomar poco a poco a la escultura sonora como un detonador de simbolización espacial colectiva a través de la construcción y la improvisación colectiva dirigida como prácticas artísticas. Obteniendo una visión de las posibilidades de incidencia en la configuración simbólica del espacio por medio de esculturas sonoras, así como una propuesta concreta de aplicación de esta problemática.

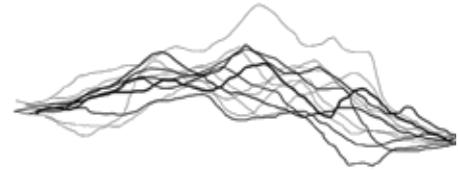
El capítulo quinto se trata del desarrollo de una propuesta de activación del proyecto. En primer instancia se muestra en una serie de hallazgos documentales y

prácticas realizados durante la estancia de investigación en la Universidad de Barcelona, en los que el principal objetivo era reunir recursos para poder plantear a la construcción e improvisación colectiva como prácticas artísticas viables. Y finalmente se muestra el trabajo realizado a la vuelta a México en la cual se fue estructurando el trabajo poco a poco hasta presentar el “Taller de escultura Sonora. Construcción e improvisación colectiva dirigida con escultura sonora” donde además se llegó a la conformación de La Orquesta de Esculturas, en este trabajo buscó sintetizar para su difusión las aportaciones más importantes de la investigación





El objeto sonoro dentro de la configuración simbólica del espacio



En este primer apartado se presenta un estudio desde la escultura sobre la participación del “objeto sonoro” en la configuración simbólica del espacio. Debido a la perspectiva interdisciplinaria en la que se desarrolla la escultura sonora y para fines de este estudio, se requiere determinar y clarificar el sentido de algunos términos ya que sus acepciones están cargadas hacia una u otra disciplina dado los diversos horizontes, para esto es necesario revisar, discriminar y delimitar las acepciones que permitan acercarnos a nuestros objetivos de estudio.

En el presente trabajo se realiza una diferenciación sobre la acepción del concepto “objeto sonoro” dada por Pierre Schaeffer (*Traité des objets musicaux*, 1966) desde la música concreta como primer antecedente del término; lo que permite acercarse a la visión fenomenológica y a la revaloración del objeto en el arte contemporáneo. Después se identifica al objeto sonoro según el entorno en el que esté inmerso: natural, artificial, como constructo u objeto artístico.

Además se apunta cómo es que el ser humano adquiere conciencia del poder que tiene para configurar espacios, no solo a través de sus formas, si no en la manera en que hace posible diversos tipos de espacios, esto lo logra solo a través de concientizar la manera en la que están intrincados la materia y el espacio; y al entender las dimensiones en las que se percibe el espacio: la táctil, la visual, la olfativa y la sonora. Dando pie a la visión espacial que McLuhan (*Five Sovereign Fingers Taxed the Breath*, 1960) señala como “espacio acústico” en la que están inmersos los objetos sonoros, su entorno y él o los sujetos que lo perciben.

Los objetos son partícipes de una interacción espacial que por medio de la participación del sujeto o el colectivo entran a su vez en una interacción simbólica (Pol, 1999) dada a través de la apropiación e identificación de elementos emotivos que dotan de significado individual y social a estos espacios convirtiéndolos en lugares de identidad (Auge, 2000). Este análisis permite identificar cómo es que la dimensión sonora en la configuración de entornos es un detonador de una configuración espacial radicalmente distinta a la que sólo enfoca elementos materiales; por lo cual su observación y estudio pueden contribuir a la configuración de nuevas estrategias en la creación escultórica.



Para esto se abordan a los siguientes teóricos: Fernando Rivas Mesa por sus acercamientos desde la fenomenología al pensamiento y obra de Pierre Schaeffer, Mario Bunge por sus trabajos donde redefine desde la filosofía el concepto de “objeto”, Lauro Zavala por sus aportaciones desde la semiótica para la interpretación y correcta lectura de discursos en productos culturales, Javier Maderuelo por sus estudios en torno a las diversas concepciones de lo que es el espacio a lo largo de la historia, Marshall McLuhan por su aportación fundamental sobre el espacio acústico, Octavio Paz por su precisa interpretación de la obra de Marcel Duchamp que permite un acercamiento al objeto de arte contemporáneo, escultores y maestros de Bellas Artes como Bartolomé Ferrando y Vicente Barón y el caso del especialista en escultura sonora Miguel Molina, Marc Auge por sus trabajos desde la etnografía y la antropología social correspondientes a la sobremodernidad porque permite un nuevo entendimiento de los lugares de identidad a partir de los no lugares, Enric Pol por sus estudios del simbolismo del espacio desde la psicología ambiental, Gaston Bachelard y Michael Foucault por sus trabajos desde la fenomenología y el estructuralismo respectivamente que develan procesos de simbolización espacial.





I.I EL OBJETO SONORO

Es necesario empezar por explicar de dónde surge la necesidad de hablar de un “objeto sonoro” desde la escultura y con ello conocer algunos usos de este concepto, esto se puede abordar a partir de un ejemplo que se desarrolla a continuación:

En el movimiento de vanguardia europeo llamado futurismo, Luigi Russolo¹ publicó el llamado manifiesto “Arte de los ruidos”² en el que se concentra una clara tendencia de los artistas de inicios del siglo XX por rebasar los límites disciplinarios en los que se enmarcaban las prácticas artísticas como la pintura, la escultura, la música, el teatro, etc. Además de mostrar un claro interés por incluir el recurso sonoro dentro de la obra plástica.

¹**Luigi Russolo** (30 de abril de 1885 - 4 de febrero de 1947) fue un pintor futurista y compositor italiano.

²L'Arte deirumori, *El arte de los ruidos*. Milán, 11 de marzo 1913.



Russolo a su vez desarrolla la obra conocida como intonarumori o entonador de ruidos incursionando así, sin saberlo, en la práctica de la escultura sonora. Miguel Molina Investigador del Arte Sonoro del Dpto. de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de Valencia (UPV) explica que el intonarumori eran:

“Diferentes cajas acústicas de madera pintadas de colores con diferentes resortes mecánicos que producían ruidos y eran amplificadas por una especie de bocinas, cada una de estas cajas tenían nombres que aludían a esa variedad de ruidos” (**El arte Sonoro, 2009, pág. 10**)

Sin embargo, como lo menciona más adelante el artículo, en su tiempo estas obras simplemente no fueron aceptadas y sí muy criticadas.



Así pues Russolo había generado una serie de artefactos sonoros que imitaban ruidos y a su vez poseían características formales muy singulares. Entonces se puede entender con esta acción, que, como pintor y compositor, Russolo se halló en la necesidad de crear objetos concretos, curiosamente más cercanos a la escultura, pero también tuvo el impulso de crear o recrear sonidos nuevos, manifestando una búsqueda de nuevos timbres; aplicado una experimentación en la laudería, con la creación de nuevos instrumentos musicales, que sin embargo no generaban música precisamente, si no ruidos cuestionando las sonoridades de lo musical. Estos instrumentos entonces se encuentran en los límites de la escultura y la laudería. Señalando así que este tipo de artefacto contiene cualidades de lo que hoy podemos conocer como “objeto sonoro” por lo cual se puede manifestar que de aquí surge la necesidad de hablar de él como caso particular dentro de lo escultórico.

A lo largo de la primera mitad del siglo XX artistas como Igor Stravinski, John Cage, Marcel Duchamp, Pierre Schaeffer y Luigi Russolo resultaron ser los principales antecesores de la disciplina llamada Arte Sonoro la cual enmarca prácticas como la escultura sonora, instalación sonora, radio arte, performance sonoro, etc. desde finales de los 70s.



Es preciso señalar que el primer antecedente del concepto “objeto sonoro” como tal, es la concepción de Pierre Schaeffer . Esta presenta el primer conflicto de definiciones que se encontrará entre las diversas disciplinas que se alojan en el Arte Sonoro al que se enfrentara esta investigación. En su artículo “¿Qué es el objeto sonoro? La fenomenología del sonido en Pierre Schaeffer”³ Fernando Javier Rivas Mesa Secretario de Servicios Públicos de la Fonoteca Nacional analiza y aborda esta cuestión, señala que ésta es una concepción que parte de la fenomenología de Husserl⁴, donde el objeto sonoro es una imagen mental creada a través del fenómeno de la escucha:

[...] cuando Schaeffer habla de “objeto sonoro”, tendríamos que entender que se trata del objeto producido a partir de la actividad de un sujeto que entra en contacto con el sonido a través de la experiencia de escuchar. El objeto sonoro, ante todo, es el objeto experimentado, el objeto escuchado.
(Rivas Mesa 2011)

³ **Pierre Henri Marie Schaeffer** (14 de agosto de 1910 – 19 de agosto de 1995) fue un compositor francés. Es considerado el creador de la música concreta.

⁴ **Edmund Gustav Albrecht Husserl** (8 de abril de 1859 – 27 de abril de 1938), filósofo alemán originario de Moravia. fundador de la fenomenología trascendental y, a través de ella, del movimiento fenomenológico.



Bajo esta concepción Schaeffer cimienta las bases teóricas de la música concreta⁵ buscando incluir cualquier sonido dentro del vocabulario musical. Sin embargo esta concepción, apunta primordialmente a la revolución musical del siglo XX y no habla con precisión del “objeto sonoro” que se está buscando en este estudio, ya que como lo señala Rivas Mesa la búsqueda de Schaeffer era una búsqueda por la apertura de las formas musicales y no a una fenomenología de lo sonoro o del “objeto sonoro” desde una perspectiva de lo escultórico.

Es más según Schaeffer

“El objeto sonoro no es el cuerpo físico que lo produce ni la vibración física que se propaga en el aire, sino la materia sonora que se hace patente a nuestro oído.”
(Rivas Mesa 2011)

Quedando en completa contradicción con una posible visión de “objeto sonoro” desde la escultura.

La música concreta acompañada a su vez del desarrollo tecnológico de la época, manifiesto en la grabación de sonidos analógica en formatos y dimensiones cada vez más portátiles, dan pie al registro de sonidos de ambientes cada vez más diversos, permitiendo cimentar las bases de un lenguaje sonoro, independiente de la música o la lengua.

El objeto sonoro del que habla Schaeffer es un constructo, como la música o el mismo lenguaje musical porque tienen una lógica interna aislada; un objeto capaz de existir a nivel de imagen mental en individuos o sociedades. Sin embargo, tanto la materialidad como la forma física son características necesarias para la concepción del objeto escultórico, por lo tanto son imprescindibles para la concepción del “objeto escultórico sonoro” o “escultura sonora”.

⁵ *musique concrète*” se define a sí misma como opuesta a la música “abstracta”, esto es, contraponiendo la música que se escribe con notas sobre el papel mediante un lenguaje arbitrario y abstracto -las notas escritas no son música en sí mismas- con una forma de creación musical que parte de grabaciones extraídas de la realidad no musical, piezas que son, por lo tanto, irrepetibles.
(Otras músicas. otros mundos. 2010)



Esta controversia conceptual pone de manifiesto que para entender el concepto de “objeto sonoro” desde la escultura es necesario generar una estrategia para su definición; primero partir de la noción de “objeto” y nutrirla con la definición de lo "sonoro" ambas entendidas desde lo escultórico. Para ello se ha de abordar como referencia el “Diccionario de filosofía” de Mario Bunge:

Objeto:

Todo aquello que puede existir, pensarse, hablarse o ser objeto de una acción. El más básico, abstracto y general de todos los conceptos filosóficos; por tanto es indefinible. [...] los objetos concretos poseen propiedades esenciales (como la energía) de las que carecen los objetos conceptuales los cuales tienen propiedades lógicas (que no poseen los objetos materiales). Por consiguiente la más radical es la que distingue entre los objetos materiales (concretos) y los conceptuales (o formales).

(Bunge, 2005, pág. 154)



A esta definición de objeto se puede agregar entonces la noción de "sonoro" que según el Diccionario de la Real Academia Española es aquello que "que suena o puede sonar" (Real Academia Española, 2001); entonces el objeto sonoro sería: Todo a aquello (material o conceptual) que suena o puede sonar. Sin embargo hablar de un "objeto sonoro" más bien es una manera de referirse al objeto desde su cualidad o potencial sonoro, se puede decir que es una manera de ver al objeto.

Entonces al enlazar estas definiciones se pone de manifiesto también la cualidad o potencial de escucharse y recrearse como imagen sonora mental, esto último retomando la idea de "objeto sonoro" de Schaeffer. Además la inclusión de lo sonoro como fenómeno hace evidente la necesidad de observar al objeto desde un punto de vista fenoménico lo cual lo pone dentro de un intervalo de tiempo; el "objeto sonoro" será entendido entonces como un fenómeno que requiere un tiempo de contemplación y un tiempo de recreación, así como de un sujeto para su contemplación.

Por otro lado, existe una clara tendencia del arte contemporáneo a remitirse hacia el objeto en sus diferentes niveles de interpretación. A partir del ready made de Marcel Duchamp, el objeto cotidiano puede convertirse en objeto artístico por decisión del artista o como Octavio Paz lo refiere:

"Los ready made son objetos anónimos que el gesto gratuito del artista, por el solo hecho de escogerlos convierte en obras de arte. Al mismo tiempo disuelve la noción de "objeto de arte".
(Paz, 1914, pág. 31)



Y es precisamente en un ready made de Duchamp "Bruit secret" (Un ruido secreto) donde se ponen de manifiesto varias de las acepciones y singularidades del objeto sonoro, así lo señala Miguel Molina:

A Bruit secret ("Un ruido secreto", 1916), que en sus propias palabras era "hacer un ready-made con una lata que contenga alguna cosa irreconocible por su sonido y soldar la lata" y además decía de él que "el ruido era un secreto para mí". Este objeto producía un ruido al moverlo, pero nadie conoce qué elemento lo produce, ni siquiera Duchamp el creador de la obra, sino solo su representante Walter Arensberg que se lo regaló, simplemente la podemos observar y escuchar, generando en esta doble percepción, múltiples imágenes sonoras según quién lo escuche, su secreto sonoro genera una obra abierta visual (aunque hay que matizar además que este "secreto" se hace aún mayor en la actualidad por las restricciones expositivas de no tocarla y que solo permiten verla, pero no oírla).

(Molina, 2009, pág. 11)

Así en este ejemplo se puede observar en el objeto de Duchamp la cualidad de sonar en la interacción con un espectador y generar una imagen mental sobre la naturaleza del sonido, incluyendo hasta al propio autor de la pieza, al ser un objeto escogido y ocultado. Pero lo más importante es que es un objeto con una constante potencialidad de sonar, misma que se enfatiza con el paso del tiempo. Esta pieza ubica al "objeto sonoro" en esta delgada línea entre el "objeto de arte" y el "objeto cotidiano" en el fenómeno del arte contemporáneo. Esto hace evidente la necesidad de un análisis profundo de una diversidad de objetos sonoros, tanto como objetos de arte o no, enfocando su estructura interna y su incidencia en el entorno.



Las palabras de Octavio Paz se pueden llevar a señalar la necesidad de estudiar a fondo al "objeto sonoro" tanto en su forma natural como artificial.

Una piedra es igual a otra piedra y un tirabuzón es igual a otro tirabuzón. La semejanza entre piedras es natural e involuntaria: entre los objetos manufacturados es artificial y deliberada. La identidad de los tirabuzones es consecuencia de su significado; son objetos hechos para extraer corchos; la identidad entre las piedras carece en sí misma de significado.

(Paz, 1914, pág. 34)

Partiendo de esta revisión sobre la problemática del objeto sonoro entonces se puede identificar que este se puede clasificar según el entorno en el que se encuentre inmerso, así se puede ubicar en cuatro esferas que se proponen a continuación:

1. Objeto sonoro como constructo o imagen mental.
2. Objeto sonoro natural o perteneciente a la naturaleza, nombrado por el hombre por necesidad.
3. Objeto sonoro artificial manufacturado e ideado por el hombre, destinado a satisfacer alguna necesidad del hombre.
4. Objeto sonoro artístico manufacturado, ideado, señalado o escogido por el artista.



I.2 RELACIÓN CON EL ENTORNO



Referirse al objeto sonoro y el entorno en el que está inmerso, sin duda lleva a hablar del concepto de espacio, Javier Maderuelo catedrático de Arquitectura del Paisaje en el Departamento de Arquitectura de la Universidad de Alcalá en su libro "La idea del espacio" (2008) menciona que no es hasta el siglo XX que el espacio empieza tomar importancia como valor estético, plástico, visual e incluso se puede agregar como un valor sonoro, en disciplinas como la arquitectura y la escultura. La idea del espacio no pertenecía a las artes sino que era "patrimonio casi exclusivo de la filosofía y las ciencias naturales" (Maderuelo, 2008, pág. 24), por ejemplo la materia o los materiales se habían visto como la base del trabajo del escultor, su labor era transformarlos en piezas artísticas a partir de una construcción formal,

entonces el espacio era: "una consecuencia o residuo de la construcción de volúmenes macizos o era entendido como un ente abstracto, superior a las formas concretas." (Maderuelo, 2008, pág. 29)

Se localiza en la actualidad que el ser humano adquiere conciencia del poder que tiene y ha ejercido a lo largo del tiempo, para configurar espacios, no solo a través de sus formas, si no en la manera en que hace posible diversos tipos de espacios. Esta conciencia la alcanza solo a través de observar la manera en la que están intrincados la materia y el espacio; así como al entender las dimensiones en las que se percibe el espacio: la táctil, la visual, la olfativa y la sonora.



La idea y el valor actual del concepto de espacio en el arte deviene a partir de la revolución científica que significó el relativismo de Einstein que provocó un cambio en la concepción del espacio señalando una interrelación espacio-tiempo. En esta idea relativista, el espacio se encuentra intrincado al tiempo en un sentido fenoménico, el espacio se ha de percibir en un tiempo determinado y viceversa, sin embargo en esta concepción el espacio y la materia también resultan fuertemente ligados:

(...)Esta concepción (la de espacio) está firmemente sugerida por la teoría de la relatividad general. De hecho, según esta el espacio (en realidad espacio-tiempo) está estrechamente conectado con la materia. Esta conexión es tan estrecha que, si no existe la materia, no quedaría ningún espacio físico.

(Bunge, 2005, pág. 66)

Esto se hace evidente desde el ámbito de la escultura por ejemplo, cuando en la conferencia "El intervalo como forma escultórica" de Bartolomé Ferrando profesor titular de performance y arte intermedia en la Facultad de Bellas Artes de Valencia señala:

Entiendo y utilizo el concepto de intervalo como distancia. Como hendedura. Como intersticio dimensionable. Como espacio con límites precisos que me separa de otro cuerpo, de otro objeto, de otro ser vivo, de otro acontecimiento. Pero esta distancia hueca es, paradójicamente, matérica. Está tan ocupada como lo está mi cuerpo, aunque disponga, contenga y exponga una densidad distinta.
(Ferrando, 2002, pág. 51)

El espacio adquiere un carácter tangible y entonces se convierte en materia moldeable para las artes; pero además se adquiere conciencia que es percibido en diversas dimensiones:



La idea de espacio como valor arquitectónico que siguió desarrollando Schmarsow en sus trabajos posteriores es rica y compleja, ya que distingue entre “idea espacial” y “forma espacial”, intuye el valor espacio-tiempo, valora el movimiento, la dirección y el ritmo, destila tres modalidades de espacio: táctil, móvil y visual, incorporando para la apreciación de la cualidad espacial todos los sentidos del hombre en experiencias simultáneas y sucesivas. (Maderuelo, 2008, pág. 27)

Si agregamos a esta visión la dimensión sonora en la que también se puede percibir el espacio entonces se da pie a la visión espacial que McLuhan (Five Sovereign Fingers Taxed the Breath, 1960) señala como “espacio acústico” o “espacio auditivo” en la que están inmersos los objetos sonoros, su entorno y él o los sujetos que lo perciben:

Auditory space has no favoured focus. It's a sphere without fixed boundaries, space made by the thing itself, not space containing the thing. It is not pictorial space, boxed-in, but dynamic, always in flux, creating its own dimensions moment by moment. It has no fixed boundaries; it is indifferent to background. The eye focuses, pinpoints, abstracts, locating each object in physical space, against a background; the ear, however, favours sound from any direction...

(El espacio auditivo no favorece ningún enfoque. Se trata de una esfera sin límites fijos, es un espacio adecuado a la cosa misma, no el espacio que contiene a la cosa. No es el espacio pictórico boxed-in, más bien es dinámico y siempre está en constante cambio, creando su propia dimensión momento a momento. Al no tener límites fijos, es indiferente al fondo. El ojo se centra, señala, abstrae la localización de cada objeto en el espacio físico. El oído sin embargo responde al sonido desde cualquier dirección...)⁶ (McLuhan, 1960, pág. 207)

⁶Traducción: Iván Navarrete



Esta idea también la aborda Murray Shaefer dentro de sus estudios sobre el Paisaje sonoro señalando la diferencia esencial entre el espacio visual y espacio auditivo:

El espacio auditivo es muy diferente del espacio visual. Nos encontramos siempre al borde del espacio visual, mirando hacia dentro del mismo con nuestros ojos. Pero siempre nos encontramos en el centro del espacio auditivo, oyendo hacia fuera con el oído.

(Schafer 2009)

De tal suerte que la generación de la percepción espacial a través de los elementos visuales es radicalmente distinta a la obtenida por medio del oído, promoviendo así el desarrollo de diversos tipos de escucha:

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 las superficies y obstáculos. Con un poco de práctica puedo comenzar a oír “sombras acústicas”, tal como lo hacen los ciegos.

(Schafer 2009)



Dentro de este "espacio acústico" se puede encontrar claramente un sistema de interacciones espaciales que pueden identificarse en planteamientos artísticos contemporáneos como la "instalación" o la propia "instalación sonora"; ya que como lo indica Vicente Barón Linares profesor titular de la Escuela Universitaria, Facultad de Bellas Artes de Valencia Universidad Politécnica de Valencia en su ponencia "La instalación como la construcción de espacios significantes":

En la instalación toman mayor importancia las relaciones entre los objetos el espacio y el espectador, que ellos mismos por separado. Se rechaza la concentración sobre un único objeto en favor de una consideración de las relaciones entre un número de elementos o de la interacción entre los objetos y sus contextos.

(Barón Linares, 2002, pág. 122)

Estos planteamientos se alejan de un contexto en el que el "objeto escultura" estaba cerrado en sí mismo, siendo la instalación un género de expresión escultórica, que además sitúa al espectador como agente activo en la configuración del espacio, "Cuando movemos nuestro cuerpo, por el mero hecho de cambiarlo de posición, producimos y provocamos cierta alteración de las distancias que lo separan de tantos otros cuerpos cercanos o inmediatamente próximos a él." (Ferrando, 2002, pág. 51) Entonces el espacio es abordado como referente escultórico:

La instalación altera el espacio ontológicamente y lo transforma en su contenido perceptual, destacando particularidades insospechadas de él, con lo que se produce la inclusión en el ámbito artístico por primera vez, del espacio como referente escultórico. La ocupación del espacio se convierte en el tema fundamental, se crean obras en función del espacio donde se va a instalar. Esto supone un cambio fundamental en el modo de abordar la escultura.

(Barón Linares, 2002, pág. 122)



Donde no solo se generan relaciones físicas sino también se generan relaciones simbólicas entre sus elementos:

Una vez entendida la instalación como un sistema creado a partir de propiedades holísticas podemos constatar que para la creación de asociaciones más o menos evidentes en la construcción de espacios significantes, la instalación recurre a la metáfora más que cualquier otro género de expresión escultórico. Dichas asociaciones proponen una nueva forma de mirar o de reflexionar sobre la realidad; presenta las claves de significación de la obra.
(Barón Linares, 2002, pág. 124)

Entonces se puede ubicar un "sistema complejo de interacciones espacio-objetuales"; en donde además sí se considera también al objeto como un conjunto de interdependencias⁷ con interacciones internas en los objetos, espacios y sujetos de interacción; así como con interacciones externas.

Este "sistema complejo de interacciones espacio-objetuales" será visto no solamente desde una visión meramente material de espacio-objeto sino que se le aunará la dimensión de espacio acústico y por ende la noción de objeto sonoro. Este sistema abarca relaciones, no solo materiales o energéticas que determinan a nivel estructural la configuración física de un espacio y a nivel sensorial la percepción de este; si no que en igual medida con lleva una interacción simbólica de carácter cultural, al entender los elementos de la interacción como textos en sí "como un tejido de elementos significativos que están relacionados entre sí." (Zavala, 2011, pág. 20) Que a su vez llevan a cabo una relación intertextual al compartir el mismo contexto. Permitiendo así una lectura basada en la intercontextualidad entendida como la: "Superposición de contextos de interpretación provocada por la presencia de fragmentos textuales pertenecientes a distintos textos o discursos." (Zavala, 2011, pág. 14) Así los elementos matéricos y sonoros se entrelazan en un dialogo físico y cultural.



Los objetos son participes de una interacción espacial que por medio de la participación del sujeto o el colectivo entran a su vez en una interacción simbólica dada a través de la apropiación e identificación de elementos emotivos que dotan de significado individual y social a estos espacios convirtiéndolos en lugares de identidad⁹.

La carga simbólica de un lugar se puede generar en los sujetos de varias maneras, una de ellas es a través de lo que Gaston Bachelard llama “ensueño poético” cuando este sucede en lugares en donde se puede vivir una experiencia estética “Los lugares donde se ha vivido el ensueño se restituyen por ellos mismos en un ensueño nuevo.” (Bachelard, 1997, pág. 36) Dotando así a los lugares de un valor emotivo que podemos entender como un valor simbólico, con un peso más allá de sí.

⁷ Ya que: “El análisis estructural considera el objeto como un conjunto de elementos interdependientes, un sistema en donde todo se entrelaza. Cualquier modificación que afecte a una de las partes del sistema repercute en su totalidad e, inversamente, el sistema debe poder reconstituirse –al menos en su origen- a partir de un fragmento con las otras unidades constituyentes.

El punto de vista estructuralista hace evidente el predominio del sistema y la relación de los elementos entre sí (la estructura), sobre el elemento aislado, que pierde su sentido y su función separada del conjunto.” (Pirson, 1998: 18-19) Fuente especificada no válida.

⁸ Es decir, lo dotan de significado individual y social a través de los procesos de interacción. Por la interacción simbólica la persona y el grupo se reconocen en el entorno y se autoatribuyen sus cualidades como definitorias de su propia identidad.” (Pol, 1999, pág. 5)

⁹ “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar.” (Auge, 2000, pág. 83)

¹⁰ **Gaston Bachelard** (Bar-sur-Aube, 27 de junio de 1884- París, 16 de octubre de 1962) fue un filósofo francés (epistemólogo), poeta, físico, profesor de física y crítico literario francés.



Otra manera de simbolizar un espacio es a través de lo que Michael Foucault¹¹ designa como la heterotopía entendida como lugares u objetos que remiten a otros lugares ya sean psicológicos o virtuales; en su artículo “of other spaces, heterotopias” (Otros espacios, heterotopias) (1984) explica cómo es que el espejo funciona como utopía y heterotopía:

In the mirror, I see myself there where I am not, in an unreal, virtual space that opens up behind the surface; I am over there, there where I am not, a sort of shadow that gives my own visibility to myself, that enables me to see myself there where I am absent: such is the utopia of the mirror. The mirror functions as a heterotopia in this respect: it makes this place that I occupy at the moment when I look at myself in the glass at once absolutely real, connected with all the space that surrounds it, and absolutely unreal, since in order to be perceived it has to pass through this virtual point which is over there.

(En el espejo, me veo allí donde no estoy, en un espacio irreal, espacio virtual que se abre detrás de la superficie, allí estoy donde no estoy, una especie de sombra que da visibilidad propia a mí mismo, que me permite verme allí donde estoy ausente: tal es la utopía del espejo. El espejo funciona como una heterotopía en este sentido: hace que este lugar que ocupo en el momento en que me miro en el espejo a la vez que es absolutamente real, esté conectado con todo el espacio que lo rodea, y sea absolutamente irreal, ya que para ser percibido tiene que ser visto desde su virtualidad que está más allá de sí.)

(Foucault, 1984, pág. 12)

¹¹ **Michel Foucault** nacido como Paul-Michel Foucault (Poitiers, 15 de octubre de 1926 – París, 25 de junio de 1984) fue un historiador de las ideas, psicólogo, teórico social y filósofo francés.

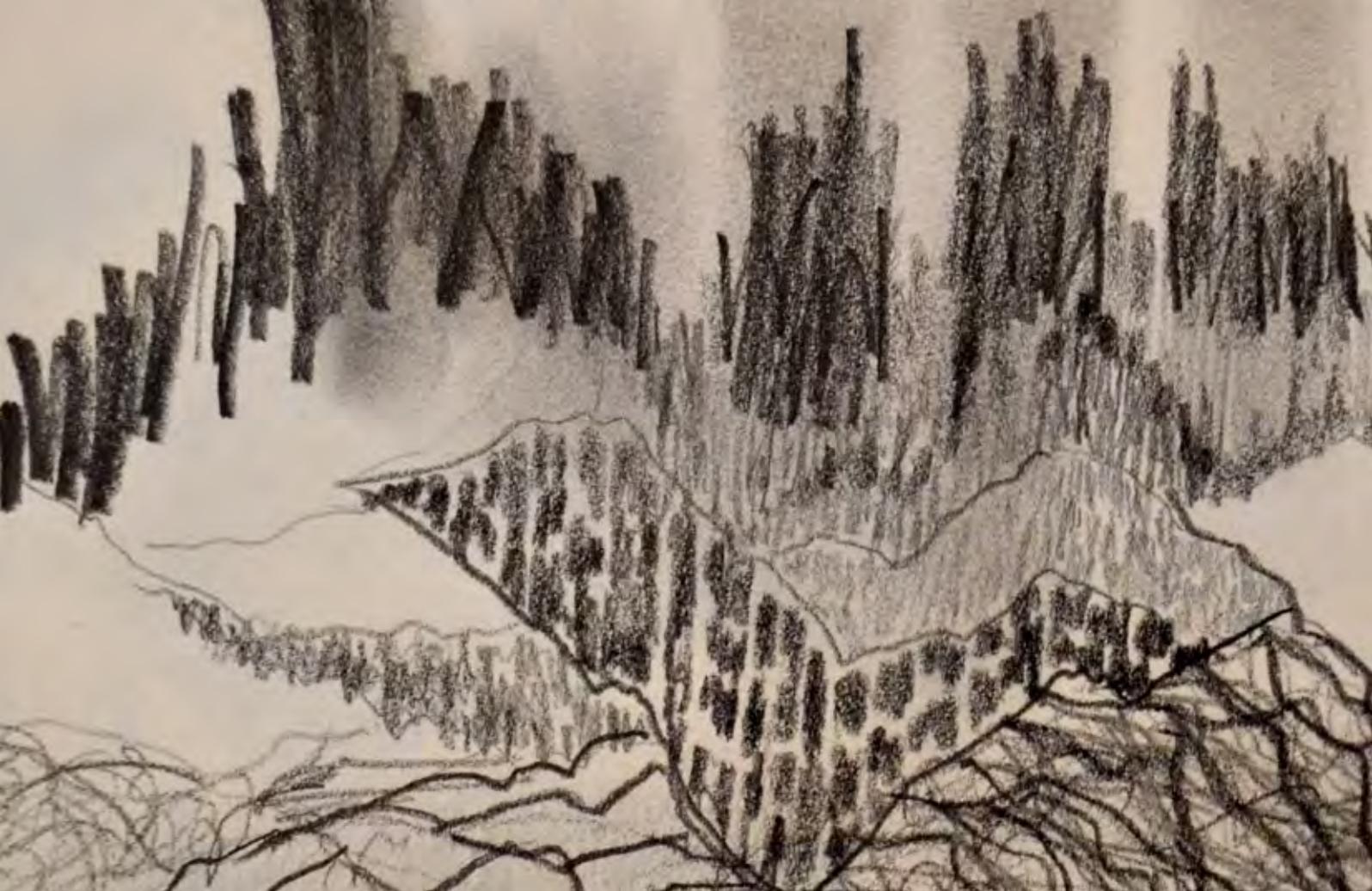


Hablar del objeto sonoro no es otra cosa que enfocar al objeto desde su potencial sonoro, una forma distinta de ver al objeto que abre la dimensión acústica como una forma de percibir el espacio entre otras como la visual o la táctil.

La distribución física de un espacio entonces implica en sí misma una configuración simbólica, sin embargo, la disposición circunstancial o intencionada de los elementos puede hablar del grado de conciencia del individuo o sociedad con respecto a su capacidad de simbolización del espacio.

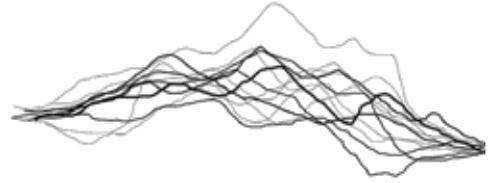
Este análisis pretende señalar entonces que la cualidad sonora del objeto, por su inmaterialidad puede ser un detonador para una configuración espacial radicalmente distinta, al no enfocar únicamente elementos materiales. El objeto sonoro en relación a su entorno tiene la capacidad de plantear una gama infinita de nuevas experiencias tales como el ensueño o la heterotopía que son detonadores de los procesos de simbolización espacial, mismos que pueden ser dados por ejemplo a través de la inclusión de la música en un contexto o la presencia de un objeto sonoro que dé pie a la experiencia psicoacústica. El objeto sonoro tiene una gran potencialidad de incidencia en la configuración simbólica del espacio, tal que representa en sí misma una manera de concebir el espacio.





ooooo II ooooo

La escultura sonora y su incidencia en la configuración simbólica del espacio



2.1 ESCULTURA SONORA

En esta parte del trabajo se presenta un estudio sobre la participación de la escultura sonora en la configuración simbólica del espacio. Para lo cual es necesario delimitar la acepción de “escultura sonora” dentro del contexto del Arte Sonoro y enfocar las aportaciones o ampliaciones que esta trae al mundo de “la escultura”; para esto, primero se revisan trabajos teóricos sobre Arte Sonoro realizados por Miguel Molina Alarcón, Juan-Gil López y Javier Ariza Pomareta quienes han contribuido en el estudio serio de

la “escultura sonora”; para después contrastarlos con planteamientos centrados meramente en el tema de “la escultura” revisando así a autores como Martin Heidegger, Josep Beuys, Rosalind Krause y Osvaldo López Chuhurra; esto para poder localizar concreta y singularmente las implicaciones de estas aportaciones.

En primera instancia en el trabajo de Miguel Molina titulado “El arte sonoro”, se hace una revisión teórica e histórica de esta manifestación, localizándola como una actividad artística que toma fuerza en la segunda mitad del siglo XX:

...será a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando se desarrollará en mayor medida esta relación de objeto y sonido, que pasaría a denominarse como escultura sonora. Habitualmente este término designa a las obras que contienen o emiten sonido y que están basadas en una concepción objetual de la escultura, es decir, obras transportables y de emplazamiento independiente del lugar. **(Molina, 2009, pág. 15)**



Es fácil detectar que la aportación más significativa al terreno de lo escultórico de esta manifestación, es la inclusión de la dimensión de lo sonoro al lenguaje plástico-visual, sin embargo, dimensionar las implicaciones que esto tiene en el terreno de la escultura o más allá en el terreno del arte, se hace complejo al contextualizar la revolución artística del siglo XX: basada en el cambio de los paradigmas en los que se fundamentaba la actividad artística. "Davies resalta la complejidad subyacente a la hora de establecer una línea divisoria entre los nuevos instrumentos, las instalaciones y las esculturas sonoras. Esta cuestión es una constante en prácticamente todos los textos que tratan el tema." (López, 2004) Juan-Gil López comenta que la solución que la mayoría de los teóricos han tomado es establecer como criterio taxonómico el método de activación sonora de las piezas:

En consecuencia la mayoría de los que han prestado atención a este campo de estudio se han visto obligados a establecer una clasificación de algún tipo, basada por norma general en el método de activación.

Así, Davies partiendo de este criterio establece cuatro categorías: 1. Fuego, agua y viento, 2. Sistemas mecánicos, 3. Circuitos electrónicos y 4. Otros sistemas.

(López, 2004)



De igual manera continua señalando en su texto “Espacio Permeable. Notas sobre sonido y escultura” otras propuestas que se han generado respecto a una posible clasificación de la escultura sonora “Javier Ariza siguiendo igualmente el criterio de la activación, establece una división entre Esculturas sonoras latentes, esculturas sonoras activas y esculturas sonoras interactivas.” (López, 2004)¹² Precisamente a la luz de esta última clasificación que realiza Javier Ariza es que se puede profundizar en la concepción de objeto sonoro estudiada en el apartado anterior, al denotar no solo la manera en la que un objeto genera sonido: por medio de una interactividad, una activación mecánica, electrónica o natural; sino al considerar también la potencialidad sonora de un objeto o simplemente la latencia sonora que la mente le puede adjudicar a un objeto; siendo esta posibilidad sonora del objeto una imagen mental o un constructo que convierte al objeto en un objeto sonoro.

En todos los casos la inclusión de la dimensión sonora dentro del lenguaje plástico-visual de la escultura pone de manifiesto relaciones entre lo visible y lo invisible como apunta Javier Ariza en su texto “Imágenes del sonido: una lectura plurisensorial al arte del siglo XX”:

La escultura sonora nos evidencia las relaciones entre la materia visible y la invisible: por un lado, el sonido, la inmaterialidad, se convierte en parte integral del material escultórico que forma la obra artística. A través de él el artista logra liberar de materia, de fisicidad la obra escultórica; por otro lado, la materia con la cual está realizada la escultura también puede mostrarnos connotaciones sonoras, una sinestesia que convierte a la materia en un referente visual, a veces poético de un sonido.
(Ariza Pomareta, 2008, pág. 121)

¹² Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca.
Universidad de Castilla-La Mancha.



Así en toda escultura sonora el sonido es un elemento extramatérico o inmaterial que emerge del objeto mismo, por lo que una escultura sonora no se centra en el objeto mismo, sino que éste abarca más allá de sí, el objeto sonoro se expande en el entorno circundante y en este sentido, la forma en la que ocupa el espacio una escultura sonora a través del sonido, limita con el concepto espacial de la instalación y más aún con el de instalación sonora por lo cual vale la pena revisar dichas concepciones:

El primer artista que usa el término de instalación sonora es Max Neuhaus a finales de los años sesenta, para definir sus obras como “una percepción nueva del lugar gracias al sonido”, un concepto que será recogido y ampliado por José Iges entendiendo que “toda instalación –también la sonora, como expansión de aquella- nace para dialogar en interferir/resonar con un espacio concreto que alberga”, añadiendo que “además de ser espacio que ocupa, es también tiempo que pasa” (recogiendo las palabras de Clara Garí) y que nosotros lo ampliaremos también a la de un oyente que transcurre, en la medida que su escucha en una instalación sonora no es fija, sino que es activa y por ello cambia su percepción según interviene en ese espacio y tiempo de la instalación.

(Molina, 2009, pág. 20)

Es preciso aquí comenzar con el cuestionamiento y la indagación de los parámetros planteados anteriormente, ya que se tendría que dar por hecho que la diferencia fundamental entre escultura e instalación es lo relativo a la concepción de lugar y como estas se emplazan en él.



Con la instalación e intervención sonora, no ha hecho sino potenciar y hacer indisoluble la relación de sonido y lugar. Cualquier modificación o cambio de espacio alteraría su sentido. De hecho esto siempre se produce en el cualquier concierto de música realizado en espacios distintos, la diferencia estriba en que esa modificación muchas veces no es tenida en cuenta como valor expresivo y creativo.

(Molina, 2009, pág. 21)

¿Entonces una instalación, está enraizada al lugar donde se establece mientras una escultura no lo está? Bajo esta generalización, tal vez aplicable para un número determinado de casos, donde es real que la escultura y la instalación tienen un emplazamiento o inserción distinta en el espacio en el que se realizan, se estaría olvidando de la concepción profunda del término “lugar”, que no se refiere simplemente al espacio físico real o geográfico, sino más bien, que un lugar es un espacio significativo que solo tiene sentido para el individuo o individuos a los que les significa. Desde esta perspectiva hay que recordar las palabras del filósofo alemán Martín Heidegger “Ten-

dríamos que aprender a reconocer que las cosas mismas son lugares, y que no se limitan a pertenecer al lugar.” (Heidegger, 2003, pág. 131) El texto está dirigido a la obra escultórica de Francisco Chillida, en él focaliza la concepción de “lugar” como un espacio significativo y sobre todo donde enmarca la capacidad del objeto mismo de convertirse en lugar en sí “El lugar no se encuentra en un espacio dado de antemano, a la manera del espacio de la técnica y la física. Éste se despliega por vez primera a partir de que los lugares de una comarca se den a valer.” (Heidegger, 2003, pág. 131) Y así la construcción plástica realiza una corporeización de lugares:



La plástica sería un corporeizar lugares que, al abrir una comarca y preservarla, mantienen un congregado en torno a sí un [ámbito] libre que concede un demorarse a las cosas, según el caso, y habitación al hombre en medio de las cosas.

(Heidegger, 2003, pág. 133)

Se puede entender esto, en el caso concreto en el que el objeto escultórico es tomado por el imaginario colectivo como un lugar en sí, como ejemplo concreto se puede hablar del caso de la obra conocida en México como “la araña” obra de Louise Bourgeois (1911-2010) titulada “Maman”(Mamá, 1999) que desde el momento de su montaje en noviembre del 2013 en la explanada del palacio de Bellas Artes se volvió en sí misma lugar de reunión y punto de referencia, así en el referente colectivo ya no era “nos vemos frente a Bellas Artes” sino era “nos vemos en la araña” o el caso de las cabezas de Javier Marín pre-

sentadas en diversos lugares de la República Mexicana tales como el Museo de Antropología, la Plaza de Santo Domingo en el Distrito Federal o el Centro Histórico de la ciudad de Morelia Michoacán, hoy ubicadas a un costado de la catedral metropolitana de la ciudad de México; donde no importa la situación geografía ya que la condición monumental de las esculturas las trasciende a lugares en sí mismas a pesar de que no están enraizadas a un espacio geográfico establecido y tengan una movilidad continua.





Por lo tanto para determinar realmente el carácter fundamental del concepto de escultura sonora en preciso adentrarse a una revisión más profunda de los caminos en los que primordialmente se ha desarrollado la escultura. Así pues se presentan a continuación, como parámetro para entender a la escultura sonora, una revisión de las concepciones de escultura, escultura expandida y escultura social generadas durante el siglo XX.

Ilustración 1 Louise Bourgeois, "Maman", 1999. Cortesía de Dr Francisco Tous



Partiendo de una definición de escultura dada por Osvaldo López Chuhurrua en su trabajo “Qué es la escultura”, donde toma a la escultura como una “forma creada” en la que: “La escultura “no significa” se significa es una “forma significativa”, nunca una forma significativa. Quiere decir que la forma que acaba de nacer no necesita ningún préstamo otorgado por formas o significaciones pre-existentes.” (López Chuhurrua, 1967, pág. 11) Y en cuyo origen siempre aparece un enfrentamiento, el cual describe en estas palabras:

La escultura aparece como resultado de un enfrentamiento entre dos elementos fuertes. Existe por una parte una materia que se va a oponer al hombre-creador cuando se enfrenta con él y trata de imponerse; es poseedora de un rico potencial expresivo, que está esperando la concreción de una forma expresiva. Del otro lado de la lucha está el artista que pretende transformar la naturaleza de esa materia, manejando las fuerzas con las que cuenta la naturaleza de su propio ser de artista. El creador solicita de la materia una entrega, una subordinación, pero la respuesta está condicionada siempre a ciertas exigencias, porque no todas las formas convienen a todas las materias; muchas veces, la materia rechaza determinadas formas, y anuncia por su parte la edificación de otras. Atracción rechazo, lucha por ser más importante y más fuerte, van a culminar con el reposo de la obra terminada.

(López Chuhurrua, 1967, págs. 9-10)



Mientras que la instalación nace como un género escultórico a partir de la tendencia de la desmaterialización de la escultura, cuando se olvida de la construcción de una forma y se trabaja con la configuración del espacio en sí, a través de la espacialización u organización de elementos en el espacio. Queda en evidencia que la diferencia fundamental entre las concepciones de instalación y escultura radica primordialmente en la naturaleza de cada una de estas manifestaciones artísticas, una trabajando con la forma del objeto en sí (la escultura) y la otra con la manera de ocupar el espacio (la instalación).

Pareciera entonces que el espacio no es asunto de la escultura, afirmación que tendría sentido no en la época actual, la escultura mira también el espacio de una forma singular como lo afirma por ejemplo Federico Silva al decir: “La escultura (...) surge de dentro hacia fuera, es claroscuro, luz y sombra, y su contacto espacial está relacionado con el campo magnético con el movimiento de la tierra y del espectador. El entorno geográfico e histórico es parte del espacio al que pertenece la escultura.” (Silva F. , 1987, pág. 19) Sin

embargo, a diferencia de la instalación en la escultura siempre se mirará al espacio a través del objeto creado.

Por otra parte entre estas dos concepciones “escultura e instalación” a finales de los setentas surge lo que Rosalind Krauss llama el concepto de “Escultura de campo expandido” o “escultura expandida” ideas que advierten que la naturaleza de lo que se presentaba como “escultura” cada vez estaba más alejada de lo entendido por la tradición artística:



En los últimos diez años una serie de cosas bastante sorprendentes han recibido el nombre de esculturas: estrechos pasillos con monitores de televisión en los extremos; grandes fotografías documentando excursiones campestres; espejos situados en ángulos extraños en habitaciones ordinarias; líneas provisionales trazadas en el suelo del desierto. Parece como si nada pudiera dar esfuerzo tan abigarrado en el derecho a reclamar la categoría de escultura, sea cual fuere el significado de ésta. A menos, claro está, que esa categoría pueda llegar a ser infinitamente maleable.

(Krauss, 1977, pág. 59)

Para entender esta concepción veremos que la idea ampliada de la escultura llega a su extremo en la concepción de la “Escultura social” ideada por Joseph Beuys, en la cual todo ser humano sería capaz de modelar el tejido social como si de una escultura se tratase.

¿Qué pasaría, sino sólo innovo al interior de una disciplina y la transformo? ¿Qué pasaría si ya no aplico el concepto de arte únicamente a la percepción reducida del mercado del arte o de la ciencia, de manera que se llegue a una ampliación, y que el concepto de arte no remita exclusivamente a los científicos en un concepto reducido de ciencia, y que con ello no solo se remita a los artistas y las instancias involucradas en la actual gestión del arte, a los museos, exposiciones, academias de bellas artes, galerías, etc., sino a todos los humanos, en el sentido de un conjunto antropológico? Tal es el concepto de arte ampliado: una esencia [das Wesen] capaz de crear formas en cada ámbito de la vida y del trabajo, y en todos los campos energéticos [Kraftfeldern] de la sociedad.

(Beuys J., Conferencia pronunciada el 6 de agosto de 1977, pág. 287)



De tal forma que al ampliar tanto la concepción de escultura entonces se vuelve complicado hablar de una labor de lo escultórico. Incurriendo en lo que Allan Kaprow explica en su texto “La educación del des-artista” con este ejemplo:

Abbie Hoffman aplicó, hace dos o tres veranos, la forma intermedia del Happening (vía los Provos) a un objetivo político-filosófico. Se fue con un grupo de amigos a los balcones del público de la Bolsa de Nueva York. A su señal y en un momento de alta intensidad bursátil, todos arrojaron manojos de dólares sobre los corredores de bolsa. De acuerdo con su informe, los brokers enloquecieron lanzándose sobre el dinero; los teletipos cesaron; el mercado se vio probablemente afectado; y la prensa informó de la llegada inminente de la policía. Esa noche todos los telediarios nacionales recogieron el evento: un sermón mediático “porque sí”, como diría el mismo Hoffman.

Es indiferente que esta acción de Hoffman sea calificada de activismo, crítica, cachondeo, auto-programada o arte. El término intermedia implica fluidez y simultaneidad de roles. Cuando el arte es tan solo una de las múltiples funciones posibles que una situación puede optar, éste pierde su estatus de privilegio para convertirse, por así decirlo en un minúsculo atributo.

(Kaprow, 1993, pág. 29)



Así en esta ampliación o intermedia las cosas tienen distintas funciones según desde donde se les mire. Volviendo a la propuesta de Beuys donde el hecho escultórico o artístico se resume en el acto creativo en sí:

Ve que en el concepto ampliado de artes se produce algo más. Si el concepto ampliado ya no se refiere a la gestión de cultura [Kulturbetriebe] reducida y propia del sistema capitalista, sino a cada ser humano considerado como un artista (“todo ser humano es un artista” entonces este concepto se resuelve en el trabajo. Cada intención laboral es el comienzo de una gran obra de arte.

(Beuys J., Conferencia pronunciada el 6 de agosto de 1977, pág. 294)

Lo importante es señalar aquí que el fin último de esta concepción de Josep Beuys es la tendencia exacerbada de los artistas por disolver la frontera entre el arte y la vida, lograr un cambio en la vida a través de los procesos creativos y constructivos del arte.

La diferencia entre el así llamado trabajo cultural y el así llamado trabajo industrial se derrumba. Cada trabajo es marcado por el concepto de arte. El concepto de arte ampliado es al mismo tiempo el concepto de economía. Aún más: EL CAPITAL. Ahora solo se requiere de un reglamento jurídico para liberar al dinero de su carácter de mercancía y para convertirlo en un regulador jurídico del trabajo. El lucro, la propiedad y la dependencia salarial, ideologías de los sistemas capitalistas, desaparecerán.
(Beuys J., Conferencia pronunciada el 6 de agosto de 1977, pág. 294)



En esta última cita queda bien claro que el fin de Beuys no se encuentra en la esfera del arte en sí sino que persigue un fin social. Y es dentro de esta visión de la ampliación de la escultura que el dilema de delimitación de lo escultórico se complejiza aún más, incluso con respecto la instalación, ya que no es solo un asunto de la materialidad con que se realiza la escultura, sino que esta cuestiona la naturaleza de la actividad escultórica por lo que la conceptualización misma de lo que es una escultura entra en conflicto.

Afortunadamente bajo los parámetros anteriores la “escultura sonora” no es una expresión radical de la “escultura expandida” y por el contrario en su conceptualización se puede puntualizar muy bien su naturaleza; entendiendo así a la escultura sonora como una rama de la escultura, ampliada por la concepción de lo sonoro, esto permite estudiarla a través de la escultura y de las aportaciones del Arte sonoro.

Bajo esta revisión de los conceptos fundamentales que se generan alrededor de la escultura sonora, se apunta a continuación como se ha mirado bajo los diversos enfoques la concepción de objeto, objeto sonoro, escultura y escultura sonora y como esto ha influido en la producción de esculturas sonoras. Así se señalan a continuación casos específicos en los que la escultura sonora funciona de una u otra manera:



• • “Intonarumori”(Entonador de ruidos) Luigi Russolo, 1914: En estas obras se difumina la claridad entre la idea de instrumento musical y escultura sonora, nacen los instrumentos inventados y la idea de una posible escultura sonora mezclando elementos visuales y sonoros. También Russolo maneja la posibilidad de una introducción del ruido en la música, escribe partituras para estos instrumentos acompañados por orquesta, esto mantiene la idea un instrumentista como un especialista.

“Aunque no podemos hacer una equivalencia entre instrumento musical inventado y escultura sonora, ya que ante la acción común de “tocar”-un instrumento o la escultura- vendría a tener valores distintos.

(Molina, 2009, pág. 15)

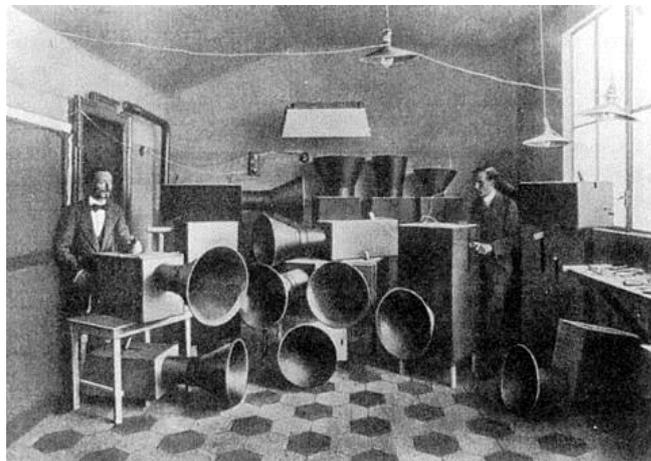


Ilustración 2 Luigi Russolo, “Intonarumori”, 1914. Imagen tomada del sitio medienkunstnetz: <http://www.medienkunstnetz.de/works/intonarumori/http://www.medienkunstnetz.de/works/intonarumori/> (Fecha de actualización: 25 de julio de 2015)





Ilustración 3 Marcel Duchamp, "A bruit secret", 1916. Imagen tomada del sitio <http://tijdschrifttraster.nl/zwijgen/bruit-secret/> (Fecha de actualización: 25 de julio de 2015)

- "A bruit secret" (Un ruido secreto) Marcel Duchamp, 1916:

Esta obra es un parte aguas en la concepción de objeto sonoro, ya que en ella la situación de lo sonoro en el objeto adquiere un valor de constructo, la referencia sonora del objeto escondido plantea un imaginario sonoro en varios niveles. El referente sonoro como signo despierta en el espectador que interactúa con la pieza la necesidad de descifrarlo, al mantenerse oculto esto despierta llamados a la imaginación, los cuales son de carácter totalmente subjetivo; además la situación de objeto de arte lo mantiene a resguardo de su función misma ya que como objeto de museo no es posible tocarlo, lo cual deja el referente sonoro solamente como una latencia inserta en el título de la pieza; aparte de encontrarse en el límite de ser objeto de arte u objeto cotidiano debido a su condición de readymade.

Pero también el espectador que la observa muda a través de la vitrina puede escuchar su sordo ruido. Es el ruido que produce el objeto secreto que el espectador sabe –aun cuando no pueda escucharlo– que está en su interior: es el ruido de la cultura que abarca a ambos, obra y espectador, introduciendo infinitas veces el enigmático objeto dentro del ovillo– y su ruido, sordo y secreto, en el pensamiento de quienes lo observamos. Un ruido que se dice estar ahí, desde una ausencia de la que lo que vemos no es sino puro eco, huella, apenas muda marca.

(Brea, 1996, pág. 7)



- “Meta-armonía” (serie) Jean Tinguely, 1979-1989:

Proviene de la idea de la escultura como un autómatas (escultura como máquina) “Las máquinas se mueven, pero no van a ningún lado; consumiendo energía y a veces otros objetos” (Fernández, 2012, pág. 57) sin embargo este movimiento propio de la escultura se expresa a través del sonido que produce, es la idea de arte que se vislumbra a través del cristal de la revolución industrial y la modernidad, en las esculturas de Tinguely prevalece la independencia de la máquina y la exclusión de un intérprete.

(Meta-armonía) en la cual el movimiento incesante de ruedas y engranajes, combinando objetos sonoros y algunos instrumentos musicales, produce un concierto mecánico; diferentes ritmos y sonidos se superponen y se mezclan, creando cacofonías metálicas estridentes.

(Fernández, 2012, pág. 7)



Ilustración 4 Jean Tinguely, “Meta-armonía”, 1979-1989. Tomada del sitio el informador: <http://www.informador.com.mx/cultura/2010/229519/6/museo-en-espana-considera-la-obra-de-jean-tinguely-vigente.htm> (Fecha de actualización 25 de julio 2015)



- **“Ambientes sonoros”, Bertoia (década de los 70’s):**

Se encuentran en el límite entre escultura e instalación, se puede entender estos ambientes como una instalación sonora formada por un conjunto de esculturas sonoras distribuidas en el espacio, la manera en que se ocupa el espacio es envolvente al llenar con objetos u sonidos un sitio. El espectador con su transitar activa la instalación de forma espacial al tiempo que la hace sonar.

Harry Bertoia realizó un intenso trabajo durante la década de los setenta basada en la elaboración de Sounding Sculptures, esculturas compuestas por un gran número de largas varillas metálicas de diferentes longitudes y grosores que el artista coloca verticalmente sobre un soporte rectangular. Estas varillas al ser agitadas, bien por la acción del hombre o por el viento, hace que las varillas choquen entre sí provocando con ello diferentes sonoridades.(...) Las esculturas de Bertoia incitan a la participación del público, una implicación activa de los sentidos a través del tacto, la vista y el oído. Sus esculturas sonoras se encuentran en edificios públicos...

(Ariza Pomareta, 2008, pág. 133)



Ilustración 5 Harry Bertoia, Ambientes sonoros, 70s. Tomada del sitio [clauseando:http://clauseando.blogspot.mx/2012/09/as-esculturas-sonoras-de-sepultura.html](http://clauseando.blogspot.mx/2012/09/as-esculturas-sonoras-de-sepultura.html)(Fecha de actualización:25 de julio 2015)





Ilustración 6 Francois y Bernard Baschet. Esculturas sonoras.1952-2015. Archivo personal.

- **Esculturas sonoras Baschet, 1952-2015:**

Los hermanos Francois Baschet y Bernard Baschet a partir de 1952 comenzaron la investigación de todos los instrumentos musicales existentes y aplicaron este conocimiento en la creación de decenas de estructuras sonoras. Donde el espectador pasa a ser ejecutante o agente activador de la pieza. Estas esculturas funcionan a partir de mantener una relación abierta con el espectador a través de sostener una interactividad:

La apertura y el dinamismo de una obra consisten, en cambio, en hacerse disponibles a diversas integraciones, concretos complementos productivos, canalizándolos a priori en el juego de una vitalidad estructural que la obra pose aunque no esté acabada y que resulta válida aun e vista de resultados diferentes y múltiples.

(Eco, 1992, pág. 97)

Es más se puede afirmar que genera una relación dialógica con el espectador, donde están implicados procesos como la escucha, la reflexión y la exposición.





Ilustración 7 Pinuccio Sciola, *Escultura sonora en piedra*. 1996. Imagen tomada del sitio [econote: *http://www.econote.it/2011/08/10/la-voce-delle-pietre/*](http://www.econote.it/2011/08/10/la-voce-delle-pietre/) (Fecha de actualización: 25 de julio 2015)

- **Esculturas sonoras de Pinuccio Sciola, 1996:**

La obra de Pinuccio Sciola deja ver como el aspecto monumental permite los procesos de apropiación colectiva de la obra de arte, así como la generación de identidad colectiva a partir de la producción artística.

El escultor Pinuccio Sciola nació en 1942 en Cerdeña. En su pueblo natal San Esperate, se cuenta con la mayoría de su obra consagrada al sonido de las piedras. El pueblo se encuentra lleno de piedras sonoras ideadas por el escultor. Las piedras sonoras son esculturas parecidas a enormes menhires (fundamentalmente cálcareas o basálticas) que crean un sonido cuando se lustran con las manos o con pequeñas rocas. Los sonidos producidos por incisiones paralelas realizadas en la roca, recuerdan el cristal, el metal, instrumentos de madera e, incluso, las voces humanas y varían según la propia densidad de la piedra y el tipo de incisión.”]

(Villanueva S. Y., 2012, pág. 52)

Son estos un ejemplo de un acercamiento al mundo de las posibilidades de formas y configuraciones espaciales que se abren con esta expresión de la escultura expandida llamada la escultura sonora.



2.2 RELACIÓN CON SU ENTORNO



¿Cómo se da el proceso de inserción a la realidad en una escultura sonora? Y ¿Cómo se reconfigura el espacio a partir de esta? ¿Existe alguna diferencia con respecto a otro tipo de escultura? Para abordar estas cuestiones se ha referido el trabajo Osvaldo López Chuhurra quien en su texto “Que es la escultura” aborda la problemática de la escultura al hacerse real, fue necesario retomar estos planteamientos y aplicarlos a lo que se ha delimitado anteriormente como escultura sonora:

...la escultura tiene que resolver un problema para poder ser “una realidad”. El problema surge en el momento de incorporar una forma creada. Incorporar significa “hacer ingresar”, “agregar a una realidad ya existente”, “ubicar, para que participe...”; vale decir que a partir del instante en que se incorpora algo a la realidad preexistente, ésta queda modificada por la nueva presencia. En nuestro caso, el elemento modificador es una forma creada: la forma escultórica.

(López Chuhurra, 1967, pág. 15)



Para abordar estos cuestionamientos es preciso entender primero que toda escultura inserta en un medio real se convierte en un centro o punto focal:

El punto donde se concentra y enfoca nuestra atención lo llamamos punto focal (...) Este punto es importante en los grandes espacios, salones o plazas, donde da dirección a la mirada o establece una secuencia jerárquica evidenciada por un segundo y hasta un tercer punto focal, dejándole claro al espectador dónde empezar y donde acabar sus observaciones.

(Beljon, 1993, pág. 172)

Esta inserción puede integrarse en el contexto o no, puede imponerse o insertarse dependiendo del contexto (cultural, político, económico, social, etc.). Ya que al ser centro de atención para sobrevivir debe tener empatía dentro del contexto en el que se integra.

Por ejemplo la escultura de Saddam Huseim de 12 metros instalada en la plaza de Firdos en Bagdad capital de Irak en abril del 2002 en honor al 65 aniversario del mandatario, fue derrumbada con ayuda del ejército estadounidense tras la invasión de Iraq de 2003 y posterior derrocamiento el 9 de abril del mismo año. O la escultura instalada en Veracruz del expresidente Vicente Fox que también fue derribada en 2007 por grupos de oposición; son ejemplos de obras que entraron en conflicto con su contexto. Otro ejemplo es el de la Intervención realizada en junio del 2011 en el monumento a los soldados del ejército Rojo de la II Guerra Mundial en Sofía, en la que hace lucir a estos soldados como Superheroes o personajes americanos. Estos ejemplos hacen evidente como es que el objeto escultórico continua un proceso de resignificación en el espacio-tiempo independientemente de la intención de su autor o de la institución que invirtió en su producción. Por lo que el devenir de una obra escultórica devela las rutas de una simbolización colectiva. De igual forma la elección del lugar donde se emplaza un monumento pone de manifiesto que todo espacio está cargado de significado cultural.





Pero además de esta carga simbólica cultural existen factores efímeros que modifican la percepción del espacio un ejemplo sonoro podría ser: cómo afecta el sonido ambiente en un trabajo curatorial un caso específico podría ser el ocurrido en las salas de exposición de la Antigua Academia de San Carlos donde la filtración sonora del exterior siempre modifican la percepción que el espectador pueda tener de la exposición en turno.

Ilustración 8 Caída de estatua de Saddam Husein en Bagdad, 2003. Tomada de sitioeuronews: <http://www.euronews.com/picture-of-the-day/2013/04/09/anniversary-of-saddam-hussein-falling-down-in-iraq/> (Fecha de actualización 25 de julio 2015)



Estos factores externos a las obras en sí, hablan de la necesidad de ver a la escultura sonora tomando en cuenta todo su contexto, como un producto cultural y un hecho social más, inmerso en lo que Louri Lotman denomina “semiosfera” que está alimentada por comunicaciones semióticas y un poliglotismo cultural:

Una de las principales particularidades de existencia de la cultura como un todo, consiste en que los vínculos externos que garantizan su unidad se realizan mediante comunicaciones semióticas: mediante lenguajes. En este sentido, la cultura representa un mecanismo poliglota. **(Lotman, 2000, pág. 124)**

Forjando una relación entre el individuo y el exterior:

La dualidad inicial en la relación entre la cultura y la persona humana (la cultura como complemento a la estructura intelectual de la persona real y la cultura como organización isomorfa a la personalidad, pero dispuesta en otro nivel estructural) determina las dos tendencias dinámicas fundamentales del mecanismo de la cultura. **(Lotman, 2000, pág. 123)**

Esta perspectiva permite ubicar a la escultura sonora dentro de la dinámica de un espacio cultural. Como un elemento signficante inmerso en un proceso de significación-resignificación dentro de un espacio social y temporal.



Como lo menciona Ignacio Aguiló “El signo es una relación, es un proceso, y esto implica que se puede dar más de una posibilidad de significación frente a una materia significativa.” (Aguiló, pág. 4) Así pues las variaciones en interpretaciones individuales o colectivas de un mismo elemento artístico son dadas principalmente por la subjetividad interpretativa, que por la obra misma, en palabras de Umberto Eco “La referencialidad distinta de la expresión no reside, pues, en la expresión misma, sino en quien la recibe.” (Eco, 1992, pág. 115) O también desde la visión de Deleuze y Guattari se puede ubicar esto dentro de un proceso de desterritorialización-territorialización de significaciones:

La orquídea se desterritorializa al formar una imagen, un calco de avispa; pero la avispa se reterritorializa en esa imagen. No obstante también la avispa se desterritorializa, deviene una pieza del aparato de reproducción de la orquídea; pero reterritorializa a la orquídea al transportar el polen. La avispa y la orquídea hacen rizoma, en tanto que heterogéneos. Diríase que la orquídea imita a la avispa cuya imagen reproduce de forma significativa (mimesis, mimetismo, señuelo, etc.). pero eso solo es válido a nivel de estratos- paralelismo entre dos estratos de tal forma que la organización vegetal de uno imita a la organización animal del otro- . Al mismo tiempo se trata de algo totalmente distinto: ya no de imitación, sino de captura de código, plusvalía de código, aumento de valencia, verdadero devenir, devenir avispa de la orquídea, devenir orquídea de la avispa, asegurando cada uno de esos devenires la desterritorialización de uno de los términos y la reterritorialización del otro, encadenándose y alternándose ambos según una circulación de intensidades que impulsa la desterritorialización cada vez más lejos.
(Guattari., 1989, págs. 15-16)



Así tanto la captura de código y la recontextualización dinámica de significaciones, son los procesos que nutren la simbolización individual y colectiva.

Estos procesos explican cómo es que la escultura sonora (en este caso) o cualquier objeto de arte, al insertarse en el espacio real, funciona este como un detonador de procesos de simbolización individuales y colectivos que resultan ser consecuencia de las relaciones inevitables de existir dentro del espacio cultural.

En este punto es importante tomar en cuenta lo que Nicolas Bourriaud enuncia en su texto “Estética relacional”: “el arte siempre ha sido relacional en diferentes grados, o sea, elemento de lo social y fundador del dialogo” (Bourriaud, 2006, pág. 14) Así también llama a la estética relacional como una teoría de la forma:

La estética relacional no constituye una teoría del arte, ya que esto implicaría el enunciado de su origen y su destino, sino una teoría de la forma.

¿A qué llamamos forma? A una unidad coherente, una estructura (entidad autónoma de dependencias internas) que presentan las características de un mundo: la obra de arte no es la única; es solo un subgrupo de la totalidad de las formas existentes... La forma puede definirse como un encuentro duradero.

...no es el simple efecto secundario de una composición, como lo desearía la estética formalista, sino el principio activo de una trayectoria que se desarrolla a través de signos, de objetos, de formas y de gestos. La forma de la obra contemporánea se extiende más allá de su forma material: es una amalgama, un principio aglutinante dinámico. Una obra de arte es un punto sobre la línea.

(Bourriaud, 2006, págs. 19-21)



Es importante ver esta estética relacional que plantea Borriaud no como un planteamiento del arte inmaterial y tomar en cuenta al autor cuando apunta: “Al contrario, en los mundos que fabrican los artistas de hoy los objetos son parte integrante del lenguaje, cada uno puede considerarse un vector de las relaciones con el otro.” (Bourriaud, 2006, pág. 57) Y entonces recordar las palabras de Allan Kaprow cuando hace referencia del uso simbólico de los elementos en el arte:

El arte, pues, no está en los objetos sino en el uso simbólico que se haga de ellos, en la forma particular en la que utilizamos las propiedades perceptivas de un objeto, una idea o una sensación para proyectar nuestra identidad como forma de conocimiento y desarrollo subjetivo.

(Kaprow, 1993, pág. 9)

A partir de esto se puede puntualizar que en la escultura sonora se trabaja como referente escultórico con elementos matéricos (visuales) e inmateriales (sonoros, espaciales), así el uso simbólico, radica en la configuración espacial y objetual de estos.



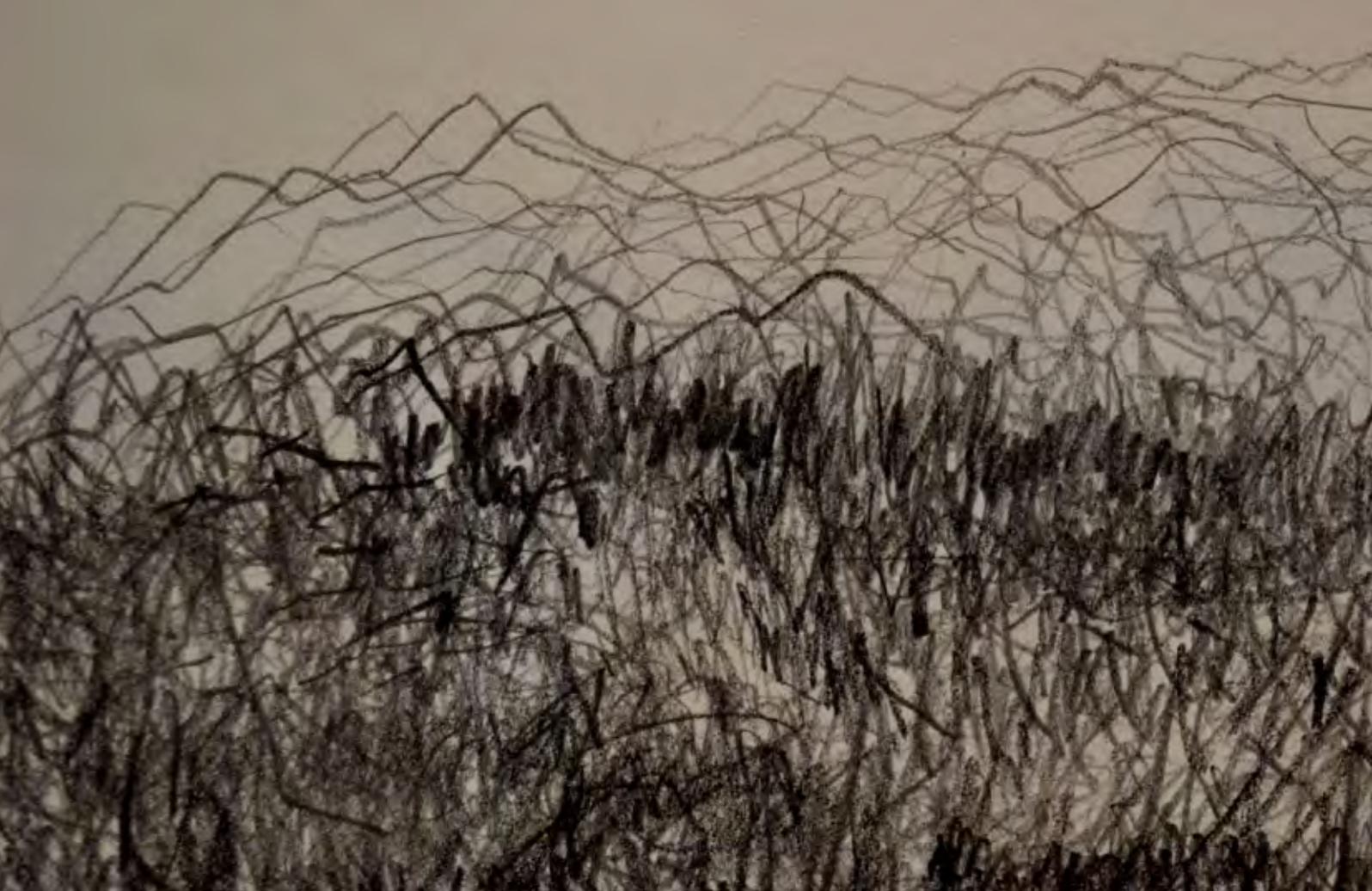
Al trabajar con estos elementos se abre un dialogo conceptual y cultural, ya que la configuración simbólica propone una comunicación dialógica basada en la observación y la escucha, como lo menciona Richard Sennett:

Saber escuchar requiere otro conjunto de habilidades, las de prestar cuidadosa atención a lo que dicen los demás e interpretarlo antes de responder, apreciando el sentido de los gestos y los silencios tanto de los enunciados. Aunque para observar bien tengamos que contenernos, la conversación que de ello resulte será un intercambio más rico, de naturaleza más cooperativa, más dialógica. **(Sennett, 2012, pág. 30)**

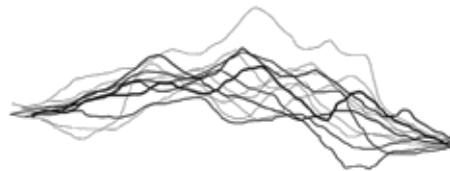


Con base en estos planteamientos podemos terminar este apartado diciendo que la importancia de la escultura sonora no está solo en el objeto sonoro, sino en todo lo que sucede a partir de éste; siendo “todo lo que sucede” su valor simbólico y el espacio que abarca, su influencia espacial o trascendencia (espacio-temporal). Por lo tanto se propone que la escultura sonora plantea una configuración simbólica espacial en la que funciona como un objeto sonoro significante inmerso en un espacio acústico relacional en el que funge como detonador de experiencia o reflexión artística, estética, política, social, económica, científica, tecnológica, cultural, entre otras, generando un proceso de comunicación dialógico con base en la observación y la escucha.





El objeto sonoro y la escultura sonora dentro de la configuración simbólica del espacio



3.1 SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE UNA ESTRATEGIA METODOLÓGICA DENTRO DE LA INVESTIGACIÓN- PRODUCCIÓN EN ARTES

Después de la construcción de un marco teórico que permite situar a la escultura sonora dentro de la configuración simbólica del espacio a continuación se aborda la importancia de la construcción de una estrategia metodológica para enfrentar el estudio de procesos y fenómenos artísticos, esto con la intención de aplicarlo directamente al objeto de estudio de este proyecto:

La madurez del hombre es haber vuelto a encontrar la seriedad con la que jugaba cuando era niño.
(Nietzsche, 1886)

Bajo esta premisa en el presente trabajo se relacionará a “la madurez del hombre” directamente con “la seriedad en la experimentación” tomando en cuenta al juego como la primer forma de experimentar en tanto que los juegos en los niños plantean un primer descubrimiento del mundo, ya que plantean así mismos un “a ver qué pasa sí...” el experimento no pretende resolver un problema específico, sino más bien lograr un descubrimiento, generar alguna situación no conocida, obtener un conocimiento sin alguna otra pretensión, tal vez después pueda tener una aplicación práctica, sin embargo el experimento surge de la mera curiosidad. Llega entonces un momento en el desarrollo del infante en el que el juego se convierte en cosa seria, en una forma de ver el mundo, el juego toma complejidad y la mente e ingenio del niño se vierten casi en su totalidad en el jugar. Esta seriedad del



jugar es la que se pretende que adquiera “la seriedad en la experimentación” como una de las bases más importantes en la construcción de una estrategia metodológica para la investigación en las artes.

Es preciso puntualizar que “la investigación dentro de las artes” es un planteamiento que surge de la academia y se aleja de la idea de la mera producción artística, se inserta dentro del ámbito académico donde se propone que de las artes como cualquier otra actividad intelectual, manual, cultural y humana se puede desprender conocimiento. Además este tipo de investigación es una manera que ha encontrado en la actualidad para introducir a las artes dentro del campo profesional puesto que algunos de los paradigmas por los que se ha regido la tradición artística sitúan la figura del artista como renegados de la sociedad occidental (el romanticismo, por ejemplo) sin

embargo los artistas son pilares en la construcción cultural no pueden quedar al margen de la sociedad, finalmente esta es una de las estrategias para su integración.

Así hablar de una “estrategia metodológica” para la investigación en las artes nos plantea determinar un camino a seguir para obtener un conocimiento, este conocimiento tiene un carácter peculiar como las ciencias o las técnicas que obtienen un conocimiento que se encierra en ellas mismas, dentro de sus propios ámbitos y lenguajes, el arte también lo hace, ya que este conocimiento pertenece a un grupo selecto de especialistas que tienen acceso a este mediante un lenguaje especializado y solo puede comunicarse a otros individuos no especializados bajo un lenguaje de divulgación o de la didáctica.



El arte es en primera instancia expresión de la cultura además tiene la cualidad de tener un sentido profundamente subjetivo y a la vez colectivo, estas características convierten a las artes en detonantes de procesos de simbolización.

Como se dijo anteriormente la investigación en artes se aleja de la idea de la mera producción artística,

esto no implica un desprendimiento de esta, sino más bien un redireccionamiento en las estrategias de producción, se busca sumar nuevos modelos o mejor dicho, la creación de modelos propios adecuados a las intenciones de cada productor-investigador o artista. Ante esto es preciso no olvidar que la producción artística tiene que estar bajo el sustento una institución, por lo que las intenciones de la obra misma responden a intereses compartidos (artista-institución). Bajo este planteamiento las estrategias o procesos de producción son susceptibles a analizarse en tanto a sus efectos, por lo que incluso es posible plantear una evaluación respecto a las intenciones que originaron la obra. Este proceso de análisis y de evaluación dentro de un proceso de producción permite por su parte redefinir modelos para una mayor efectividad en los resultados o en el cumplimiento de las intenciones.

Bajo este planteamiento se devela una visión funcionalista con respecto al sentido del arte o de la producción artística. Sin embargo, vale distinguir que hay que mantener conciencia de esto y no olvidar el “...fin sin fin...” en el que se desarrolla el arte. El cual proviene



de las diversas esferas que abarca el arte así como las expresiones artísticas, la cantidad de individuos, colectivos, comunidades y sociedades que alcanza, es preciso recordar que es imposible asignarle una finalidad única a la producción artística, pues resultan tantas las posibilidades, las necesidades, las motivaciones que es imposible asignar una función general al arte. Es aquí donde entra el investigador quien ante la impotencia de abarcar una idea general de lo que es el arte en sí, se detiene a observar que dentro de esta máquina en movimiento que es la producción y el consumo de arte, pasan cosas, cosas concretas con efectos tangibles e incluso cuantificables, cosas de interés para las artes e incluso otras disciplinas, estas cosas se pueden definir como conocimientos.

Cabe aquí reflexionar sobre la naturaleza del conocimiento y la finalidad o utilidad de este. El conocimiento se obtiene mediante la convivencia con el entorno la observación y el análisis de este, los conocimientos sobre determinados asuntos relacionados se agrupan y forman grupos de conocimiento, llámese ciencias, técnicas, artes, etc., una vez agrupado el conocimiento genera más

conocimiento, así la ciencia se puede basar en sí misma para generar más ciencia, la tecnología se puede basar en sí misma para generar más tecnología, el arte se puede basar en sí mismo para generar más arte. Sin embargo puede ocurrir de otras formas, el que la ciencia se puede basar en la tecnología para generar ciencia, o incluso en el arte, así también el arte puede voltear a la tecnología para generar arte y viceversa, entonces se dice que sucede la interdisciplina.

A continuación se explica una propuesta de cómo aplicar la “seriedad en la experimentación” para generar “investigación dentro de las Artes” para después aplicarla a este proceso de investigación producción:

Partir de la experimentación plástica porque permite “ver qué pasa si...” y esto da pie a enfrentar un hecho en sí, hay que precisar que esta acción debería de carecer de intención o en todo caso permitir trascender una intención inicial prejuiciada. De dicha experimentación entonces se van a desprender tendencias, constantes, gustos, perspectivas, se harán visibles habilidades y maneras de trabajar, elementos que permitirán comenzar la parte más



importante del proceso: la toma de decisiones. Habrá que preguntarse De esto que pasó ¿qué interesa? Y ¿Por qué interesa? Esta reflexión permitirá clarificar una intención, deshacerse de todo aquello que no es importante y centrarse en lo fundamental. A partir de este momento se puede plantear la construcción de una estrategia metodológica o una sistematización de una manera de proceder artísticamente. Retomando los aspectos fundamentales dentro de la experimentación, enfocando con mayor precisión los asuntos de interés y proponiendo maneras de abordar estos asuntos con mayor efectividad.

Esto se puede plantear desde el trabajo en el estudio, el taller, el laboratorio del artista, hasta en el museo, la galería, el espacio público o el escenario, porque puede abarcar desde el uso de colores hasta acciones concretas en la calle, en el principio o la final de un proceso artístico, tanto para generar una obra como para evaluarla.

Finalmente se puede afirmar que la construcción de una estrategia metodológica para la investigación dentro de las artes es una maduración dentro del ejercicio de experimentación plástica, una sistematización de un proceder artístico en torno a una intención ya sea su generación, su evolución o su evaluación.



III.II REPORTE Y ANÁLISIS DE EXPERIMENTACIÓN



En esta parte del trabajo se presenta la primera aplicación del marco teórico sobre el objeto y la escultura sonora en relación con la configuración simbólica del espacio, a manera de un análisis basado en la observación tanto de objetos como esculturas sonoras en relación directa con su entorno bajo un método experimental y documental. Es importante destacar que la construcción de una estrategia metodológica para llegar al análisis de procesos de simbolización colectiva, experiencia espacial, estética y artística es determinante no solo en esta etapa de análisis, sino que tienen gran influencia en la evolución de la propuesta creativa que acompaña el trabajo de investigación-producción. El

desarrollo de este análisis se apoya primordialmente en técnicas de investigación como práctica de campo, entrevista, encuesta, experimentación y observación todas estas sometidas al análisis de tendencias y a la creación documental.

Estas herramientas fueron aplicadas en la realización tanto de una infografía y como un documental dentro del trabajo de asignaturas impartidas dentro de la curricula de la presente maestría, bajo enfoques como la Investigación-Producción y la Investigación Acción Participativa los cuales permiten adentrarse en los aspectos subjetivos e intersubjetivos de la sim-



bolización espacial que se pretende cristalizar en este estudio. Dentro de la asignatura “Escultura social: Laboratorio de arte y diseño participativo” impartida por e Yuri Aguilar se desarrollaron diversos experimentos con un sentido de participación social vinculados a la presente investigación.

Es preciso destacar la importancia que tuvo el diseño experimental en este proceso, al presentarse la asignatura como un taller resultaba fácil pensar que el resultado del trabajo experimental sería una obra artística, sin embargo la realidad de la asignatura era buscar un resultado distinto al de la producción artística, más bien pretendía generar avances en la obtención de conocimiento para el sustento de la investigación. En principio la estrategia se basó en seguir el modelo de un protocolo de experimentación científica acompañado después de una bitácora de trabajo que facilitara la evaluación de resultados que tendría salida en un video documental que presentara todo este proceso.

En este documento se presentan los resultados de este trabajo a manera de ensayo, resumiendo los

procesos técnicos y centrando los hallazgos y aportaciones primordiales para el desarrollo de la investigación-producción.

Ya que todo objeto artístico incide en la configuración espacial, ya sea de manera física o simbólica, lo que interesó aquí fue revisar los procesos de conceptualización y simbolización tanto de objetos como de esculturas sonoras. Se partió de la observación de la realidad, enfocando al objeto sonoro en su contexto real y preguntando a la gente sobre su relación con estos objetos. Esto se organizó en tres dinámicas experimentales, estas fueron documentadas para su posterior análisis y dicho trabajo se presenta a continuación, en ellas se abordan diferentes aspectos relacionados con los procesos individuales y colectivos de simbolización espacial.



3.2.1 EXPERIMENTO NO.1

Lugar: UPASE/ Plantel Hidalgo

Horario: 10:00-11:00am

Fecha: 15-02-2014

Participantes: 10 alumnos

La primera etapa está enfocada al análisis de objetos sonoros particulares. Se buscó visualizar tanto el aspecto individual como la tendencia social en lo referente a su percepción, concepción y simbolización. Se trabajó con un grupo de diez jóvenes, a los cuales se les presentó diversos objetos (brújula, carro juguete y caja musical) y situaciones espaciales concretas (encender lámpara dentro del aula, cerrar ventana, re-acomodar pupitres de un salón) para posteriormente realizar preguntas como ¿Qué te hace sentir el objeto? ¿Qué ves del objeto? ¿Qué escuchas? y ¿Cómo transforma el espacio el objeto?

En las tablas a continuación se presenta una relación de las preguntas y las respuestas aportadas por este grupo de jóvenes. Cabe destacar que el uso de tablas sirve para organizar la información aportada dentro de las encuestas pero la tabla en sí es un recurso que dice poco dentro de un análisis cualitativo. Por esta razón se recurrió a la generación de “diagramas aluviales” los cual permiten observar los flujos o rutas en las diversas repuestas de los encuestados (qué sientes, qué expresa, qué escuchas, qué ves, cómo transforma) y así ver las coincidencias o tendencias de estas.



Tabla 1 Experimento no1. Brújula

Nombre	Qué sienten	Qué expresa	Qué escuchas	Qué ves	Cómo transforma
Michel Angélica	Bien	lugar	Nada	manecillas	Indica
Azuhtzin	Curiosidad	orientación	Nada	figura	tridimensional
José Alejandro		orientación	no emite sonido	pequeño	ocupa un lugar
Dia Djibril	Pequeño	material	Nada	lados	Plano
Joselyn	Curiosidad	audacia	no lo escucho	flecha	interesante
Susan	no es necesario	orientación	Nada	tamaño	interesante
Lastiri	Nada	norte	Nada	llavero	visualmente
Monica	Estático	dirección	Nada	textura	no se mueve
Jesús	Duda	dirección	Nada	llavero	Duda
Joseph	Pequeño	orientación	Silencio	tamaño	ocupa un lugar



Tabla 2 Gráfica aluvial. Brújula

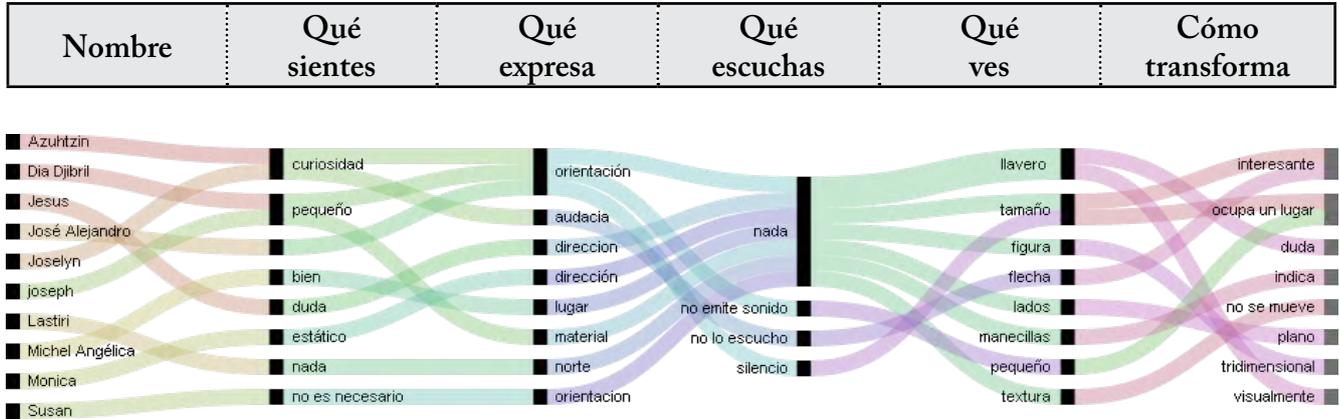


Tabla 3 Experimento no1. Carro de juguete

Nombre	Qué sientes	Qué expresa	Qué escuchas	Qué ves	Cómo transforma
Michel Angélica	Bien	Rapidez	las llantas al moverse	cuatro ruedas	Nos hace movernos
Azuhtzin	Alegría	movilidad	como se desplaza	color	Es tridimensional
José Alejandro		es un juguete	correr de las llantas	es pequeño	
Día Djibril	un movimiento	un vehículo	un ruido	sus lados	Es un rectángulo
Joselyn	Alegría	Vida	las llantas al moverse	color	Reduce tensión
Susan	trae recuerdos de la infancia	entretenimiento	sonido al empujarlo	color	Divertido
Lastiri	Mueve	movilidad	fricción	color	Dinámico
Monica	Diversión	movimiento	como avanza	color	Ocupa más espacio porque se mueve
Jesus	Felicidad	Infancia	Fricción	color	Risa
Joseph	Nostalgia	Infancia	correr de las llantas	colores	Más Agradable



Tabla 4 Gráfica aluvial. Carro de juguete

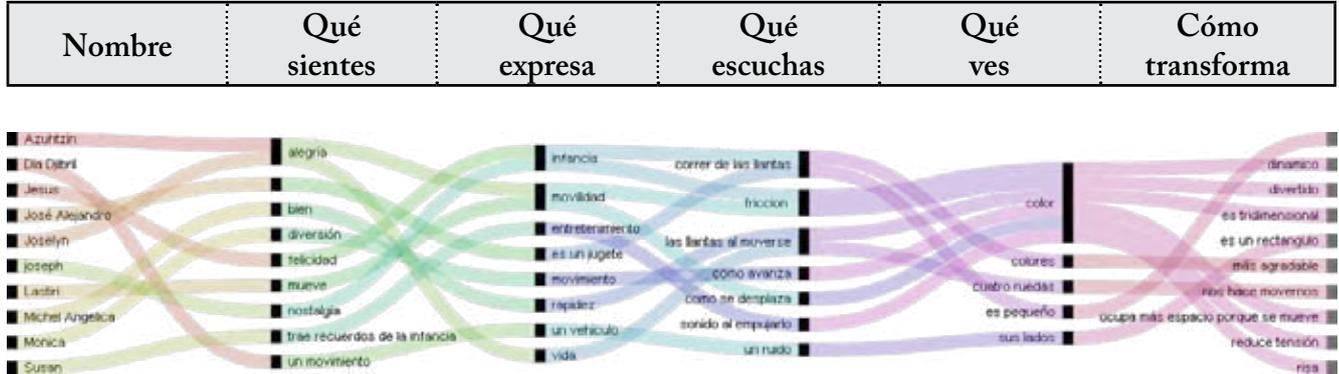


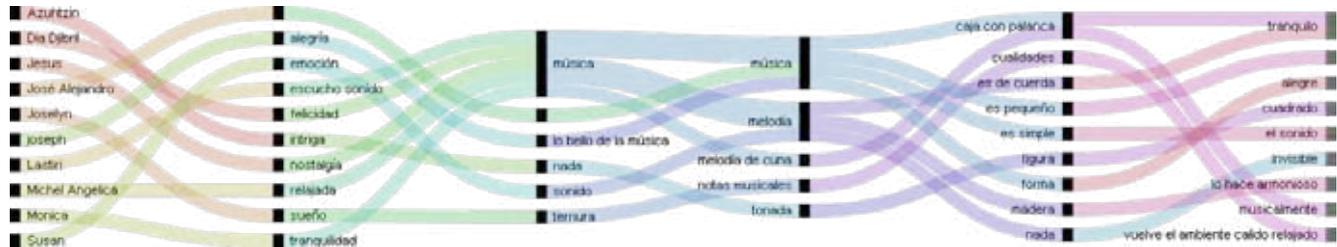
Tabla 5 Experimento no1. Caja de música

Nombre	Qué sientes	Qué expresa	Qué escuchas	Qué ves	Cómo transforma
Michel Angélica	Relajada	Música	melodía	madera	armonioso
Azuhtzin	Intriga	Nada	Tonada	figura	cuadrado
José Alejandro			Música	pequeño	
Día Djibril	Felicidad	Música	melodía	nada	invisible
Joselyn	tranquilidad	Ternura	notas musicales	calidades	relajado
Susan	Emoción	Sonido	melodía de cuna	es de cuerda	tranquilo
Lastiri	Sonido	Música	Música	caja con palanca	musicalmente
Monica	tranquilidad	Música	Música	simple	el sonido
Jesus	nostalgia	Música	melodía de cuna	caja con palanca	tranquilidad
Joseph	Alegría	lo bello de la música	Música	forma	alegre



Tabla 6 Gráfica aluvial. Caja de música

Nombre	Qué sientes	Qué expresa	Qué escuchas	Qué ves	Cómo transforma
--------	-------------	-------------	--------------	---------	-----------------



Cabe destacar por ejemplo el caso concreto de la pregunta ¿qué escuchas de la brújula? El consenso fue “nada” sin embargo hubo quien agregó el matiz de “escucho silencio” (Camacho, 2014). Y el caso particular de la pregunta ¿cómo transforma el objeto el espacio? En el caso de carro de juguete cuando comentan “ocupa más espacio porque se mueve” (Patiño, 2014). Son ejemplos de visiones particulares de construcciones conceptuales y simbólicas dentro de la configuración entre el espacio-objeto. Si bien la mayoría de las coincidencias se encuentran cuando la pregunta lleva alguna referencia directa al objeto, en los casos en que la pregunta es abierta o subjetiva relacionada a alguna sensación o interpretación, se observa que las respuestas aunque diversas se engloban en campos semánticos cercanos. Las respuestas no responden a instintos individuales, sino que en todos los casos las respuestas pasan por el filtro de la práctica social que le asigna validez a la respuesta. Es por esto que se destaca la importancia de lo simbólico como un bien común:

No hay tendencias sociales, sino tan solo medios sociales para satisfacer las tendencias, medios que son originales porque son sociales. Toda institución impone a nuestro cuerpo, incluso en sus estructuras involuntarias, una serie de modelos, y da a nuestra inteligencia un saber, una posibilidad de previsión así como de proyecto. Llegamos así a la siguiente conclusión: el hombre no tiene instintos, hace instituciones.

(Deleuze, 2002, págs. 24-27)

Esto cobra importancia para el desarrollo de esta investigación-producción, ya que desde este punto de vista, se está poniendo como foco lo colectivo como eje de la configuración simbólica del espacio la cual se instituye para la vida social. Por lo tanto la incidencia de una escultura sonora, en concreto, en la configuración simbólica del espacio va a residir más bien en cómo se inserta dentro de la afectividad colectiva.



3.2.2 EXPERIMENTO No.2

Colegio Siglo XXI, Coacalco Edo. Mex,
5:30-6:00pm, 13 de marzo 2014,
18 alumnos de Sociología,
Maestra Angélica Madrid



La segunda etapa busca centrarse en la incidencia espacial de un objeto sonoro de influencia global determinado por el análisis y la observación de la actualidad. A un grupo de preparatoria se le pidió que usaran su celular para activar el espacio sonoro. Se pretendía propiciar una situación sonora usando el objeto sonoro de mayor influencia en el siglo XXI.

Ilustración 9 Colegio Siglo XXI, Coacalco Edo. Mex, 5:30-6:00pm, 13 de marzo 2014, 18 alumnos



Esto a partir de una revisión a la tendencia a la movilidad y su incidencia en la configuración espacial en la actualidad, ya que el celular si bien es un artefacto sonoro que entra como un medio de comunicación móvil que permite eficientemente rebasar barreras geográficas y temporales propiciando la comunicación directa entre individuos, también propicia un enajenamiento colectivo, en un ejemplo concreto en el espacio del transporte público urbano, donde se vive el espacio común como un espacio de co-aislamiento en el que se es ajeno al otro, y por el contrario el celular abre ventanas y propicia la comunicación a otros lugares y espacios ajenos al lugar físico en fin con este dispositivo se abren nuevas posibilidades de interrelaciones sociales.

El carácter experimental de esta actividad reside en crear situaciones y controlar los elementos que intervienen en esta, esto coincide con prácticas artísticas y conceptos artísticos de los setentas como lo es el arte ampliado: “Tal es el concepto de arte ampliado: una escena capaz de crear formas en cada ámbito de la vida y del trabajo en todos los campos energéticos de la sociedad.” (Beuys J. , 1977, pág. 287) El poder conducir tanto los elementos como los individuos para generar una situación determinada te permite poner sobre la mesa y enfocar algo que está oculto.

La experiencia duró aproximadamente quince minutos donde los alumnos reprodujeron música, se hicieron llamadas entre si y a otras personas, mandaron mensajes, etc. Finalmente se le pidió que escribieran su experiencia con esta actividad a continuación se presentan algunos de los testimonios:



¿Qué sentí?... Me dieron ganas de una fiesta, tomar y bailar. Después me puse de malas por tantas canciones al mismo tiempo.
(Díaz 2014)

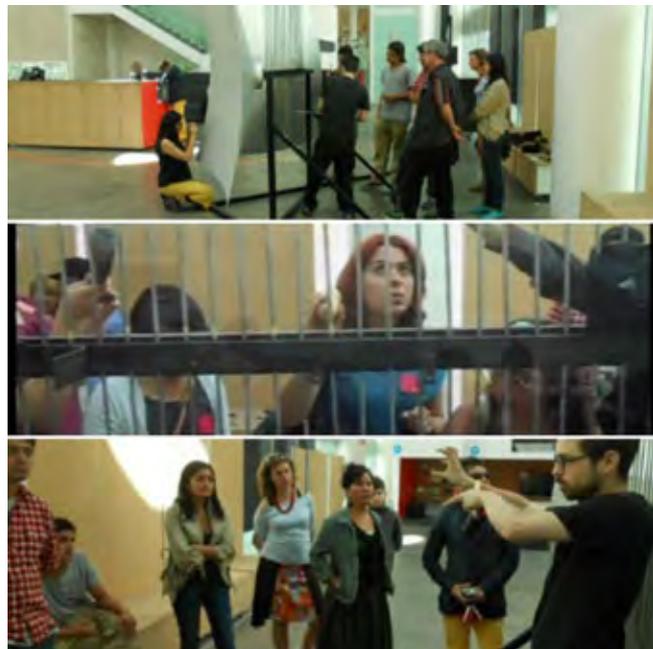
Al caminar en el salón con todos los ruidos que rodean el espacio. Me empecé a poner ansiosa y a estresar.
(Gómez 2014)

Estos los testimonios hacen evidente la inconciencia de la práctica instituyente cuando señalan que sintieron la necesidad de hacer una fiesta, tomar o simplemente diciendo que hicieron lo que hacen todos los días. Ya que son procesos que empiezan por volverse recurrentes en lo cotidiano hasta alcanzar una normalidad dentro de lo cotidiano.

Así afuera de su contexto queda evidenciada la práctica instituyente, que integra en este caso al teléfono celular la vida cotidiana, siendo esté un objeto sonoro móvil que abre canales de comunicación que se podrían referir como heterotopias (lugares dentro de lugares) que a su vez contribuyen al coislamiento de individuos que dejan de interactuar a priori en el espacio físico real, a la postre de un espacio virtual, dejando en el espacio real un lugar para el ensueño poético alimentado por muchas ventanas sonoras.



3.2.3 EXPERIMENTO NO.3



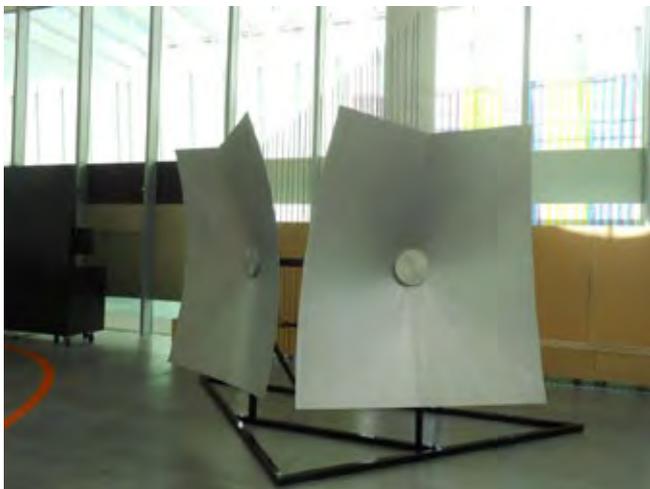
Concierto de Escultura Baschet,
Monumento a la percusión,
MUAC, 11 de abril 2014,12:00 hr.
Público en general

La tercera etapa permitió concentrarse en una escultura sonora monumental incidiendo en un espacio real, permitiéndose así recoger testimonios y registro visual y sonoro al que solo se pudo tener acceso al adentrarse en otro nivel de colaboración y la participación.

Los participantes en el taller de construcción de escultura Baschet en la academia de San Carlos fueron invitados a conocer dentro del acervo del MUAC una escultura sonora monumental de los hermanos Baschet. Los participantes del taller pudieron ver y tocar la pieza además de presenciar el concierto, la ejecución de Martí Ruíz¹³ y finalmente la invitación abierta al público a tocar la escultura.

Ilustración 10 Documentación de concierto de Escultura Baschet Monumento a la percusión, MUAC, 11 de abril 2014,12:00 hr. Tipo de participantes: Público en general





Como parte del trabajo de investigación se decidió documentar y entrevistar a los participantes y espectadores. Esto fue la oportunidad de ver una escultura sonora monumental incidiendo en un espacio real, una oportunidad única realmente.

Ilustración 11 Documentación de concierto de Escultura Baschet Monumento a la percusión, MUAC, 11 de abril 2014, 12:00 hr. Tipo de participantes: Público en general

¹³Doctor, Investigador y profesor de la Universidad de Barcelona, especialista en escultura Baschet y encargado del Taller de escultura sonora Baschet



Se debe mencionar que alrededor de la escultura sonora se creó una situación de participación, una interacción entre instituciones, la comunidad y la sociedad. Por eso es importante señalar aquí que la situación generada dentro de este contexto, no era siquiera prevista dentro del diseño de la experimentación ni dentro de ningún protocolo, el estar inmerso en el tema de investigación dejó los elementos necesarios para participar de esta experiencia por lo cual es preciso recordar estas líneas de “La guía incompleta para colaborar”:

Antes de poner en marcha cualquier proceso de colaboración, es importante comprobar si hay alguien ya trabajando en una cuestión similar. Porque muchas veces abrimos procesos que otros ya han abierto (probablemente porque estamos acostumbrados a dejarnos llevar por la pulsión de crear algo 'nuevo', que a guiarnos por la conciencia ética a colaborar en algo que otros han creado).
(Antón, 2012, págs. 134-135)

Un ejemplo muy concreto obtenido dentro de esta investigación sobre el comportamiento de una escultura sonora dentro de la configuración simbólica del espacio es éste. Donde se puede constatar que el proceso de simbolización espacial es un proceso colectivo. Fue a través de documentar por medio de entrevistas estos testimonios que recogen diversos matices de niveles de simbolización que ocurrieron mientras la escultura sonora Baschet incidía en el Ágora del Museo Universitario de Arte Contemporáneo.

En primera instancia una lectura que va directamente a lo sensorial y como lo sensorial incide directamente en la generación de espacios virtuales o mentales:

Mi acercamiento ahora con esta pieza fue de mucha sensibilidad(...) el estar en un espacio donde hay no nada más algo que tiene que ver con lo visual sino con lo sonoro hace que los sentidos se transporten a otra dimensión.
(Bustamante 2014)



Es fascinante porque te integra no sé... al sonido de cuando está dentro del útero (...) te lleva no sé no te puedo decir al espacio.

(Sandra 2014)

La experiencia con la escultura sonora en realidad no creo que haya cambiado en nada mi concepción del espacio (...) pero sí abre un poco el panorama de las posibilidades de los instrumentos y del sonido.

(R. Ruiz 2014)

También desde el punto de vista formal donde la dimensión y materialidad de la escultura determinan la percepción del espacio: “La pieza antes de que sonara, porque llegamos antes de que sonara, ya a mí me hacía sentir expansión (...) al abarcar el espacio con estas como antenas, abre el espacio” (Castillo 2014)

Y desde la perspectiva funcional donde el resultado sonoro es la suma de las herramientas con las que se produce: “Era como si tuvieras varias herramientas combinadas en un solo sonido” (D. Silva 2014) cabe señalar el testimonio de un chico de once años.

O enfocando las posibilidades del sonido musical y de los instrumentos musicales:

Empezar a tocarla ver cómo suena, ver todos los timbres que puede empezar a sacar (...) pues no sé si me impresiona mucho todo el potencial que tiene sonoro.

(Rodríguez 2014)



Desde una visión de ubicación espacial, que visualiza ¿cómo está ubicada la pieza? Y cómo el entorno modifica la relación la manera de relacionarse directamente con esta:

El espacio realmente permite llegar a ella y poderla rodear libremente, incluso me gusta mucho en la parte sonora porque hace un tipo de resonancia que permite disfrutar (...) pues me parece te permite relacionarte un poco más, estar trabajando con ella y generar sonidos.
(Cueto 2014)

Le da una cierta plasticidad al entorno al lugar en donde se encuentre (...) que no está simplemente dentro de la escultura sino que se abre alrededor.
(Islas 2014)

Pues yo no había estado demasiado en este lugar pero por lo regular es un sitio silencioso en el que viene la gente creo que a leer, que este la escultura aquí pues casi que lo convierte en una sala de conciertos (...) todo al menos creo que está girando en torno a la escultura transforma totalmente como la función de este espacio.
(Chimal 2014)

La perspectiva de quienes producen escultura tanto tradicional como sonora el testimonio de Francisco Tous catedrático de Escultura en La Universidad Nacional Autónoma de México dándole valor a la experiencia directa de enfrentar la escultura sonora:



Yo creo que lo importante de la experiencia es el contacto directo con la escultura sonora (...) el cambio de percepción si se da cuando el sonido empieza a intervenir con el ejercicio físico sobre los materiales, la experiencia táctil o el mismo hecho de golpear (...) el instrumento Baschet que estamos viendo que es asombroso por el tamaño que tiene.
(Tous 2014)

Se trata de hacer como una conexión que va más allá no solamente de lo matérico, cuando tu realizas una escultura sonora en piedra lo que haces es emitir sonidos y esos sonidos finalmente son parte del proceso final, pero el proceso final también cumple su parte dentro del proceso inicial y es algo cíclico.
(Villanueva Y., 2014)

Las palabras de Xoliztli Villanueva especialista en escultura sonora en piedra hablando desde el conocimiento del proceso escultórico:

Finalmente la visión del intérprete y experto en escultura Baschet Martí Ruiz quien realiza la experiencia por primera vez en México y resaltando la capacidad de alterar la percepción del tiempo al entrar en dialogo con la pieza:



Hoy tocar esta pieza aquí en este espacio pues fue una experiencia por un lado familiar y por otro lado supuso como una apertura a otras dimensiones de la escultura sonora Baschet, el hecho de ser un contexto distinto en otro continente distinto, con el sonido de la caja registradora que en algunos momentos caía muy bien había una cierta interacción con el entorno pero además había un gran silencio por parte de la audiencia, en ese sentido me sentí muy cómodo (...) y aun así uno siente el riesgo(...) la presencia monolítica, mastodóntica de la escultura y la capacidad que tiene de llenar el espacio también le da a uno una sensación de riesgo y de autoridad simultáneamente (...) estas piezas tan grandes ya no las cambia tanto tanto, evidentemente si es un espacio muy reverberante pues también no, pero tiene tanta reverberación de por sí misma que aún que estuviéramos en una sala neocóica (...) creo voy a necesitar días para reflexionar(...) realmente ahí se me pasó la noción del tiempo completamente y hoy también, no sé cuánto rato he tocado todavía, me gustaría que me lo dijeran, porque no tengo ni idea y en ese sentido fue muy parecido a estar en la bodega, la escultura te posee, más que la relación con el espacio es la relación con el tiempo la que si me altera, dejo de percibir las duraciones, la duración relativa en cuanto a ritmo y duración musical, eso sí, pero es una cuestión relativa, pero no sé si pasaron diez minutos o una hora. (...)Es el puro trance.

(M. Ruiz 2014)

El objeto puede aportar al espacio parte de su dimensión simbólica, en realidad sucede una integración objeto-espacio, que en la práctica se instituyen simbólicamente, ya que finalmente ambos remiten más allá de sí mismos. La construcción de una configuración simbólica es resultado de la experiencia colectiva al ser la suma de experiencias individuales.

El diseño de la fase experimental de esta investigación fue fundamental para la obtención de este tipo de resultados porque atienden a la suma de subjetividades que con otras estrategias metodológicas no hubiera sido imposible obtener. También es preciso mencionar que el papel del investigador dentro de la investigación se transformó de forma significativa con el avance de



la misma. En primera instancia se ubica al investigador como quien plantea a los demás que miren hacia su asunto de interés, planteando una situación a los demás y busca obtener adentrar a los demás en este asunto de su interés. Después se convierte en un investigador que busca propiciar un contexto e invita a los demás a participar de una situación específica al hacerlo vivencial entonces pide testimonio de lo vivido y finalmente en la tercer etapa el investigador participa de una situación dada en el contexto de lo que investiga por lo que puede documentar y participar del fenómeno sin ser él el que direcciona o fuerza las situaciones.

También hay que contrastar la diferencia entre estas prácticas con fines experimentales y las que se realizaron en la última etapa de la investigación en la UB que están incluidas en la sección de Anexos, cuya finalidad fue reunir recursos teóricos y prácticos para hacer viable la propuesta que surge de este proceso de investigación-producción. Si bien los experimentos sirvieron para localizar a los fenómenos que detonados

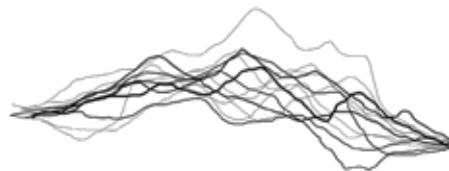
por la relación sonido-objeto-entorno permiten la simbolización espacial colectiva, en las prácticas ya se pueden localizar conscientemente estos fenómenos y explorar sus aplicaciones. Como en el caso del Anexo 1.1 Project monopar i'l M. E. Alain de Chaterac (florentin) et, la Scene Nationale de 'Albi (educación especial) y del 1.2 Casa de Joves Palaos Alós (Corporal | Educación especial), donde al igual que en los experimentos 1 y 2 se crean situaciones de ensoñación poética y heterotopia. O el caso del Anexo 1.8 Montaje, exposición y concierto de Escultura Sonora Baschet, en Can Jaumandreu Universidad de Barcelona que después del Experimento no3 viene a reforzar la experiencia con la escultura sonora Baschet.

Finalmente con este análisis se pretende poner sobre la mesa la necesidad de una “escultura sonora” y exponer algunas posibilidades de simbolización espacial que está aporta a la escultura, a lo escultórico, al arte sonoro y al arte .





Construcción de una propuesta personal. Montañas Misteriosas



4.1 MONTAÑAS MISTERIOSAS

A continuación se presenta el desarrollo de la propuesta de trabajo artístico realizada a lo largo de este proceso de investigación-producción.

El proyecto comienza con la intencionalidad de ser un proyecto de escultura sonora con la siguiente perspectiva:

- Trabajar desde la acústica
- Entretejer el lenguaje plástico y el lenguaje sonoro
- Partir de la escultura y lo escultórico, para buscar una apertura a lo sonoro
- La producción debe responder a una manifestación de alguna de las posibilidades de la incidencia de la escultura sonora en la configuración simbólica del espacio

Siendo estas ideas ejes fundamentales del proyecto porque condicionan la búsqueda artística. Con ellas se pretende dar una base al proyecto, necesaria para sumergirse dentro de la interdisciplina.

Una vez precisado esto se procede a narrar el desarrollo de esta propuesta: “Montañas misteriosas” es una propuesta de producción de escultura sonora en piedra, que inicia bajo el signo de un proceso de producción tradicional, dado por la formación académica, sin embargo durante su desarrollo se va a transformar para tomar poco a poco a la escultura sonora como un detonador de simbolización espacial colectiva por medio de la construcción y la improvisación colectiva dirigida.



La idea de paisaje es fundamental en el desarrollo conceptual de este proyecto de producción, ya que se empezó por vincular al “paisaje” entendido como un género de producción artística, con “El paisaje sonoro” propuesto por Murray Shaefer a mediados de los setentas como la expresión empleada para describir el entorno acústico. ““Paisaje sonoro” (Soudnscape) es la expresión que empleamos para describir el entorno acústico. Sus propiedades no son enteramente las mismas que las del “paisaje visual” (lanscape).” (Shafer, 1976) En este proyecto se retoman ambos conceptos haciéndolos dialogar por medio del lenguaje escultórico y el sonoro.

Para proponer así de una serie de esculturas que en principio serán llamadas “Paisajes sonoros” que plantean una relación formal entre una onda sonora con un contorno montañoso y vincular después a la piedra como material escultórico como elemento referencial de la montaña y la tierra, la activación sonora de las piezas llega al retomar los principios de la escultura sonora Baschet los cuales permiten convertir estas piezas en objetos sonoros escultóricos. Y finalmente en su conjunto estos “paisajes sonoros” o “montañas sonoras” van a recibir el nombre de “Montañas misteriosas”.



4.1.1 PAISAJE SONORO No1



La primer pieza de este proyecto es “Paisaje sonoro” una propuesta escultórica que surge a partir de la intención de relacionar la forma gráfica de una onda sonora con un contorno montañoso, así mismo resulta un pretexto para comenzar a trabajar con la configuración simbólica del espacio a través de la escultura sonora. La relación entre lo sonoro y lo escultórico en este primer momento de la investigación-producción es una relación meramente conceptual-formal lo sonoro es asunto de una representación escultórica.

Ilustración 12 Iván Navarrete, Paisaje sonoro No1, técnica: construcción en piedra y metal, material: laja arqueológica y solera, medidas, 80X140X40cm



Dentro del proceso de conceptualización de la pieza la idea del sonido se concibió como una abstracción para así darle forma física a algo inmaterial; pasando desde la referencia a una onda sonora por medio de su forma gráfica a adquirir una tridimensionalidad en forma de lascas.

La pieza sucede en un momento principalmente teórico del proyecto, durante el desarrollo del capítulo I correspondiente al marco teórico que principalmente se centraba en estudiar al objeto sonoro relacionado con su entorno. Dentro de este contexto se acepta que el objeto solo necesita ser señalado como sonoro para verlo como tal, a este respecto nos ilustra posteriormente el testimonio de Christian Maire trabajador del taller de Bernard Baschet en Sant Michel sur Orge en Francia durante la visita que se hizo al taller al señalar el concepto de la escultura silente en contraste de las esculturas sonoras que elaboraban en el taller.

Ilustración 13 Iván Navarrete, *Paisaje sonoro No1*, técnica: construcción en piedra y metal, material: laja arqueológica y solera, medidas, 80X140X40cm, diciembre 2013





Ilustración 14 Bocetos



En esta pieza se trasladó de una bidimensionalidad a una tridimensionalidad, al usar una multiplicidad de planos para construir la linealidad que visualmente hará referencia a la forma gráfica del sonido y que permitirá construir la relación formal con un contorno montañoso, este último enfatizado por medio de la elección del material pétreo con el que se realizara la propuesta escultórica. Así mismo el número de planos van a delimitar los elementos objetuales que configuraran el espacio escultórico. Además todo este periodo de conceptualización resulta ser en un primer nivel un proceso de configuración simbólica del espacio escultórico ya que es a través de estas decisiones estéticas y conceptuales que la disposición de elementos cobra un sentido más allá de sí mismos y comienzan a formar parte de un sistema de relaciones simbólicas planteadas por el escultor.



Ilustración 15 Proceso de trabajo



4.1.2 MINUSCULÓFONO PÉTREO



Ilustración 16 Proceso de trabajo

Dentro del proceso de la investigación surgió la oportunidad de integrarse al “Taller de introducción a la escultura sonora Baschet” impartido por Marti Ruiz en la Academia de San Carlos el cual permitió visualizar en forma concreta las bases físicas que permiten optimizar un objeto sonoro.

Éstas se enlistan a continuación:

- Elemento percutor: se refiere al elemento que aporte energía para que el objeto sonoro vibre
- Un oscilador: un elemento que entre en movimiento o vibración
- Elemento que aporte potencia: es aquel que va a multiplicar la intensidad de la vibración, debe ser un elemento sólido y duro
- Un difusor: será aquel elemento que se encargue de proyectar al aire la vibración del objeto.



El reconocimiento de estos elementos resultó ser una gran aportación a este proceso de investigación producción, no obstante la aportación práctica del taller era la construcción de una pequeña escultura sonora llamada “minuscúlfono” que resultaba ser una adaptación y síntesis de una escultura sonora Baschet en un mínimo formato, usando apenas un pequeño trozo de madera como espiga (etapa de potencia), un cono de catón como difusor, y varillas roscadas como osciladores.

Estos elementos se integran al lenguaje plástico manejado por el autor al localizar las semejanzas con los recursos plásticos en obra plástica anterior permitió conectar los elementos conceptuales, formales y sonoros en una propuesta de escultura sonora en piedra, el caso de la obra titulada “Medula sinusoidal” en la cual se usaba varilla roscada y lajas.

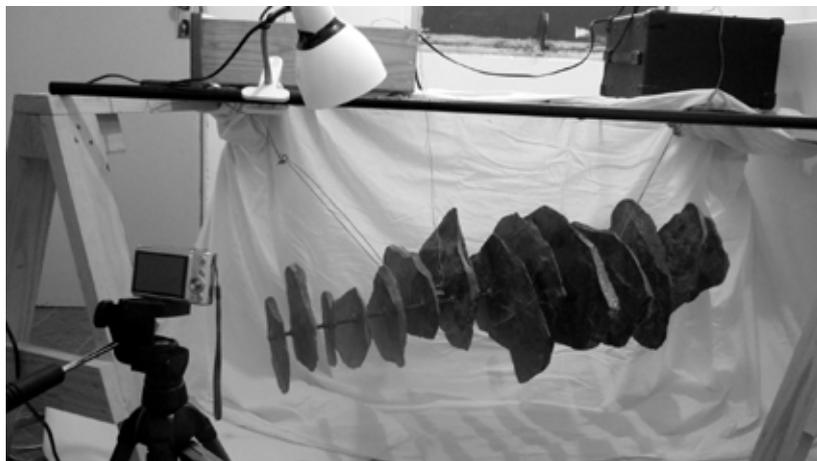


Ilustración 17 Iván Navarrete, “Médula sinusoidal”, técnica: construcción en piedra y metal, material: laja verde oxidada y varilla roscada, medidas: 100X45X40cm, noviembre 2012



TABLA 7 TALLER: INTRODUCCIÓN A LA ESCULTURA SONORA BASCHET



Ilustración 18 Taller: Introducción a la escultura sonora Baschet



4.1.3 PAISAJE SONORO No 2



“Paisaje sonoro no 2” es la segunda propuesta escultórica dentro de la investigación-producción del proyecto “Posibilidades de incidencia en la configuración simbólica del espacio de la escultura sonora”. Resulta de la continuación en la búsqueda espacial, visual, conceptual, mática y formal iniciada en “Paisaje sonoro” con la particularidad de ser un proyecto escultórico pensado para insertarse en un espacio arquitectónico real con las dificultades que esto con lleva. Se presenta aquí el proceso tanto de conceptualización como su materialización a nivel técnico, así como su desarrollo y cambios dados debido a las necesidades, evoluciones y hallazgos del proyecto; como también a las dificultades técnicas, económicas o espaciales con las cuales lidio el desarrollo del mismo.

Ilustración 19 Iván Navarrete, “Paisaje sonoro No2”, lugar: residencia particular Villa de las Flores 2ª sección 1ª, técnica: Construcción en piedra y metal, material: laja verde oxidada y varilla galvanizada, medidas: 2.14 X 2.30 X, julio 2014



“Paisaje sonoro no 2” nace de la necesidad del paisaje en este caso el contorno montañoso de la sierra de Guadalupe en Coacalco Estado de México, los habitantes de la residencia donde se instaló la obra gozaban de una excelente vista de dicho paisaje en su anterior localidad, sin embargo la situación arquitectónica en el nuevo sitio impide esta visibilidad, razón por la cual este proyecto pretende remitir al paisaje natural a partir de elementos plásticos. La conexión con el proyecto anterior es inmediata en tanto al contorno montañoso, por lo cual la relación de este con la onda sonora es inmediata, sin embargo con el avance en la investigación, el segundo semestre de la Maestría en Artes Visuales aunado a las actividades del 2do Encuentro Internacional de Arte Sonoro y Exploración Audiovisual donde se logró la construcción del minuscúlfono pétreo se consiguió tener los elementos teóricos y técnicos para lograr una escultura sonora más contundente en sí misma. Tenemos pues una escultura sonora para espacio arquitectónico específico realizada desde su proyección hasta su terminación en un periodo de cuatro meses.

Es importante destacar que en este proyecto se valoran cosas como que el sonido dentro de la convivencia de una zona residencial tiene que ser regulado, por lo que esta pieza se centra más bien en la construcción formal aceptando las sonoridades dadas por la propia piedra sin recurrir a un difusor externo.

Así mismo se observó el desarrollo de un proyecto escultórico tradicional a conformado por maquetación, presupuesto y realización. Lo cual permitió Permite plantear soportar u proyecto con estas características de espacio arquitectónico.



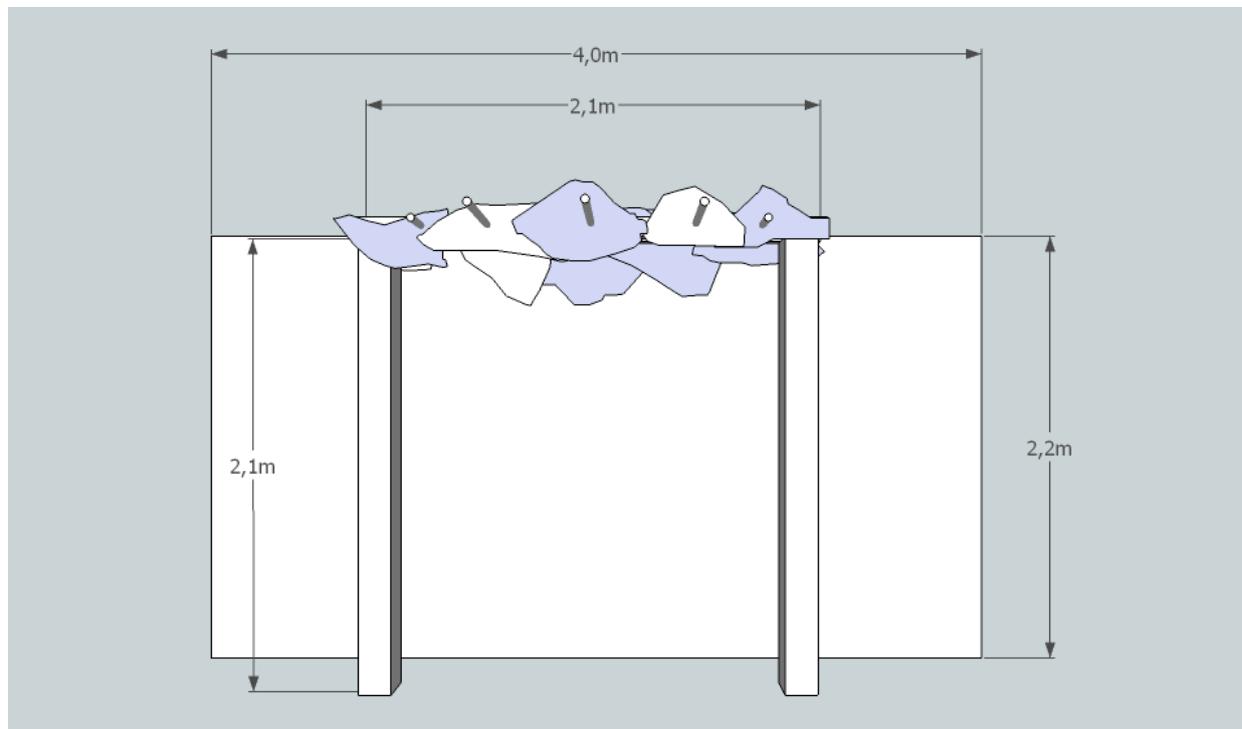


Ilustración 20 Proyecto "Paisaje sonoro no2", medidas



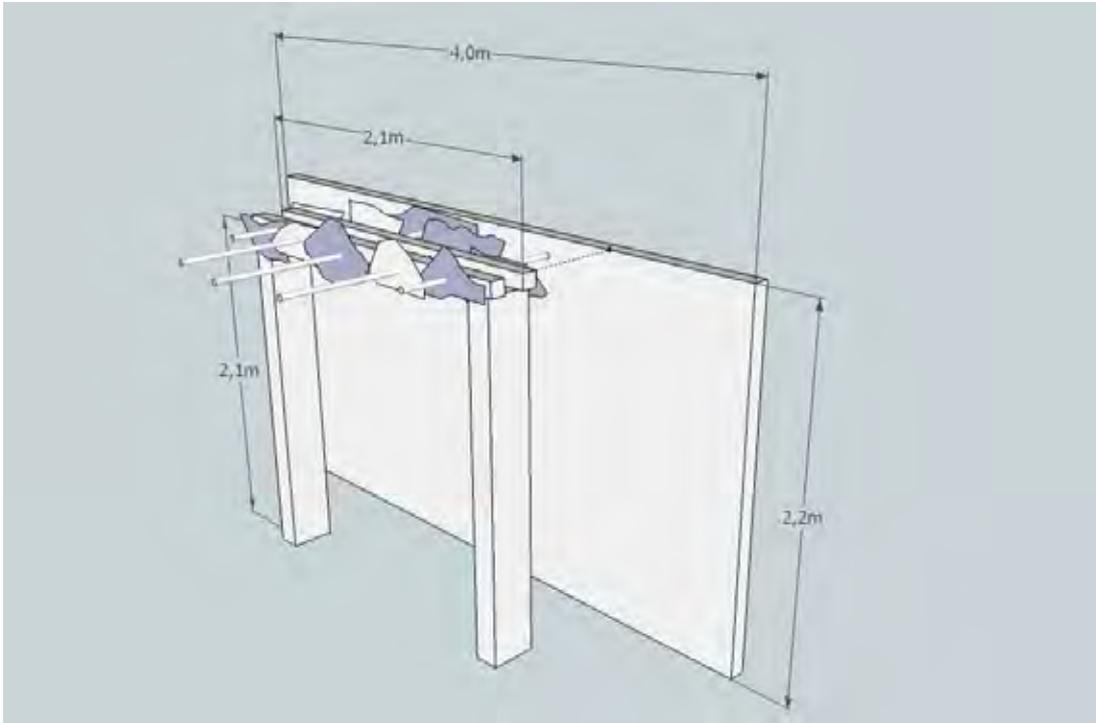


Ilustración 21 Proyecto "Paisaje sonoro no2", medidas





Ilustración 22 Proyecto "Paisaje sonoro no2", escala humana



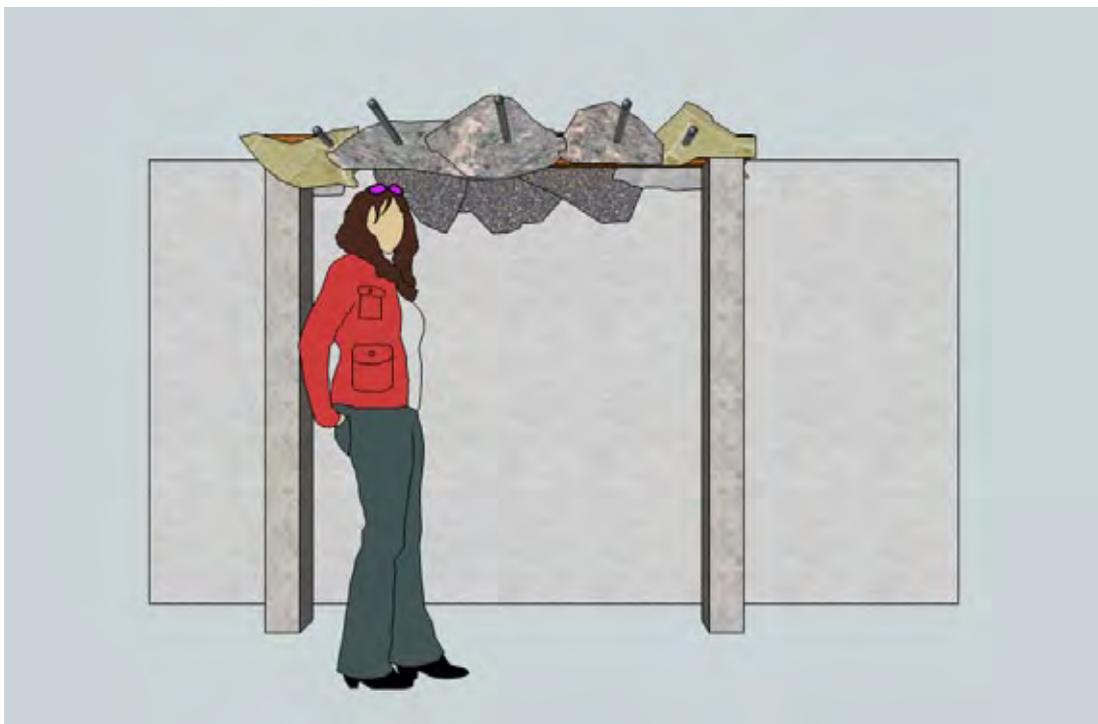


Ilustración 23 Proyecto "Paisaje sonoro no2"



Tabla 8 Presupuesto

Presupuesto material					
	Material	unidad	Material total	Costo unitario por material	Costo total por material
Alisado de pared	Bulto de cemento		2	\$120.00	\$240.00
	Cera fino		1	\$60.00	\$60.00
Realización de estructura	Angulo		1	\$180.00	\$180.00
	Salera		1	\$110.00	\$110.00
	Polines		2	\$157.00	\$314.00
	Vanilla		8	\$45.00	\$360.00
Lajas	Verde oxidado		1.18m2	\$200.00m2	\$233.60
	Negro oxidado		1.38m2	\$180.00m2	\$248.40
Montaje de estructura	Bulto de cemento		2	\$120.00	\$240.00
	Vanilla		2	\$90.00	\$180.00
	Anillos		10	\$40.00	\$400.00
	Madera		4	\$47.00	\$188.00
	Tuerca y rondana		100	\$1.50	\$150.00
Costo total de materiales					\$2,551.00
Presupuesto mano de obra					
	Mano de obra	unidad	Mano de obra total	Costo mano de obra unidad	Costo mano de obra total
Alisado de pared	Alisado		10m2	\$90.00m2	\$900.00
	Soldadura		\$370.00	\$370.00	\$370.00
Montaje de estructura	Pilares		2	\$315.00 pilar	\$630.00
Costo total de mano de obra					\$1,900.00
Presupuesto total					
			Total		
Costo total de materiales					\$2,551.00
Costo total de mano de obra					\$1,900.00
					\$4,451.00



Tabla 9 Cronograma

Plan de trabajo semestre 2014-2					
Proyecto					
Actividad	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio
	Planeación	Espaciado	Realización de estructura	Montaje	Entrega de Bitácora
		Material	Montaje de estructura	Montaje de fuente	
		Allisado de pared	Obtención de lajas	Acabados	
		Secado	Corte y perforado de lajas		

Tabla 10 Desarrollo de trabajo

Desarrollo de trabajo semestre 2014-2					
Proyecto					
Actividad	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio
	Planeación	Espaciado	Taller escultura Baschet	Corte y perforado de lajas	Montaje de estructura
		Material	Reestructuración	Montaje provisional	Montaje de escultura
		Allisado de pared	Realización de estructura		Acabados
		Secado	Obtención de lajas		Entrega de Bitácora



4.1.4 PAISAJE SONORO No3

Dentro de las actividades del Taller de Experimentación Sonora y Audio Visual impartido por el Mtro. Edgar Olvera Yerena surgió la posibilidad de presentar una instalación sonora dentro de la / Feria de Libro de Arte y Diseño en la explanada de la Academia de San Carlos, para esto se ideó una escultura sonora móvil que permitiera su fácil instalación, así mismo esta pieza fue útil para ser presentada dentro de las diversas Sesiones de Arte Sonoro y Live Cinema celebradas en este recinto, una de las principales aportaciones de esta pieza al proyecto es la introducción a la ejecución colectiva y la improvisación colectiva que finalmente va desembocar en la improvisación colectiva dirigida.



Ilustración 24 Iván Navarrete, Paisaje sonoro no3, técnica: construcción en piedra y metal, material: laja, madera y varilla rosca, medidas:210X100X80cm, agosto 2014



4.1.5 SONIDOS BAJO EL ÁRBOL



Ilustración 25 Iván Navarrete, "Sonidos bajo el árbol", colaboradores: Lorna Becerril Navarro y Gaber Lugo Vázquez, Unidad de Posgrado. FE.S. Acatlán, técnica: Construcción en piedra y metal, material: Laja verde oxidada y varilla galvanizada, medidas: 5X6X3mts, noviembre 2014



“Sonidos bajo el árbol” es una escultura sonora planteada para lugar específico cuya intencionalidad es generar incidencia de elementos plásticos como sonoros para la activación del espacio. La pieza es una estructura de laja y varilla vibrante que producen diversas sonoridades al percutirse se encuentra conviviendo con un gran árbol dentro de una jardinera. La relación de elementos dentro de la pieza presenta la simultaneidad de elementos que pertenecen a la naturaleza como elementos de artefacto generados o colocados por el hombre que participan en la construcción del paisaje.

La estrategia de activación de la pieza parte de lo que se ha denominado improvisación colectiva dirigida con esculturas sonoras, este ejercicio permite generar ejecución orquestal con todo tipo de personas, retomando los valores expresivos del lenguaje sonoro inmersos en una dinámica de comunicación generada por la búsqueda de intenciones sonoras que son traducidas a movimientos y golpes en sus diversas variaciones dentro de la infinidad de comunicaciones dialógicas generadas en un contexto colectivo, el cual se revisará más adelante.





Ilustración 26 Iván Navarrete, "Sonidos bajo el árbol", colaboradores: Lorna Becerril Navarro y Gaber Lugo Vázquez, Unidad de Posgrado. F.E.S. Acatlán, técnica: Construcción en piedra y metal, material: Laja verde oxidada y varilla galvanizada, medidas: 5X6X3mts, noviembre 2014





Ilustración 27 Proceso de construcción



Es preciso mencionar que durante el montaje de la obra se contó con la colaboración Gaber Lugo y Lorna Becerril dos escultores a quienes se instruyó en la realización del montaje de la escultura, sobre todo en lo relacionado a la cuestión sonora, para después otorgarles libertad compositiva y sonora a partir de un modelo previamente diseñado. Ello permitió observar cómo es posible mantener una intención a partir de la claridad de los elementos, esto brinda flexibilidad compositiva y una flexibilidad armónica en el sentido de que aunque no se mantiene una escala temperada o una relación estricta entre los sonidos generados por la escultura, al ser un mismo planteamiento matérico, en sí ya mantiene una unidad o una armonía natural.

Otra de las cuestiones destacables de esta forma de trabajo es que permite visualizar un posible planteamiento al ensayar una construcción colectiva, ya que la construcción es una manera de configurar simbólicamente un espacio, además es una manera de generar un lazo afectivo con éste y así producir lugares o espacio significativos.

A continuación se presentan algunos detalles técnicos de la realización del proyecto, tales como relación de presupuestos y cronogramas de trabajo.



Tabla 11 Presupuesto

Presupuesto material				
	Material unidad	Material total	Costo unitario por material	Costo total por material
Alisado de pared	Bulto de cemento	2	\$120.00	\$240.00
	Cera fina	1	\$60.00	\$60.00
Realización de estructura	Angulo	1	\$180.00	\$180.00
	Solera	1	\$110.00	\$110.00
	Polines	2	\$157.00	\$314.00
	Vanilla	8	\$45.00	\$360.00
Lajas	Verde oxidado	1.18m2	\$200.00m2	\$233.00
	Negro oxidado	1.38m2	\$180.00m2	\$248.00
Montaje de estructura	Bulto de cemento	2	\$120.00	\$240.00
	Vanilla	2	\$90.00	\$180.00
	Anillos	10	\$40.00	\$400.00
	Madera	4	\$47.00	\$188.00
	Tuerca y rondana	100	\$1.50	\$150.00
Costo total de materiales				\$2,551.00
Presupuesto mano de obra				
	Mano de obra unidad	Mano de obra total	Costo mano de obra unidad	Costo mano de obra total
Alisado de pared	Alisado	10m2	\$90.00m2	\$900.00
Realización de estructura	Soldadura	\$370.00	\$370.00	\$370.00
Montaje de estructura	Pilares	2	\$315.00 pilar	\$630.00
Costo total de mano de obra				\$1,900.00
Presupuesto total				
	Total			
Costo total de materiales	\$2,551.00			
Costo total de mano de obra	\$1,900.00			
	\$4,451.00			



Tabla 12 Cronograma

Plan de trabajo semestre 2014-2					
Proyecto					
Actividad	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio
	Planificación	Espaciado	Realización de estructura	Montaje	Entrega de Bitácora
		Material	Montaje de estructura	Montaje de fuente	
		Allisado de pared	Obtención de lajas	Acabados	
		Secado	Corte y perforado de lajas		

Tabla 13 Desarrollo de trabajo

Desarrollo de trabajo semestre 2014-2					
Proyecto					
Actividad	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio
	Planificación	Espaciado	Taller escultura Baschet	Corte y perforado de lajas	Montaje de estructura
		Material	Reestructuración	Montaje provisional	Montaje de escultura
		Allisado de pared	Realización de estructura		Acabados
		Secado	Obtención de lajas		Entrega de Bitácora



4.1.6 MONTAÑA MISTERIOSA

Otra de las cuestiones destacables de esta forma de trabajo es que permite visualizar un posible planteamiento al ensayar una construcción colectiva, ya que la construcción es una manera de configurar simbólicamente un espacio, además es una manera de generar un lazo afectivo con éste y así producir lugares o espacio significativos.

A continuación se presentan algunos detalles técnicos de la realización del proyecto, tales como relación de presupuestos y cronogramas de trabajo.

Ilustración 28 Iván Navarrete, "Montaña Misteriosa", técnica: Construcción en piedra, acero inoxidable y varilla, material: Laja pizarra, medidas: 80 X 100 X 40 cm, abril 2015





“Montaña Misteriosa” se desarrolló durante la estancia de investigación producción en la Universidad de Barcelona bajo la tutoría de Josep Cerda y el profesor e investigador Marti Ruiz, se presentó para la asignatura UEA Arte Sonoro en una improvisación colectiva y se expuso públicamente en la dos ocasiones: en la Galeria de Enjoy (Plaça de Sant Agustí Vell 10,Barcelona) y en “Casa Mexic” de asociación México-Catalana MexCat. Fue construida en Taller de Escultura Sonora Baschet, y el tema principal era la optimización del objeto sonoro manteniendo al difusor como soporte de la escultura y buscando principalmente trabajar con el material del difusor fuera lámina metálica, lo cual se resolvió manteniendo dos planchas, una con tres puntos de soporte que evidentemente proporciona un sonido más cerrado y otra suelta generando un sonido abierto.





Il·lustració 30 Flyer exposició Casa Mèxic



M. Montañas Misteriosas

Iván Navarrete [PhonoGrafic]



Inauguración
15 de mayo 2015, 19:00hr
Plaça de Sant Agustí Vell 10,
Barcelona

Ilustración 31 Flyer de la exposición en galería de Enjoy



4.1.7 MONTAÑA MISTERIOSA

“Montaña” es una escultura que fue construida al regreso de la estancia de investigación, con el fin de integrarse a las improvisaciones realizadas durante las sesiones de Live Cinema & Arte sonoro (042, 043, 045) en Academia de san Carlos y Facultad de Música, fue presentada principalmente el jams y principalmente en sesiones con Cañones de Asedio (2010-) proyecto de Edgar torres e Iván Navarrete de mezcla e improvisación en tiempo real.

Ilustración 30 Montaña, construcción en piedra, metal y varilla, 100 X 100 X 200 cm, agosto 2015



4.1.8 SOBRE LA IMPROVISACIÓN COLECTIVA DIRIGIDA CON ESCUPTURA SONORA



Ilustración 33 Sesión de Live Cinema y Arte Sonoro. Imagen cortesía de Sergio Adrián Camacho





Ilustración 34 Flyer de Sesione de Live Cinema y Arte Sonoro



Una de las oportunidades que permitieron abordar el asunto de la escultura sonora fue, en primera instancia, la apertura de espacios desde las primeras sesiones. Como el caso de la 7° Feria del Libro de Arte y Diseño en La Academia de San Carlos donde se pudo exhibir y ejecutar públicamente Paisaje Sonoro n° 3 una de las esculturas sonoras realizadas en este proyecto. Ello aunado a la facilidad de acceso al espacio escénico y los recursos técnicos que brinda la asignatura durante cada una de las sesiones dentro de Academia de San Carlos, la FAD Xochimilco y la Unidad de Posgrado, pero sobre todo la manera de abordar a la improvisación como una forma seria de trabajo.

Dentro del “Taller de experimentación sonora y audiovisual” en el ejercicio de las “Sesiones de Live Cinema y Arte Sonoro” que se realizaron durante el semestre 2015-1 se abrió la oportunidad de abordar el tema de la escultura sonora para este trabajo de investigación-producción “Posibilidades de incidencia en la configuración simbólica del espacio de la escultura sonora” a través de la activación de las piezas a través de su exhibición y ejecución pública.

Dentro del taller se reflexionó seriamente sobre los conceptos fundamentales en los que giraba el proceso creativo del proyecto en desarrollo. Observando el desarrollo del trabajo de lo meramente conceptual desde “el estudio del artista” por así decirlo, al enfrentamiento con la realidad, con espacios concretos con sus propias singularidades, y con una necesidad clara: presentar un resultado ante un público durante un periodo de tiempo delimitado en un espacio escénico. Bajo esta necesidad



el proyecto de escultura sonora paso de una perspectiva vertical de realización escultórica a encontrar un punto desde el que se activara el objeto escultórico.

Retomando así, uno de los sentidos de la escultura sonora “Baschet” donde son fundamentales la participación e interacción entre el público y la pieza. En este sentido el objeto sonoro se va a diferenciar del instrumento musical al permitir que a partir de movimientos corporales básicos, se genere un resultado sonoro singular y de una variada riqueza estética, esto fue lo que permitió concebir a la escultura sonora como un detonador de experiencia sensible colectiva.

Es a partir de estos planteamientos, aunados a la observación de que la dimensión de la escultura permite una ejecución colectiva, que se piensa en una ejecución orquestal. Así, constituir la improvisación como forma de trabajo nos lleva también a plantear la composición en tiempo real. De manera tal que la escultura sonora funciona como detonadora de procesos creativos colectivos.

En realidad la situación planteada dentro del taller funcionó como conector de dos experiencias distintas, pero que dentro de la lógica del trabajo realizado

dieron forma a lo que este proyecto propone como “Improvisación colectiva dirigida”. La primera fue el tiempo de participación en la orquesta de la fábrica de artes y oficios “Tiempo nuevo” en la Delegación Tlalpan dirigida por Lucio Sánchez Bravo quien integraba una dinámica de trabajo orquestal y composición orquestal abierta a todas las edades con o sin conocimientos musicales previos y la segunda el trabajo realizado dentro del proyecto de improvisación en tiempo real “Cañones de asedio”.

En la 026 Sesión de Live Cinema y Arte Sonoro correspondiente a septiembre del 2014 se realizó el primer ejercicio de “improvisación colectiva dirigida con escultura sonora” y fueron los miembros del taller quienes ejecutaron las esculturas y el titular del proyecto dirigió el ensamble. Se trabajó a partir de la idea de paisajes como pretextos musicales y fue a través del diálogo directo con los ejecutantes traduciendo estas ideas de paisajes en sonidos a través de movimientos corporales simples con una intención propia a la idea abordada. La estructura iba de un paisaje a otro y además se distribuyeron esculturas como secciones instrumentales.



4.1.9 PAISAJE

A continuación se muestra un guión de la propuesta:

Paisaje	
Paisajes sonoros generados a partir de la ejecución de esculturas sonoras en la Academia de San Carlos:	
Estructura	Ejecutantes
1° Señal Procesada 30" (parte estruendosa) 3,4,5	1.- Director
2° Señal limpia 1:30" (se re alenta y permanece tranquila) 4	2.-Cristal transiciones* *en todas las transiciones
3°Ejecución colectiva 2:30" (una parte rítmica alegre) 3	3.- Escultura genera ritmos
4°Acústica 30" (notas largas y sonoras) 3,4	4.- Acústica 30" (notas largas y sonoras) 3,4
	5.- Consola



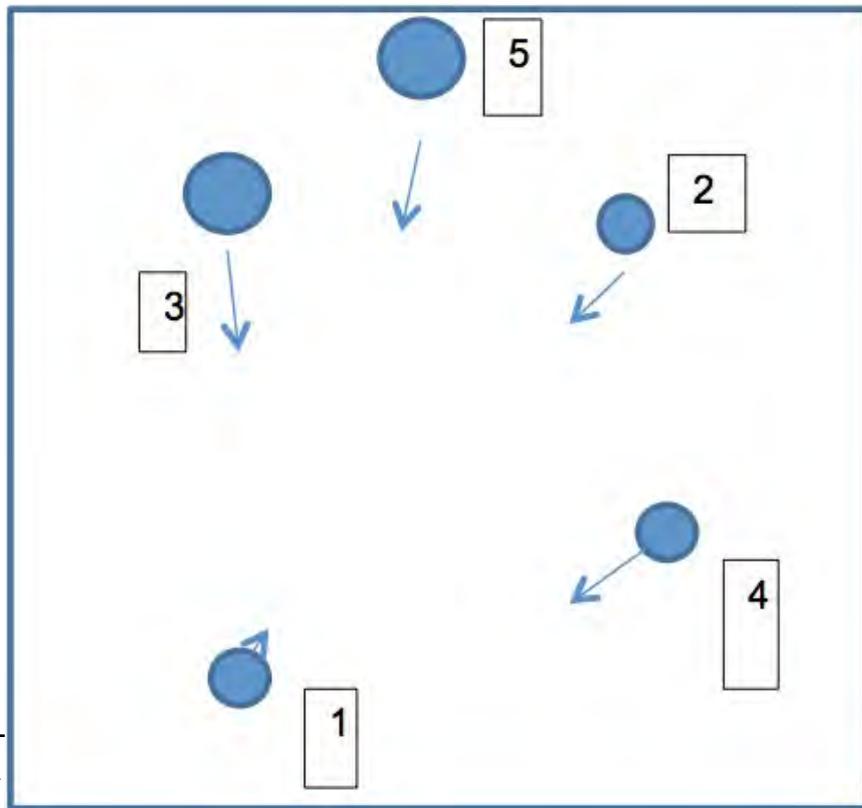


Ilustración 35 Esquema de distribución de las esculturas sonoras en el escenario



La premisa fundamental del trabajo parte de la no existencia de ensayo previo, pues en ello radica la esencia de la improvisación. Sin embargo, cada parte de la estructura se trabajó fuertemente con cada uno de los participantes a partir del diálogo de la intencionalidad sonora. Finalmente, durante la ejecución solamente se indicaban entradas, salidas, matices importantes y la duración de las secciones.

Varios factores permitieron lograr un resultado más satisfactorio e inesperado en tanto experiencia musical orquestal, composición en tiempo real, improvisación colectiva, activación de esculturas sonoras. Entre ellos destacan la velocidad de respuesta de los ejecutantes, así como la flexibilidad de la estructura, los recursos técnicos como el audio y la disposición escénica.

En realidad el proyecto tiene mayor alcance si se contempla el proceso de la realización escultórica y el diseño de la escultura sonora como una manera de relacionar el espacio con el ejecutante-espectador. Desde esta perspectiva el autor se involucra desde la concepción, la realización escultórica, la composición y dirección orquestal hasta la ejecución en vivo. Pero no en el sentido de obra de arte total, en el que el autor controla cada uno de los elementos que la obra conlleva, sino desde la perspectiva de la improvisación, participación y lo colectivo, tomando en cuenta la aleatoriedad que esta implica la obra es abierta. Más que pretender presentar un todo terminado busca incidir en la generación de procesos creativos individuales y colectivos y así detonar nuevas formas expresivas.





Ilustración 36 Ejecución colectiva con Paisaje sonoro no 3, Academia de San Carlos, 16 octubre 2014



Como se mencionó anteriormente esta estrategia se aplicó a la presentación de la escultura “Sonidos bajo el árbol” en la Fes Acatlán el 14 de noviembre del 2014 con la colaboración del grupo de Edición de Audio dirigido por Erick Medrano de la Licenciatura en Comunicación; con el cual se trabajaron dos grupos de alrededor de ocho personas los cuales trabajaron en la estructuración y ejecución de una improvisación colectiva dirigida por el titular de esta investigación. De la cual se obtuvieron los siguientes testimonios:

Pues yo participe en lo que fue la escultura musical, pues no nunca había experimentado algo parecido (...) en la manera en que nos guiaron para formar la pieza, la subjetividad que existe alrededor de la obra, pues como se adapta al contexto fue interesante.

(Rios, 2014)

Yo no estoy familiarizado con la música ni con algún tipo de instrumento musical, pero que nos presentan que podemos crear música con cosas tan simples como las rocas fue algo súper padre, una sensación desestresante, porque estar golpeando y al estar escuchando a nuestros mismos compañeros y que sus sonidos complementan con los nuestros es muy gratificante.

(Delgado, 2014)



Experimentas cosas, sentimientos emociones y todo lo plasmas con diversas herramientas(...) creo que el hecho de experimentar estos sonidos pues nos hace pensar en lo que la mente o las personas piensan de algo por ejemplo del agua, del viento, de los árboles por que cada quien tiene perspectivas diferentes de lo que para ellos significa el sonido, pero para todos en conjunto significa algo y ese algo es una composición musical que realizamos(...) las composiciones me gustaron mucho porque aunque no todos teníamos lo mismo se escuchaba bien y teníamos buen ritmo, el ponente nos indicaba que hacer, que podíamos cambiar que podíamos mejorar para que escuchara un mejor sonido(...) me agrado mucho poder compartir experiencias con mis compañeros es algo también desahoga.

(Villela, 2014)

Soy muy fanático de la música, tengo esa preparación de hacerlo todo con orden, con métrica, notas (...) se puede hacer música solamente imaginando y no es necesario que tengas como una preparación (...) expresas más sentimientos que hacerlo técnicamente, teóricamente entonces pues hacerlo así fue una buena experiencia (...) además hacerlo que nos dijeras que suene como agua, que suene como viento, imaginar eso en sonidos es complicado y hacerlo que de verdad sonara así pues fue lo interesante del ejercicio.

(Martínez, 2014)



Para mí se me hizo un poco raro la manera en que representamos el sonido porque rara vez ves instrumentos hechos de piedra y fierro (...) intentando tocar cierto tipo de nota, por así decirlo, y sonaba diferente, si pegábamos en diferentes partes de la piedra (...) el sonido mueve a la gente, es una forma de expresar lo que nosotros sentimos y se vio el viernes pasado.

(Ramírez, 2014)



Se puede apreciar cómo la escultura sonora está fungiendo como detonador de procesos de simbolización, a partir del enfrentamiento con la experiencia estética, transformando las nociones de tiempo-espacio convirtiéndolas en conceptos significativos, ya sea como detonadores de procesos creativos individuales y colectivos o vinculados simplemente a la convivencia o al acercamiento a nuevas experiencias. Es entonces, a través de la práctica de la “Improvisación colectiva dirigida” que se puede involucrar al espectador en una experiencia estética, pero no solo a un nivel presencial sino que se le hace participar de, y e incluso se le dirige para integrar a un colectivo. De esta manera se está activando a la escultura sonora y se está concibiendo un espacio significativo a partir de ella. Todo esto permite visualizar que esta práctica puede reforzarse a través de la incorporación de la construcción como se desarrolla después en el siguiente capítulo a partir del taller de Taller de construcción ma-

Ilustración 37 Improvisación colectiva dirigida, “Somidos bajo el árbol”, 14 de noviembre 2014. Imagen cortesía de Erick Medrano

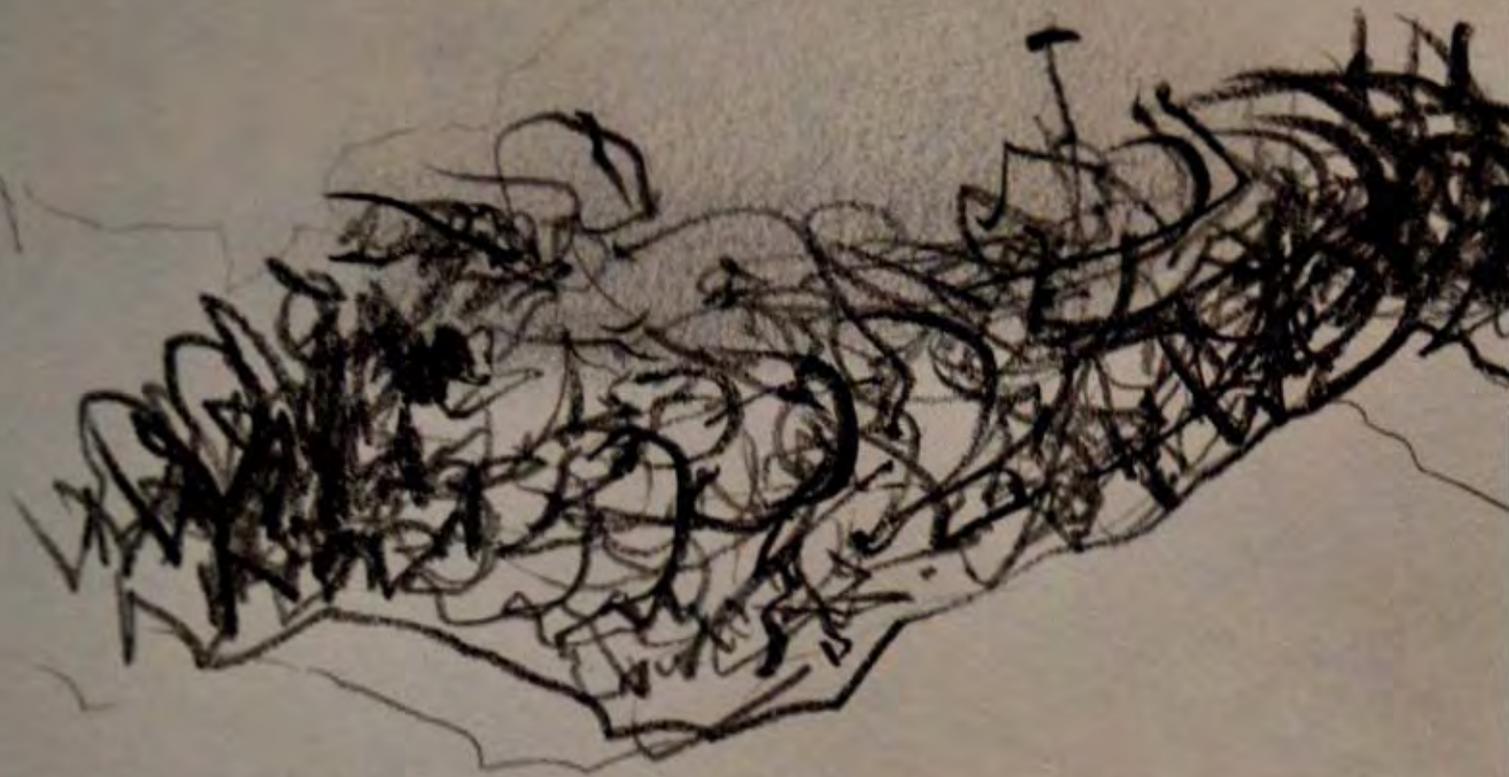




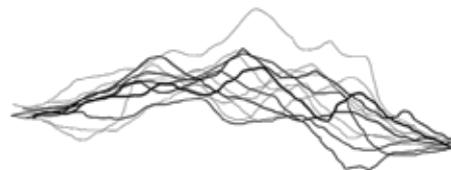
siva en el Instituto Mediterraneo en Castelldefels) con lo que se puede empezar a pensar en usar a la escultura sonora como detonador de simbolización espacial a través de la construcción y la improvisación colectiva dirigida.

Ilustración 38 Improvisación colectiva dirigida, "Sonidos bajo el árbol", 14 de noviembre 2014. Imagen cortesía de Erick Medrano





Propuesta de activación



5.1 GENERACIÓN DE PROPUESTA DE ACTIVACIÓN

Como consecuencia de los resultados del trabajo de investigación-producción que permitieron gestar la propuesta “Montañas Misteriosas” como un proyecto de producción de escultura sonora en el que se concibe a la escultura sonora como un objeto sonoro capaz de detonar procesos de simbolización espacial individuales o colectivos, se hizo preciso desarrollar una propuesta de activación de las esculturas sonoras en donde se integrarán y articularán los principios fundamentales obtenidos de las experiencias prácticas y teóricas durante este proceso.

Así está propuesta de activación adquiere un carácter particular, ya no es solamente realizar la pieza artística y presentarla, si no que a partir de este proceso de investigación-producción se hace latente la necesidad de llevar más allá a este proyecto de escultura sonora. Ello implica que han surgido las necesidades de incentivar al espectador a vincularse, ya no solo en el grado de la ejecución individual o colectiva y en procesos de composición en tiempo real, sino que de alguna manera la necesidad de transmitir la posibilidad de modificar el espacio y los objetos que se distribuyen en él y le dan sentido, desde una perspectiva de la relación sonoro-formal y desde los procesos constructivos.

Las prácticas de ejecución y construcción colectiva con escultura sonora que fueron realizadas durante la estancia de investigación en la Universidad de Barcelona UB fueron enfocados a reunir recursos para generar una propuesta de difusión de la construcción e improvisación colectiva dirigida como prácticas artísticas detonadoras de simbolización espacial. Finalmente estos recursos se pusieron en práctica en México al retorno de la estancia y forman parte de la elaboración del Taller de Escultura sonora. Construcción e improvisación colectiva dirigida.

Sobre la propuesta hay que decir que primordialmente se trata de un ejercicio de despojo, un deslindar de dificultad técnica, física, matérica, teórica, económica, académica el acto estético en otras palabras una simplificación de los procesos que lo envuelven con la finalidad de entender que la forma se crea, la materia se transforma, que el espacio se ocupa, los sonidos se sienten con toda la corporeidad, que el cuerpo expresa y comunica, que las percepciones se interpretan, que los sucesos se conectan, se sincroniza en el mundo que fluye.



El asunto está integrarse en ese fluir, en señalar, enfocar y desenfocar, concentrar la atención, generar diálogos incidir en la materia y en el espacio, utilizar y manipular el sonido, eso es lo más importante, transformar la materia, el espacio, a uno mismo y a los demás.

Pero también se trata de ejercer la libertad, para esto se propone que es preciso olvidar que existe algún método o tratado para hacer las cosas que se tiene que ver a la acción de tocar un piano por la relación que se está sugiriendo, tocar se trata de ejercer un contacto físico y ante esto y mientras se cumpla este contacto cualquier manera es válida. De tal forma que el modo en el que yo (sujeto) me relaciono con el objeto, se determina por mi manera propia de ejercer la libertad.

Dentro de este proceso es válido comentar que la visita al Taller de Francoise Baschet en París permitió observar de forma directa el caso particular en el que la forma de vida de este artista que giro en torno a la escultura sonora incidió en una comunidad que ahora se preocupa en preservar las prácticas de cotidi-

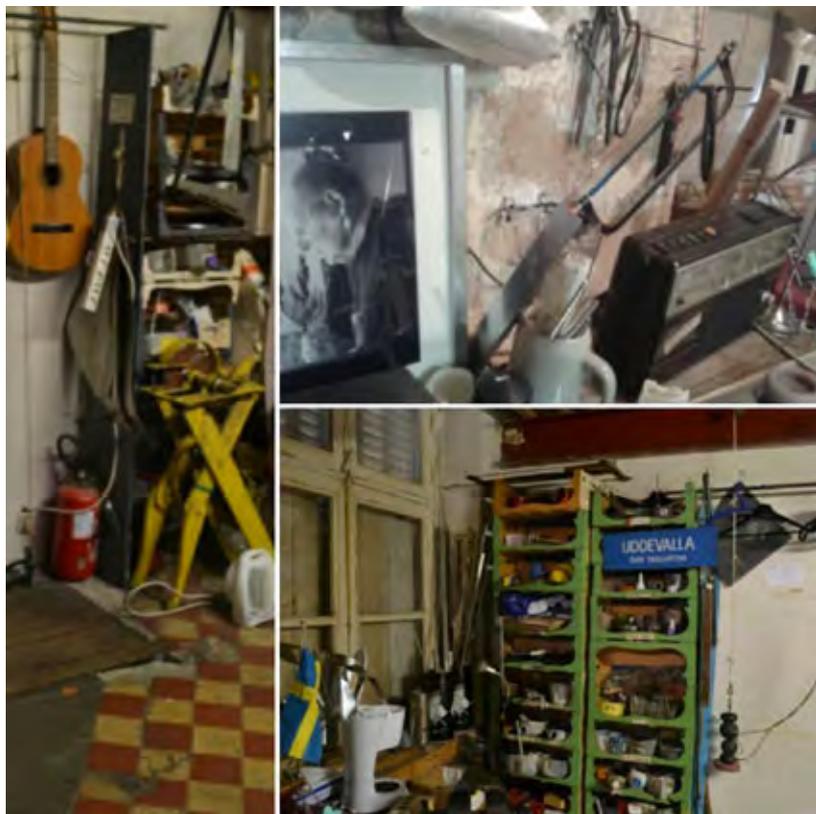
anas que se adoptaron mientras él vivía. A través de la convivencia cotidiana propiciada a partir de comidas y reuniones de colegas y amigos en el taller se propició entonces una valoración del trabajo realizado Francoise Baschet y ahora la necesidad de continuar, preservar y difundir con las prácticas generadas dentro de este contexto. Así Alberto Vidal en sus últimos años de vida y junto con Antonio Gout quien continua trabajando a pesar de sus dificultades de salud, por mantener activo el taller con comidas, reuniones y conciertos que mantienen ese espíritu de convivencia, intercambio y retro alimentación propiciado por Francoise Baschet mientras vivía.





Ilustración 39 Taller de Francois Baschet en Jean Beuvais, 10 de abril 2015, París





También en el taller de Bernard Baschet en Sant Michel sur Orge al sur de París permiti6 observar el escenario activo de la producci6n de esculturas sonoras, presentadas por Chistian Maire uno de los colaboradores del taller Baschet quien por cierto se mostr6 entusiasmado por poder presentar el trabajo que realizan, hablo de la concepci6n de escultura sonora y la escultura silente o escultura (convencional) pero simplemente al denominarla de esta manera deja en evidencia que el trabajo de la escultura sonora implica una manera de ver a la escultura a trav6s del sonido.

Ilustraci6n 40 Taller de Francois Baschet en Jean Beurvais, 10 de abril 2015, Paris



Tanto en el Taller de Jean Beu-
vais, como en este se pueden encontrar
los elementos y las formas de los herma-
nos Baschet mismas que ya que se han
heredado por la Universidad de Barcelo-
na como parte de este legado de los
hermanos Baschet. Además esta visita
permitió tener el honor de conocer a
Bernard Baschet y presentarle un poco
del trabajo realizado en México con este
proyecto, encuentro que resulta de gran
motivación para este proceso de trabajo,
sobre todo después de que del fin de la
estancia, recibimos noticias de su falleci-
miento 117 julio 2015.

*Ilustración 41 Taller de Bernard Baschet en Sant Michel sur
Orge, 13 de abril 2015, París*





*Ilustración 42 Bernard Baschet e Iván Navarrete en Sant Michel sur Orge, París, 13
abril 2015, fotografía: Françoise De la Tour*



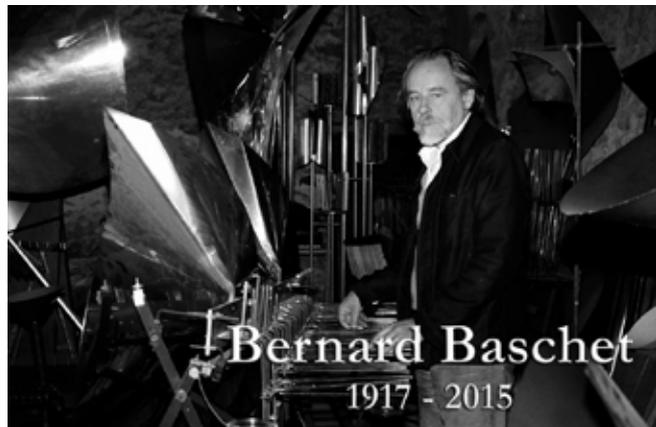


Ilustración 43 Bernard Baschet 1917-2015

Por otro lado la visita al estudio y la activación de la escultura sonora Cristal Malbos-Baschet permitió observar el vínculo entre la escultura y los individuos, porque el objeto viene a determinar en gran medida el tipo de trabajo que una persona o un grupo de personas realizan, en concreto la pareja Pierre Malbeos y Françoise De la Tour al encontrar y entender las cualidades del Cristal Baschet como escultura sonora o como instrumento se hayan en la necesidad de difundirlas, así sea a partir de su ejecución y con ello el perfeccionamiento de la técnica, su construcción y el perfeccionamiento de esta, como la transmisión de este conocimiento a otras generaciones. De ahí que es importante destacar esta dimensión afectiva en la que se envuelve el objeto sonoro.

El caso de los hermanos Baschet es un ejemplo fundamental en el ejercicio de la libertad o el reinventar la formas de producir y ejecutar sonidos, así como las maneras de compartir conocimiento.





Los caminos que encuentra la propuesta para consolidarse son el de la práctica, la construcción, la realización, la ejecución, él poner en acción y para ello es necesario otro despojo: despojar al arte de la importancia del producto en sí para centrarse entonces en la práctica artística.

*Ilustración 44 Estudio de Pierre Malbeos y Françoise De la Tour,
13 de abril 2015, París*



A este respecto se encontraron durante la estancia de investigación en la UB dos antecedentes a las prácticas de la ejecución y de construcción colectiva con objetos sonoros y esculturas sonoras dentro del contexto Mexicano: el caso de Lloreç Barber con sus conciertos de ciudad realizados en varias ciudades en México y el caso de las esculturas sonoras Baschet realizadas para las olimpiadas de México 68.

Lloreç Barber en sus trabajos “Conciertos de ciudad” realizados en gran número ciudades del mundo entre ellas la Ciudad de México en el Zócalo, Oaxaca, Puebla y Cholula son una muestra de las prácticas realizadas que involucran procesos de simbolización colectiva generadoras de identidad a través de la campana como objeto sonoro y aportan una visión fundamental sobre la escucha y la comunicación.

Un “maestro de la escucha” es solo un ayudante, un ma-yéutico, alguien que prepara acompaña o dispone espacios y tiempos porciones y actitudes para posibilitar algo; en este caso esa experiencia estética que llamamos escucha, y es lo que importa aquí.

(Barber, 2003, pág. 10)

En la comunicación que yo capto y quiero transmitir, lo importante es el sonido mismo, y con él el receptor como inevitable improvisador, montador y creador de su propia escucha (...) En realidad, cuando la gente asiste a un concierto mío, no va exactamente a un concierto de Lloreç Barber, sino a escuchar campanas. Para mí se acabó el autor.

(Barber, 2003, pág. 55)





Al otro caso se encontró gracias a que dentro de la Estancia de investigación también se tuvo acceso a material documental, ya que como parte de la colaboración al Taller Baschet se digitalizo parte del acervo de Francois Baschet a la UB material en formato VHS y escaneo de texto. Dentro de este ejercicio se encontró información que sirve para argumentar la necesidad de prácticas relacionadas con la escultura sonora en México como la construcción y la ejecución pues fueron realizadas e incluso acogidas por instituciones como la UNAM, con el caso ya antes mencionado de la escultura sonora en el MUAC, pero también con el antecedente histórico de la participación de Francois Baschet en las olimpiadas de México 68 dentro de la Olimpiada cultural con la realización de estas piezas donde se muestra incluso que la construcción (ensamble de la pieza) es realizada por los niños del gran campamento donde sus miembros provenían de diversos países del mundo. Así podemos ver un ejercicio de construcción colectiva detonada por la escultura sonora y mirarla con la visión de una escultura social.

Ilustración 45 Lloreç Barber "Conciertos de ciudad", 1991, Puebla, imagen tomada de youtube:<https://www.youtube.com/watch?v=pnrWLIZHDIY>



El acercamiento a la escultura sonora Baschet se vio reforzado de manera práctica con la participación en el Montaje, la exposición y el concierto de Escultura Sonora Baschet, en Can Jaumandreu Universidad de Barcelona. Si bien la experiencia en el MUAC fue enriquecedora para observar el comportamiento de una escultura sonora monumental incidiendo en un espacio concreto, la experiencia que se realizó en Can Jaumandreu vino a completar en todo sentido el proceso la experiencia con la escultura sonora Baschet desde el montaje, el concierto y la exposición.

Ilustración 46 Exposición Baschet México 68, 1968, México. Imagen tomada de Video documental colección Baschet de la UB



El proyecto fue coordinado por Josep Cerda y dirigido por Martí Ruiz, quien con esta exposición también cerró su trabajo de investigación de Doctorado en escultura sonora Baschet. Además es preciso comentar que el titular de este estudio colaboró en el montaje, participó como ejecutante en el concierto y documentó todo el proceso, desde el reconocimiento del espacio, la reunión de las piezas que se encontraban en diversas Bodegas en Barcelona, el desembalaje de las piezas, el montaje de las esculturas, la especialización de la obra en el espacio expositivo, la afinación de las esculturas, la composición colectiva para el concier-

to de inauguración de la exposición, la exhibición y el concierto.

Esta experiencia permitió enfrentarlas dificultades técnicas y logísticas que una exposición de esta magnitud implica. El montaje de piezas de gran dimensión así como su adecuación al espacio expositivo tomando en cuenta aspectos como la seguridad y el reguardo propio de las piezas interactivas, así como presenciar la gestión del espacio dentro de una institución para poder activar las esculturas y llevar a cabo la vinculación con el público. La planeación del concierto y la diferencia sustancial en el espacio al momento del ensayo y el momento de la presentación interacción con el público. Así contemplar la gran presencia que tiene la escultura monumental al poder hacerse presente a pesar de encontrarse en una sala por debajo de donde se realizó el concierto.

Y finalmente presenciar como la escultura sonora interactúa con el espacio, como el público interactúa con la escultura sonora y de esta forma modifica el espacio, como se rompe la barrera entre instrumento y ejecutante para que cualquiera pueda activar a la escultura.



La propuesta pretende centrarse en las prácticas que involucran la concepción, realización construcción, composición, ejecución, exhibición, presentación, percepción, interpretación, reinterpretación, etc., dentro del ciclo espiral de creación-recreación del acto artístico. Porque todo esto está inmerso en un proceso constante de simbolización o de generación de sentido. Para poder instituir como una práctica artística la improvisación colectiva dirigida con escultura sonora, y como analogía la construcción colectiva.

Ilustración 47 Montaje, exposición y concierto Escultura Sonora Baschet, mayo de 2015, Barcelona



Para lograr esto se hizo evidente que la necesidad de explorar más a profundidad como es el panorama en torno a la escultura sonora en la actualidad en otros contextos, así como reunir o focalizar las herramientas y recursos que permitan hacer de esto una realidad. Por esta razón se decidió realizar una Estancia de Investigación bajo la tutela de Josep Cerda Ferrer en la Universidad de Barcelona ya que desde el departamento de escultura de dicha institución, se realizan estudios sobre Escultura Sonora no solo en el Master de Arte Sonoro sino que el equipo de trabajo de la Universidad de Barcelona lleva a cabo investigación y aplicación de la Escultura Sonora y en específico de la Escultura Sonora Baschet.

En la perspectiva de este trabajo se han focalizado dos estrategias para la simbolización espacial con escultura sonora: La construcción y la improvisación colectiva, donde se ha entendido a través de la práctica que el autor de la escultura sonora asume la responsabilidad de la activación de la obra y funge como director de obra y en el segundo como director de orquesta.

Los objetivos primordiales dentro de la estancia de investigación fue la realización de prácticas que permitan reunir los recursos para consolidar a la “Construcción e improvisación colectiva con escultura sonora” como prácticas artísticas desde la teoría y la práctica. La manera de hacer esto fue integrarse al grupo de trabajo de la universidad y participar de las diversas prácticas que ellos ya desarrollan y finalmente rescatar los aspectos que pueden enriquecer este asunto de la investigación.

Se opta por la utilización de la escultura sonora como recurso mediador y generador de estos procesos dado que el objeto tomado por escultura sonora es un objeto sonoro despojado de la dificultad técnica de un instrumento musical para el acercamiento a la experiencia estética sonora, en otras palabras la escultura sonora permite al individuo a partir de sencillas manipulaciones generar sonidos y ocupar espacios con atmósferas sonoras de una manera fluida y natural.



Durante la estancia se trabajó con la asociación Project monopar i'l M. E. Alain de Chaterac (florentin) et, la Scene Nationale de 'Albi (educación especial) Un grupo dedicado a la educación especial en Francia al conocer las dinámicas del instrumentario didáctico Baschet se acercaron al Taller de Escultura Sonora Baschet para solicitar en principio un encuentro con sus alumnos y los miembros del taller, para buscar posibilidades de integrar a la escultura sonora en las dinámicas de la educación especial.

La práctica tuvo lugar en el Aula de Arte Sonoro de la UB se trabajó con los niños mediante dinámicas que los acercaran a las esculturas a través de la escucha y la ejecución. Una de las intenciones es generar diseños específicos para su uso en este centro, sin embargo también hubo oportunidad de brindarles nociones de construcción que también es un aporte fundamental a sus necesidades creativas.

Otra práctica similar es convocado por un grupo de danza y expresión corporal de un centro cívico de Barcelona Casa de Joves Palaos Alós con la singularidad que aquí la escultura sonora se pretende relacionar con

la cuestión física del movimiento, y el grupo pretende integrar instrumentos adecuados a la movilidad de sus integrantes, quienes son personas de todas las edades y que comparten la comunidad.

Uno de los aspectos más destacables de esta práctica fue la relación espacial que se genera a partir del uso de la escultura sonora, en primer instancia las esculturas fueron ejecutadas por los miembros del taller Baschet mientras los integrantes del grupo de expresión corporal fueron espectadores activos al desenvolverse en el espacio por medio de su cuerpo según lo que percibían dado por las esculturas sonoras, luego ellos fueron los encargados de ejecutar las piezas, esto provocó un cambio en la relación espacial, supeditado a una disminución de movimiento por el hecho de enfrentar a la escultura, también supuso un momento de aprendizaje y reconocimiento de la pieza como instrumento y de la manera en la que podían ejecutar es interesante esto porque el tiempo de esto se desarrolló en un periodo no mayor a dos horas, lo cual permitió ver cómo la escultura sonora es realmente un detonante de procesos relacionados con la percepción, la expresión, el aprendizaje y la creatividad.





La estrategia, instituir como prácticas a la construcción e improvisación colectiva dirigida a través de un modelo de taller, precisamente por la incidencia social de éste. En él se brindan los recursos básicos para el entendimiento del objeto sonoro, su construcción, su manipulación y su ejecución llevada mediante la improvisación libre.

Ilustración 48 *Project monopar i'l M. E. Alain de Chaterac (florentin) et, la Scene Nationale de Albi (educación especial), 17 de abril 2015, Barcelona y Casa de Joves Palaos Alós (Corporal | Educación especial), 24 de abril 20159*



Se opta por la construcción porque es una manera de transformación del medio, donde la utilización de la herramienta permite la incidencia directa en la materia y así experimentar y apreciar sus cualidades físicas y sonoras. Y se opta por la improvisación por su desarrollo libre, por la negación del error y su naturaleza fluida.

El Taller de construcción masiva en Instituto Mediterráneo en Castelldefels surge a partir del interés de una profesora de Física de un instituto en una de las provincias de Barcelona, conoce el trabajo del Taller de Escultura Baschet y decide solicitar de este tipo de trabajo para sus grupos dentro de la institución, el acuerdo entre el Taller Baschet y la Institución queda en realizar un taller de construcción para seis grupos de la institución en un día de labores donde cada estudiante desarrolle un modelo de escultura Baschet y lo puedan ejecutar en grupo. La labor resulta compleja a nivel logístico y a nivel de control de grupo sobre todo por las edades de los participantes 14-16 años, exige un dominio de asunto y una rápida respuesta a las problemáticas que surjan sobre la marcha.

El taller es impartido por Jordi Casadevall y el titular de este proyecto, resulta ser un ejercicio de optimización de recursos en todo aspecto, mínimo de materiales, mínimo de tiempo para desarrollo del taller, mínimo de recurso humano para la impartición del taller pero que resulta cumpliendo con las expectativas del taller, ciento cincuenta esculturas Baschet construidas en seis horas de trabajo con los grupos.

La construcción de una escultura sonora permite a los alumnos acercarse y entender de forma vivencial un fenómeno físico como lo es la acústica, así como acercar al joven a procesos de construcción donde el desarrollo de sus destrezas motrices y su creatividad se activaran detonando así los procesos creativos individuales y al ser una experiencia colectiva servirá para la reafirmación de una identidad social y desarrollara el trabajo en grupo. Permiten desarrollar la conciencia de lo que soy y somos capaces de hacer por nuestra cuenta, y lo como con nuestra aportación nos podemos integrar como grupo.





*Ilustración 49 Taller de construcción masiva en Instituto Mediterráneo en Castelldefels,
17 de mayo 2015, Barcelona*



Así también la oportunidad de participar en la Orquesta de Gamelan Balines Pennapam Guntur del Museo de la Música de Barcelona permitió en mucho enriquecer las dinámicas de ejecución colectiva, ya que al salir de la forma de la orquesta “Occidental” convencional y adentrarse a otros sonidos y a otras dinámicas de ejecución e incluso de composición, desde la singularidad de esta orquesta, situada en la ciudad de Barcelona y conformada por jóvenes de diferentes procedencias (Japón, Ecuador, Irlanda, España, México, etc.) y con diferentes perfiles, no se trata de una orquesta profesional, más bien de un grupo de aficionados que se trabajan por interpretar la música de Bali a pesar de las serias dificultades culturales que esto implica.

Ilustración 50 Taller de construcción masiva en Instituto Mediterráneo en Castelldefels, 17 de mayo 2015, Barcelona





Sobre la conformación de la orquesta de Gamelan vale destacar que las percusiones que integran la orquesta son realizadas por artesanos quienes realizan todo el Gamelan de una misma aleación logrando una unidad en todos ellos, por lo que un instrumento no se puede aislar de la orquesta y utilizar en otra ya que la armonía que utiliza primordialmente es una armonía tímbrica determinada por los materiales utilizados. Esto resulta de interés cuando se está relacionando al campo de la escultura ya aborda la relación entre los materiales y el sonido.

Ilustración 51 Orquesta de Gamelan Balines Pennapam Guntur, 26 de abril de 2015, Barcelona. Imagen cortesía de Fabiola Sánchez



Finalmente la última práctica dentro de la estancia fue la Improvisación colectiva dirigida en la UB “Montaña Misteriosa”. Se presentó como trabajo final dentro de la asignatura UEA Arte Sonoro impartida por Eloi Puig, Marti Ruiz y Josep Cerda, participaron alumnos de la asignatura con quienes se trabajó con la idea de “Montaña Misteriosa” bajo la pregunta ¿Cómo suenan las montañas misteriosas? Cada uno aportó alguna idea que sirvió para traducirla a movimiento que en interacción con las esculturas sonoras se convirtiera en material sonoro dentro de la improvisación. Se utilizó la escultura realizada durante la estancia “Montaña Misteriosa” y se utilizaron las esculturas del taller, pero también se ejecutó una pieza realizada por una alumna de la asignatura.

Se debe mencionar que la improvisación tuvo escasos diez minutos previos de organización con los ejecutantes, así como el hecho de que sus nacionalidades eran diversas Rumana, Italiana, Española aunque la interacción era posible para todos en Castellano los matices e incluso algunos significados era necesario precisarlos con mayor interés. La comunicación primordialmente una vez iniciada la improvisación se realiza a nivel de señas y usando la gestualidad, se requiere de una escucha colectiva y una atención profunda. De este ejercicio se hizo evidente el proceso de ejecución colectiva desde cero ya que durante el desarrollo de la obra los intérpretes fueron desarrollando una capacidad de respuesta, de interpretación de instrucciones del director y sobre todo una conciencia de su participación en el todo y la interacción con el otro.





Si bien no estaba contemplado en el fin de este proceso de investigación-producción desarrollar la propuesta de activación, los tiempos administrativos en la finalización del proyecto permitieron que a partir de la inercia de trabajo y los avances ya alcanzados al retorno de la estancia de investigación se pudiera cristalizar esta propuesta de activación en el Taller de Escultura Sonora.

Construcción e improvisación colectiva dirigida, a continuación se presenta la línea o líneas de trabajo por las que se llegó a este resultado.

Ilustración 52 Improvisación colectiva dirigida en la UB "Montaña Misteriosa", 10 de junio 2015, Barcelona



Una de las vías que permitió un rápido desarrollo del trabajo de investigación-producción fue retomar la participación dentro de las Sesiones de Live Cinema & Arte Sonoro llevadas a cabo en Facultad de Música, Academia de San Carlos, FAD Taxco y FAD Xochimilco, que en primer instancia retomar Cañones de Asedio un proyecto suspendido temporalmente donde Edgar Torres e Iván Navarrete desde 2010 abordan la improvisación y la mezcla en tiempo real, para explorar el espacio sonoro y visual. No se trata de un concepto bélico, es una cualidad que proyecta la fuerza militar de avance en una táctica que busca emplear la imaginación, la sensibilidad y la creatividad para abatir las fortalezas que resguardan la percepción habitual del carácter emocional. Su nombre hace referencia al “Arte de los ruidos” de Luigi Russolo y toma al asedio como estrategia para creación en tiempo real, es a partir de esta flexibilidad creativa del proyecto que se puede integrar a la escultura sonora como un recurso más de esta mezcla, permitiendo trabajar con esculturas presentadas en este trabajo como “Montaña”, “Sonidos bajo el árbol” y el proyecto que se presenta al final del trabajo “Orquesta de Esculturas”, en escenarios como Sesiones 042,043 y 045 Live Cinema & Arte So-

noro, 3er Encuentro Internacional de Arte Sonoro y Experimentación audiovisual, 1er Festival de Live Cinema & Arte sonoro, 2016, MX.

Otro espacio que facilitó la continuidad del proyecto, dadas las necesidades que fue adquiriendo, como la de trabajo con grupos/colectivos, la didáctica e incluso la necesidad económica para finalizar el proyecto, llevó al titular de la investigación a buscar participar en el programa SaludArte de la CDMX, el cual se enfoca a brindar educación informal en materia de Salud y arte dentro del horario complementario (3:00-5:30pm) en las escuelas primarias de zonas marginales, con altos índices de violencia y bullying de la ciudad de México.





Fotografía: José Luis Barbosa

Ilustración 53 Cañones de Asedio, 2016, Edgar Torres e Iván Navarrete, Sesión 43 Live Cinema & Arte Sonoro, Facultad de Música UNAM



Dentro de este programa se encontró el espacio para desarrollar un temario piloto que abordará la construcción e improvisación colectiva dirigida utilizando esculturas sonoras. Bajo el enfoque de taller como una intervención social, se busca detonar procesos de simbolización espacial individual y colectiva a través del acercamiento a la creación de y ejecución de esculturas sonoras y dentro del contexto de educación informal el cual pretende brindar al alumnos herramientas y recursos para la integración social en medio de contextos marcados por la apatía y la disfuncionalidad.

Ilustración 53 Cañones de Aseño, 2016, Edgar Torres e Iván Navarrete, LATA



Dentro del trabajo en el taller se desarrollaron esculturas sonoras simples y económicas con un enfoque didáctico tales como el “polyductófono”, el “acuófono” y el “bullyingnófono” los cuales evidencian la relación intrínseca sonoro-formal que resulta ser la materia prima para el escultor sonoro:

“Polyductófono” es la escultura sonora más simple utilizada, resulta ser una manguera de polyducto cuyo espesor y longitud puede variar, al soplar genera una columna de aire que vibra a determinada frecuencia, pero este sonido se puede modificar al manipular la forma o darle movimiento a la manguera, se complementa generándole un pabellón a la salida de la manguera y así también modificar la manera en la que sale el aire.

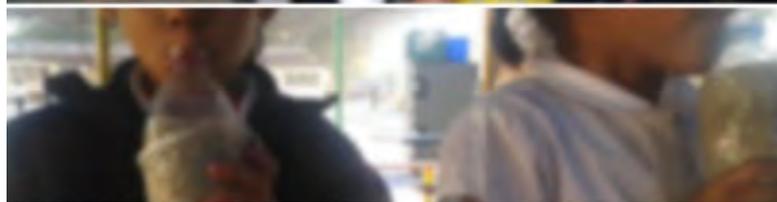
“Acuófono” es otra escultura sonora sencilla basada en generar una columna de aire al soplar dentro de una botella, sin embargo al cambiar el fondo de la botella por una bolsa con agua, al apretar la bolsa la profundidad del fondo de la botella se modifica generando así la posibilidad de un cambio de frecuencia, obteniendo una objeto sonoro lúdico, altamente plástico y didáctico.

El “bullyingnófono” fue diseñado expresamente para ser una adaptación de escultura Baschet didáctica, para el contexto del programa SaludArte, con niños impulsivos y que generan dinámicas violentas entre ellos, las varillas Baschet resultaban peligrosas en este contexto, por lo mismo que los materiales tenían que ser sumamente resistentes y las varillas tenían que ser ocultadas.

El implemento de estos instrumentos como parte de la estrategia docente para difundir no solo la experiencia estética sino la posibilidad de generarla a partir de nociones de construcción que abren la posibilidad de modificar el entorno.

Finalmente, se culminó gracias al trabajo en conjunto con el Taller de Música a cargo d Mario Olguin, a la apoyo de las coordinaciones del programa y a la





participación de Edgar Torres, Edgar Olivera la realización de una Sesión de Live Cinema & Arte Sonoro con esculturas sonora para los alumnos del programa.

En esta sesión se brindó una experiencia estética a partir de la aplicación y uso de instrumentos contruidos y utilizados en el taller de Artes Plásticas y el taller de música, además del ejercicio del dibujo y el procesamiento de imágenes en tiempo real involucrandolos en la creación de un contexto para la ensoñación poetica y la heterotopía, que surge del ejercicio de la practica sonoro-plastica-visual-espacial-escenica.

Ilustración 55 Taller de Escultura sonora. Construcción e improvisación colectiva (piloto). SaludArte, Taller de Artes Plásticas, Iván Navarrete, CDMX Sep-Oct 2015



Otro ejercicio fueron “Las sesiones bajo el árbol” que surgen de la iniciativa institucional de activar la pieza realizada dentro el área de Posgrado de la FES Acatlán, a un año de su inauguración y la realización de una única improvisación colectiva dirigida, ante esta iniciativa el proyecto Cañones de Asedio decidió participar vinculando a la pieza con su propuesta de exploración sonora.

A partir de esta sesión surgió la idea de invitar a otros artistas sonoros a vincular la escultura con su propuesta personal, realizar una intervención, ejecución o experimentación con la pieza, el proyecto se culminó con la realización de la llamada “Sesión bajo el árbol” realizada el 23 de enero 2016 dentro del marco del 3er encuentro Internacional de Arte Sonoro y Exploración Audiovisual convirtiendo de esta forma a la FES Acatlán en sede de dicho encuentro. Por mencionar un ejemplo de los trabajos presentados, a continuación la semblanza de la propuesta que presento Armstrong Liberado ¹³:

La intervención girará en torno al concepto de resonancia. A partir de la difusión de diversas frecuencias a través de las bocinas, se intentará hallar las frecuencias que simpaticen con la escultura para hacerla vibrar y amplificar tales simpatías vibratorias. También se intentará hacer vibrar a un salterio, –instrumento de uso corriente en la música tradicional mexicana– y amplificar dicha actividad colocando un micrófono dentro de éste. Estas actividades podrán salir o no, dado que es la primera vez que se interactúa con la escultura y con el salterio. Así, la presentación está en riesgo de funcionar o no.

¹⁴ Colectivo de creación, educación e investigación sobre la música libre. (CDMX, armstrongliberado@riseup.net): “Provenimos de diversos campos como la música, la psicología y las matemáticas, reunidos para mostrar las posibilidades creativas del software libre, de la cultura libre y de la filosofía hacker”





Ilustración 56 Sesión bajo el árbol, 3er Encuentro Internacional de Arte Sonoro y Experimentación Audiovisual, Unidad de Posgrado Fes Acatlán, 23 de enero 2016



Lo interesante del proyecto es que se conjugan una diversidad de proyectos y artistas en torno a las posibilidades de una escultura sonora, lo cual multiplica exponencialmente las experiencias que se pueden generar.

Así mismo cabe mencionar también que la conformación de una plataforma importante para la investigación y la realización de proyectos como este, el Grupo Interdisciplinario de Experimentación e Investigación de Escultura Sonora GIEIES a finales de 2014, grupo dedicado al desarrollo experimental de los distintos proyectos relacionados con la escultura sonora en distintos materiales, de acuerdo a la especialidad particular de cada uno de los participantes. Crear vínculos e intercambio de información entre distintas Universidades y departamentos participantes. Exposición de los resultados, tanto la posible obra escultórica-sonora, como las reflexiones teóricas que se produzcan y se describan por escrito, a modo de ensayos y publicaciones en revistas especializadas o en simposios. Adscrito al Centro de Investigación Producción y Estudios de la Imagen CIPEI y a la Coordinación de Redes de Investigación y Experimentación para los Diseños y las Artes CORIEDA.

Permite poner sobre la mesa para retroalimentación, creación de alianzas y colaboraciones dentro de las líneas de investigación que se generan a partir de la Escultura sonora. La creación y coordinación inicial del grupo GIEIES fue dada gracias a la propuesta (25 de noviembre 2014) de Francisco Javier Tous Olagorta de la FAD/UNAM y de Josep María Cerdà Ferré de la UB y el grupo cuenta con participación internacional de investigadores como Miguel Molina, Josep Cerda, Martí Ruz, Mikel Arce, Hugo Corbi, entre otros. El 15 de marzo del 2016 el grupo presentó su primer informe de actividades en el encuentro de investigadores del CPEI con la asistencia de los miembros Francisco Tous, Sol Zamora, Edgar Olvera, Yoliztli Marañón e Iván Navarrete.





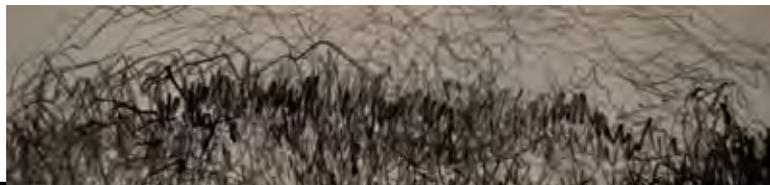
GIEIES

Grupo Interdisciplinario de
Experimentación e
Investigación de
Escultura Sonora

Ilustración 57 Miembros de GIEIES., Francisco Tous, Sol Zamora, Edgar Olvera, Yoliztli Marañón, Iván Navarrete, Encuentro de investigadores del CIPEI, CORIEDA, FAD, 15 de marzo 2016, Logotipo diseñado por; Edgar Olvera



V.II TALLER ESCULTURA SONORA. CONSTRUCCIÓN E IMPROVISACIÓN COLECTIVA DIRIGIDA



En el marco del 1er Festival de Live Cinema & Arte Sonoro e impulsado por Edgar Olvera se conforma el taller “Escultura sonora. Construcción e improvisación colectiva dirigida”. Impartido por Iván Navarrete. El objetivo del taller es utilizar a la escultura sonora como un detonador de procesos creativos individuales y colectivos a partir de las posibilidades constructivas y de ejecución, fungiendo como un enlace entre la experiencia estética y el espectador.

A continuación se presenta una síntesis de los temas elegidos para para la ejecución del taller:



ESCULTURA SONORA. CONSTRUCCIÓN E IMPROVISACIÓN COLECTIVA DIRIGIDA

- Espacialización y materialización.- Acercamiento a la relación intrínseca sonoro-formal, la espacialidad de esta relación y la subjetividad de la percepción.
 - Reconocimiento del espacio sonoro
 - Noción de objeto sonoro
 - Construcción y colectividad.- Ejercicio de construcción individual, conciencia de la necesidad de la colaboración. Partir de copiar o basarse en ideas de esculturas sonoras simples realizar propuestas personales a la par que se entienden los principios físicos básicos que componen un objeto sonoro.
- A continuación se presenta una síntesis de los temas elegidos para para la ejecución del taller:
-
- Construcción de acuófono
 - Construcción de polyductófono
 - Construcción de minuscúlófono
 - Construcción de pvcfono
 - Construcción palo de lluvia
 - Construcción colectiva de escultura sonora
 - Improvisación colectiva y composición.- Aplicar estrategias de improvisación y creación en tiempo real, partiendo de acuerdos y decisiones estéticas al momento.
 - Improvisación libre
 - Diseño de improvisación
 - Improvisación dirigida
 - La improvisación como estrategia compositiva





El taller fue diseñado para desarrollarse dos sesiones de tres horas y dentro del marco del festival se impartió el 26 y 27 de febrero 2016, en el Centro Cultural Laberinto Cultural SantaMa y fue diseñado para público general con un cupo de 8 a 11 personas, cabe mencionar que dentro del contexto del festival surgió la necesidad de mostrar los resultados del taller, para lo cual se decidió invitar a los participantes a colaborar en la sesión de Cañones de Asedio, en este ejercicio surge la Orquesta de Esculturas conformada por los asistentes al taller, quienes desarrollaron una escultura colectiva y esculturas individuales, las cuales ejecutaron en la sesión bajo la dirección de Iván Navarrete en una Improvisación colectiva dirigida. Así la sesión quedo conformada de esta manera:

Ilustración 58 Taller de Escultura Sonora. Construcción e improvisación colectiva dirigida, 1er Festival de Live Cinema y Arte Sonoro, MX, 2016



Cañones de Asedio+Orquesta de Esculturas+Edgar Olvera

Miembros de la Orquesta de Esculturas:
Verónica Cocom, Diana Chávez, Mauricio Fernández, David Amalga, Akbal Martínez e Iván Navarrete (Dirección)

El taller tuvo la oportunidad de repetirse en la la Fad Xochimilco dentro de la CORIEDA, donde tuvo el interesante enfoque de que los participantes principalmente eran de la carrera de Artes Visuales, permitiendo un acercamiento a la ejecución a través de la improvisación de manera lúdica y aportando ideas en la elaboración y construcción de instrumentos.

Ilustración 59 Taller de Escultura Sonora. Construcción e improvisación colectiva dirigida, CORIEDA, FAD Xochimilco 201





Ilustración 60 053 Sesión de Live Cinema y Arte sonoro, Taller de Escultura Sonora. Construcción e improvisación colectiva dirigida, CORIEDA, FAD Xochimilco 201



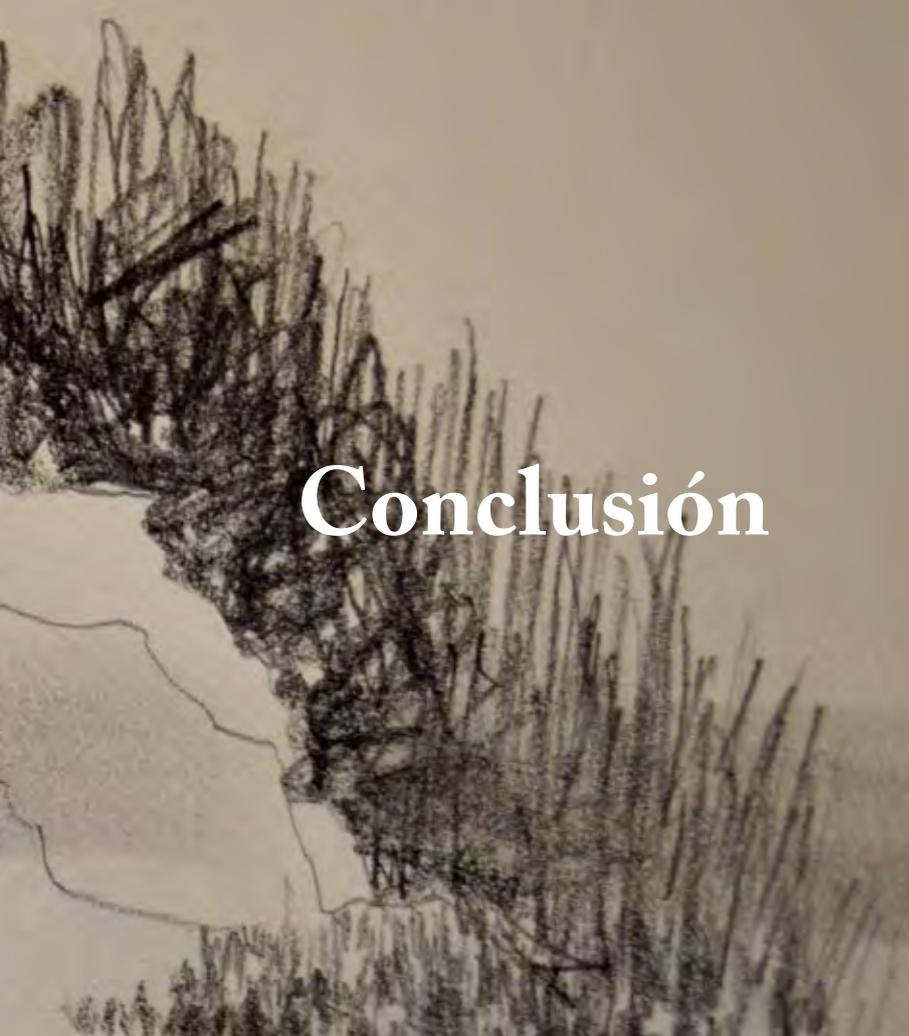
Los participantes Angélica Sandoval, Andrea López, Raúl Sagala, Arturo Godínez, Ana Cervantes, Mirna Casas, Brenda Valiente, Pablo Guadarrama, Zamira Hernández, Manuel Guerrero y Brenda Valiente tuvieron la oportunidad de presentarse en la 051 Sesión Live Cinema y en el Encuentro interdisciplinario de Música Electroacústica y Escultura sonora en la Facultad de Música.

Se pretende ir más allá, ya que cualquiera puede imaginar cualquiera puede construir, cualquiera puede ejecutar e interpretar, entonces cualquiera puede dirigir y enfrenar ese intento por transmitir un sentido a los intérpretes y de señalar los ritmos de su desarrollo. Eso pasa en la orquesta, finalmente se trata de despojar

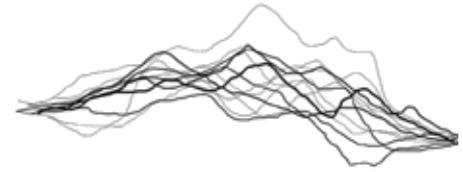
de todo prejuicio para liberar la esencia de la búsqueda artística constante. En base a estas experiencias se pretende que la Orquesta de Esculturas sea una estructura orgánica, en la cual puedan participar gran diversidad de personas, teniendo como base la realización de estos talleres y cada vez más integrantes, quienes podrán participar en la presentaciones de acuerdo a sus agendas e intereses, la idea es que la orquesta se convierta en un detonador de procesos creativos un pretexto para la retroalimentación y un espacio para la experimentación, la ejecución y la improvisación libre y dirigida, tomar a la escultura sonora como un pretexto y un medio para saltar todos los prejuicios existentes en relación de las habilidades artísticas y experiencias estéticas.







Conclusión



Se presenta a continuación una reflexión sobre cómo se entrelazaron los procesos de investigación-producción durante el desarrollo del proyecto. La labor teórico-práctica desde la escuela que este proyecto implicó fue la siguiente:

En principio el trabajo fue delimitar la concepción de objeto/espacio sonoro esta dejó ver que hablar del “objeto sonoro” no es otra cosa que enfocar al objeto desde su potencial sonoro. Además al analizar la relación del objeto sonoro con su entorno desde el aspecto físico y simbólico se logra apreciar que éste tiene la capacidad de plantear una gama infinita de experiencias tales como el ensueño poético o la heterotopía que son detonadores de procesos de simbolización espacial. Lo cual permite tomar al sonido como un elemento no matérico y sígnico que modifica la lectura semiótica de los objetos y se ubica en un proceso de significación-resignificación inmerso en el espacio cultural.

Esta redimensión del objeto sonoro aunada a la decisión de tomar distancia de los recursos electrónicos (por necesidades personales del productor) implicó abordar desde la acústica esta relación con lo sonoro lo cual al poco tiempo llevó al encuentro e identificación con los planteamientos de la escultura sonora Baschet. Simultáneamente al trabajo de producción se delimitó la concepción de “escultura sonora” dentro del contexto de Arte Sonoro, enfocando las aportaciones o ampliaciones que trae al mundo de “La Escultura”, para después contrastar con planteamientos centrados en la concepción de lo escultórico.

Mientras el trabajo en el taller de escultura en San Carlos tuvo como resultados el paso de piezas desde el primer Paisaje Sonoro silente (conceptual), al Minusculófono Pétreo (variación Baschet) y los Paisajes Sonoros posteriores (derivaciones Baschet) o en otras palabras el paso de una escultura sonora conceptual a una instrumental y a una monumental colectiva con necesidades colaborativas (Sonidos bajo el árbol). Este proceso fue influido claramente por el trabajo de activación, ya que en la medida que se tuvieron resultados



concretos en tanto a piezas (esculturas sonoras), se fueron probando posibilidades de activación incentivadas por el Taller de Experimentación Audiovisual en las Sesiones de Live Cinema & Arte Sonoro, lo cual permitió una constante experimentación y retroalimentación con los públicos, un acercamiento a las dinámicas escénicas y de ejecución, de las que el autor se había alejado.

Esto a la par del trabajo teórico ayudó a determinar que la importancia de la escultura sonora no está sólo en el objeto sonoro, sino en todo lo que sucede a partir de éste. Siendo “todo lo que sucede” su valor simbólico y el espacio que abarca su trascendencia espacio-temporal. Y llegar a proponer que la escultura sonora plantea una configuración simbólica espacial en la que funciona como un objeto signifiante inmerso en un espacio acústico relacional en el que funge como detonador de experiencia o reflexión artística, estética, política, social, científica, tecnológica, económica, cultural, entre otras generando un proceso de comunicación dialógico con base en la observación y la escucha.

Posteriormente a establecer estas bases teóricas se aborda un proceso de comprobación de los postulados a través de un análisis experimental. Donde se constató que: La construcción de una configuración simbólica es resultado de la experiencia colectiva al ser la suma de experiencias individuales y que en este proceso el objeto puede aportar al espacio parte de su dimensión simbólica, sucediendo una integración espacio-objeto ya que ambos remiten más allá de sí mismos y que se instituye simbólicamente a través de la práctica. Además se hizo evidente que el diseño de la fase experimental de esta investigación fue fundamental para la obtención de este tipo de resultados ya que con otras estrategias metodológicas hubiera sido imposible. Este análisis pone sobre la mesa la necesidad de una “escultura sonora” y exponer algunas posibilidades de simbolización espacial que ésta aporta a la escultura, a lo escultórico, al arte sonoro y al arte. Además en la presentación del proceso de producción personal se observa también la transformación de un proceso de realización escultórica tradicional a una apertura en la realización basada en la participación.



Las cualidades sonoro espaciales, la cuestión lúdica, la improvisación, la creación en tiempo real, la composición individual y colectiva, la implicación constructiva, la construcción misma presentes de una u otra forma en las practicas realizadas en este proyecto, canalizadas a través de la construcción y la improvisación colectiva dirigida requieren de un proceso de comunicación dialógico el cual permite brindar la experiencia de ejecución orquestal sin necesidad de una experiencia musical previa, utilizando la figura del director de orquesta quien invita y funciona como puente para detonar estos procesos de aprendizaje a través de la generación de experiencia. Sin embargo, a nivel de taller se requirió asumir la postura docente, la cual exigió una revisión y síntesis para la difusión del conocimiento sobre las maneras de generar esta experiencia estética e implicar a un colectivo.



Al final del proceso se puede apreciar cómo la escultura sonora ésta fungiendo como detonador de procesos de simbolización, a partir del enfrentamiento con la experiencia estética, transformando las nociones de tiempo-espacio convirtiéndolas en conceptos significativos, ya sea como detonadores de procesos creativos individuales y colectivos o vinculados simplemente a la convivencia o al acercamiento con nuevas experiencias. Todo este proceso permite proponer a la construcción e improvisación colectiva dirigidas como prácticas artísticas integradoras de un proyecto para la detonación de simbolización espacial colectiva de ahí una necesidad de instituir las.

Durante este proceso se vislumbran dos claras líneas de investigación que directa o indirectamente se han relacionado con los objetivos de la investigación-producción. Una referente a los antecedentes históricos de estas prácticas: específicamente el caso de La Escultura Baschet en México ante los hallazgos documentales, como las relaciones institucionales, UB, Taller de Escultura Sonora Baschet de la UB, Los Talleres Baschet en París, UNAM, MUAC, FAD,

GIEIES, entre otras instancias que permiten, anunciar que se puede llegar a una aportación importante en este asunto. Cabe señalar que el encuentro con la escultura Baschet abrió canales de comunicación con la UB durante la estancia de investigación así como con el Taller de Escultura Baschet, los Talleres Baschet en París, la orquesta de Gamelan (que representa el primer acercamiento a un conjunto orquestal no occidental dentro de la investigación).

Y la otra con respecto a la continuidad del proyecto planteado durante la investigación-producción realizada: la institución práctica como la construcción e improvisación colectiva dirigida como detonadoras de simbolización espacial colectiva a través de su aplicación en entornos reales a través de programas sociales o comunitarios.





Aguiló, I. (s.f.). El loop: Desterritorialización de la canción. *A parte Rei. Revista de filosofía*, 4.

Antón, R. (2012). Guía incompleta para colaborar. En T. Projectes, *Música para camaleones. El Black Album de la sostenibilidad cultural*. Barcelona-Madrid.

Ariza Pomareta, J. (2008). *Imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. La Mancha, Castilla: Colección monografías.

Auge, M. (2000). *Los no lugares, espacios del anonimato, una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Bachelard, G. (1997). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

Barber, L. (2003). *El placer de la escucha*. Madrid: ardora.

Barón Linares, V. (2002). La instalación como la construcción de espacios significantes. En *¿Qué es la escultura hoy?* (págs. 122-124). Valencia: UPV.

Beljon, J. J. (1993). *Gramática del arte*. Madrid: Celeste Ediciones.

Beuys, J. (1977). Entrada en u ser vivo. En F. I. University (Ed.), *Bomba de miel en lugar de trabajo*. Kassel.

Beuys, J. (Conferencia pronunciada el 6 de agosto de 1977). Entrada en un ser vivo. Documenta 6, Kassel .

Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. (C. B. Delgado, Trad.) Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.



- Brea, J. L. (1996).** *Un ruido secreto*. Murcia: Mestizo. Navarrete, Entrevistador)
- Bunge, M. (2005).** *Diccionario de filosofía*. Siglo veintiuno editores.
- Bustamante, C. (11 de abril de 2014).** Experimento no3. (I. Navarrete, Entrevistador)
- Camacho, J. (15 de febrero de 2014).** Experimento no1. (I. Navarrete, Entrevistador)
- Castillo, A. d. (11 de abril de 2014).** Experimento no3. (I. Navarrete, Entrevistador)
- Chimal, G. (11 de abril de 2014).** Experimento no3. (I. Navarrete, Entrevistador)
- Cueto, O. (11 de abril de 2014).** Experimento no3. (I. Navarrete, Entrevistador)
- Deleuze, G. (2002).** Instincts et institutions. En *l'île déserte et d'autres textes* (págs. 24-27). Paris.
- Delgado, P. (17 de noviembre de 2014).** Sonidos bajo el árbol. (I. Navarrete, Entrevistador)
- Díaz, G. C. (13 de marzo de 2014).** Experimento no2. (I. Navarrete, Entrevistador)
- Eco, U. (1992).** *Obra abierta*. México: Planeta Agostini.
- Fernández, V. Y. (2012).** Arte y escultura sonora. Del sonido como objeto al objeto sonoro. *Arte y políticas de identidad*, vol. 7, 51-60.
- Ferrando, B. (2002).** Del intervalo como forma escul-





tórica. En *¿Qué es la escultura hoy?* (págs. 51-52). Valencia: UPV.

Foucault, M. (1984). *foucault info*. Recuperado el 2013 de noviembre de 9, de Of Other Spaces, Heterotopias: <http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html>

Gómez, A. (13 de marzo de 2014). Experimento no2. (I. Navarrete, Entrevistador)

Guattari, G. D. (1989). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (5a, 2002 ed.). (J. V. Perez, Trad.) Valencia: Pre-textos.

Heidegger, M. (2003). *El arte en el espacio*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra.

Islas, E. (11 de abril de 2014). Experimento no3. (I. Navarrete, Entrevistador)

Kaprow, A. (1993). *La educación del desartista*. Madrid: Árdora Ediciones.

Krauss, R. (1977). La escultura en el campo expandido. *En Pasajes de la escultura moderna* (A. B. Muñoz, Trad.). Madrid: Ediciones Akal,S.A.

López Chuhurra, O. (1967). *Que es la escultura*. Buenos Aires: Editorial Culumbia.

López, J.-G. (2004). *Espacio Permeable. Notas sobre Sonido y Escultura*. Recuperado el 17 de Abril de 2011, de un ruido secreto: <http://www.unruidosecreto.net/texto-espacio-permeable-algunas-notas-sobre-sonido>



y-escultura/

Lotman, I. M. (2000). *La semiosfera III Semiótica de las artes y de la cultura*. Valencia: Frónesis.

Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio*. Madrid: Akal.

Martínez, G. (17 de noviembre de 2014). sonidos bajo el árbol. (I. Navarrete, Entrevistador)

McLuhan, M. (1960). Five Sovereign Fingers Taxed the Breath. En E. M. Carpenter, *Explorations in Communication: An Antology*. Boston: Beacon Press.

Molina, M. (21 de Diciembre de 2009). *El arte Sonoro*. Recuperado el 18 de Abril de 2011, de <http://es.scribd.com/doc/24370658/El-Arte-Sonoro-Articulo-de-Miguel-Molina-Alarcon>

Nietzsche, F. (1886). *Más allá del bien y del mal*. Alianza Editorial.

Patiño, M. M. (15 de febrero de 2014). Experimento no1. (I. Navarrete, Entrevistador)

Paz, O. (1914). *Apariencia desnuda: La obra de Marcel Duchamp* (5ta reimpresión 1998 ed.). México: Biblioteca Era.

Pol, E. (1999). Simbolismo del espacio e identidad social. *Villes en Parallèle*.

Ramírez, J. (17 de noviembre de 2014). Sonidos bajo el árbol. (I. Navarrete, Entrevistador)

Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la Lengua Española* (Vol. Tomo I). Madrid: ESPASA.





Rios, J. (17 de noviembre de 2014). Sonidos bajo el árbol. (I. Navarrete, Entrevistador)

Rivas Mesa, F. J. (10 de febrero de 2011). *Pensamiento sonoro*. Recuperado el 18 de septiembre de 2013, de ¿Qué es el objeto sonoro? La fenomenología del sonido en Pierre Schaeffer : <http://pensamientosonoro.blogspot.mx/2011/02/que-es-el-objeto-sonoro-la.html>

Rodríguez, M. (11 de abril de 2014). Experimento no3. (I. Navarrete, Entrevistador)

Ruiz, M. (11 de abril de 2014). Experimento no3. (I. Navarrete, Entrevistador)

Ruiz, R. (11 de abril de 2014). Experimento no3. (I. Navarrete, Entrevistador)

Sandra. (11 de abril de 2014). Experimento no3. (I. Navarrete, Entrevistador)

Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux*. París.

Schafer, R. M. (25 de marzo de 2009). *Nunca vi un sonido*. Recuperado el 24 de marzo de 2015, de *archivosonoro*: <http://www.archivosonoro.org/?id=257>

Sennett, R. (2012). *Juntos. Rituales, placeres y políticas de cooperación*. (M. A. Galmarini, Trad.) Barcelona: Anagrama.

Shafer, R. M. (Noviembre de 1976). *El mundo de los sonidos. Los sonidos del mundo*. Recuperado el 24 de marzo de 2015, de *El correo*. Una ventana abierta al mundo: <http://unesdoc.unesco.org/>



images/0007/000748/074828so.pdf

Silva, D. (11 de abril de 2014). Experimento no3. (I. Navarrete, Entrevistador)

Silva, F. (1987). *La escultura y otros menesteres: una experiencia personal: escritos y dibujos para un arte mayor.* México: UNAM coordinación de humanidades.

Tous, F. (11 de abril de 2014). Experimento no3. (I. Navarrete, Entrevistador)

Villanueva, S. Y. (2012). *Los sonidos de las piedras: Experimentación visual y sonora de la escultura en piedra* (Tesis de Maestría ed.). México: Unam.

Villanueva, Y. (11 de abril de 2014). Experimento no3. (I. Navarrete, Entrevistador)

Villela, S. (17 de noviembre de 2014). Sonidos bajo el árbol. (I. Navarrete, Entrevistador)

Zavala, L. (9 de marzo de 2011). *Elementos de análisis intertextual.* Recuperado el 4 de diciembre de 2013, de scribd: <http://www.scribd.com/doc/50401727/Elementos-de-analisis-intertextual>



Ilustración 1 Louise Bourgeois, "Maman", 1999. Cortesía de Francisco Tous54

Ilustración 2 Luigi Russolo, "Intonarumori", 1914. Imagen tomada del sitio medienkunstnetz:[http://www.medienkunstnetz.de/works/intonarumori/](http://www.medienkunstnetz.de/works/intonarumori/http://www.medienkunstnetz.de/works/intonarumori/)(Fecha de actualización: 25 de julio de 2015).....61

Ilustración 3 Marcel Duchamp, "A bruit secret", 1916. Imagen tomada del sitio tijdschriftraster:<http://tijdschriftraster.nl/zwijgen/bruit-secret/>(Fecha de actualización: 25 de julio de 2015)62

Ilustración 4 Jean Tinguely, "Meta-armonía", 1979-1989. Tomada del sitio el informador: [http://www.informador.com.mx/cultura/2010/229519/6/museo-en-](http://www.informador.com.mx/cultura/2010/229519/6/museo-en-espana-considera-la-obra-de-jean-tinguely-vigente.htm)

[espana-considera-la-obra-de-jean-tinguely-vigente.htm](http://www.informador.com.mx/cultura/2010/229519/6/museo-en-espana-considera-la-obra-de-jean-tinguely-vigente.htm) (Fecha de actualización 25 de julio 2015) 63

Ilustración 5 Harry Bertoia, Ambientes sonoros,70s. Tomada del sitio clauseando:<http://clauseando.blogspot.mx/2012/09/as-esculturas-sonoras-de-sepultura.html>(Fecha de actualización:25 de julio 2015) 64

Ilustración 6 Francois y Bernard Baschet. Esculturas sonoras.1952-2015. Archivo personal..... 65

Ilustración 7 Pinuccio Sciola, Escultura sonora en piedra. 1996. Imagen tomada del sitio econote:<http://www.econote.it/2011/08/10/la-voce-delle-pietre/> (Fecha de actualización: 25 de julio 2015) 66

Ilustración 8 Caída de estatua de Sadam Husein en



ILUSTRACIONES



Baghdad.2003. Tomada de sitioeuronews: <http://www.euronews.com/picture-of-the-day/2013/04/09/anniversary-of-saddam-hussein-falling-down-in-iraq/>(Fecha de actualización 25 de julio 2015) 67

Ilustración 9 Colegio Siglo XXI, Coacalco Edo. Mex, 5:30-6:00pm, 13 de marzo 2014, 18 alumnos..... 93

Ilustración 10 Documentación de concierto de Escultura Baschet Monumento a la percusión, MUAC, 11 de abril 2014,12:00 hr. Tipo de participantes: Público en general 96

Ilustración 11 Documentación de concierto de Escultura Baschet Monumento a la percusión, MUAC, 11 de abril 2014,12:00 hr. Tipo de participantes: Público en general 97

Ilustración 12 Iván Navarrete, Paisaje sonoro No1, técnica: construcción en piedra y metal, material: laja arqueológica y solera, medidas, 80X140X40cm 108

Ilustración 13 Iván Navarrete, Paisaje sonoro No1, técnica: construcción en piedra y metal, material: laja arqueológica y solera, medidas, 80X140X40cm, diciembre 2013..... 109

Ilustración 14 Bocetos 110

Ilustración 15 Proceso de trabajo..... 111

Ilustración 16 Iván Navarrete, “Phonolito”, técnica: Construcción en piedra y metal, material: Laja arqueológica, varilla y cartón, medidas: 75X120X53cm, abril 2014..... 112



Ilustración 17 Iván Navarrete, "Médula sinusoidal", técnica: construcción en piedra y metal, material: laja verde oxidada y varilla roscada, medidas: 100X45X40cm, noviembre 2012 13

Ilustración 18 Taller: Introducción a la escultura sonora Baschet 114

Ilustración 19 Iván Navarrete, "Paisaje sonoro No2", lugar: residencia particular Villa de las Flores 2° sección 1°, técnica: Construcción en piedra y metal, material: laja verde oxidada y varilla galvanizada, medidas: 2.14 X 2.30 X, julio 2014 115

Ilustración 20 Proyecto "Paisaje sonoro no2", medidas 117

Ilustración 21 Proyecto "Paisaje sonoro no2", medidas 118

Ilustración 22 Proyecto "Paisaje sonoro no2", escala humana 119

Ilustración 23 Proyecto "Paisaje sonoro no2" 120

Ilustración 24 Iván Navarrete, Paisaje sonoro no3, técnica: construcción en piedra y metal, material: laja, madera y varilla roscada, medidas:210X100X80cm, agosto 2014..... 123

Ilustración 25 Iván Navarrete, "Sonidos bajo el árbol", colaboradores: Lorna Becerril Navarro y Gaber Lugo Vázquez, Unidad de Posgrado. F.E.S. Acatlán, técnica: Construcción en piedra y metal, material: Laja verde



ILUSTRACIONES



oxidada y varilla galvanizada, medidas: 5X6X3mts, noviembre 2014 124

Ilustración 26 Iván Navarrete, “Sonidos bajo el árbol”, colaboradores: Lorna Becerril Navarro y Gaber Lugo Vázquez, Unidad de Posgrado. F.E.S. Acatlán, técnica: Construcción en piedra y metal, material: Laja verde oxidada y varilla galvanizada, medidas: : 5X6X3mts, noviembre 2014 126

Ilustración 27 Proceso de construcción..... 127

Ilustración 28 Iván Navarrete, “Montaña Misteriosa”, técnica: Construcción en piedra, acero inoxidable y varilla, material: Laja pizarra, medidas: 80 X 100 X 40 cm, abril 2015 131

Ilustración 29 Montañas Misteriosas 132

Ilustración 30 Flyer exposición Casa Mexic 133

Ilustración 31 Flyer de la exposición en galería de Enjoy 134

Ilustración 32 Montaña, construcción en piedra, metal y varilla, 100 X 100 X 200 cm, agosto 2015 135

Ilustración 33 Sesión de Live Cinema y Arte Sonoro. Imagen cortesía de Sergio Adrián Camacho 136

Ilustración 34 Flyer de Sesion de Live Cinema y Arte Sonoro 137

Ilustración 35 Esquema de distribución de las esculturas sonoras en el escenario 141



Ilustración 36 Ejecución colectiva con Paisaje sonoro no 3, Academia de San Carlos, 16 octubre 2014	143
Ilustración 37 Improvisación colectiva dirigida, "Sonidos bajo el árbol", 14 de noviembre 2014. Imagen cortesía de Erick Medrano	146
Ilustración 38 Improvisación colectiva dirigida, "Sonidos bajo el árbol", 14 de noviembre 2014. Imagen cortesía de Erick Medrano	147
Ilustración 39 Taller de Francois Baschet en Jean Beuvais, 10 de abril 2015, París.....	152
Ilustración 40 Taller de Francois Baschet en Jean Beuvais, 10 de abril 2015, París.....	153
Ilustración 41 Taller de Bernard Baschet en Sant Michel sur Orge, 13 de abril 2015, París	154
Ilustración 42 Bernard Baschet e Iván Navarrete en Sant Michel sur Orge, París, 13 abril 2015, fotografía: Francoise De la Tour	155
Ilustración 43 Bernard Baschet 1917-2015	156
Ilustración 44 Estudio de Pierre Malbeos y Francoise De la Tour, 13 de abril 2015, París.....	157
Ilustración 45 Llorec Barber "Conciertos de ciudad", 1991, Puebla, imagen tomada de youtube: https://www.youtube.com/watch?v=pnrWLIZHDYY	159
Ilustración 46 Exposición Baschet México 68, 1968, México. Imagen tomada de Video documental colección Baschet de la UB.....	160



ILUSTRACIONES



Ilustración 47 Montaje, exposición y concierto Escultura Sonora Baschet, mayo de 2015, Barcelona 162

Ilustración 48 Project monopar i'l M. E. Alain de Charterac (florentin) et, la Scene Nationale de 'Albi (educación especial), 17 de abril 2015, Barcelona y.... Casa de Joves Palaos Alós (Corporal | Educación especial), 24 de abril 2015..... 165

Ilustración 49 Taller de construcción masiva en Instituto Mediterráneo en Castelldefels, 17 de mayo 2015, Barcelona 167

Ilustración 50 Taller de construcción masiva en Instituto Mediterráneo en Castelldefels, 17 de mayo 2015, Barcelona 168

Ilustración 51 Orquesta de Gamelan Balines Pennapam Guntur, 26 de abril de 2015, Barcelona. Imagen cortesía de Fabiola Sánchez 169

Ilustración 52 Improvisación colectiva dirigida en la UB "Montaña Misteriosa", 10 de junio 2015, Barcelona ... 171

Ilustración 53 Cañones de Asedio, 2016, Edgar torres e Iván Navarrete, Sesión 43 Live Cinema & Arte Sonoro, Facultad de Música UNAM 173

Ilustración 54 Cañones de Asedio, 2016, Edgar torres e Iván Navarrete, LATA 174

Ilustración 55 Taller de Escultura sonora. Construcción e improvisación colectiva (piloto). SaludArte, Taller de Artes Plásticas, Iván Navarrete, CDMX Sep-Oct 2015 176



Ilustración 56 Sesión bajo el árbol, 3er Encuentro Internacional de Arte Sonoro y Experimentación Audiovisual, Unidad de Posgrado Fes Acatlán, 23 de enero 2016.....	FAD Xochimilco 201	178	184
Ilustración 57 Miembros de GIEIES, Francisco Tous, Sol Zamora, Edgar Olvera, Yoliztli Marañon, Iván Navarrete, Encuentro de investigadores del CIPEI, CORIEDA, FAD, 15 de marzo 2016, Logotipo diseñado por; Edgar Olvera.....	Ilustración 60 053 Sesión de Live Cinema y Arte sonoro, Taller de Escultura Sonora. Construcción e improvisación colectiva dirigida, CORIEDA, FAD Xochimilco 201.....	180	185
Ilustración 58 Taller de Escultura Sonora. Construcción e improvisación colectiva dirigida, 1er Festival de Live Cinema y Arte Sonoro, MX, 2016.....		183	
Ilustración 59 Taller de Escultura Sonora. Construcción e improvisación colectiva dirigida, CORIEDA,			



ILUSTRACIONES



