

## **CARPE SONUM. María Andueza**

Carpe Sonum se realiza a partir del espacio de las cochiqueras de Berzosa del Lozoya (Madrid). Éstas constan de dos espacios, uno inicial más pequeño, que serviría posiblemente para almacenar utensilios y comida para los animales; y un segundo más grande donde se encontraban éstos.

El primer espacio ha sido amortajado, quiero decir, cada elemento que se encontraba allí ha sido envuelto individualmente con una tela blanca con cierta transparencia, que permite observar lo que permanece debajo. La habitación, en la que paredes, piedras, utensilios y demás han sido forrados, ha cobrado una unidad táctil antes inexistente. Esta habitación permanece con el sonido ambiente (se intentó manipular el espacio para conseguir un silencio absoluto, pero la falta de medios económicos y la dificultad de la propuesta, hizo que éste permaneciese con el sonido ambiente)

En el segundo espacio, se ha realizado una intervención sonora; seis altavoces se han ocultado por el lugar, resultando casi imposible encontrarlos. Cada pareja de altavoces corresponde a una pista de sonido diferente.

Las pistas de sonido incluyen los ruidos de los animales relativos al lugar, como cerdos o gallinas.

La obra realizada para *Mirador 03* pretende algo más que mostrar un trabajo llevado a cabo para una exposición. No es tampoco la ambientación para un espacio, sino una continuación de este. Se escogen las antiguas cochiqueras de Berzosa del Lozoya; abandonadas desde hace aproximadamente 30 años. Cobijo de cerdos y gallinas han pasado a ser ahora montaña de tejas rotas, maderas carcomidas por las termitas, piedras que dejaron de ser muro para ser escombros, basurero improvisado que da lugar a un nuevo espacio que encierra y entreveía los signos de lo que un día fueron.

*Carpe Sonum* se proyecta así como un punto y seguido en la historia del espacio. Historia que mira hacia atrás y se proyecta hacia delante desde un punto estático. Un instante del presente queda capturado en el espacio al que da acceso un vano de reducidas dimensiones, que actuando como frontera, nos deja paso a una habitación<sup>1</sup> en la que el proceso natural de desarrollo se ha visto paralizado. Un presente y un pasado envueltos, que sirven como lienzo en blanco para un mañana. Un espacio de nadie que se convierte en una sala de chocante pulcritud.

La visión y el entendimiento habrán de llegar a una nueva conclusión común a este espacio. Cada uno de los fragmentos de esta primera habitación está envuelto; el musgo, el polvo y cualquier otro accidente que el tiempo haya podido crear en cada piedra o madera, en cada objeto allí situado, pasan a un segundo plano, a ser estrato y sedimento de una nueva capa. La esencia del lugar adquiere un nuevo protagonismo, cada objeto permanece como material desprovisto de lo ocasional y furtivo. Lo invariable se sitúa en primer plano ocultando el desarrollo bajo un nuevo estado común y uniforme para toda la estancia.

Una tela semitransparente blanca<sup>2</sup> es la artífice de este nuevo estado que paraliza y cobija los restos de la propia historia del lugar. Un nuevo punto de partida donde pronto aparecerá la vida. Al envolverse cada parte del espacio con esta tela blanca se produce un cambio en la concepción de las ruinas, de las que van a resurgir el espacio y una nueva concepción de este que nos proyectará hacia la consecución de la obra. Recogen también el conjunto del tiempo que ahora se ve paralizado tan sólo por un instante, cada fragmento el suyo propio, creándose así un lugar al mismo tiempo para la memoria y el olvido del que surge entre el caos y el orden, la parálisis y el progreso, una delgada línea de lo efímero que hace desaparecer lo que de reliquia pudiera tener el lugar<sup>3</sup>. El espacio ha sido transformado, y

---

<sup>1</sup> Las medidas aproximadas de esta habitación son de 3.0x3.0x2.5 metros. Es un espacio que por sus características físicas envuelve también al espectador, de manera que al verse inmerso allí se sentirá parte integrante.

<sup>2</sup> Se trata concretamente de un forro de poliéster blanco, que se amolda a cada recoveco de los materiales. Ha sido pegado con una cola transparente para que esta no actúe como una interferencia visual entre cada fragmento y la tela.

<sup>3</sup> Boltanski, C. “**Adviento y otros tiempos**” Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) Ed. Polígrafa. Barcelona, 1996.

aunque a primera vista se haya convertido en un terreno para lo *sagrado* en el que lo *profano* parece no tener cabida, pronto nos daremos cuenta que no es así; un grupo de plantas ha sido respetado y resalta triunfante entre la montaña de escombros de un color blanco-violáceo devolviendo la mirada del espectador al estado natural. Actuando así del mismo modo que en la pintura renacentista de tema divino lo hacen la presencia de animales que se encargan de devolver la vista del espectador al plano de lo real.

No se trata por tanto de rehacer un espacio de índole sagrada sino de conferirle un aspecto más severo y unitario. Convertir las partes diferentes de un conjunto, en el conjunto semejante de lo inexpresivo; de todo aquello que responde a una misma cualidad pero no a una misma formalidad.

Si lo que identifica a una piedra como tal en un entorno derruido es todo aquello que se forma a partir de su propio volumen (polvo, musgo, etc.), deshaciéndonos de esa parte, nos deshacemos también de la expresión, de aquello que da a entender que lo que tenemos ante nosotros es un escombros.

Borrando la viveza y la propiedad que lo hace inteligible pasamos a tener un reciente conjunto desabrido, en el que cada fragmento necesita del resto para obtener un significado y provocar un juicio en el espectador, quien puede sentir un distanciamiento y desconcierto inicial, favorecido por el choque de imagen\_conocimiento; puesto que la imagen que se percibe es diametralmente opuesta a la que debiera encontrarse en unas cochiqueras.

Me atrevo a decir que lo que se interpreta como distanciamiento por parte del espectador es la reacción esperada ante un espacio de lo *insípido*, tal y como a este término se refiere, F. Jullien<sup>4</sup>, quien valora en este concepto la armonía de todas las partes de un conjunto y “cuya única característica (de la insipidez) es la de resistirse a la caracterización, permanecer discreta y reservada” Ante este hecho el espectador habrá de reconsiderar su mirada, después de haber introducido la racionalidad en un espacio del caos. La imagen se situará como punto intermedio entre él mismo y el mundo, tal y como lo interpretó Kant, derivándose de esto una variación más rica y un desarrollo más lejano del lugar que iremos descubriendo al entrar al siguiente espacio de *Carpe sonum*.

Guiados por el sonido llegamos a un espacio perpendicular al primero, de aproximadamente 15 metros de longitud y dividido a su vez en varios espacios transversales. El orden desaparece entre matorrales y piedras, todavía se dejan ver

---

Pág. 110: “Lo que se muestra está más en el orden de lo efímero que en el de la reliquia. La idea de reliquia es ante todo occidental y cristiana. Para un africano, no se trata de guardar una máscara del siglo XVI sino de que haya alguien que la pueda realizar, que la sepa utilizar y que aún conozca su magia. (...)”

<sup>4</sup> Jullien, F. “**Elogio de lo insípido**” Ed. Siruela. Madrid. 1998.

Pág. 23 “Con la insipidez permanecemos en la esfera de la experiencia sensible (aunque nos sitúa en su límite, donde lo sensible se vuelve más tenue y desvaído). La insipidez es concreta, aunque sea discreta. Por esta razón podemos expresarla en un paisaje”

Págs. 35 / 36 “(...) La virtud de la insipidez consiste precisamente en hacer que coincida nuestro espíritu con el estado más fundamental de las cosas en la medida en que ningún sabor nos atrae más que otro, ni está privilegiado respecto a otro, mantenemos la balanza equilibrada entre todas las virtualidades, y dejamos la lógica inherente a la existencia desarrollarse espontáneamente (...)”

algunos fragmentos forrados. Apenas atravesado el umbral entre el primer y el segundo espacio nuestra mirada descubre un poste forrado que sirve de punto de enlace para atraer la mirada y la acción del espectador hacia el segundo espacio aún desconocido y que servirá como guía en el nuevo trayecto. Otros elementos aparecen forrados, restos del primer espacio que actúan como pautas de la visión, de la memoria, del progreso y que llevan implícito el olvido al que se ha visto sometido el lugar.

Entrar a este segundo espacio es poner en práctica el pensamiento, que se verá enriquecido al ponerse en contacto con el estado natural.

Teniendo estos puntos de referencia, descubriremos el espacio al ritmo de los sonidos. Una estructura circular que se repite cíclicamente ayudando a canalizar las imágenes que percibimos. Sólo unas bombillas de baja potencia se han colocado por distintos puntos del espacio con la intención de señalar pequeños detalles y como dice Boltansky de las iluminaciones tenues de sus obras, “evocando, por ejemplo, la vulnerabilidad de la existencia”.<sup>5</sup>

El espectador ha de tomar conciencia de que los sonidos que escucha son los mismos que se escucharon hace 30 años: abejorros, gallinas, cerdos, grillos que al compás del azar y la voluntad propia suenan por el espacio, sin la intención de representar fenómenos de la naturaleza, sino para expresar la vida interior del espacio. Todo esto hará que el sujeto se sitúe en un centro imaginario que no encontrará sentido en sí mismo sino en el propio sonido; provocando que se sienta ajeno al lugar de no involucrarse en ellos, lo que supone que potencialmente los animales recuperen la propiedad del lugar.

Encontré al respecto una conferencia de John Cage pronunciada en Alemania en 1958, hablaba sobre la indeterminación de la composición; en un fragmento decía lo siguiente: “ *En el caso de Music of changes la función del intérprete es la de un contratista que, siguiendo el plano de un arquitecto, construye un edificio. El hecho de que “Music of changes” fuera compuesta mediante operaciones aleatorias identifica al compositor con cualquier eventualidad. Pero su notación, que está determinada en todos los sentidos, no permite al intérprete tal identificación; su trabajo está específicamente dispuesto frente a él. Por tanto no puede interpretar desde su propio centro sino que debe identificarse tanto como le sea posible con el centro del trabajo tal como está escrito.*”<sup>6</sup>

No obstante este centro variará en la medida en que los sonidos vayan transformándose. La duración del sonido está organizada de la siguiente manera:

Una estructura en tres tiempos. La memoria del espacio. Conforme se avanza por el espacio comienzan a aparecer los sonidos. Un abejorro es el primero en guiarnos por este espacio. De nuevo nos situamos entre el pasado y el presente. El abejorro es uno de los animales que estuvo allí y permanece, por esto nos sirve como guía para introducirnos en esta segunda parte de la obra. Aparece a la derecha de nuestros oídos haciéndonos levantar la vista y descubriendo que aquel espacio que parece muerto

<sup>5</sup> Boltanski, C. “**Adviento y otros tiempos**” Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) Ed. Polígrafa. Barcelona, 1996. Pág.110

<sup>6</sup> Cage, J. “**Silencio**”. Ed. Árdora. Pág.. 36

conserva la vida más allá de su apariencia. Pronto una serie, no ya de sonidos, sino ahora de animales presentes a través de estos van surgiendo de entre plantas, piedras, tierra, etc. El lugar revive y deja constancia de ello.

Una estructura en tres tiempos. La ficción. Progresivamente los sonidos sufren un proceso semejante al que se produjo en la primera habitación al ser envuelta. Esta vez no son cubiertos con telas, sino por algo semejante a ellas en el sonido; el tono. Cada sonido se verá impregnado, ahogado finalmente en una tonalidad que no es la suya propia, y al igual que en la primera habitación podíamos reconocer tejas, piedras y demás objetos, ahora podremos reconocer y distinguir cerdos, gallinas, grillos ocultos bajo una tonalidad que los ha medido a todos por igual. ¿Qué se persigue con esto? Paralizar el lugar, desproveerlo nuevamente de la anécdota de cada sonido y profundizar en su conocimiento, dejando sólo aquello que permanece. El aumento gradual del número de animales y del volumen, puede llegar a ser de algún modo, un ataque a la sensibilidad auditiva del espectador.<sup>7</sup>

Una estructura en tres tiempos. El silencio. Los sonidos que escuchábamos con potencia se han extinguido. Nos encontramos en un nuevo espacio del que nuevamente ha de surgir el sonido. El espectador cree encontrarse con el silencio y con él, el final de la obra, pero nada más alejado de lo cierto. De él surgen los sonidos que ya no están siendo condicionados por la mano humana, sino que ondean libremente por el aire, de manera que cada espectador compondrá su tercer tiempo de la composición en relación a su capacidad auditiva.

*“(...) El silencio se convierte en otra cosa\_ no es en absoluto silencio, sino sonidos, los sonidos del ambiente\_. Su naturaleza es impredecible y cambiante. Podemos estar seguros que estos sonidos (que llamamos silencio solamente porque no forman parte de una intención musical) existen. El mundo está repleto de ellos, y en ningún momento, en realidad, libre de su presencia (...)”<sup>8</sup>*

El oído del espectador debería percibir que este silencio que escucha ahora<sup>9</sup>, no es el mismo que escuchó en la habitación amortajada al entrar en las cochiqueras. Se ha visto sometido a una sensación física que ha producido una reacción motriz y un significado psicológico. Utilizando un término filosófico, hablaría de un “sistema sinestésico”<sup>10</sup> No debería sentirse indiferente ante un silencio después del estímulo al que ha sido

<sup>7</sup> Ross, C. **“Vision and Insufficiency at the Turn of the Millenium: Rosemarie Trockel’s Distracted Eye”** Pág.99: El sonido de fondo está por lo tanto compuesto de una creciente multiplicidad de sonidos. Esta multiplicidad se convierte gradualmente en una forma de agresión, de contaminación, mientras los sonidos se intensifican y diversifican, coexistiendo en una cacofonía aún imperceptible por los músicos y cada vez más perceptible para el observador. La coexistencia de sonidos heterogéneos –pasos, monopatines, campanas de iglesias, música pop grabada en cinta, el clic de una cámara de fotos, trompetas, (...) – define la vida en comunidad como una cuestión de entretenimiento y contaminación sonora.

<sup>8</sup> Cage, J. **“Silencio”** Ed. Árdora. Madrid, 2002 . Pág. 22 / 23

<sup>9</sup> López Saenz, M.C. **“El arte como racionalidad liberadora”** Cap. II. “M. Merleau-Ponty: estética y ontología” Pág. 42: “El silencio que sigue al lenguaje no es idéntico al que le precede”

<sup>10</sup> Buck-Morss, S. **“Estética y anestésica una revisión del ensayo de Walter Benjamín sobre la obra de arte”** Pág. 65: “(...) llamaremos a este sistema estético de la conciencia-sensorial, descentrada del sujeto clásico, en donde las percepciones sensoriales externas se reúnen con las imágenes internas de la memoria y la anticipación, “sistema sinestésico” (“synaesthetic system”) Si el “centro” del sistema no está en el cerebro sino en la superficie del cuerpo, entonces la subjetividad, lejos de estar unida al cuerpo

sometido en el momento anterior. Si bien hay un interés en que inicialmente parezcan haberse extinguido todos los sonidos, lo hay también en que el oído se agudice hasta llegar a los sonidos actuales del lugar. La cuestión no es obligar al oído a escuchar, sino devolverle su capacidad auditiva. Puesto que el momento inmediatamente anterior ha podido producir un ligero “shock” en el espectador, debido al volumen y a la extrañeza que produce el reconocimiento del sonido de los animales, el organismo quizá reaccione contra los estímulos externos; en este caso sólo la permanencia en el reciente “silencio” puede hacer desaparecer el shock y reaparecer la capacidad auditiva.

Con este tercer tiempo se cierra la estructura circular y comienza de nuevo el ciclo. Digamos que cada sonido está pasando por un proceso similar al de un ser vivo que nace, crece, se reproduce y muere. Nosotros somos parte del proceso y como tal así lo vivimos en *Carpe sonum*.

Pero cerrar la obra supone pasar de nuevo por el espacio envuelto del que hemos hablado al principio. Parece que ahora el espectador lo entiende mejor. Le dedica más tiempo y asimila el paso de un estado a otro. Lo que antes se había observado basándose en un desconocimiento del lugar, se hace ahora sobre la experiencia de éste y del proceso que ha sufrido el sonido en él. Ya no se siente atraído por los sonidos que al entrar al espacio escuchaba con gran avidez como los navegantes al pasar junto a la isla de las Sirenas en la *Odisea*.

*“(...) Os encontraréis con las Sirenas, que encantan a cuantos hombres pasan cerca de su vista (...) Pasad sin deteneros por la isla, y que tus compañeros se taponen los oídos con blanda cera para no oír los cantos. Tú podrás oírlos si antes ordenas que te aten bien al palo de tu nave (...)”<sup>11</sup>*

Casi sin pensarlo el espectador tentado por los sonidos los sigue hasta acabar con ellos, la atracción que ejercen es tan fuerte que su vista se ciega hasta encontrarlos, sólo el silencio puede devolverles la visión, que modificada, es capaz de entender el esencialismo del espacio sobre su propia existencia.

---

biológico, juega un papel de mediadora entre las sensaciones interiores y las exteriores, las imágenes de la percepción y de la memoria. (...)

<sup>11</sup> Homero. “**La Odisea**” Canto XII

## APÉNDICE

De la autonomía de la visión. Sobre la habitación forrada de *Carpe Sonum* y el “Elogio de la ceguera” de Saramago.

Como es sabido por todos, cada uno de los cinco sentidos tiene su propia autonomía y confiere una información que no podría ser dada por ninguno de los otros. Sin embargo estamos acostumbrados a forzar un sentido en favor de otro, por ejemplo, un ciego ve con el tacto, un mudo se comunica gracias a la vista, igual que un sordo.

Pero esto no afecta sólo a aquellos que tienen una deficiencia sensorial, también los que gozan de sus cinco sentidos dan prioridad a unos sobre otros. En nuestra sociedad damos primacía a la visión sobre el resto de los sentidos, así suprimir la información visual supone construir un alto muro impenetrable que nos obliga a percibir lo presente de otra manera, percibir con el tacto, con el sonido, etc.

En esto consiste la primera habitación de *Carpe Sonum* forrada por completo con tela blanca. Suprimir la información visual real, obligando al espectador a que palpe y reconozca el lugar de otra manera; acentuando la interrelación entre vista, oído y tacto de manera que se produzca un nuevo conocimiento.

Entrar supuso una ceguera momentánea “(...) *en ese momento el foco luminoso le dio de lleno en los ojos, como una quemadura instantánea le quedó en la retina una sensación de deslumbramiento. Cuando restableció la visión (...)*”<sup>12</sup> no pudo decir que no había pasado nada, sintió que el resto de sus sentidos se habían puesto en guardia ante la torpeza de la visión misma. Alargó una de sus manos hasta tocar uno de aquellos objetos blancos, descubrió poco después que todos tenían la misma textura y entonces se dio cuenta del silencio penetrante de la habitación...

Pero aún así, habrá quien siga buscando lo eminentemente visual, y lo que para unos significa la pérdida de información visual, será interpretado por otros, como la adición de barreras para llegar a un mismo punto, debiendo realizar así una dura labor de decodificación, que sólo encontrará recompensa en un grupo de plantas que se ha dejado sin forrar (como recordatorio de lo real) y en el suelo que pisa el propio espectador, que por motivos evidentes no podía serlo.

Se convierte la visión en una “ceguera blanca” semejante a la que sufrían los personajes del libro de Saramago. Sometidos a un exceso de información los espectadores pueden llegar a no ver nada más allá de aquella tela blanca. La vista se enfrenta a sí misma; empeñados en encontrar una explicación en todo aquello, aíslan la visión y la someten a un duro trabajo de búsqueda que acabará por dejarles más ciegos todavía.

---

<sup>12</sup> Saramago, J. “**Ensayo sobre la ceguera**” Suma de letras. Madrid. 2002. Pág. 212

*“(...) me quedé ciego cuando estaba mirando mi ojo ciego, Qué quiere decir, Muy sencillo, sentí como si el interior de la órbita vacía se estuviera inflamando, me quité el parche para comprobarlo, y en ese momento me quedé ciego, Parece una parábola, dijo una voz desconocida, el ojo que se niega a reconocer su propia ausencia, (...)”*<sup>13</sup>  
 Quedarse ciego ante el reflejo de tu propia mirada, sentir que tu vista no es capaz de nada más y sin embargo *“(...) desear estar ciego, atravesar la piel visible de las cosas y pasar al lado de dentro de ellas; a su fulgurante e irremediable ceguera(...)”*<sup>14</sup>. Después darse cuenta quizá, de que te has separado del lugar que ocupa cada fragmento, situándote en el vacío que dejan y sintiéndote parte integrante de él, comprendiendo que la parte más importante de la obra no es la que se construye, sino el espacio dramático que deja tras de sí.

Las dos actitudes preparan al espectador para proseguir la visita en el segundo espacio. Se ha visto cuestionada su mirada. En el primer caso la curiosidad ante el primer impacto de la visión y la necesidad de saber más, han hecho que el espectador acuda al resto de los sentidos, casi siempre el tacto. En el segundo, la exhausta búsqueda de pruebas reales hará que posteriormente la vista fatigada se relaje y atienda a otros estímulos, tales como el sonoro.

Por tanto no se deberá hablar en mayor medida del papel de la visión en la obra y sus consecuencias, sino en general de la reacción sensorial que provoca en el espectador, quien inducido por el poder de la mirada llega a trasladar el resto de sus sentidos a un nivel distinto del inicial.

Así en el segundo espacio, donde el sonido es el claro protagonista, sucede lo mismo pero a la inversa, el oído se ve expuesto a un mayor número de estímulos que habrá de canalizar a través de la mirada hacia el espacio. Dijo San Pablo que la verdad entra siempre por el oído, “quien ve sin oír es siempre más infeliz que el que oye sin ver”. Sin embargo el espectador no deja nunca de percibir lo que tiene ante sus ojos, y contando de antemano con ello, se pretende dirigir su mirada por un espacio de lo ausente, de lo pasado que se revive con el sonido, quedando finalmente paralizado en el silencio, capaz de recuperar, ocupar y unir en un instante el pasado y el presente de un lugar.

---

<sup>13</sup> Ibid., pág. 176

<sup>14</sup> Ibid., pág. 85



## Bibliografía

1. Boltanski, C. **“Adviento y otros tiempos”** Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) Ed. Polígrafa. Barcelona, 1996.
2. Jullien, F. **“Elogio de lo insípido”** Ed. Siruela. Madrid. 1998.
3. Cage, J. **“Silencio”**. Árdora Ediciones. Madrid. 2002
4. Ross, C. **“Vision and Insufficiency at the Turn of the Millenium: Rosemarie Trockel’s Distracted Eye”** October 96. 2001
5. López Saenz, M.C. **“El arte como racionalidad liberadora. Consideraciones desde Marcuse, Merleau-Ponty y Gadamer”** Madrid: UNED: libro electrónico, 2002.
6. Buck-Morss, S. **“Estética y anestésica una revisión del ensayo de Walter Benjamín sobre la obra de arte”** La Balsa de la Medusa. Núm. 25, 1993
7. Kandinsky, V. **“De lo espiritual en el arte”** Ed. Labor. Colombia. 1995
8. Ong, W.J. **“Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra”** Fondo de Cultura Económica. México. 1996
9. **“Arnold Schoenberg – Vassily Kandinsky (cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario)** Alianza Música, 1987
10. **Futurismo e Futurismi. Mostra nel Palazzo Grassi (Venecia)**
11. Perela, E. D. **“Conducta estética y sistema cultural. Introducción a la psicología del arte”**. Editorial Complutense.
12. Gombrich, E. H. **“Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo XX acerca del saber y del arte”**. Editorial Debate. Madrid, 1997
13. Neuhaus, M **“Evocare l’udibile”**. Mostra Castello di Rivoli (Torino) Italia. 1995
14. Leitner, B. **“Sound: Space”** Ed. Cantz. Alemania. 1998
15. Saramago, J. **“Ensayo sobre la ceguera”** Suma de letras. Madrid. 2002
16. Homero. **“La Odisea”**
17. Nooteboom, C. **“Foto”** Artículo publicado en suplemento BABELIA del Diario El País. 16 / 08 / 2003

### Galería de Imágenes









