

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES VISUAIS

Peter Francis Correa Gossweiler

**UN TONTO
CON TINNITUS**

Porto Alegre
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES VISUAIS

Peter Francis Correa Gossweiler

**UN TONTO
CON TINNITUS**

Dissertação apresentada
para a obtenção do grau de
Mestre em Poéticas Visuais do
departamento Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais do Instituto de Artes da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador:

Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves (PPGAV-UFRGS)

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Elaine Athayde Alves Tedesco (PPGAV-UFRGS)

Profa. Dra. Teresinha Barachini (PPGAV-UFRGS)

Profa. Dra. Maria Raquel da Silva Stolf (UDESC)

Porto Alegre
2018

CIP - Catalogação na Publicação

Gossweiler, Peter Francis Correa
Un Tonto con Tinnitus / Peter Francis Correa
Gossweiler. -- 2018.
118 f.
Orientador: Flávio Roberto Gonçalves.

Coorientadora: Teresinha Barachini.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Arte sonora. 2. Sintoma de tinnitus. 3. Tolerância. 4. Escucha. 5. Silêncio. I. Gonçalves, Flávio Roberto, orient. II. Barachini, Teresinha, coorient. III. Título.

**“Bienvenido.
Este es un
poderoso espacio
de escucha. Por
favor, "busca" tu
jazz. Te pedimos
que guardes
silencio mientras
se reproduce la
música”**¹

"Reglas de la casa" de un jazu-kissa en Tóquio, Japón. (traducción libre) *"Welcome. This is a powerful listening space. Please 'dig' your jazz. We ask that you observe silence while the music is playing"* (ATKINS, 2001, p. 4 apud NOVAK, 2013, p. 243).

Muchas gracias a todos que me ayudaron: Prof. Flávio Gonçalves, Profa. Elaine Tedesco, Profa. Tetê, Profa. Raquel Stolf, demás profesores del Instituto de Artes, Prof. Paulo Silveira, secretaria Patricia, Suzana Mendonza (revisión ortográfica), colegas de la turma 24 de la maestría, colegas del grupo de estudios OM-LAB, Prof. Eloy Fritsch, Prof. Chico Machado, Planetário de UFRGS, Lukas Kühne, Llorenç Barber, Hans Peter Kuhn, papá, mamá, hermanos, amigos y un muy especial a mi familia: Debora, Martín, Teco y Fábio.

Dedico este trabajo a los que sufren de *tinnitus*.

Videos de los trabajos de esta disertación disponibles en el sitio:

vimeo.com/untontocontinuitus

SUMARIO

RESUMEN.....08

ABSTRACT.....09

MI VOZ.....10

INTRODUCCIÓN.....11

CAPÍTULO 1.....18

Silencios en el Goethe Institut-POA.....26

Afinando Realidad y Fantasia.....38

A Acústica do Estacionamento da Fundação Iberê Camargo.....50

¡Desapagado!58

Muro da Mauá.....67

Un Tango por la Ventana.....75

CAPÍTULO 2.....83

¿Cómo así, llamar a un síntoma de Tinnitus, amigo?.....87

Sonoridade.....94

Monotonal Podcast.....102

EL TONTO.....106

REFLEXIÓN.....113

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....115

RESUMEN

Esta disertación investiga la presencia de la escucha en ocho proposiciones artísticas. Como producto, buscamos entender el proceso de cómo ocurre este acto del pensamiento que, al crear imágenes sonoras, nos desplaza y nos posiciona. Por este camino, proponemos el cambio de una relación antagonista con un síntoma de *tinnitus* (zumbido) para una relación de amistad: de esto sintetizamos el concepto de El Tonto. En esta experiencia de aprendizaje, al dialogar con los conceptos de *Escucha* de Jean-Luc Nancy, *Paisaje Sonoro* de Murray Schafer, *Intencionalidad* de Edmund Husserl y Maurice Merleau-Ponty, *Objeto Sonoro* de Pierre Schaeffer, *Imagen* de Marie-José Mondain, *Logoterapia* (busca por sentido) de Vida de Victor Frankl, *Noise* entre Luigi Russolo y Jojo Hiroshige, *Silencio* entre John Cage y Glenn Branca, entre otros, se exponen formas de pensar sobre los límites de las frecuencias en Hertz, del ruido y del silencio más integradas con un sentido de tolerancia para con este *síntoma de tinnitus*. Así, presento mis trabajos de poética en el curso de *Mestrado em Poéticas Visuais* (UFRGS-IA-PPGAV, 2016-2018): *Frequências Sonoras do Goethe Institut-POA* (2016), la exposición *Hertz do lugar onde estamos* (2016), *A acústica do estacionamento da Fundação Iberê Camargo* (2017), *862 Hz* (2017), *No direito olha o muro - No direito dá as costas pro muro* (2017), *Un tango por la ventana* (2017), *Lectura monotonal* (2018) y *Monotonal* (2018).

Palabras clave: Síntoma de *Tinnitus*. Tolerancia. Escucha. Silencio. Arte Sonoro

ABSTRACT

This dissertation investigates the presence of listening in eight artistic propositions. As a product, we try to understand the process of how this act of thought occurs and, by creating sound images, moves and positions us. We propose the change of an antagonistic relation with a symptom of tinnitus (buzzing) for a friendship relationship: from this we synthesize the concept of The Fool (El Tonto). In this learning experience, dialoguing with the concepts of *Listening* by Jean-Luc Nancy, *Soundscape* by Murray Schafer, *Intentionality* by Edmund Husserl and Maurice Merleau-Ponty, *Sound Object* by Pierre Schaeffer, *Image* by Marie-José Mondain, *Logotherapy* (search for meaning) of Victor Frankl, *Noise* between Luigi Russolo and Jojo Hiroshige, *Silence* between John Cage and Glenn Branca, among others, are exposed ways of thinking about the limits of frequencies in Hertz, of noise and the silence more integrated with a sense of tolerance with this symptom of tinnitus. Thus, I present the works of poetry in the course of Mestrado em Poéticas Visuais (UFRGS-IA-PPGAV, 2016-2018): *Frequências Sonoras do Goethe Institut-POA* (2016), the exhibition *Hertz do lugar onde estamos* (2016), *A acústica do estacionamento da Fundação Iberê Camargo* (2017), *862 Hz* (2017), *No direito olha o muro - No direito dá as costas pro muro* (2017), *Un tango por la ventana* (2017), *Lectura monotonal* (2018) y *Monotonal* (2018).

Keywords: Symptom of Tinnitus. Tolerance. Listen. Silence. Sound Art

MI VOZ

Español fue mi primer disfraz del pensamiento, mi primer lenguaje². Fue como aprendí de chiquitito el nombre de las cosas, representar objetos y sus significados. Fue como me comuniqué por primera vez con el mundo y conmigo mismo.

De este lenguaje organizo la memoria y creo imágenes. Pienso en español, sueño en español, calculo en español y mi sensibilidad (aun que esto no sea posible) es en español también. ¡Esta es la voz de como me escucho! De tal forma, les hablaré en español porque también es como sueño mejor: no solo melódicamente, como en una fluencia placentera de la poesía, pero como una herramienta que ataja estos vientos fuertes en mi pensamiento.

Esta es también una posición ideológica de mis fantasías para poder expresar palabras y frases que en portugués serían intraducibles³. Así, esta mi disertación de *Mestrado em Poéticas Visuais* suena por este instrumento.

¡Que lo disfrutes!



² En la Teoría Pictórica del Lenguaje de Ludwig Wittgenstein, “a forma do fato (afiguração) é a possibilidade de que as coisas estejam umas para as outras tal como os elementos da proposição (figuração)” (JUNIOR, 2017. p. 58). Y en la Naturaleza de los Nombres (proposiciones), “um nome está necessariamente ligado à existência de um objeto que ele nomeia” (IDEM. p. 53). Estas relaciones nos lleva a creer en la fuerza de la lengua materna, la lengua nativa, para que mi voz suene mejor en español.

³ “La metáfora no es para el verdadero poeta una figura de retórica, sino una imagen sustitutiva que pone realmente ante sus ojos en el lugar de una idea” (NIETZSCH *apud* ATTALI, 1995, p. 14)

INTRODUCCIÓN

Disertar, como dar vueltas al rededor de un objeto, es más que nada un recorrido. Y al disertar críticamente un objeto, despertado por sus contradicciones, se anuncian fallas que son, como dijo la artista Lygia Clark, una oportunidad para el artista conocerse:

*“A gente trabalha na realidade com aquilo que os franceses chamam fenda, aquilo que você tem dentro e que é seu defeito interior, pessoal. Quando fazemos arte, no momento de fazer, conseguimos nivelar esse buraco, esse defeito interior, pessoal.”*⁴ (CLARK apud FABBRINI, 1994, p. 97)

Al disertar sobre nosotros mismos, llenamos un surco con una presencia: la de un pensamiento. Por principio, si se percibe un surco es porque se percibió que faltaba algo. Se presenta lo que se creía estar lleno y por eso llenamos con nuestra presencia. ¡Pensamiento es presencia de vida!

Clark, atenta a este fenómeno, supo que, por ser un “*defeito interior, pessoal*” este surco es tan grande como un abismo. Obviamente, uno se queda petrificado, sin reacción delante de su potencial. Hay muchas cosas para pensar en nuestro interior hasta que se nivele esta falta. Pero si tiene un sentido es porque tiene una motivación. Y con esta percepción, surge una oportunidad de descubrir algo que se esconde en este abismo porque le faltaba vida. Le damos atención a una ausencia (de un hueco de presencia) y se nos pone adelante un dilema que lo enfrentamos y nos volvemos responsables por su existencia.

*“A vontade de ~~olhar~~ **escuchar** para o interior das coisas torna a ~~visão~~ **el oír** aguçada, a ~~visão~~ **el oír** penetrante. Transforma a visão numa violência. Detecta a falha, a fenda, a fissura pela qual se pode violar o segredo das coisas ocultas. A partir dessa vontade de ~~olhar~~ **escuchar** para o interior das coisas, de ~~olhar~~ **escuchar** para o que não se ~~vê~~ **oye**, o que não se deve ~~ver~~ **oír**, formam-se estranhos devaneios tensos...”*⁵ (BACHELARD, 2003, p.7) (lo tachado y con letra en negrita son nuestros para transferir el sentido de la visión hacia el de la audición)

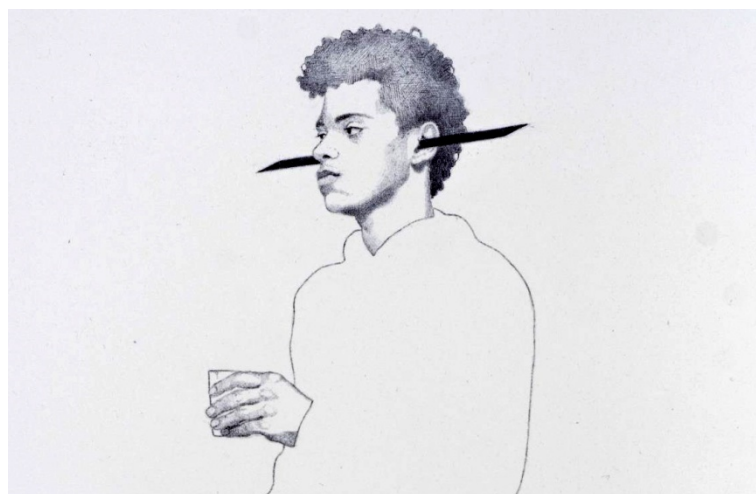
⁴ (traducción libre) "trabajamos en la realidad con lo que los franceses llaman surco, aquello que se tiene dentro y que es tu defecto interior, personal. Cuando hacemos arte, en el momento de hacer, conseguimos igualar ese agujero, ese defecto interior, personal".

⁵ (traducción libre) "La voluntad de mirar hacia el interior de las cosas hace la visión aguzada la visión penetrante. Transforma la visión en una violencia. Detecta la falla, el surco, la fisura por la cual se puede violar el secreto de las cosas ocultas. A partir de esa voluntad de mirar hacia el interior de las cosas, de mirar hacia lo que no se ve, lo que no se debe ver, se forman extraños devaneos tensos ...".

Con el pensamiento, la inocencia se consume. Uno se despierta para la vida y para un sentido. En esta culpa, de compensar lo que falta, se expone lo que provocó nuestro pensamiento, nuestra forma de pensar. Es un juego peligroso que al jugar presentamos proposiciones y nos tornamos vivos.

Esta es nuestra utopía como artistas: llenar un abismo con pensamientos (presentar nuestra forma de pensar). ¡Y qué valentía! Más que un deber, es una obligación que tenemos que cumplir porque somos interesados en percibir surcos y llenarlos. Aún, sin olvidarse que mirar a un abismo es enfrentar un sin fin, poniéndonos en riesgo de una distopía. Por eso, presentar nuestra forma de pensar no es fácil.

El artista Gustavo Assarian, por ejemplo, en su exposición *Os infortúnios nos são úteis* (2018), se presenta en el dibujo *Íntimo Zumbido* (2015) como cuando tuvo herido su oído por música alta. Su virtuosidad en el dibujo ha sido interrumpida por una línea bruta, casi geométrica. Representa el zumbido como una “*estrutura de aspecto de lança, dura, fria, pontiaguda*”⁶ (ASSARIAN, 2015, p.66) que cruza su cabeza pero no lo mata y que para coexistir se vuelve parte de él. Assarian busca no sentir el aspecto de dolor de esta infortunidad, de mala suerte e infelicidad que lo hiere. La soledad de su mirada ya lo dice. Quiere una utilidad para eso. Así, la escucha de su zumbido, como experiencia solitaria, le sirve como oportunidad para aprender por esta dificultad que lo hiere.



Gustavo Assarian
(Detalle de) *Íntimo Zumbido* (2015)
Lapisera sobre papel

⁶ (Traducción libre) “*estrutura de aspecto de lança, dura, fria, pontiaguda*”

Yo, como Assarian y Clark, también busco sobrevivir de este sufrir de una soledad artística. Así, por esta disertación de Mestrado em Poéticas Visuais, presento ocho procesos artísticos, donde busco estudiar esta presencia de mi forma de pensar en la práctica de mi escucha con un síntoma del *tinnitus*⁷ (zumbido). Para tanto, busqué entender lo cuánto esto me desplazó y me transformó en diálogos con el arte y con la filosofía.

Lo primero que me ocurrió cuando este zumbido empezó y que se mantiene de forma ininterrumpida a cuatro años, fue de darle importancia a lo que yo había perdido: la quietud. Recuerden, que uno solo busca lo que sabe que existe (porque llena un surco o porque algún día reflejó en el pensamiento y ahora echamos de menos).

Como una exigencia interna de satisfacción, pondero este zumbido como un acto de tolerancia, de cohabitar con esto que surge cuando me arrojo a la práctica de la escucha y que queda evidente el deseo de renovar relaciones para poder vivir con una salud emocional mejor. Y ya que un zumbido demanda, como un síntoma en la psicoanálisis, una observación e interpretación, concordamos que cuando “alguien viene a presentar un síntoma y cree en él. (...) cree que el síntoma es capaz de decir algo y que tan solo es necesario descifrarlo”⁸. O sea, yo elijo aceptar o no esta tolerancia con el síntoma de *tinnitus*. Para tanto, aparto e identifico lo que puedo controlar de lo que no puedo controlar. Ser feliz o sufrir, aquí, es una decisión y depende de saber vivir el presente aceptándome como soy y diferenciando este dolor (inevitable) de su sufrimiento (juzgar) que me lastima tanto.

Así, trato a esta tolerancia con el síntoma del *tinnitus* como un proceso en que la respuesta sea la pregunta. Me explico: en vez de preguntarme ¿el tinnitus tiene cura?, preocupado con la enfermedad, digo ¿puedo vivir bien con este síntoma de tinnitus?, preocupado con la tolerancia de este disturbio.

⁷ *Tinnitus* es un fenómeno perceptivo auditivo que consiste en notar sonidos que no proceden de fuente externa.

⁸ (Traducción libre) “*Alguém vem nos apresentar um sintoma e cré nele. Porque cré que o sintoma é capaz de dizer algo e que tão somente é necessário decifrá-lo*”. SINTOMA: A FALA ENIGMÁTICA DO INCONSCIENTE (GARCIA, 1994 *apud* J. Lacan, Sem. XXII-RS.I.). Disponible en <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/viewFile/23855/21385>> Acceso en 20 de agosto de 2018.

“Uno no se formula preguntas sino siempre ahí donde uno ya tiene una respuesta, lo que parece limitar bastante el alcance de las preguntas; sin embargo, eso era para mí una ocasión de medir lo que, para cada uno, era una respuesta.”⁹

El psicoanalista Jacques Lacan apunta la importancia de la comunicación entre él y su paciente. Hay como un juego entre ellos, tal cual un juego de esconderse, tal cual una hipótesis de investigación científica. Para tanto, uno se pone a buscar en estado de peligro: “bueno y saludable peligro” (HEIDEGGER *apud* CONSTANTE, 2004, p. 259) en que, por medio de una curiosidad científica, al evitar una tecnicidad, se alcanza una normativa que va a demostrar, por un rigor científico, esta arte de pensar y de comunicarse.

La comunicación que aquí ocurre es entre yo mismo y mi síntoma. Y la tolerancia está como el medio por donde ocurre ese tránsito. El objeto de esta investigación, entonces, quedan siendo los procesos en mis proposiciones artísticas. De esta forma, se indexan las posibilidades de esta práctica científica. Y por presentarlas en orden cronológica presento el pliegue en que se refleja un aceptar de este síntoma de *tinnitus* como un amigo, como algo extraordinario.

Este cambio (de antagonista a amigo) ocurre después de haber conocido al artista Lukas Kühne y de una provocación del artista Llorenç Barber en charlas durante un taller realizados en la Facultad de Artes de la Universidad de la República en Uruguay. Una reflexión sobre esto está en el texto del Capítulo 2: *¿Cómo así, llamar a un síntoma de Tinnitus de amigo?*

En verdad, esta loca comunicación de ver el síntoma de *tinnitus* como un amigo, como un justo cambio económico, de una justa relación de poder, es una fantasía creada para huir de una realidad más dura. Por eso es que me refugio en esta otra realidad, como una diferente descripción de realidad. En esto, elijo la que sea mejor para mí y sigo adelante. Y por esta solución fácil, visto esta loca fantasía de amistad con un síntoma. Esto se justifica en que, muchas veces, utilizamos de mentiras para soportar y vivir una salud mental del pensamiento.

Cualquiera haría lo mismo delante de la locura de vivir sin la quietud; renunciaría de la razón para mantenerse sano; viviría una locura para seguir, por

⁹ Jacques Lacan à Louvain. Conferencia pronunciada en la Universidad Católica de Lovaina, el 13 de octubre de 1972. Disponible en <<https://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.5.1.21%20%20%20%20CONFERENCIA%20EN%20LO%20VAINA,%201972.pdf>> y Lacan - Conferência em Louvain (1972). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=njA-1a4N_iw&t=2070s> Acceso en 20 de agosto de 2018.

lo menos, vivo. O como dice la famosa canción *Crazy* (1991), interpretada por el cantor Seal: "... *we're never gonna survive, unless we get a little crazy*"¹⁰.

Quiero esclarecer que la tolerancia, como una idea de soportar y aceptar, es un proceso de refugio en que se ejercita un atenuar (mitigar) y un *meliorare* (del latín, tornar mejor) por una buena causa. No hablamos entonces de una cura (porque no hay), pero sugiero en esto un acostumbrarse por un camino de tolerancia. Con eso, no critico solo la presencia del ruido (*tinnitus*), pero la ausencia del silencio, buscando atenuar y *meliorare* la percepción de estos dos.

El síntoma de *tinnitus* produce conflictos, angustias más por la falta del silencio que por soportar un ruido (que este es evitable, es elegible). Hay una máxima del músico Glenn Branca que nos sugiere que el ruido solo nos molesta cuando lo ignoramos y es fascinante cuando prestamos atención: "no hay ruido...solo sonidos"¹¹. Muy semejante a lo que dice¹² John Cage en cuanto a la potencialidad de los ruidos como música. Aun Branca presenta intencionalmente en sus composiciones el ruido como música y no solo reconoce al ruido, como Cage, como sonidos accidentales en la composición.

Al tolerar la presencia del ruido y, principalmente, la ausencia del silencio, el desafío está en abrirse para aquello que no está, de ponerse en una comunicación interna de reconocer que hay una indeterminación de la escucha tolerante. Busca, por lo tanto, soportar una ausencia de definición y hasta donde se tolera, entre un intencional y un intencional. Diferente de la escucha de una alarma que despierta (como un objeto fenomenológico), la escucha tolerante de un ruido constante (como un zumbido) produce una otra cosa, como una angustia por una comunicación sin la razón, por algo que se escapa, que no se alcanza y que resultó imaginarme como un Tonto, como un Ser perdido, que se arroja y no lo alcanza.

Y ya que el escuchar es buscar llenar un surco, esta escucha tolerante también se presenta como un acto de interés, como un fenómeno existencial (prerreflexivo) de reconstituir el presente, aun que sus límites no estén más por

¹⁰ (traducción libre) "...nunca vamos a sobrevivir, a menos que nos volvamos un poco locos".
Compuesta por Guy Sigsworth y Seal Samuel

¹¹ "OUR PRESENCE TOGETHER IN CHAOS" JOHN CAGE VS. GLENN BRANCA, REVISITED.
Disponible en <<http://tbwbworks.typepad.com/journal/2013/10/index.html>> Acceso en 20 de agosto de 2018.

¹² En entrevista, el reporter Michael White se molestó con el ruido que venía de la calle por la ventana: (traducción libre) " 'Sé que hace calor', le dije, '¿pero podemos cerrar las ventanas? Está muy ruidoso'. 'Tú le llamas a esto ruido', dijo Cage. 'yo lo llamo música'. " The music that's all around us. Disponible en < <https://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/3609656/The-music-thats-all-around-us.html>> Acceso en 20 de agosto de 2018.

ocasión de un exceso alienante, exacerbado, de llenar un abismo. No hay inicio, mitad o fin; no hay un tiempo continuo. Por lo tanto, esta es la causa de una emergencia por nuevas posibilidades intangibles para la razón de reencontrarse.

“Ninguno me hable de penas
Porque yo penando vivo,
Y naides se muestre altivo
Aunque en el estribo esté
Que suele quedarse á pié
El gaucho mas alvertido.

Junta esperiencia en la vida
Hasta pa dar y prestar
Quien la tiene que pasar
Entre sufrimiento y llanto;
Porque nada enseña tanto
Como el sufrir y el llorar.”¹³

La vida sufrida del personaje gaucho Martín Fierro, de José Hernandez, como en los versos arriba, nos pone en el límite de una locura, de perder la cabeza y nunca más regresar a la sanidad. Allí, una resiliencia solo es posible porque aun que se pierda todo, aun queda un poco de la razón que nos enseña a rescatarnos. O sería que “la imaginación no genera la locura. Lo que genera la locura es exactamente la razón. Los poetas no enloquecen; pero los jugadores de ajedrez sí” (CHESTERTON, 2008, p.16)¹⁴?

Por lo menos, reconocerse como un Tonto es una señal de sanidad, de que uno está aprendiendo a convivir con conflictos. Por eso, esta disertación es sobre los procesos, el camino recorrido y sobre el aceptar mi síntoma de *tinnitus* como algo cautivado. Por hacerme amigo de él, me hago amigo de mí mismo y por este fin me conozco mejor. ¡Y esto es esencial para nuestra utopía! Al encontrar una oportunidad de solucionarme, mi mundo interior gana fuerza y desconsidera las dificultades que se presentan. Por este refugio, de tolerancia del *tinnitus*, está la persistencia de siempre buscar una solución que me permita crear un lugar de salud mental en el pensamiento.

Por fin, para aclarar la extensión de este síntoma (en mí como artista) mi presencia se desplaza y se posiciona como la de un Tonto. Creo en mí mismo y en aquello que me juzgo ser: un Tonto, un loco.

¹³ El gaucho Martín Fierro (1872) de José Hernández (1834-1886) - Parte 2. Disponible en <https://es.wikisource.org/wiki/El_Gaucho_Mart%C3%ADn_Fierro:_2> Acceso en 20 de agosto de 2018.

¹⁴ (traducción libre) “*A imaginação não gera a insanidade. O que gera a insanidade é exatamente a razão. Os poetas não enlouquecem; mas os jogadores de xadrez sim*”.

Aun que irónicamente el filósofo G.K. Chesterton en su obra *Ortodoxia* (de una visión correcta del mundo), de 1908, supo alumbrar que “los hombres que realmente creen en sí mismos están todos en asilos de lunáticos” (CHESTERTON, 2008, p.13)¹⁵. ¡Creer en sí, con histeria, asegura perderse la cabeza! Y así me veo como el personaje don Quijote (de Miguel de Cervantes), como aquel que vive errante y que se escapa para una invención que se obligó a creer de un caballero noble y valiente.

Es importante considerar la ironía de esta mi fantasía para justamente alejarme de tal asilo de lunáticos y no perder mi libertad. Balizar esta tolerancia es por lo tanto un transitar de pensamientos entre realidad y fantasía.

Por fin, esta pesquisa impulsó una investigación que aclaró dudas y angustias sobre los procesos de transformación de un sufrimiento con este zumbido y amplió, como en un aprendizaje, un sentido de cohabitar saludable con esta imagen perturbadora de un síntoma auditivo. Seguro que por estar disponible a experiencias cambié para una relación de amistad con este síntoma de *tinnitus* y que, como una salida posible, me posibilitó pensar sobre el arte de la escucha, en sus funciones y prácticas, clareando mis libertades delante de este sufrir intangible por ustedes.

¹⁵ (traducción libre) “Os homens que realmente acreditam em si mesmos estão todos em asilos de lunáticos” (CHESTERTON, p.13)

CAPÍTULO 1

Este *tinnitus* es algo monótono que está en algún lugar en mi cabeza. No es un sonido que se oye, mas hay un pensar sonoro, de un sonido que se escucha. Es una entropía de los impulsos eléctricos, un rebotar acústico en mi cabeza y que se pone como una imagen sonora perturbadora.

En mi cuerpo, la escucho como la frecuencia de 955 Hertz mezclada con un inusitado “paisaje sonoro“ (SCHAFER, 2001) de pájaros en la copa de un árbol. Tengo entonces, un continuo de silbado y pájaros desde el primero de agosto del 2014.

¡Soy un cuenco destrozado!

Seguro que esto transforma mi cuerpo, mi pensamiento, me mueve y me confronta como investigador/artista. Por eso, investigo aquí las imposiciones de este síntoma de *tinnitus* con relaciones, teóricas y prácticas, en el campo del arte y filosofía para crear una relación más saludable con este tormento. No digo que el arte cure, pero creo en el pensamiento por el arte, por donde mi presencia logre reposar con plenitud.

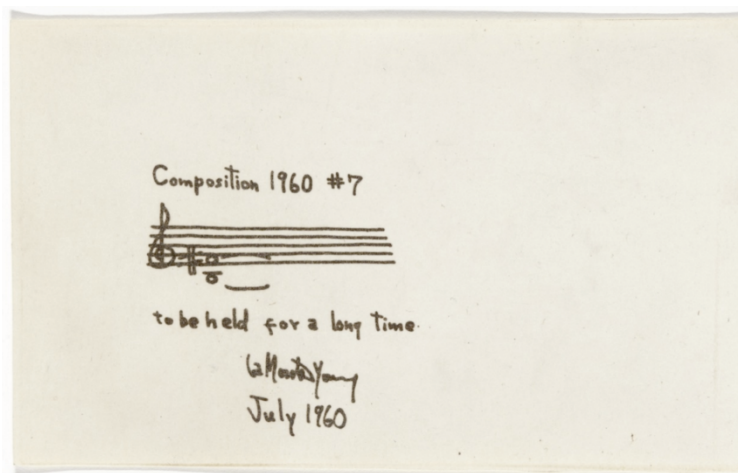
No intento representar el síntoma de mi *tinnitus*, como, por ejemplo, hace el artista Paul Sharits (1943 - 1993) en sus películas¹⁶. Tal vez él busque una factura empática cuando intenta, con su parpadeo frenético de luz y sonido, provocar¹⁷ un ataque epiléptico al que las ve. Pero no es lo que intento con mis trabajos. Tampoco me posiciono como el fotógrafo ciego Evgen Bavčar (1946-), justificando sus trabajos por medio de su incapacidad de ver.

Así, tengo por objetivo comprender esta espera que tengo con el arte, en el sentido de que ella me apunte soluciones. No para producir objetos, como en una terapia a esta psicosis del *tinnitus*, mas busco por el arte saber como uno se despierta de esta inseguridad de definirse. Y este sí, me sirve, como un camino de terapia, porque me interesa estar siempre saludable.

¹⁶ N:O:T:H:I:N:G (1968), T,O,U,C,H,I,N,G (1968), *Epileptic Seizure Comparison* (1976)

¹⁷ "Epileptic Seizure Comparison is an attempt to orchestrate sound and light rhythms in an intimate and proportional space, an ongoing location wherein non-epileptic persons may begin to experience, under 'controlled conditions' the majestic potentials of convulsive seizure." EPILEPTIC SEIZURE COMPARISON Disponible en <<https://lightcone.org/en/film-1344-epileptic-seizure-comparison>> Acceso en 20 de agosto de 2018.

Mi zumbido es un sufrir intangible, pero, identifico mi síntoma con el trabajo conceptual de La Monte Young, *Composition 1960 #7* (1960): al "retener por un largo tiempo"¹⁸ dos notas musicales, Young busca la intensidad de esta relación entre frecuencia y su psicoacústica. Aun que el objetivo de esta composición sonora sea el de alcanzar un estado estático, se producen variaciones. O sea, mismo sin alteraciones, como en mi síntoma de *tinnitus*, permanecer estable es imposible.



La Monte Young
Composition 1960 #7 (1960)
7,8 x 12,8 cm
pintura metálica sobre papel

Para la parapsicología¹⁹ el sonido estático trabaja con el concepto de *Efecto Ganzfeld*, que es un fenómeno de la percepción resultante de una exposición excesiva a un estímulo uniforme (como un zumbido) o también por la una privación de percepción (de un sin estímulo como en una cámara anecoica), que nos lleva a estados alucinógenos. Y este concepto apunta hacia los trabajos de Robert Irwin y James Turrell, similar al trabajo de Doug Wheller, que intenta por sus proposiciones un *Estado Alterado de Consciencia*²⁰. Y esto sería un síntoma, por ejemplo.

¹⁸ (Traducción libre) "To be held for a long Time"

¹⁹ *Pseudociência dedicada à investigação de supostos fenômenos paranormais e psíquicos.*

²⁰ ASC - Altered State of Consciousness: es cualquier estado significativamente diferente del estado normal de las ondas cerebrales BETA.



Robert Irwin y James Turrell en la cámara anecoica de la Universidad de California en Los Ángeles. Los artistas exploraron el concepto de un proyecto no realizado con el Dr. Ed Wortz de la Corporación Garrett como parte del Programa de Arte y Tecnología de LACMA (1967-1971)



Doug Wheeler
PSAD Synthetic Desert III, (2017)
 Instalación - 5,8 x 17,2 x 8,1 metros
 Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Evidente que estos proyectos de arte y tecnología con cámara anecoica²¹ parten de la experiencia de John Cage en la cámara anecoica de la Universidad de Harvard, en 1951. Por esta experiencia se otorgó, en el arte sonoro, el canon de que el silencio no existe, que “hay siempre algo haciendo sonido”²², y por fin, nadie oye el silencio (aun que sea una experiencia llena de imágenes de la escucha). Mientras tanto, podemos llegar a una quietud, o sea, de casi nada de sonido como pone Luc Ferrari en su trabajo *Pasqui Rien N°1* (1971). Ferrari

²¹ La experiencia anecoica, como la de Cage, proviene de un principio ontológico de la ingeniería acústica que tuvo una interdisciplinaridad con el arte. Son aquí dos campos distintos que piensan muy distintos. La acústica arquitectónica y la acústica en artes también tienen diferencias ontológicas cuando se analizan sus relaciones con el escuchar. Si por la arquitectura se busca una comodidad del oír, para no despertar imágenes distorsionadas del espacio, el arte, por otro lado, ya se permite profanar eso, y busca tal vez un incómodo del oír.

²² “*There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot.*” (CAGE, 1973, p.8)

propone un oír más atento a lo mínimo de los sonidos para que uno se sienta presente en el mundo, en vez de un vacío. Y para eso, tenemos que practicar una escucha aumentada, como poner en escena, por meditación, a lo que uno escucha.

Cuando me empezaron los síntomas de *tinnitus*, me preocupó la posibilidad de nunca más oír la quietud y un tal “silencio”²³. Por eso, necesitamos una escucha consciente para criar un entendimiento de lo que oímos. No oímos silencio, como dice Cage, pero aún escuchamos el silencio. Sabemos que el oír, por lo sensible que es, no es el que piensa sobre los sonidos. Es la escucha que identifica, mide, reduce y que trasciende a la imagen. Uno no elige lo que quiere oír, pero por fin elige lo que quiere escuchar. Así, el silencio está nomás en el proceso del pensamiento como una imagen de silencio.

Para tanto, vamos a aclarar la diferencia entre escuchar y oír.

¿Qué es escuchar? Así también pregunta Nancy en sus primeras páginas de su libro *A la Escucha* (NANCY, 2007). “¿La escucha es un asunto del que la filosofía sea capaz?” (IDEM, p.11). ¡Claro que sí! Es una pregunta-abismo y la respuesta está como la pregunta. Y no estamos solos para contestarla: Schaeffer, Schafer, Cage, Plutarco, Aristóteles, Heidegger, Nietzsche y casi todos los pensadores en el mundo saben la importancia de esta herramienta para la atención. “Prestar cuidadosamente oído” (ARENAS-DOLZ, 2014, p.6), dice por ejemplo el pensamiento de Heráclito (535 a.C. - 475 a.C.) en cuanto a la importancia de la escucha.

Ahora, por ejemplo, ¿qué estás escuchando? Te doy un rato para que lo pienses. Y ahora te pregunto: ¿buscaste escuchar por el estímulo de tu sensibilidad auditiva, por oír algo, o por escuchar tu imaginación? ¿Sabes que cuando uno escucha, lo que de ella surge como imagen, ya no es más lo que tú oyes? Esta es una diferencia que hay de lo que es ver y mirar, por ejemplo. Lo que ves está adelante tuyo cuando lo miras y en el escuchar no, porque el tiempo se lo lleva. Nunca escuchamos al mismo tiempo que oímos. Pero no es por eso que el objeto que oyes se va, no es solo por el tiempo que pasa también al objeto reflejado por una luminosidad. Mas que nada, es porque son dos cosas distintas. Escuchar es un asunto del tiempo infinito, del tiempo celestial, del interés de la acción personal significativa en ese tiempo de escucha. Por el tiempo de la

²³ Schaffer desea este redescubrimiento del silencio sonoro a través de una escucha positiva, de concentración, de “claraudiencia” (SCHAEFFER, 2001, p. 358).

escucha meditamos y por la vision tenemos acceso a lo real sensible. Oír es una legibilidad de lo sensible y escuchar es como uno entiende el oír. Pero además, por la imaginación, uno también puede escuchar, porque no necesariamente, exige estímulo externo. Para eso, se puede recurrir a la memoria, a una narración para fructificar imágenes sonoras. El caso es que, si la imagen sonora se hace por la escucha, por el pensamiento que nos pone a hablar en lenguaje, el silencio, por ser un concepto del pensamiento, es algo que también se forma en la escucha. O sea, y como ya dije, por ser una imagen de silencio uno se imagina el silencio por la práctica de la escucha.

Al escuchar, invento, transfiero, traduzco. Así, del escuchar sale algo siempre inusitado: un pensamiento que hay que dominarlo. Por eso, hay que practicar más la escucha, no solo como dice su raíz en latín, como un ejercicio de culto. Porque el objeto que se cultua en el oír, como dije, ya no está más. Por eso, propongo que pensemos que escuchar es dominar lo que ya no está más.

La escucha como un proceso de dominación de la atención es un camino que cruza fronteras, despierta cosas, las nombra, las significa para poder atraparlas. Y al relacionarla al síntoma del *tinnitus*, es importante considerar que no se oye el *tinnitus*, pero solo se escucha. Y, todavía, también es una escucha que no está más. Por eso, hay que dominar ese *tinnitus* en el campo de la escucha.

Y si oír y escuchar están como dos mundos distintos, oír es como materia y escuchar, como pensamiento. O como aparta el estudioso y compositor Pierre Schaeffer: "*Ouvir é um ato desinteressado*" (SCHAEFFER, 1966, p.104-105) y "*Escuto aquilo que me interessa*" (SCHAEFFER, 1966, p.113). Por eso, al tener el síntoma de *tinnitus*, hay que dominarlo antes que te domine, que él se interese por ti. Hay como una lucha constante por poder en el pensamiento.

Es decir, cuando se oye se siente y cuando se escucha se piensa. Esta es una bipolarización que construimos para poder proporcionar una dialéctica sobre el tema.

Como ejemplo didáctico, hice estos fotomontajes, explicando esta diferencia gramatical entre *hear/listen* (inglés), *oír/escuchar* (español), *entendre/écouter* (francés), *sentir/escoltar* (catalán)...



Oír y escuchar

En el fotomontaje de la izquierda estoy simulando un oír. Con los dedos meñiques (que en francés se llaman *auriculares* por ser el único con tamaño que permite la introducción en el agujero del oído) apunto al órgano oído. Con otras manos apunto la posibilidad del cuerpo, del pelo y del mirar para sentir vibraciones sonoras. Y por detrás, el mundo. En que por estar como un “ser-en-el-mundo” (PONTY, 1999) vivimos sintiendo, sintiéndonos. Oír es sentir.

Y en la derecha, una simulación del escuchar. Con los ojos serrados y con dos dedos índices, apuntados hacia el pretencioso órgano del pensamiento, busco explicar que la génesis del sonido se da por el pensamiento. Un dedo es el mío, el otro es de Dios de la Capilla Sixtina pintada por Michel Ángel. Mi dedo se relaciona a mi responsabilidad por el pensamiento y el otro dedo, el de Dios, está, como se llama en griego antiguo como algo *hiperuránico*. O sea, este dedo de Dios como un lugar que no es un lugar, un dedo que no es un dedo, pero una fuerza metafísica, de una dimensión suprasensible. Es algo divino, de transcendencia y del orden del infinito. Y al fondo y adelante, como una atmósfera, están las estrellas, el cosmos, lo celestial. Aquí, como algo a descifrar de un gran misterio que no más por algunas estrellas, uno se puede orientar. La mirada a la constelación como metáfora (en términos de Walter Benjamin) es como que por medio de esta constelación uno aliviara su comprensión, su pensamiento sobre textos y contextos, recurriendo a la configuración de las estrellas. “*As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas*” (BENJAMIN *apud* RIBEIRO, 2008, p.37). Por ejemplo, así se juntan puntos distantes, se unen extremos, se configuran y marcan los límites de ella misma.

En el campo de la escucha, el *paisaje sonoro* destaca una importante presencia, que creemos que solo existe por una fuerza exterior de percepción pero, más que nada, de interpretación nuestra, interna.

En 1977, después de pesquisar el ambiente acústico del mundo con el grupo *World Soundscape Project* (1969-1975), Murray Schafer nos presenta en definitivo el término *paisaje sonoro*. *The Tuning of the World* (1977), La Afinación del Mundo, es un marco para los estudios sonoros que divide nuestra percepción y producción de sonidos, y de estos, un movimiento cíclico de actividad y reposo. El *paisaje sonoro* (SCHAFER, 2001), expresión que usa para interpretar el ambiente acústico, se preocupa en pautar el cambio radical de la percepción y la producción causada con la Revolución Industrial, que según Schaffer, la polución sonora provoca como una pérdida de nuestras potencialidades auditivas, una atrofia de nuestra escucha.

Murray es un investigador al que le gusta definir, nombrar cosas, crear términos para explicar cosas a su manera: *Esquizofonia* (de la separación de un sonido de su contexto original por una grabación), *Sonografía* (del arte de notación de el paisaje sonoro), *Jardín Sonoro* (como un lugar de placer acústico). ¡Hasta el término *Paisaje Sonoro* tiene su precisión! Seguro que sirven como un vocabulario necesario para comunicar una disciplina tan nueva y en desarrollo. Al definir, se consume un significado, que carga por su precisión, y se seca su pluralidad.

A pesar de su notoriedad para los estudios sonoros, muchas de las tesis de Murray tienen fallas evidentes por cargar su punto de vista idealista en las cuestiones sonoras. Poseen un histerismo y anomalía a lo que fue y es el mundo sonoro. Afirma, por ejemplo, que por una *Claraudiencia* (SCHAFER, 2001, p. 361), el hombre desea una redescubierta del silencio, mientras que el hombre también busca encontrar el silencio por “recordar a muerte” (IDEM, p. 354). ¡Un tanto contradictorio! Seguro que cuestiona por una dialéctica entre un pensamiento oriental, pretendidamente más espiritualizado de la “*felicidade positiva do silencio*” (IDEM, p. 358), y un occidental, “*que nutre uma fantasia por vida eterna*” (IDEM, p. 354). Pero aun quedan evidentes sus deseos por armonizar el hombre con que “*precisamos reconquistar a quietude (...) silenciando o barulho na mente*” (IDEM, p. 358).

Pero, ¿y yo?, ¡que hace cuatro años que no oigo una quietud! ¿Qué me queda de esperanza? Este mi síntoma de *tinnitus* no puede ser, de forma alguna, una expulsión de existencia. ¿A usted le parece que “estamos condenados a

oír”²⁴, señor Schafer? Mismo sin “párpados en los oídos”, no se olvide que usted también dijo que “el sonido penetra hasta el corazón de las cosas”. Tenemos que escuchar el mundo con actitud y por eso hay esperanzas.

Murray carga mucha objeción de que el ruido es un sonido no deseado, pero por lo menos, admite que carga una subjetividad. John Cage recibía la polución sonora, por ejemplo, sentado en su apartamento en Nueva York con la ventana abierta, como si fuera música. Aunque para Murray, esta música suene desafinada. Por eso, propone una percepción y producción *Orquestrada* como forma de salvación para este mundo caótico de sonidos. Esta multiplicidad trajo cambios al concepto de música. Lo que se tenía, en términos tradicionales, sucumbió a pensar que música son todos los sonidos o lo que remite a sonidos. Hasta a lo que llamamos compositores o salas de concierto ya buscan nuevos sentidos. Así, propone que, por base a lo que fue, a lo que es o a lo que podría ser música, Murray intenta afinar el mundo.

Así, este primer capítulo presenta los trabajos en los cuales el ruido es algo que molesta, como tormentos y, por eso, vamos a investigar, entonces, los trabajos que intentan afinar el mundo como propone Schafer, y así tenemos a *Frequências Sonoras do Goethe Institut- POA* (2016), la exposición *Hertz do lugar onde estamos* (2016), *A acústica do estacionamento da Fundação Iberê Camargo* (2017), *862 Hz* (2017), *No direito olha o muro - No direito dá as costas pro muro* (2017), *Un tango por la ventana* (2017).

²⁴ Nunca vi un sonido, por Murray Schafer. Disponible en <https://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/schafer.html> Acceso en 20 de agosto de 2018.

LOS SILENCIOS DEL GOETHE-INSTITUT POA

Este texto es sobre un trabajo con el cual participo en una exposición colectiva con los alumnos del curso *O Som na Arte Contemporânea* (2016), organizado por el Goethe-Institut Porto Alegre. El ministrante y artista sonoro Hans Peter Kuhn solicitó la creación de un trabajo de arte sonoro simple y eficiente como las obras del artista Donald Judd²⁵. Lo que cada uno interpretó de esta proposición fue el resultado de la exposición.

La producción de este trabajo fue una tarea a cumplir. Y lo que podía haber sido un guión libre, ahora estaba limitado por un orden. Seguro que uno también podía hacer lo que quisiera, pero se perdería la recompensa de participar de un juego. El desafío era proyectar bajo una situación específica.

Por esta demanda, pensé que todas las propuestas serían sónicas y la exposición sería un conflicto sónico entre los trabajos de todos. Muchos alumnos eran novatos, este problema era evidente. Arrinconado por este problema que también me alcanzaba, necesitaba una solución *simple y eficiente como las obras del artista Donald Judd*. El juego era poder participar de una exposición sonora colectiva y que mi trabajo tuviera su presencia (sin interferencia del trabajo de una otra persona o que el mío fuera el que molestara a todos). Necesitaba subvertir esa situación para algo silencioso, para un campo en que una escucha selectiva se encargaría de solucionar.

Me recordé de algunas obras²⁶ de Donald Judd y de cómo se proyectan con insistencia al espacio de la galería y del uso directo que hace de los materiales en su literalidad. Incluso, justificó por su teoría *Specific Objects* (1965)²⁷, de su reacción a la limitación de la pintura expresionista abstracta, por ejemplo, o de cómo propone un arte focalizada en la materialidad concreta de los

²⁵ Peter Kuhn, podía haber dicho el nombre de cualquier otro artista minimalista como Sol LeWitt, Frank Stella o Robert Smithson, pero creo yo que eligió a Donald Judd, no porque fuera su artista favorito, o por su emblemática calidad en su radical simplificación de las formas, de los materiales y colores, lo eligió por su simplicidad y eficiencia como algo alcanzable, practicable para nosotros, alumnos. Como que eso fuera a facilitar la producción de un trabajo de arte sonoro con el corto tiempo de una semana y recursos disponibles.

²⁶ Trabajos como la columna de doce cubos, *Untitled* (1967), y los seis cubos de espejos, *Untitled* (1974), que dependen, por ejemplo, de la altura de la galería que puede reducir el número de cubos de la columna.

²⁷ *Specific Objects* Donald Judd. Disponible en <<http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf>> Acceso en 20 de agosto de 2018.

objetos, sin ilusión o metáforas. Lo que justifica que sus trabajos también no tuvieran nombres (*untitled*), como una renuncia a cualidades externas al objeto.

Y también me recuerdo de dos trabajos míos que me ayudarían a resolver ese desafío. Son ellos: *Rubber Hammer* (2009)²⁸, en que golpeo con un martillo de goma la escultura de hierro *Aurora* (1984), de Del Geist y le saco sonidos de campanas, y *Nocturne 955 Hz* (2015), en que trabajo con el uso de la convención Hertz para exaltar, en sus funciones, la frecuencia de mi síntoma del *tinnitus* en una partitura de una música de Chopin.

En estos dos trabajos hay una relación de interferencia en el trabajo de otro artista, lo que exalta su potencial sónico o su simbología. Y al proponer un trabajo en concordancia a los dogmas de Judd, me pareció oportuno este rescate para ajustarnos a esta nueva demanda.



Peter Gossweiler (1977–)
Frame del vídeo *Rubber Hammer* (2009)
Vídeo HD, 4 minutos

En *Rubber Hammer* (2009), por ejemplo, hay un chiste escondido. Cuando se me ocurrió golpear a la escultura con un martillo de goma, necesitaba un ropaje para presentarme en el video que íbamos a grabar. Como había traído poca ropa para esta residencia artística en UNESCO-Djerassi²⁹, tenía pocas opciones. O vestía lo disponible o me presentaba desnudo. Por suerte encontré una remera roja con mangas largas. ¡Justo lo que necesitaba! Al sostener un martillo de goma y vestido de rojo, era el propio El Chapulín Colorado, personaje de Roberto Gómez Bolaños (1929-2014). La performance quedó cómica por esta

²⁸ UNESCO Multimedia Archives – Rubber Hammer. Disponible en http://www.unesco.org/archives/multimedia/?pg=33&s=film_details&id=1605 Acceso en 20 de agosto de 2018.

²⁹ Djerassi Resident Artists Program – UNESCO en Woodside, California, EEUU. Disponible en <djerassi.org> Acceso en 20 de agosto de 2018.

relación que solo yo sabía. Después, al ver el video, una que otra persona hizo la relación con este conocido personaje cómico y se rió también.

Por esta relación, de reírse de un chiste, es como quiero defender un concepto de imagen. Se ríe aquel que descubre la imagen del chiste, que, al descifrar sus paradojas, forma un contexto (imagen chiste) en que lo pone a reír.

Esta es una cuestión de método sobre la función del humor para una reflexión o percepción fenomenológica. El uso filosófico de la ironía, por ejemplo, también se puede encontrar como forma de exponer pensamientos. Recuerden a los textos de Sócrates, Didi-Huberman, Friedrich Nietzsche y de cómo sus discursos son críticos por este régimen. Como la ironía, el humor también carga una compleja oblicuidad de la mirada y puede todavía sobreponerse a los límites del lenguaje y evocar otros mundos. Hasta Freud y Lacan exploran el chiste en la psicoanálisis como herramienta “*a fim de evidenciar os modos estruturais de produção do inconsciente e expressão do desejo*” (ZIZEK,2015, p.8)³⁰. El humor es un camino y se da por un juego.

Por eso, invito a reírnos de un chiste *non sense* del grupo cómico británico *Monty Python's Flying Circus*, (1969-74). En su escena *El Chiste más Gracioso del Mundo* (1969), una interesante situación de comicidad vence la rigidez de nuestro mundo para crear una imagen chiste tan poderosa, y sugestiva, que puede hasta matarnos.

Sinopsis: Al descubrir un texto, se pensaba ser una nota de suicidio y pero era en verdad un chiste tan gracioso que, aquel que lo leyera o lo oyera se moriría de risa. El *Ejército Británico* lo traduce para el idioma alemán para combatir a la *Wehrmacht* (fuerza de defensa alemana) en la Segunda Guerra Mundial. Los alemanes intentaron contratacar, pero su chiste no causó efecto a los británicos, solo a ellos. Lo que terminó por justificar el fin de la guerra. Después de enterrar una copia, por decisión de la *Convención de Ginebra*, se le puso una inscripción en la tumba como si fuera un soldado muerto en batalla y no identificado: Chiste Desconocido.

Y así decía el chiste³¹ (por favor no te mueras de reír):

³⁰ No texto de apresentação, o professor do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, Vladimir Safatle, recorda neste trecho o texto *O Chiste e sua relação com o inconsciente* de Sigmund Freud.

³¹"*The Funniest Joke in the World*". Disponible en <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Funniest_Joke_in_the_World> Acceso en 20 de agosto de 2018.

Mein Hund bekam keine Nase. Und wie riecht er?!

Schrecklich! Wenn ist das Dunstück git und Slotermeyer?

Ja! Beiherhund das Oder die Flipperwaldt gersput!

(Chiste escrito con tipografía germánica para caracterizar una sonoridad en idioma alemán, lo que se traduce es un *non sense* de palabras que suenan alemán)

El chiste es un *non-sense* entre neologismos y el idioma alemán. Suena alemán lo suficiente para entretenernos. No quiere decir nada. Es un juego, un aforismo, le atribuye una calidad que en verdad no lo tiene. Es un *killer joke*, literal, porque así lo dicen que es. Al transponer esta realidad se hace el humor. Y el que se ríe cruza y triunfa, vence una censura de la consciencia. La imagen chiste presenta y potencializa pensamientos que de otra forma no serían posibles.

Así, al proponer un trabajo sobre el uso de la convención en Hertz, para identificar el sonido de las cosas en el Goethe-Institut Porto Alegre y encontrar, con eso un orden, al ministrante del curso, Peter Kuhn, le pareció que sería una idiosincrasia con un estereotipo "bien alemán" y que al Goethe-Institut Porto Alegre le encantaría esa relación. Ambos sabíamos de la ironía y de lo oblicuo que tenían mis intenciones. Este orden era, con seguridad, falso. La propia convención del sonido en Hertz (de un nombre "bien alemán") era un fondo falso. La propia diferencia ontológica (que ninguna cosa es idéntica a sí misma, que hay siempre una diferencia) es lo que provoca la inestabilidad de ese fondo, y que le causaba risas a Peter Kuhn y a mí. El propio término, "bien alemán", es un arquetipo que asombra al Goethe-Institut como institución y problematiza el carácter de identidad de ese Ser. O como dice el chiste que oí de un amigo: ¿sabes cuál es el libro más corto del mundo? ¡Cien años del humor alemán!

Los alemanes no son muy chistosos. Como también ironiza un episodio del dibujo animado *The Simpsons*³², cuando tres alemanes compran la Usina Nuclear de Springfield y tienen que revenderla a mitad de precio que compraron porque la usina era un desastre y no lo sabían. Así, uno de estos alemanes (Horst) le dice al exdirector de la usina (Mr. Burns): "De acuerdo, Sr. Burns, ganaste. Pero ten cuidado, nosotros los alemanes no somos solo sonrisas y rayos del sol"³³.

³² *The Simpsons* Temporada 2 Episodio 46 - Burns Verkaufen der Kraftwerk.

³³ (traducción libre) "All right, Mr Burns, you win. But beware, we Germans aren't all smiles and sunshine".

Pero, en fin, un chiste no se explica, si no pierde la gracia, el humor y todo un campo inconsciente que solo él, por su reflexión puede rescatar.

La reflexión de un chiste es, por un régimen de inadecuación entre idea y efectividad, su imagen chiste. Por el consumo en el pensamiento, el *Homo Spectator* (MONDZAIN, 2015) ultrapasa lo diáfano de la potencia de la contingencia de un chiste, que determina su legibilidad y completa su nacimiento. El deseo por imagen se da por el consumo de un sujeto sin miedo a imágenes. Para eso, Mondzain impone cuestiones como “o que é ver?”, “o que é ver algo?”, “o que é ver uma imagem?” (p. 17), especialmente al proponer que ese *Spectator* sea una capacidad de admirar sus imágenes y las de otros.



Peter Gossweiler (1977–)
Nocturne 955Hz (2015)
Adhesivo en Acrílico - 28,4 x 21,7 cm

En *Nocturne 955 Hz* (2016), reorganizo, por una apropiación, la primera página de partitura para piano de *Nocturne Op. 9 No. 2* (1829-30), de Frédéric Chopin. Informo solo las notas cercanas a los 955 Hertz de mi síntoma de *tinnitus* (Si bemol de la 5ª octava y Si natural de la 5ª octava de la tesitura del piano), dejando las demás notas mudas y opacas. Lo que se ve es algo incompleto: una partitura posible pero con dos dimensiones (una leíble y otra no tanto). Lo que se lee es una nueva música con solamente una nota. Es monótona y angustiante. Sin gracia y nada chistosa. Hablo de un sufrimiento personal de pérdida auditiva,

de la angustia de tener un zumbido constante y del pavor de no oír más a plena bellas músicas como las de Chopin.

Reducir lo que uno escucha por el síntoma de *tinnitus* (955 Hz) a una única frecuencia en Hertz, es como un intento de domesticar todo un cuerpo sensorial a un valor, un discurso que constituye este principio (onto-)lógico de pensamiento, de dar identidad a los entes. Se nos evidencia el deseo y las necesidades puestas en esta tarea de usurpar la inocencia y el anonimato de las cosas. Y... ¿para qué sirve entonces darle un nombre a mi *tinnitus*?!

Por ejemplo, el otro día me dieron 50 centésimos de cambio. Dos monedas de 25 centésimos que tienen el mismo dibujo, son del mismo material y tienen el mismo valor monetario. Yuxtapuestas, son idénticas e indiscernibles, porque sus propiedades *de iure* (por ley) son las mismas.



Fotografía de dos monedas de 25 centésimos de Real (documento de trabajo)

Por el *Principio de Identidad* del filósofo Gottfried Wilhelm Von Leibniz (1646-1716), entendemos que, obviamente, estas monedas son diferentes por su valor intrínseco y la identidad de un objeto consigo es solo consigo mismo. Como dice en su primera ley: *todo ente es idéntico a si mismo*³⁴. No necesito compararles el año de acuña o la mugre que cargan por el uso para señalar que son distintas. *De facto* (de hecho) son múltiplos, aun que tengan un idéntico entre sí. Son idénticas porque presentan, por un grado de diferencia, una ausencia de diferencia por la ley.

“Assim, também distinguimos entre as mil reproduções de uma gravura e a própria gravura; nesta gravura, a mesma imagem gravada é contemplada em cada reprodução, e em cada uma está dada do mesmo modo: como algo ideal, idéntico em cada uma. (...) Como o todo, sua parte é algo ideal que só se converte em real, hic et nunc (aqui é agora), graças à sua individualização” (HUSSERL, 1996, p. 23-24).

³⁴ O PRINCÍPIO DA IDENTIDADE EM LEIBNIZ - Luisa Couto Soares. Disponible en <https://www.academia.edu/9739235/O_Princ%C3%ADpio_da_Identidade_em_Leibniz?auto=download> Acceso en 20 de agosto de 2018.

Esta diferencia, de que si son idénticas o no, ocurre porque al verlas como ley, son idénticas, y como esencia, son distintas. Tranquilamente, puedo comprar un pan con estas dos monedas y el panadero no se va dar cargo de las diferencias intrínsecas en ellas, en sus esencias.

Así, se asume una condición posible para la construcción de un lenguaje lógico como el de Hertz. Porque, evidentemente, un sonido no es un nombre en Hertz. Pero son suficientemente idénticas, como ley, en un plan en que no tienen diferencias, para tenerlas como que uno indica y nombra la otra. Como llamar un sonido como la nota musical La.

La imagen, de lo imaginado, no tiene nombre, nosotros somos los que le damos uno. Esto es un hecho de ley. Y a esto, los pensamientos dados en forma de nombres (que identifican, que brindan lo idéntico a la ausencia de diferencia), con el lenguaje o lo que sea, son fuertes y nos desplazan. El hecho nos desplaza. Sus imágenes recién focalizadas fundan relaciones que, además de necesitar subrayar el uso de una consciencia fenomenológica, parten de convenciones fácticas. Por eso nos instrumentamos con leyes para entender el mundo.

Con todo, al medir la frecuencia de cosas, creamos una realidad. Y al darles un único valor evidente, por su idéntico en Hertz, queda todavía legítima la mirada a la realidad en sus variantes simbólicas o fenomenológicas. Enfocamos en su materialidad concreta y en la renuncia a sus cualidades externas o esencias (como un camino para que tenga un sentido para la conciencia).

Por factualidad, Judd también opera sus trabajos. En la medición, hay la fabricación de un objeto elegido por convención, como la de Hertz, en que aceptamos y seguimos por una por conveniencia. Como ataque puntual, la medición es la clave para entender el mundo que nos rodea.

O, como bien apunta Munir Klamt Souza a Anne Cauquelin:

“Agenciamos em nossa imaginação universos não realizados, nos deslocamos pelos possíveis e, então, um deles adere a nós. Cauquelin lembra que, nestes universos em suspenso em nossa imaginação, nem sempre se inclui a mais justa decisão; “uma vez que não possuímos o entendimento de todas as combinações, nem a visão de todas as conseqüentes decorrências.” (CAUQUELIN, 2011, p. 75. Apud SOUZA, 2016, p. 75)

El objeto se convertirá en proceso artístico gracias a una convención.

Y así, con la misma herramienta que uso para reducir lo que siento por mi síntoma de *tinnitus* y crear una nueva partitura en *Nocturne 955 Hz* (2015), uso para identificar lo idéntico en las cosas en el Goethe-Institut Porto Alegre.

Pero hay que tener claro que, al elegir por una convención, hacemos un pacto de olvido de todas las demás posibilidades para darles un fin (definimos). Se entiende que donde hay paz (un pacto), hay siempre una violencia histórica³⁵. La medición en Hertz, como la escritura sobre el hablar, también es una violencia. Al tratar el sonido de las cosas, en su origen como naturalmente inocentes, esa cosificación (que transforma el ser en ente, el sónico en Hertz, reconocer en ley) hace que se nos escape la posibilidad de comprenderlas. Se olvida el Principio de Identidad de Leibniz. Este es un síntoma claro de la modernidad, de la ciencia, de la opinión del hombre sobre el mundo.

Así, con un martillo de madera, golpeo sillas, vidrios, barandillas, puertas en el Goethe-Institut POA. Y con un aparato de afinar el instrumento batería llamado *Tune Bot*³⁶, que anuncia las frecuencias sonoras en Hertz³⁷ (Hz), escribo la factura en una tarjeta de identificación como aquellas que se usan para identificar trabajos de arte en galerías o museos. Por fin, pego las tarjetas donde golpeé y registro la performance por foto. Fueron 30 golpes, 30 tarjetas.



Sacándole las frecuencias sonoras en Hertz a este porta paraguas (145 Hz) y escribiendo la factura en una tarjeta de identificación.

³⁵ El propio filósofo francés, Jacques Derrida, discute este orden de las cosas en su recurso filosófico de deconstrucción y recuerda a Rosseau y Saussure en la violencia del olvido, como una violencia natural y una usurpación: "Nos esquecemos que se aprende a falar antes de escrever, e a relação natural fica invertida" (ROUSSEAU e SAUSSURE, p.74 *apud* DERRIDA, 2005, p. 48).

³⁶ Tune-Bot le permite afinar con precisión sus baterías a notas o frecuencias específicas y, una vez que conoce las notas o frecuencias que desea, puede afinar rápidamente y reafinar sus tambores. (Traducción libre) *Tune-Bot enables you to accurately tune your drums to specific notes or frequencies and once you know the notes or frequencies you want, you can quickly tune and retune your drums.* Disponible en < <http://tune-bot.com/tuning-guide.html>> Acceso en 20 de agosto de 2018.

³⁷ El hertz (símbolo Hz) es la unidad de medida que, desde 1964, se expresa, en términos de ciclos por segundo, la frecuencia de un evento periódico, oscilaciones (vibraciones) o rotaciones por segundo.

Propuse un trabajo sin sonido que anuncia el sonido de las cosas. Un chiste *non sense*, donde se escapa de un raciocino normal. Un *non sense* torna perceptible otro *non sense*. Una puerta contrafuego sonó con 181 Hz, la base de un porta paraguas sonó con 145 Hz, una barandilla de hierro sonó con 291 Hz. Por un recorte, tuve un panorama *non sense* de las frecuencias que existen en algunas cosas en el Goethe-Institut POA. Por eso, llamo esta proposición de *Frequências Sonoras do Goethe-Institut POA* (2016).

Hertz fue el sistema, la convención más adecuada para la situación artística³⁸. Hasta porque cuando uno utiliza este *Tune Bot* para afinar un parche de batería, resulta en un tambor afinado y útil. La convención como un *sense*, actúa sin fantasías u otras realidades; suena, en definitivo, con precisión y adecuación. De esta lógica que se desvía, como un error de raciocinio, es que se anuncia un chiste *non sense*.

Por eso, mi interés estuvo aún más allá de lo sónico, de lo que se oye o que se puede oír. Ese desvío del *non sense* me llevó a pensar otra lógica. Deseaba escuchar los silencios, los no-sonidos de estas cosas allí. Para tanto, no se oye silencio, y sí, se lo escucha.



Composición con fotos de la performance *Frequências Sonoras do Goethe-Institut POA* (2016)

En el Goethe-Institut Porto Alegre se usurpó con violencia el estado inocente de pausa sonora de cosas. Tenemos de eso una cuestión interesante:

³⁸ “O que é uma obra senão o roteiro adotado entre uma infinidade de outros possíveis e não escolhidos?” (CAUQUELIN, 2011, p. 75)

de que todo tiene una frecuencia sónica, que compone, aun sin sonar, el espacio en que vivimos. Esto es el silencio.

Hay cosas que son sónicas, que hacen sonido por si solas, y otras que pueden hacerlo. Todo tiene sonido, todo tiene una vibración. Al despertar las que 'pueden hacer', como golpeándolas con un martillo de madera, lo inaudible se presenta a nosotros como un chiste (se crea imágenes) y vuelve a dormir.

Seguro que a los que miraban esta performance, sin saber su propósito, pensarían que eso no constituya una poética artística, sino una violencia para con las cosas. O como un operario de fábrica trabajando en su tarea mecánica. Y digo violencia aquí como un cambio abrupto a una potencialidad desconocida pero posible. Normalmente, uno no quiere saber si las cosas suenan golpeándolas o no. Contestarían que si Dios quisiera ya sonarían solas, por sí mismas. No niego que este golpear sea una brutalidad para con las cosas, pero mi curiosidad quería que dichas cosas fuesen oídas y no solo vistas y tocadas por un sensible, como son usualmente. Al percibir que todo tiene sonido, hasta las cosas que están no-sónicas, durmientes en su inocencia, el mundo se vuelve más sónico, para un más allá de la sensibilidad.

Sobrepasamos a lo que admira John Cage en los sonidos del mundo. Para él, también todo suena, "hay siempre algo haciendo sonido"³⁹. Pero, mas que eso, creemos que los que no-suenan también suenan, por poder sonar. Me fascina esa potencialidad escondida. Mire usted las cosas adelante suyo y sepa que todo tiene un sonido. Su mesa, sus lápices, sus papeles sueltos o prendidos. Hay un acorde impresionante de cosas ocurriendo adelante tuyo. Es la mirada que las descubre.

Como artista, yo le saco una factura. Si está exacta para mí, para ti o para una administración de su representabilidad, eso poco importa, es irrelevante para entender la frecuencia de una cosa. A decir, su verdadera frecuencia (si es que existe una) depende de la humedad, de la temperatura, de tantas cosas que cambian a cada segundo, como nuestra opinión. ¿Será que ya no contesté la duda sobre para qué vale dar nombre a las cosas?

El objeto se convertirá en proceso artístico, gracias a un pacto artístico con una convención en Hertz. Por eso, vamos a medir lo que es importante y cuando sea importante. O como dice John Doerr, una de las 100 personas más ricas de

³⁹ Concluimos de la cita "*There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot.*" (CAGE, 1973, p.8)

los Estados Unidos, en su libro *About Measure What Matters* (2018): “Hay que saber cuando tirar el enchufe para fracasar lo más rápido posible”⁴⁰. Fracasar es inminente e inevitable en el mercado financiero. Fracasar poco es mejor que fracasar a lo grande. Números se intercambian por una plataforma creada a propósito para eso de forma orgánica y no matemática, si no, serían evidentes sus cambios. Imagínense también los peligros que el arte, en sus idiosincrasias, sufre con esta inestabilidad que nos avisa Doer. Facturar un trabajo de arte, en un campo que, a principio, donde todo es y no es arte, es proponer (dar un nombre a las cosas) y estar sujeto a un sistema evidente instrumentalizado que legitima⁴¹ su autenticidad y valor. O sea, utilizar una convención métrica como arte puede ser, para algunos, como otra cosa que no arte. El arte conceptual, por ejemplo, es muchas veces obscura y autorreferencial, exige del receptor una decodificación del mensaje pretendido por el remitente. Así que, una lectura adecuada depende de otra medida, medida esta también que se mide por el fracaso del receptor, si fue grande o chico.

Así siendo, para justificar que esta proposición artística, de presentar lo no-sónico, tiene una real conexión con la simplicidad y eficiencia de los trabajos de Donald Judd, invoco la visión sobre el Neoconcreto de Ferreira Gullar en la “*Teoria do Não-Objeto*” (1959), como similar a la teoría de *Specific Objects* (1965), de Donald Judd. Si Judd se preocupa por una subversión del arte tradicional, Gullar también.

“Um Não-Objeto (...) está imóvel diante de você, mas à espera de que o manuseie e assim revele o que traz oculto em si. Depois de manuseá-lo, você o devolve à situação anterior” (GULLAR apud SOLEDAR, 2011, p. 121)

Esa potencia del *Não-Objeto*, de la no-representación y de una presentación que transforma el espacio en que ésta, tiene puntos semejantes⁴² a

⁴⁰ Measure What Matters. Disponible en <<https://www.penguinrandomhouse.com/books/546304/measure-what-matters-by-john-doerr-foreword-by-larry-page/9780525536222/>> Acceso en 20 de agosto de 2018.

⁴¹ Bourdieu comenta en su libro *As Regras da Arte* la génesis del dominio gurgues sobre lo que es arte, por un sistema que afirma “*de maneira tão brutal seus valores e sua pretensão de controlar os instrumentos de legitimação*” (BOURDIEU, 1996, p.75) , su poder sobre el arte.

⁴² O raciocínio de Judd utilizado para desenvolver objetos a partir da pintura é parecido com o de Ferreira Gullar, principalmente no que diz respeito ao esgotamento de possibilidades da pintura, à necessidade de resolução do problema figura-fundo e a construção de objetos que não sejam representação de nada, mas uma apresentação. A “TEORIA DO NÃO-OBJETO”, A TEORIA DOS “SPECIFIC OBJECTS” E A EMERGÊNCIA DE NOVOS MEIOS ARTÍSTICOS NO BRASIL E NOS ESTADOS UNIDOS Marília Solfa. Disponible en <<http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/atas/atas-IEHA-v3-061-070-marilia%20solfa.pdf>> Acceso en 20 de agosto de 2018.

las características de los *Specific Objects* (1965). Por lo tanto, el arte de Donald Judd quiere ser apenas presencia material, ser lo que es, y que no necesita que la manoseen, pero evoca una curiosidad hacia los materiales utilizados y su construcción. El manejo imaginativo de su construcción lo aparta del objeto, aboliéndolo, y lo toma como *Não-Objeto*. Así, veo esta simplicidad y eficiencia en los trabajos de Donald Judd como el producto de una subversión. No solo porque se realiza fuera de los límites convencionales del arte (pintura y escultura), sino porque también se transforma de una presencia física, al inverso del minimalismo, para una metafísica fenomenológica del *Não-Objeto*.

Por eso, considero que *Frequências Sonoras do Goethe-Institut POA* (2016) como también una abolición del objeto. Facturo su frecuencia por un aparato y la cosa ya no tiene más utilidad, se desecha. Las personas, al revés, las tienen como cosas ordinarias, como cosas sentables, plegables, apoyables, que las manejan a diario. Cuando presento estas tarjetas, se evoca una participación perceptiva del espectador y, con eso, apunta hacia una posible atención al silencio en las cosas ordinarias, en sus no-sonidos. Este no-sonido, para tenerlo claro, podemos conectarlo con la teoría del *Não-Objeto* y comparar también su operatividad a una “*formulação primeira do mundo*“, como la “*verdadeira problemática da obra de arte*” en sugerir “*problemas novos (...) para sobreviver, ao círculo fechado da estética tradicional*”⁴³.

No-sonido es el silencio en la escucha, una no percepción fenomenológica de una ausencia de imagen sonora. No-sonido en un lado de la moneda, imagen sonora en el otro. Una ocupa el lugar del otro. Casi como en la música en que se alterna entre sonido y pausas de sonidos. El no-sonido tiene esta relación, pero en el campo de la intencionalidad de la percepción de un fenómeno, en que hay intención o no. Al ser irreflexivo (aun que con su frecuencia en Hertz anunciada), este vacío instintivo que queda es el silencio de la escucha.

El no-sonido es la abolición de una imagen sonora. El valor en Hertz, al ser silencio, es el valor de su silencio, por medio de su no-sonido. El silencio, este silencio inteligible, es como un chiste en un idioma que no hablamos. Y así, por subversión, tenemos varios tonos de silencio en el Goethe-Institut POA.

⁴³ “Pode dizer-se que toda obra de arte tende a ser um não-objeto e que esse nome só se aplica, com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte, que trazem essa necessidade de deslimite como a intenção fundamental de seu aparecimento.” Teoria do Não-Objeto. Ferreira Gullar. Disponible en <<https://notamanuscrita.files.wordpress.com/2014/03/teoria-do-nc3a3o.pdf>> Acceso en 20 de agosto de 2018.

AFINANDO REALIDAD Y FANTASÍA

Oír y escuchar es realidad y fantasía. ¿O es al revés? Como si hubiera más verdad en una fantasía, de un escuchar, de lo que oímos. ¿O son la misma cosa y se sobreponen?

Aun que la mejor forma de entender una relación entre realidad y fantasía sea por el psicoanálisis de Freud y Lacan (dos maestros del tema), vamos a hacerlo también por otras investigaciones. Sin pretensión de traer un nuevo significado para esta dualidad, pero más que nada, queremos aproximarlo al tema del oír y del escuchar. Como que por un paralelismo tuvieron correspondencia oír/escuchar con realidad/fantasía. Y seguro de que por este camino esto me resulte más productivo pensar mis trabajos, de lo que solo mirar por una relación freudiana de fetiches y castraciones.

Para llegar más cerca del tema realidad y fantasía. Sin ahogarse por el psicoanálisis: una mano le doy a Freud y la otra a algo diferente, algo que me dé aire puro. Freud tiene, resumidamente, esta idea de que la “fantasía es una escena imaginaria expresando un deseo” (JONES, ROFFE, 2009, p. 221)⁴⁴ y, de la otra mano, tenemos una idea de deseo por el discurso filosófico de logos, en un sentido de que nos da una razón, una explicación.



Póster de la exposición *HERTZ do lugar onde estamos* (2016), con la fotografía de un *frame* del video instalación *0 Hz* (2016)

⁴⁴ (traducción libre) “*phantasy is an imaginary scene expressing a desire*”

Así vamos al título de mi exposición *Hertz do lugar onde estamos* (2016). Primero, nos indica que cohabitamos⁴⁵ con frecuencias sonoras en Hertz. Estas, por lo tanto, nos proponen, nos provocan, nos hieren, nos avisan, nos ayudan, nos anulan, nos molestan, nos moldean, nos mueven, nos tienen, nos dejan e incluso podemos hasta ser indiferentes. En suma, por una interpretación, reaccionamos. Sin embargo, eso no nos pasa solo a nosotros. Las frecuencias sonoras en Hertz también cohabitan con lugares, con nuestro cuerpo, con objetos, con la ficción. Y estos también reaccionan. Por esta igualdad, la incluimos a este nosotros.

Así, presento cuatro trabajos artísticos para investigar las reacciones de cohabitación con frecuencias sonoras en Hertz: *687 Hz* (2016), que cohabita un sonido que entona un lugar; *20 Hz - 20K Hz* (2016), que cohabita una extensión de sonidos de la percepción de nuestro cuerpo; *108 Hz, 140 Hz, 770 Hz, 1136 Hz* (2016), que cohabita sonidos que simpatizan con un objeto y *0 Hz* (2016), que cohabita un no-sonido en una ficción.

Los trabajos de *Hertz do lugar onde estamos* (2016) son una inversión de los procedimientos operacionales de los trabajos en *Frequências Sonoras do Goethe-Institut POA* (2016)⁴⁶. Si, en esta primera reaccionamos y nos afinamos⁴⁷ para interpretar frecuencias sonoras, en la segunda un afinador presenta frecuencias sonoras para interpretar (reaccionamos como en un chiste *non sense*).

Este espacio que estamos *nosotros* se relaciona con frecuencias sonoras en Hertz porque así se ocasiona la premisa. Y como cada trabajo propuesto tiene un procedimiento operacional específico y una estructura de comprensión, necesitamos interpretarlos individualmente para comprender estas sus cohabitaciones en su individualidad. O sea, este lugar practicado que cada trabajo propone y estructura, crea una situación para una interpretación, una hermenéutica. Esto porque cada trabajo tiene, subordinado a la interpretación,

⁴⁵ Como artista proponente quise cuestionar la presencia de mi síntoma de *tinnitus*, de un sonido de 955 Hz que cohabita conmigo. Pero como el síntoma del tinnitus es un sonido que se escucha no que se oye, no cohabita en un mundo físico, pero en un mundo intencional, subjetivo.

⁴⁶ Con un martillo de madera golpeo sillas, vidrios, barandillas, puertas en el Goethe-Institut POA. Y con un aparato de afinar el instrumento batería llamado Tune Bot, que anuncia las frecuencias sonoras en Hertz (Hz), escribo la factura en una tarjeta de identificación como aquellas usadas para identificar trabajos de arte en galerías o museos. Por fin, pego las tarjetas donde golpeé y registro la performance por foto. Fueron 30 golpes, 30 tarjetas. De esta propuesta, produzco un texto llamado Los Silencios del Goethe-Institut sobre la ironía presente en esta propuesta.

⁴⁷ Entendemos que la afinación es un proceso de ajustarse a una referencia, o sea, de emparejar o relacionar con algo que indica que nuestra cohabitación está afinada o desafinada, dentro o fuera, en relación o en discordia.

condiciones individuales de modos de interpretar y de comprender sus proposiciones y procedimientos operacionales. Por una hermenéutica afinamos.

Para eso, vamos a seguir tres coordenadas de investigación hermenéutica heideggeriana para efectivamente afinar las proposiciones en su individualidad: “[...] 1) *um ponto de vista (Blickstand)*; [...] 2) *uma subsequente direção ou orientação da visada (Blickrichtung)* [...] e 3) *um horizonte da visada (Sichweite)* [...]” (HEIDEGGER, 2002a, p.29 apud LAUER, 2008, p.53). O sea, sistemáticamente: el problema (cuestionamiento), el ámbito (cómo, cuál, hasta dónde, campo referencial) y los conceptos considerados (su propósito, su meta).

Y así, les invito a la exposición artística *Hertz do lugar onde estamos* (2016), que se realizó en algunos espacios de la *Associação Cultural Vila Flores* en Porto Alegre.



Peter Gossweiler (1977–)
687 Hz (2016)
Instalación Sonora y lámpara de tungsteno

Cuando uno se acerca del patio interior de Vila Flores oye una frecuencia sonora en el aire, algo como el silbido de una sola nota musical. Suena un minuto y descansa seis.

Por una contingencia del haber oído, determinamos su legibilidad. En un tiempo presente⁴⁸ y sin resistencia, somos obligados a vestir esa frecuencia que oímos. Notamos su presencia porque se hace un bulto en el paisaje sonoro. Sus 687 Hz proponen oír algo nuevo, que no había antes. Y este sonido se hace dueño de nuestra sensibilidad auditiva⁴⁹. ¡Oír es obedecer! Y el tiempo se hace

⁴⁸ O presente que é definido pela ação do Corpo

⁴⁹ Audición en latin es *obdiere* (*ob + audiere*) y entendemos así que oír es obedecer

pasado. Las enseñanzas de la experiencia determinan su potencia y el consumo se completa. En un tiempo futuro, se consume una imagen sonora. Por este proceso surge la escucha y estamos ahora en el campo del pensamiento, de la potencialidad de interpretación. Al llenar⁵⁰ con intencionalidad, nos dice que la intuición percibió un vacío a llenar.

¡687 Hz (2016) entona sus 687 Hz! Esta es la instalación sónica *687 Hz* (2016), hecha⁵¹ con la frecuencia dominante, del tono formante⁵², de la acústica arquitectónica de una habitación (cuarto) del segundo piso del predio de la *Associação Cultural Vila Flores*. Como sonido que es, rebota en la arquitectura del cuarto, resuena, busca una salida, se escapa hacia fuera por una ventana y ocupa el paisaje sonoro externo. Una tarjeta indica la fuente del sonido. Esta instalación, a principio, molesta por no pertenecer al cotidiano de allí. Pero en seguida se funde al mismo paisaje sonoro⁵³ y nos acostumbramos⁵⁴. La escucha tiene esa habilidad.

No podemos estar en este cuarto. ¡Es inaccesible!

Lo que sale de él es él en forma de sonido. El cuarto está ahora afuera, se escapó por la ventana. Oímos: cohabita el espacio externo donde estamos. Lo escuchamos: cohabita el espacio interno donde estamos.

En mi subjetivo, el cuarto se deshace y ahora es etéreo; el sonido gana un cuerpo que ahora es un cuarto. El cuarto personifica el sonido; el sonido se personifica en el cuarto. Son dos cosas que ahora son lo mismo. El sonido gana un volumen, una masa, se torna un Ente con el cuarto, un doble sin la dimensión

⁵⁰ Ter presente o ente em seu teor intuitivo, de tal modo que nele se demonstre (ausweist) como fundado nas coisas mesmas (in den Sachen selbst) o que antes era só algo presumido vazio. A percepção, respectivamente, o que ela dá, demonstra (weis aus). A intenção vazia se demonstra na conjuntura (Sachverhalt) dada na intuição (Anschauung); a percepção originária dá a demonstração (Ausweisung). (HEIDEGGER, 1925/1994: 66 apud FERNANDES, 2013, p.96)

⁵¹ 687 Hz (2016) es la frecuencia de resonancia de una sala de Villa Flores. Para sacarle ese valor en Hertz tuve que cantar frecuencias por la boca, bochinchar, crear, silbar, reproducir electro acústicamente frecuencias por el ordenador, grabar, comparar, simular, hasta que encuentre su tono formante.

⁵² Un formante es el pico de intensidad en el espectro de un sonido; se trata de concentración de energía (amplitud de onda) que sucede en una determinada frecuencia. En el habla se determinan por el proceso de filtrado por resonancia que se produce en el tracto vocal por la configuración de los articuladores. Técnicamente los formantes son bandas de frecuencia donde se concentra la mayor parte de la energía sonora de un sonido. Formante. Disponible en <<https://es.wikipedia.org/wiki/Formante>> Acceso en 20 de agosto de 2018.

⁵³ El término *soundscape* (paisaje sonoro) surge en la obra *The Tuning of the World* (1977), de Murray Schafer. Mismo que en su grupo de pesquisa, *World Soundscape Project* (WSP), de 1969 a 1975, ya estudiaba el ambiente sonoro en este sentido.

⁵⁴ Pierre Schaeffer llama a este efecto de la escucha de 'saturación semántica', o sea, la repetición de un mismo elemento sonoro agota, por sí solo, nuestra curiosidad en desvelar sus causas. (ZANGHERI, 2013, p.68)

sonora que lo aprisiona. Esta transcendencia es la única forma de que el sonido sea libre: siendo el cuarto. Y el cuarto al ver como su única oportunidad de salir de sí mismo es trascendiendo en sonido. Por la ventana abierta, por donde uno mira hacia fuera y busca otra realidad, el sonido hace lo mismo. Va y busca también su decadencia, su fin. El cuarto tiene un fin: llegar a nuestra escucha.

Como espectadores, nada pasa visualmente. Una ventana abierta y un tiempo que no pasa. Lo que nos llama la atención es el sonido que por ella se escapa. Sin sorpresas, esta instalación sonora funciona por una decepción de la mirada que busca por algo más que una ventana. El sonido entretiene nuestra percepción fenomenológica, y es lo que nos mueve el pensamiento.

La realidad pasa a ser aquella, muy diferente de la nuestra, en que el sonido es más importante que la visión. Se distorsiona la realidad porque la visión se aburre con lo monótono. Y al adaptarnos a eso, somos domesticados⁵⁵. Se domestica nuestra realidad.

Ya no importa lo que queremos de la realidad; importa lo que ella quiere de nosotros. ¿Es así que funciona una proposición de artes? “*As verdadeiras obras de arte são as ideias*” (WOOD, 2002, p.35), dice el artista conceptual Joseph Kosuth.

Las ideas nos sacan de nuestra realidad y nos presenta otra. ¿Qué hacemos con esta realidad?

Este no poder mirar para dentro de esta misteriosa fuente de donde sale el sonido nos agoniza. Inmediatamente, convencidos de esta limitación, que da por satisfecha nuestra sed de ver para dentro. Nuestro deseo de ver para dentro, de ese vacío resultante, quiere compensarlo todo y la potencialidad que se ofrece cuando vemos para fuera de una ventana.

Dentro no hay nada. Todos lo saben. El propio sonido no está dentro, ya está afuera en el externo de nuestro oír y en interno de nuestra escucha. Mirar para dentro de este cuarto es como mirar para dentro de nosotros. Sabemos también que no hay nada y que queremos compensar con la rica realidad que está afuera. Espontáneamente, fantaseamos y confrontamos la necesidad de una salida.

⁵⁵ Domesticação do ser humano. Falo dessa domesticação do instinto (como o domesticar de um cão, castigando-o e recompensando-o, para que seja pacífico e não represente uma ameaça), de um “deves fazer isto sem discutir” (NIETZSCHE, 2006, p. 92), de um “aceitar todos os comandos que lhe sejam impostos, seja dos pais, professores, leis, preconceitos e opiniões públicas” (IDEM). Essa domesticação que nos põe numa condição de inferioridade. Talvez seja por isso que acabamos caindo nessa vala comum da preguiça e da dependência cultural.

La ventana como un agujero por donde nace el sonido, se inaugura la exposición, es el trabajo que nos recibe primero. Nacemos juntos y a la distancia vemos nuestra imposibilidad de volver a aquello que sería un misterio, el vacío del cuarto. El único vacío que está lleno por algo es la tarjeta que viene con las palabras: su valor en Hertz, 687 Hz. Son las únicas palabras que nos seducen. Un número y una convención.

¿Estos números son fantasía o realidad? La subjetividad nuestra lo va a decir. Uno decide o no cruzar esa proposición artística y consumir su idea. A veces la fantasía dice más de la realidad que ella propia, posibilita que uno aprenda tanto como sobre una verdad.

El que puede, se agarra a la convención en Hertz, tan fantásica como real. Y al que se agarra a una fantasía, nuevamente, la realidad se distorsiona. ¡Una subversión! Y cuando esa fantasía se desintegra, la idea de arte pasa, no vuelve a una realidad como antes.

El arte provoca una herida. Y esta herida tiene lugar: nuestra percepción sobre de las frecuencias en Hertz que nos cohabitan.



Peter Gossweiler (1977–)
20 Hz – 20 KHz (2016)
Performance Sonora

20 Hz - 20 KHz (2016) es el segundo trabajo de la exposición. Dos cajas amplificadas de sonido que, frente a frente, oscilan frecuencias entre 20Hz (lo más grave que podemos oír) y 20Khz (lo más agudo que podemos oír).

Invito uno por vez a protegerse con auriculares reductores de decibeles (para no lastimar el oído) y, entre estas dos cajas amplificadas, empiezo una composición de sonidos. Uso un ordenador con un *software* específico (Max MSP) donde tengo disponible el exacto valor que proyecto sobre la persona que se dispuso. Organizo los sonidos e intento, a principio, que esta persona sienta los sonidos por el cuerpo más que por el oído. Sentirlos por el cuerpo como otra posible entrada del oír y de la escucha. Por eso de un contraste entre frecuencias graves y agudas, panorámicas de un parlante al otro. Y todo con una alta presión sonora de los parlantes.

Antes, se para entre las dos cajas amplificadas y con el protector posicionado la quietud surge. En seguida, la persona se desplaza como en una imposición y donación de su cuerpo para una experiencia. El sonido empieza y punza partes del cuerpo. Según relatos, es posible sentir la lumbar siendo masajeadada, el pecho y el corazón vibrando, las entrañas despertando. De hecho, la intención era sentir los sonidos más que escucharlos. Sentirlos por el cuerpo como otra posible entrada del oír.

El cuerpo es aquí el foco, su arquitectura, su materia.

¡Le toca al cuerpo oír! El cuerpo debe trascender en pensamiento. Olvidemos que existe una mente, olvidemos de que tenemos cojito. Metido entre dos cajas amplificadas negoció frecuencias con el que allí se puso. ¡Su cuerpo pasa a pensar por si solo! Como si hubiera saltado de una realidad hacia la fantasía. ¡Un cuerpo sin cabeza!

Perturbo un cuerpo con sonidos, con frecuencias que pasan a cohabitar en la persona. Su piel, su pelo, sus órganos internos. El cuerpo personifica el sonido y el sonido personifica el cuerpo. El sonido gana cuerpo en nosotros. Nuestro cuerpo se vuelve sonido, vibra como uno. Aprisionado en nuestro cuerpo el sonido existe materialmente. ¡Vibra en el cuerpo para existir!

Nada pasa visualmente, mirando o no, con los ojos cerrados o con los ojos abiertos. ¡Hasta el glóbulo ocular vibra! ¡Oímos por los ojos!

El sonido penetra, hace que la persona se sienta viva. El cuerpo así vibra más. Se cruza un límite de realidad y fantasía. Un cuerpo poseído por

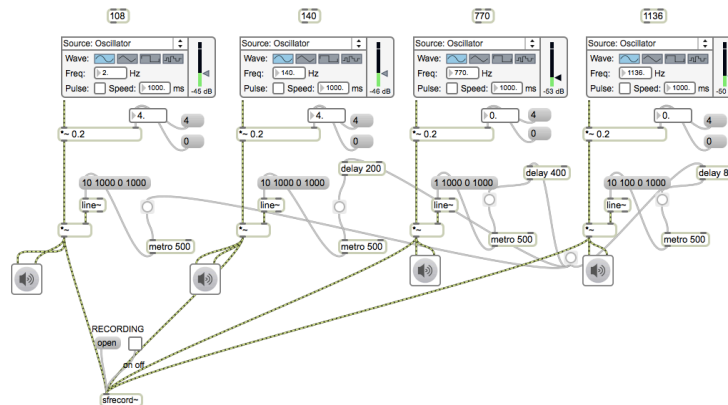
frecuencias, una realidad distorsionada por frecuencias que cohabitan. Un cuerpo que ahora está domesticado y sumiso.

Las frecuencias vibran en el cuerpo y no en la cabeza. Los sentimientos y las emociones se operan ahora por el cuerpo.

Por eso, esta nueva realidad les afina y desafina. El cuerpo recibe bien unas frecuencias y otras mal. Cura y enferma. Esta fantasía llena de posibilidades una realidad. Me vuelvo un invasor, un doctor, un dominador un responsable por el cuerpo de aquella persona. Sus reacciones son por mis acciones, y por esto reacciono. Sus cuerpos son míos. No siento en mí las vibraciones. Pero me conecto a sus cuerpos donados para el arte como un escultor tradicional aplastando barro o golpeando con un martillo. Con los graves me tomo de su interior y con los agudos les pongo a la pelopincho.



Peter Gossweiler (1977–)
108 Hz, 140 Hz, 770 Hz, 1136 Hz (2016)
Escultura Sonora



Print de la pantalla con el software MAX MSP 6.1
por donde se generan las frecuencias para el trabajo
108 Hz, 140 Hz, 770 Hz, 1136 Hz (2016). (Documento de Trabajo)

En un galpón, dos trabajos más: una escultura sonora y un vídeo sin audio. El espacio es amplio (aproximadamente 10 x 7 metros), el techo es alto y sin revestimiento, podemos hasta ver las tejas que nos separan del cielo. En el centro de este espacio sobre un pedestal blanco está la escultura sonora *108 Hz, 140 Hz, 770 Hz, 1136 Hz* (2016), y en la pared del fondo una proyección *0 Hz* (2016).

La escultura sonora sobre el pedestal se constituye de un cuenco de cerámica⁵⁶ y un parlante conectado a un reproductor de DVD. Este trabajo se llama *108 Hz, 140 Hz, 770 Hz, 1136 Hz* (2016), y son estas frecuencias que escuchamos saliendo del parlante y son las frecuencias de resonancia del cuenco de cerámica. Allí están como si fueran su identidad. Si uno la toca se conecta por las vibraciones provocadas por el parlante con la identidad sonora.

En un primer momento, las personas convergen alrededor de ese pedestal, tocan el parlante en funcionamiento, despertando en sí el tacto para las relaciones de vibración del sonido. En este entorno, la mirada de las personas se vuelve hacia el objeto y el oír está atento a esa secuencia de pulsaciones cortas de frecuencias específicas, una composición musical. La frecuencia pulsante más grave (108 Hz), recordó, para muchos el sonido del ritmo del corazón, para otros, un batuke indígena. De hecho, se creó una inmersión a lo primitivo, como si allí hubiera un fuego y un ritual ocurriendo. El vaso trae muchas significaciones y la forma simple de cómo estaba expuesta conectó con los visitantes de inmediato.

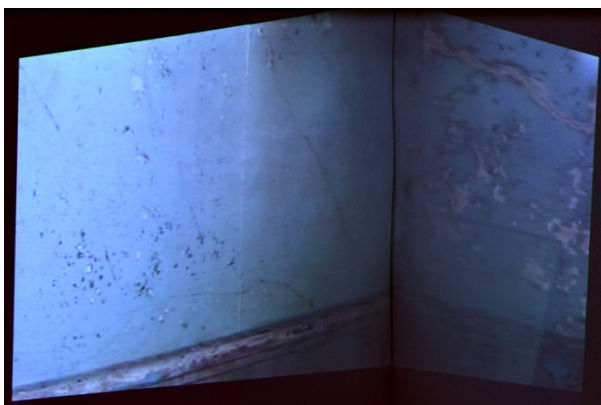
Este cuenco conecta el hombre con las cosas.

Algunos tocan el cuenco para sentirlo y no estar flotando en una fantasía. Sujetan al cuenco para sentir sus propias manos vivas y funcionales en una realidad segura. El abismo de esta ansiedad queda suspendido y podemos volver a la realidad en comunión con sus fantasías.



View de la cámara tapado para alinear los rincones en el video (Documento de trabajo)

⁵⁶ Cuenco producido por el alfarero Carlos Farias.



Peter Gossweiler (1977–)
0 Hz (2016)
Vídeo (proyección) e instalación - 10 minutos (*loop*)

0 Hz (2016) es la proyección de un video (sin sonido) de rincones en rincones reales. En Hertz, el valor de 0 (zero) es la no vibración, un sin ciclo donde nada se repite, un punto matemático en que nada ocurre. En los rincones muere el sonido, es donde llega a los 0 Hz.

Tenemos dos imágenes visuales: la del video proyectado y de la pared que la sujeta. Estas imágenes se funden cuando el video se congela (como una fotografía) en el rincón de las paredes. La proyección se vuelve tridimensional. Hay una relación de realidad y pensamiento, donde el que mira organiza su lugar con relación a lo que ve.

El video y sus rincones son reales. Lo ficcional, lo fantástico, es su anuncio: 0 Hz. Aquí, en estos rincones no hay sonido, no hay vibración, no hay vida, es el fin. El video nos dice una verdad, una realidad incompleta que necesita una tarjeta que nos diga lo que falta, o lo que justamente tiene, que es la nada.

Rincones son *gaps*, *frestas*, fallas, trincados de la realidad. Están a servicio del *non sense* para hacernos creer en una realidad. Como testigos, somos seducidos y fascinados, creemos que en los rincones no hay frecuencias. 0 Hz es mas real que su fantasía. Hay más verdad en la apariencia, en la fantasía que en la realidad de estos rincones.

Todavía, *Hertz do lugar onde estamos* (2016) es un esfuerzo constante de sus procedimientos en relacionar esta convención de Hertz con su idéntico, el sonido correspondiente.

Con el arte, se perturba y se desintegra la realidad. Hay un camino oscuro a recurrir. De un irreflexivo a un reflexivo, de un desinterés a una atención. Antes es la sensación y el impulso y solo después el pensamiento y la acción. Este pensamiento intuitivo es la imagen resultante que sobrevive de las incertidumbres

y desafíos superados por la escucha. Y las (rel)ac(c)iones que hacemos, con lo que cada procedimiento propone, es el esfuerzo de esta nuestra capacidad, nuestra presencia de escucha, nuestra manera de hacer las cosas, de cómo operamos.

Como artista proponente, pienso que la intuición sería la mejor salida. Salir hacia la fantasía. No solo para los trabajos de esta exposición, pero en lo que sea arte. Esta intuición ocurre como una guía, aun que el camino trazado sea de una racionalización imprecisa.⁵⁷

No menos importante, por ejemplo, relaciono esta intuición a una herramienta perspicaz para esquivarme de mi síntoma de *tinnitus*. Por un camino reverso, del pensamiento al desinterés, esta intuición me salva muchas veces de enfrentar la agonía de su síntoma. Su valor de 955 Hz es solo un marco, soy yo el que le doy significado operando mi cojito⁵⁸.

La intuición, es como un movimiento que nos indica una reflexión: La relación entre estímulo y subjetividad. Aquí, entre un sonido físico (de magnitudes físicas y absolutas) y un espacio fenomenológico; entre lo mensurable y la síntesis de perspectivas dadas subjetivamente; de un *hecho* de un mundo físico y de la esencia de un "objeto sonoro" (SCHAEFFER, 2003); de la conciencia entre un objeto puro y un objeto intencional. En fin, nos indica una reflexión sobre un proceso intuitivo, de crear categorías, caminos. Y, más intenso, con reflexiones en las cuales podemos todavía investigar nuestras intuiciones, de qué manera y cómo hacemos las cosas, cómo podemos saber mejor quiénes somos y pensar sobre nuestra esencia.

Seguro que estos valores en Hertz presentados, son valores fríos, sin vida. Y que solo nosotros, por nuestra presencia en el mundo al enfrentar su ambigüedad, que indican erróneamente una condición de existencia, podemos darles significados imprecisos y de potencia operatoria de estos trabajos artísticos. Por intuición podemos alcanzar lo que promete el artista, reconocer esta distancia entre realidad y fantasía. Y esta exposición tiene este sentido: un

⁵⁷ (traducción libre) "*Através dela (a intuição), os problemas que julgamos insolúveis vão se resolver, ou antes, se dissolver definitivamente, seja para se colocarem de outra maneira.*" "Por lo menos, "a través de ella (la intuición), los problemas que creemos insolubles van a resolverse, o antes, disolverse definitivamente, aun que sea para colocarse de una otra manera." (ZAMBRONI apud BERGSON, 2012, p. 26)

⁵⁸ El cojito "*reconhece (...) meu próprio pensamento como um fato inalienável, e elimina qualquer espécie de idealismo revelando-me como 'ser no mundo'*". (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 9)

espacio de fantasía en que números nos cercan. Es un espacio intermedio, primordial, de dispersión, de confusión, de subversión.

A ACÚSTICA DO ESTACIONAMENTO DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO⁵⁹

Em Porto Alegre, para quem vem de carro pela Avenida Padre Cacique (sentido centro - zona sul), depois de passar o estádio Gigante da Beira Rio, costeando a orla do Guaíba, avista-se uma edificação que se destaca na paisagem urbana pela sua arquitetura. Trata-se da Fundação Iberê Camargo, local onde se preserva e divulga a obra deste artista homenageado para fins de incentivar a reflexão sobre a produção de arte contemporânea. Logo de imediato, por um acesso do outro lado da avenida, atiramo-nos numa velocidade não menor que 60 km/h para a sua entrada de estacionamento. Para quem está no volante, como se não bastasse a distração da escultura em metal indicando o local, essa experiência passa a ser uma pequena aventura em que o corpo se alimenta de adrenalina. Mergulhamos para uma situação de confiança, de que encontraremos em seus ângulos retos uma segura aterrissagem. Retiramos o ticket de acesso e a cancela sobe. A luz do dia muda para fria; o contraste é forte e leva alguns segundos para se acostumar. Estamos agora debaixo da terra e do nível da água do rio Guaíba; entramos no estacionamento.

Construído pelo arquiteto português Álvaro Siza Vieira e com tratamento acústico do espanhol Higinio Arau, não é de se surpreender, que este local de boas vindas, seja também estonteante como o próprio local expositivo e também seguro e confortável para deixar o seu automóvel. Suas paredes com azulejos, piso, teto e colunas brancas evocam relações com um filme de ficção científica ou de setor esterilizado de um hospital, menos de um estacionamento para carros. A sua semelhança com o Pavilhão Cicillio Matarazzo, popularmente chamado de Pavilhão da Bienal de São Paulo, remete à ideia de ser um outro lugar. E sem sinalização padrão de deslocamento, compreendemos os nossos procedimentos dentro daquela perspectiva.

O guinchar dos pneus sobre o piso lustroso alerta nosso ouvido para as dimensões deste espaço. Cuidadosamente, entregamos nosso meio de transporte entre colunas, e, com o motor já desligado, o silêncio do estacionamento invade nosso espírito e nos sentimos presentes no mundo.

⁵⁹ *Artículo presentado en 26º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas - Memórias e inventações - 25 a 29 de septiembre de 2017, Campinas, SP y en el 174th Meeting of the Acoustical Society of America en New Orleans, Louisiana, EEUU de 4 a 8 de diciembre como The acoustics of Fundação Iberê Camargo's parking lot.*

Nosso ouvir sai do carro primeiro; percebemos que não se trata de um lugar hostil. Abandonamos o nosso veículo e nos dirigimos de corpo para o acesso de entrada. Nessa curta caminhada, já ocupamos um espaço diferente entre o carro estacionado e o nosso destino. O som, nesse entre se percebe por diversas fontes sonoras agregadas às potencialidades da acústica do estacionamento. Neste tipo de situação, temos acesso a um mundo invisível: o do som. Somos afetados pelos seus aspectos fisiológicos e pela produção de percepções estéticas aliadas, por fim, ao que vemos. Nesse espaço diferente, de transição, a nossa mente se adapta.

Não podemos mais ignorar que este movimento é o primeiro contato com a Fundação. Independente do acervo e da exposição que nos espera, este ritual de passagem já não é mais uma casualidade. Inicia-se, efetivamente, a imersão às regras, etiquetas e praxes de uma visita a um museu, de uma instituição qualquer com o seu devido valor simbólico. O estacionamento antecede e pertence à prática de visita à instituição, para tanto, transforma-nos com antecipação.



Yves Klein (1928 –1962)
Raum der Leere, 1961
Instalação
Museum Haus Lange, Krefeld, Alemanha

Com esta descoberta (como diria Lygia Clark), incorpora-se este estacionamento como um espaço de pensar arte como possibilidade. O artista francês Yves Klein, na sua presença com *le vide* (o vazio), propõe esse sentir e compreender simultaneamente, que nos guia nesta possibilidade de preenchermos o espaço com nossa presença e ausência, como no seu trabalho *Raum der Leere* (Espaço Vazio), de 1961. Por isso, o movimento dos anos 60,

Nouveau Réalisme, com suas novas formas de perceber o real (de uma sensibilidade moderna), também nos leva a um pensar numa arte antes da arte conceitual, já que muitas de suas obras eram um encontro com ideias, conceitos e desmaterializações.

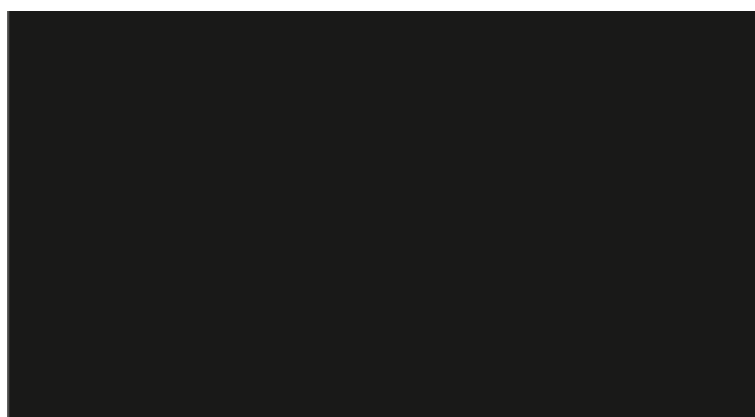
Assim, a acústica arquitetônica dá-se como um vazio preenchido pela nossa presença e pela percepção do sonoro. O som, nessa perspectiva, passa a ser o protagonista no uso da cidade, da atualidade e da rotina do homem moderno, não é mais um complemento do hegemônico mundo visual. E se existe uma sensibilidade capaz de perceber o volume do lugar onde estamos, essa capacidade é da nossa escuta. A experiência de se viver numa cidade, o impacto disso no nosso pensar, deve-se mais ao contato que temos como os sons de onde estamos do que aos feitiços do olhar.

Para integrar a escuta como um discurso em arte, podemos pensar por uma ciência da audibilidade já consolidada em Estudos Sonoros - sedimentado por perspectivas e metodologias de trabalho que se interessam por questões sonoras. Agregamos assim, uma abordagem transdisciplinar, que integra estes discursos heterogêneos entre uma demanda da visão e de um ouvir, como no *Traité des Objets Musicaux* (1966), de Pierre Schaffer em que considera o som como um objeto, um material concreto de trabalho, e o termo *Paisagem Sonora* (1977) do compositor canadense Murray Schafer, que identifica e classifica qualquer porção do ambiente sonoro visto como um campo de estudo e introduz uma questão de preservação (de dar forma) da identidade sonora dessa descoberta. Assim, a escuta inicia o despertar de outras estruturas que transitam pelo campo das artes. Nesse transito da escuta, como discurso em arte, potencializam-se questões de conforto sonoro, poluição sonora, e, por isso, também o espaço do outro. Por exemplo, faço aqui uma breve relação com a minha exposição Hertz do Lugar onde Estamos (no Centro Cultura Vila Flores em Porto Alegre de novembro a dezembro de 2016), em que foi realizada uma audiodescrição das obras para visitantes cegos. Esta experiência me sensibilizou para as diferentes distâncias que temos de relação entre o visual e o sonoro na nossa sociedade.

Assim, para minimizar essa distância, realizei uma gravação em vídeo com a lente da câmera obstruída pela sua própria tampa. O resultado disso, é claro, foi uma imagem anulada, a sua negação. O que ouvimos, não vemos; temos apenas a imagem sonora. O tempo se expressa no áudio e a imagem permanece como numa televisão desligada, de tela preta e sem movimento. Essa dependência que

temos do visual, da imagem visual do estacionamento, não mais nos perturba ou necessita nossa atenção; dedicamo-nos, agora, ao ouvir e à sua imagem sonora. O resultado desse preto não está como o *Quadrado Preto* (1915) , de Kazimir Malevich, de uma insignificância da visão, ou como a *Pintura Secreta* (1967-1968) de Mel Ramsden, de uma invisibilidade do conteúdo.

Ao anular a imagem visual na gravação, visamos ocultar uma informação para que a outra tenha destaque. Por isso, o que poderia ser apenas uma captação de áudio, não teria o mesmo sentido, não teria a mesma intimidade. Captar em vídeo e extirpar o visível torna o ângulo em que a câmera filmava sem importância. O que se sabe, e que já é o suficiente, é que se captou o estacionamento.



Peter Gossweiler (1977–)
Acústica do Estacionamento da Fundação Iberê Camargo, 2017
Vídeo, 1920 x 1080 pixels , 2 minutos
Arquivo pessoal

Nessa ação de gravação, dá-se mais uma descoberta do que uma invenção. O som que representa o ambiente acústico na gravação está mais como uma relação que a nossa escuta faz do que ouvimos. Descobrimos, por isso, uma representação (gravação) e não o som original (com ligação direta e imediata com o mundo, sem representação). É mais que um objeto, é um ato. A penetração de uma representação em nosso ouvir nos apresenta apenas um recorte, com início e fim, do que é este ambiente sonoro. Por isso, como estratégia de escuta (da acústica deste estacionamento) foi constituída uma amostra desse ato, uma amostra que se descobre. Não me fixarei numa situação de *flâneur*, que me levaria a entender este ato fora do contexto proposto, e também porque não ocorre de um delírio ambulatório. A relação com o labirinto da cidade (estacionamento neste caso) é por um tempo lúdico construtivo direto: esta

gravação e o seu recorte temporal. Assim, a acústica do estacionamento ressoa nossa presença por uma amostra. Desta situação gravada, pensaremos a acústica no território da arte.

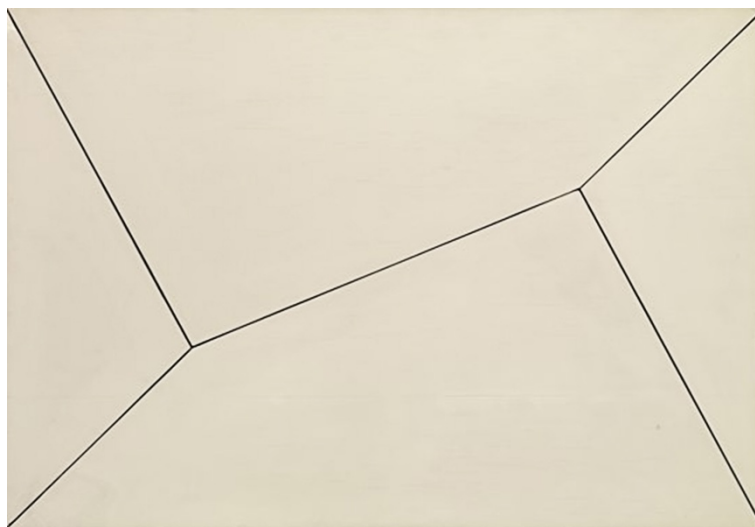
Ao tempo que escrevo este texto, procuro ouvir em *loop* esta amostra do vídeo da acústica do estacionamento da Fundação Iberê Camargo. A escrita se torna uma tortura auditiva. A repetição do áudio não é o que incomoda. O que torna este processo, já em seus primeiros minutos, uma vivência estranha, é a troca de contextos, de ambiências acústicas que ocorre entre o meu escritório e o estacionamento. Meus dedos estão no teclado, que está sobre minha mesa, mas meus ouvidos estão num estacionamento de uma galeria de arte. Poderia até chamar esta situação como uma experiência cubista, desmembrando uma realidade, em todas as suas partes (tátil, visual e auditiva) e postas num mesmo plano, o texto.

A imersão que se faz aqui proposta é de lançar provocações e consequências, e que serão reguladas no corpo do texto. Quando retiro os fones de ouvido para atender demandas fora do texto, sinto uma sensação forte de retorno à realidade e também de renúncia desta produção escrita. Quando retomo, sou possuído por um compromisso e sou jogado, pelo som, novamente àquele local. Estes contrastes também permeiam o assunto e possuem consequências que pretendo escrevê-las como sintomas.

O que parece estar em jogo nesta escrita é a sua concomitante escuta do áudio do vídeo. Como não concentro a minha visão sobre um resultado visual (a tela preta), acerto o meu foco na audição e perco talvez uma parte do todo. A imagem visual e a imagem sonora estão como propõe uma gravação em vídeo: conectadas mutuamente - uma só está, porque está a outra - e se tornam, por isso, uma inseparável experiência cinemática. Mas, como não há resíduos visuais, a não ser a da própria presença na experiência de gravação, uma possível imagem visual da câmera não me provoca nenhuma referência. Assim, o que se propõe integrar neste texto é a participação da moldura; o que por fundição se uniu, agora se separa e não mais existem as tais relações sincrônicas ou diacrônicas, mas autonomocrônicas, ou seja, de independência em tempo uma da outra.

Por uma projeção de experiências particulares, propus primeiro descrever para o leitor uma entrada no estacionamento e, em seguida, o estacionamento como testemunha de uma performance na minha escrita, como uma heterotopia

foucaultiana - de um habitar de outra maneira o mundo que aí está.



Lydia Clark (1914–1994)
Planos em superfície modulada no. 1, 1957
Tinta industrial s/ madeira, 87,0 x 60,0 cm
Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo (SP)

Nessa negociação de mudança de linguagens e representações é que este texto encontra relações com as provocações e práticas da arte Conceitual. Assim como, em reflexão com a *Linha Orgânica* (1954), de Lygia Clark, potencializam-se as relações entre a autonomia de um objeto de arte e o espaço real que possa ter esta escrita. A *Linha Orgânica*, de Lydia Clark, está como um contato entre a arte e o mundo real, e que nos faz pensar que a arte está no mundo real, assim como o mundo real está na arte. O que nos leva à organização do espaço para um além do vazio entre eles. E me pergunto: Qual a relação da acústica do estacionamento da Fundação Iberê Camargo com esse espaço vazio descoberto entre a tela e a moldura de Lygia?

Nos primeiros dias de audição, percebi que essa rotina me deixou obstinado. O som do estacionamento me sustentava e me controlava, sentia como que, o que se ouvia, fosse também parte do eu. Desta dependência de reviver questões passadas e reinterpretá-las, sinto a potência de um vazio.

Esta situação trouxe como incidência a cabeça de boneco de madeira *Mechanischer Kopf - Der Geist Unserer Zeit* (Cabeça Mecânica - O espírito de nosso tempo), de 1920, do artista dada alemão Raoul Hausmann. O que de fato o artista retratava era o vazio em que se encontravam os alemães após a derrota na Primeira Guerra Mundial. Aí estavam, como dispositivos, os objetos anexados para auxiliá-lo a perceber o mundo. Uma situação deprimente, que às vezes fica

saliente quando, por exemplo, confrontamo-nos com algo que exige uma presença do espírito, de ideias e conceitos e que não temos a capacidade para tal. Réguas, relógio de bolso, uma máquina de escrever, pedaços de câmera estão como objetos que determinam os pensamentos dessa cabeça vazia para que ela não mais pense por si só.



Raoul Hausmann (1886 –1971)
Mechanischer Kopf - Der Geist Unserer Zeit, 1920
Assemblagem 32,5 x 21 x 20 cm
Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris

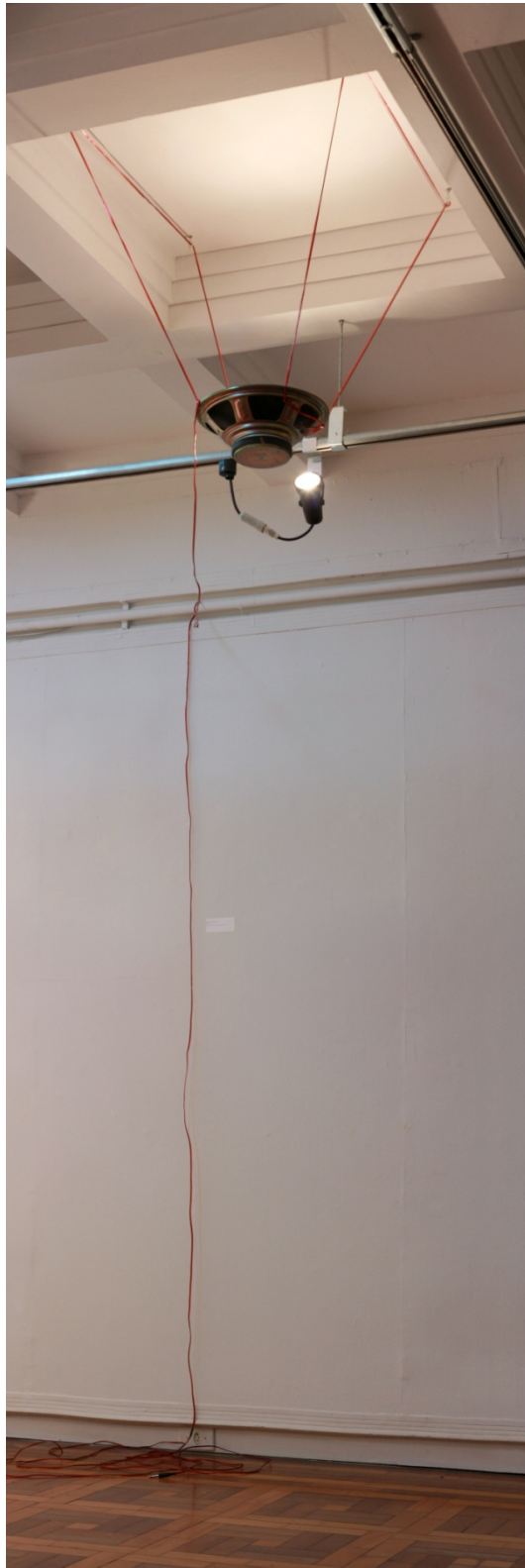
Assim, pelo áudio gravado no estacionamento, sou governado para uma escrita de cabeça vazia.

Quando vivenciamos um espaço, como na acústica do estacionamento da fundação, ou como numa acústica reverberante de uma igreja, vestimos uma cabeça, vestimos um espírito, que pensa por nós. Vejamos isso em obras como *Parangolé* (1964), de Hélio Oiticica ou nos *Penetráveis* (1957), de Jesus Soto; tornamo-nos atuantes sobre estas obras e estas sobre nós. Assim, o som que percebemos reverberado num espaço acústico, também se torna um modo possível do homem organizar sua relação com o mundo e o mundo sobre nós. Vestimos o absurdo, e isso demanda uma revolução dos sentidos. Repensamos este espaço como extensão do espaço, de uma extensão dele mesmo.

Passamos a nos conformar com essa indivisibilidade de quem somos e com o que estamos vivendo. E quando finalmente ficamos livres dessa imagem visual (bloqueada pela tampa da câmera) e aceitamos o áudio que descreve sonicamente (pela reverberação) um espaço como um meio pelo qual a multiplicidade de meios ocorre simultânea, entramos num terreno limítrofe no qual não se conhecem mais essas diferenças entre o visual e o sonoro, e as fendas tão primordiais de uma heterogeneidade, desvanecem.

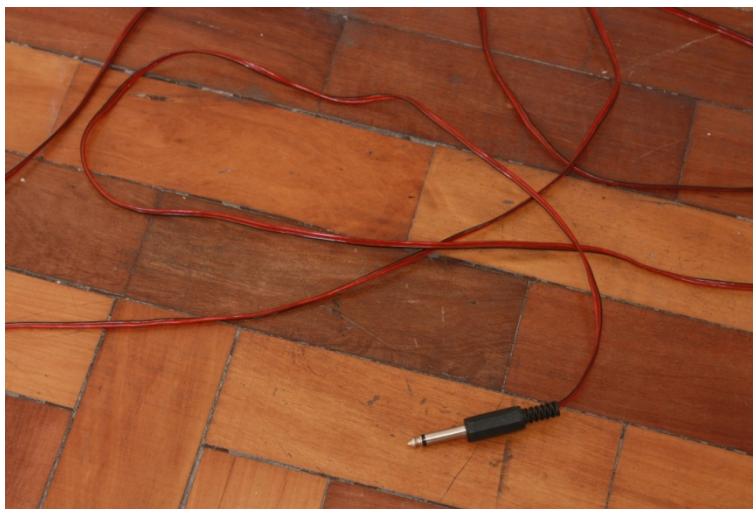
Na realidade, crédulo de que estava gravando um vídeo sobre um estacionamento, não estaria por acaso registrando a minha própria presença? Se assim for, esse registro foi uma intervenção, um dispositivo que captou, mais que nada, o meu contato com o estacionamento da Fundação Iberê Camargo e produziu, pelo texto, uma Linha Orgânica.

¡Desapagado!



Peter Gossweiler (1977–)
862 Hz (2017)
Instauración de Resonancia Acústica

862 Hz (2017)⁶⁰ es una representación de un sonido y de un espacio. Para tanto, se instauró su valor en Hertz como el lugar de su escucha, proponiendo la creación de un nuevo espacio y de nuevas percepciones.



Detalle del *jack* desenchufado en 862 Hz (2017) sobre el piso de la Pinacoteca do Instituto de Arte Vestigio de una instauración. (Documento de trabajo)

Se puede decir que 862 Hz (2017) es sonoro porque se presenta dentro de los contextos sonoros y es instalación por que crea un ambiente, aun que por su no-sonido o por la potencia de cambiar la percepción de un espacio. Esta identificación, casi completa, con el sonoro y con el término instalación puede ser una sugestión que, más que nada, nos conduce a un *continuum* silencio. Y nos toca a nosotros, como espectadores, cambiar esa perspectiva para hacernos responsables por esta experiencia y construir otros mundos. (...) “El arte es ante todo una situación en la que uno asume una actitud de reaccionar a algo de la conciencia de uno como arte.” (MORRIS *apud* KIM-COHEN, 2013, p. 48)

Robert Morris nos presenta, en este fragmento de su manifiesto-obra *Blank Form* (1961), como que no existe “una nada” en la percepción. O como nos indica ya en la primera página del libro *Fenomenológica de la Percepción* (1945)“ (...), o mundo já está sempre "ali", antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo”⁶¹(MERLEAU-PONTY, 1999, p. 1).

⁶⁰ 862 Hz (2017) es un trabajo con el cual participo de la exposición colectiva PARAGEM que se llevó a cabo en la Pinacoteca do Instituto de Artes - UFRGS en agosto de 2017.

⁶¹ (traducción libre) “(...) el mundo está siempre allí, antes de la reflexión, como una presencia inalienable, y que todo el esfuerzo está en reencontrar este contacto ingenuo con el mundo”



Charlie Brown le habla a Sally Brown

“- O meu cachorro me deixou invisível. Ninguém consegue me ver, mesmo quando estou aqui.”



Charla entre Lino van Pelt y Lucy van Pelt⁶²

“- Lino, você viu o Charlie Brown?”

- Ninguém mais o viu desde o show de mágica. Acabei de falar com a Sally e ela disse o mesmo: quando você olha pra ele, você não o vê!

- O que isso significa? Foi a coisa mais burra eu que já escutei!”

Nada más inocente que un niño viendo el mundo creciendo y haciéndole sentido. Les cuento que jugando con mi hijo de tres años, le hice un dibujo y revoltoso me pidió: *¡Desapaga!* Quería que yo borrara lo que ya estaba dibujado. Que deshiciera el dibujo. Pero en su precocidad con el lenguaje sonó como que quería que deshiciera (Des) lo apagado (apaga). Después que uno apaga algo, esto no está más, se apagó. *Y su Desapaga* está como un volver atrás de un atrás, un apagar de un apagar. Así como una escena de tras para adelante (como en reverso), en que el dibujo se forma por la goma que apaga. Recurso recurrente en las películas de William Kentridge, por ejemplo. La ausencia surge, por fin, por un acto de poner y no de borrar, de sacar. En este sentido de *Desapagar* se precede una ausencia para una presencia y tan presente como lo ausente porque es identidad (de lo idéntico).

⁶² *É Mágica, Charlie Brown* (1981) Dir. Phil Roman. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=egBXeiTsQT4>> Acceso en 20 de agosto de 2018.



Felix Gonzalez-Torres (1957 - 1996)
Untitled (1991)
Fotografía en 24 carteleros publicitarios de Nueva York

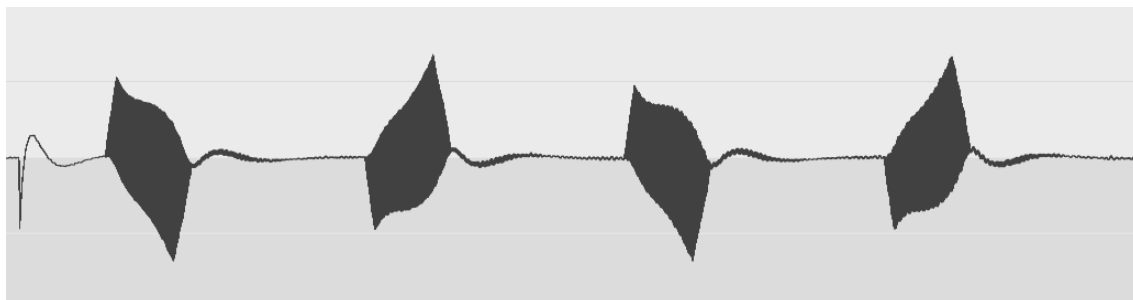
El trabajo del artista Felix Gonzalez-Torres (1957-1996) expone visualmente muy claro lo que quiero decir con esa identidad y ausencia: esta fotografía de una cama marcada por presencias. La recién ocupada cama por el fallecido enamorado del artista Ross Laycock por Sida retumba como una poderosa imagen: la pérdida de alguien muy querido y el preuncio del próximo que se suma al mismo destino. Algo estaba y se fue. ¡Dejó su marca! Y que se apagará cuando estiren las sábanas por la noche. Uno no pregunta dónde están los cuerpos que allí dormían. La foto ya lo dice. ¡No están más! ¡Se fueron! La foto no expone, sugiere al no exponer. El artista, porque echaba de menos, también dijo en la foto ¡desapaga!.

En esta instauración de resonancia acústica en la Pinacoteca, su identidad en Hertz no se expone. Hay que provocarla para que se presente. Y con esa exposición (de exponerse) se performa no solo el espacio y la arquitectura de la Pinacoteca, sino el *material*⁶³ en que están hechas las paredes, piso, techo, muebles, cosas. Lo que por fin quedó expuesto, colgado por cables, es producto de ese proceso. Una identidad de que sus 862 Hz siempre estuvieron allí. Y yo, como artista, fui quien lo instauró, por un lenguaje, un sentido.

Mientras probaba sonidos en esa performance, hubo un sonido/frecuencia que resonó como la identidad de la Pinacoteca. Y por eso quedó como título. Lo que allí resultó decisivo fue que el osciloscopio digital generó oscilaciones

⁶³ Por eso, el sonido que se hace en un sitio cualquiera rebota por todo y cuando vuelve al oído de uno (o de un equipo para medir esa frecuencia) tiene siempre pendiente variables (materiales de absorción y reflexión del sonido).

visuales que se parecían con el perfil de pájaros en un cable. Era como de una lectura inusitada del *doppelgänger*⁶⁴ (de un doble) que ocurre en un sonido *acusmètre*⁶⁵ (como de una voz sin rostro). Estas formas nada comunes a las oscilaciones visuales normales de un osciloscopio se pegaron en mis ojos como una síncopa. Y allí supe que tenía la frecuencia exacta para *desapagar*.



Frecuencia de 862 Hertz reverberando en la Pinacoteca del IA en el osciloscopio digital.
Figuras que se parecen con el perfil de pájaros en un cable
(Documento de trabajo)

El sistema auditivo es más interesado en fuentes sonoras. "Sonidos en realidad ofrecen la oportunidad de realmente descubrir cosas nuevas (...) también las historias detrás suyo, cómo se encuentran los sonidos"⁶⁶. Sonidos audibles son más interesantes que sonidos alucinados, imaginados, ellos son los que nos median con el mundo. Pero, la verdadera identidad acústica que estaba allí (que siempre estuvo), está ausente. Por eso tampoco puse un sonido *schizophónico*⁶⁷ como sustituto. O como dijo Morris en la cita arriba de *Blank Form* (1961): el sujeto reacciona de múltiples maneras cuando digo que esto es o no arte.

La artista sonora Dra. Raquel Stolf bien recuerda a Max Neuhaus cuando aclara la idea de que no es necesario que haya sonido para ser arte sonora: el

⁶⁴ Este término se utiliza para designar a cualquier doble de una persona, comúnmente en referencia al gemelo malvado o al fenómeno de la bilocación (de estar en dos lugares al mismo tiempo). También visto como un doble como en una experiencia extracorporal de autoscopía (la experiencia en la que el individuo, mientras cree estar despierto, ve su propio cuerpo desde una perspectiva fuera de su cuerpo).

⁶⁵ Pierre Schaeffer usa el término *acusmática* como adjetivo para referirse a sonidos que uno oye pero sin ver lo que causa ese sonido. (Schaeffer, 1966) y *acusmètre* viene de *acousmatic* más la conjugación, en Frances, del verbo *être* (de ser). Cuñado por Michel Chion, *Acousmètre* es como una voz de un personaje, usada específicamente en el cine, que tiene poderes misteriosos por no ser vista, solo oída. Esta voz parece venir de todos lados y de ninguno y eso le da un poder. (CHION, 1994, p. 123)

⁶⁶ (traducción libre) "*sounds actually offers a chance to really discovery new things (...) also the stories behind it, how you find rounds*" Erwin Stache: The Objective Sound. Presented by Sennheiser MOMENTUM. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=3Pw420tdPC8> Acceso en 20 de agosto de 2018.

⁶⁷ *Schizophonia* es un término acuñado por Murray Schafer para describir la división de un sonido original y su reproducción electroacústica. La esquizofonia es la separación de este sonido nativo y la grabación de este.

“foco não é produzir sons que serão exibidos para os ouvidos das pessoas, mas em afetar o modo como elas percebem um espaço através de um ajuste ou alteração de seus sons”⁶⁸

Por eso, sin 862 Hz sonando, *862 Hz* (2017) provoca que engañemos al oído. Lo hacemos creer que oye algo, como si oyera una escultura del tamaño de la sala de la exposición. Para eso, tenemos que entender que una escultura sonora no es una escultura que hace sonido pero una interacción del sonido en el espacio. “Tenemos que considerar el espacio de producción y la producción del espacio” (LEFEBVRE, 1991, p.212)⁶⁹, considerar esta producción del espacio como la expansión de una conciencia de lo que es escultura. Como una nueva conciencia espacial al enfrentar estos espacios institucionalizados de la escultura (KRAUSS, 2008)⁷⁰.

Por eso, presento a seguir tres obras artísticas que considero incidentes a la práctica artística de *862 Hz* (2017). Aun que suenen como justificativas, estas obras presentan, en sus operatividades y procesos, semejanzas que explican como discursos artísticos la instauración de la ausencia de sonido, identidad y la operación de *desapagar* anunciada por mi hijo.

Veremos que el espacio escultórico o arquitectónico en la escultura acústica son formas posibles de escuchar. Sonido es toda forma posible de escuchar. A pensar como dice Juhani Pallasmaa sobre los arquitectos: “Al diseñar espacios físicos, también diseñamos, o especificamos implícitamente distintas experiencias, emociones y estados mentales”⁷¹.

Peter Zumthor, también percibe la arquitectura por una sensibilidad emocional, y llama a esto, *atmósfera*: “Entro a un edificio, veo una habitación y, en

⁶⁸ LABORATÓRIOS DE ESCUTA por Maria Raquel da Silva Stolf, publicado en AusArt Journal for Research in Art. 3 (2015), 2 . p. 203

⁶⁹(Traducción libre) “We have yet to consider the space of production, and the production of space”. *The Production of Space*. HENRI, LEFEBVRE. Disponible en <https://monoskop.org/images/7/75/Lefebvre_Henri_The_Production_of_Space.pdf> Acceso en 20 de agosto de 2018.

⁷⁰ KRAUSS, Rosalind E. A escultura no campo ampliado. (Reedição) Revista do Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais EBA/ UFRJ. Rio de Janeiro, Ano XV, número 17, p.128-137, 2008. Disponible en <https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf> Acceso en 20 de agosto de 2018.

⁷¹ (traducción libre) “When designing physical spaces, we are also designing, or implicitly specifying distinct experiences, emotions and mental states” Juhani Pallasmaa *Empathic and Embodied Imagination: Intuiting Experience and Life in Architecture*. Disponible en https://www.researchgate.net/profile/Vittorio_Gallese/publication/292783014_Architecture_and_Empathy/links/56b123d208aed7ba3feb0924/Architecture-and-Empathy.pdf?origin=publication_detail Acceso en 20 de agosto de 2018.

una fracción de segundo, tengo esta sensación al respecto⁷². Por eso, al reconsiderar el espacio arquitectónico y escultórico, nos posibilita considerar la experiencia acústica que nos brinda (en sus dinámicas de cómoda, incómoda, viva, muerta) un despertar de sus límites con lo sónico. Se disparan acciones, relaciones individuales y colectivas con el espacio que se forma.

“Não reflito, vivo nas coisas e considero vagamente o espaço ora como o ambiente das coisas, ora como seu atributo comum (...) retomo o espaço em sua fonte (...) espaço espacializante (...) descobro uma capacidade única e indivisível de traçar o espaço”. “O espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível”. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 328).

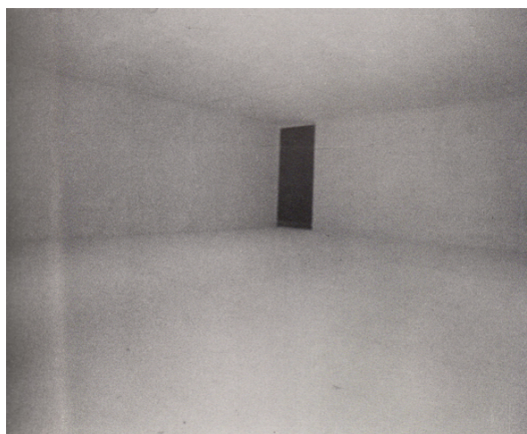
La arquitectura (el habitar) sugiere sensaciones sonoras y acústicas sobre las características de absorción y reflexión de ese espacio. Esta es la escultura acústica, una interacción sensible con el tiempo. Por eso, al practicar esta dinámica de irreflexión, el oído de uno se adapta sin duda alguna.



Michael Brewster
Fixed Frequency (1972)
Space F, Santa Ana, CA

Michael Brewster trabaja desde los años 70 con este concepto y más bien lo llama escultura acústica. Propone sonidos en la escultura pero quiere que la escultura, y no los sonidos, sean la experiencia en sus trabajos. Para Brewster, escultura sonora es una interacción con el sonido en el espacio, como moverse para poder oír y atravesar su resonancia, su identidad y llegar al espacio, una presencia que se crea por una frecuencia afinada con la arquitectura en su reverberación amplificada.

⁷² “(...) I enter a building, see a room, and – in a fraction of a second – have this feeling about it.” Perception of Atmosphere: A Wanderer’s Journey Towards Spiritual Contemplation. P.6 Disponible en <<https://modos.ac.nz/projects/perception-of-atmosphere-a-wanderers-journey-towards-spiritual-contemplation>> Acceso en 20 de agosto de 2018.



Michael Asher
Spaces (1969)
MoMA - The Museum of Modern Art

Los trabajos de Michael Asher insitan museos y galerías de arte a cuestionar sus idiosincrasias, sus lógicas organizacionales y arquitectónicas. Para esta instalación *Spaces* (1969) en el MOMA, Asher modifica la acústica del espacio de la galería para un aislamiento acústico y sin reflexión, o sea con el mínimo de interferencia de sonido externo o interno. El resultado es de una sala vacía y silenciosa. Una ausencia de sonido, donde se espera un sonido. Señalo que para hacer esa pieza vacía e independiente, como ofreció el museo, había vínculos como sonidos ambientales e iluminación que se tendrían que anular.



Charlemagne Palestine en un órgano de iglesia (2014)

Del músico Charlemagne Palestine (1947-), no hay un trabajo específico para ejemplificar, su forma de componer y performar ya corresponde a una obra. Es mi artista preferido. Así, digo que su trabajo viene de una relación entre órgano de iglesia y la acústica arquitectónica de la iglesia, desafiando sus límites con una potente presión sonora. Con palitos de colgar ropa va tocando y prendiendo las teclas del órgano una a una hasta que casi todas estén apretadas en el teclado.

El resultado (como oí de un testigo de otro gran artista, Llorenç Barber⁷³) es como que toda la iglesia vibra absurdamente y cuando uno se cree que va a desmoronar, Palestine *desapaga* y cambia abruptamente para una dulce melodía y todo se salva.

⁷³ Que también trabaja con cuestiones relacionadas al uso de iglesias, pero con campanales en *Conciertos de Ciudad, Naumaquias, Conciertos de los sentidos, Conciertos Itinerantes*.

MURO DA MAUÁ

El trabajo que aquí voy a presentar fue parte de la exposición colectiva *Imesura*⁷⁴ (2017), que por aproximaciones artísticas instauramos mediciones del muro en la avenida Mauá, en Porto Alegre.

Este muro fue construido para proteger el centro de la ciudad de inundaciones, y tiene para tanto una altura y anchura imponentes, además de sus 2,647 kilómetros de largo. Lo conozco desde niño y nunca me asombró su tamaño, pero, al querer medirlo como artista, su esplendor se hizo presente.

Parado, a una altura de la avenida, apunté la cámara filmadora hacia el muro y me puse a grabar un video. Esperé por algo extraordinario (quizás por una súbita inundación que rompiera el muro, o algo parecido) pero nada ocurrió. La escena siguió con su tediosa rutina diaria. Del otro lado de la avenida, por donde miraba pasar los coches, oí en mis auriculares como ellos se desplazaban de un oído al otro. Como una grabación binaural⁷⁵ debe ser. De eso, percibí la equivalencia mecánica de la filmadora con la fisiología de mi cabeza. Por un cañón direccional, que es la lente de la cámara, ella ve como yo; por dos micrófonos, para una captación binaural, ella también oye como yo. Así, pude sentir lo que oía la cámara. Sus micrófonos captaron el violento correr de los coches de la derecha hacia a la izquierda. En seguida le doy vuelta al audífono, invirtiendo lo que oía en un parlante hacia el otro oído. ¡Y pronto!⁷⁶ Se creó un espacio desigual, en que se desprendía por antagonismo la relación audiovisual de esta filmación.

Lo que veía (imagen visual) no correspondía a lo que oía (imagen sonora). Coches corriendo hacia la izquierda, y sus ruidos para una dirección invertida, hacia la derecha. Era una imagen video sincronizada pero también antagonizada.

⁷⁴ IMESURA. Exposición del grupo de estudios OM-LAB en la *Sala Negra* de la *Galeria Espaço IAB*, 14 de setiembre a 6 de octubre de 2017. Coordinado por la Profa. Dra. Teresinha Barachini.

⁷⁵ Es lo que permite, en el sistema auditivo, la sensación tridimensional de los sonidos. Está relacionada con la diferencia entre intensidad y fase que recibe cada oído.

⁷⁶ Raquel Stolf propone la "*possibilidade de existir um espaço e/ou de acontecer um espaçamento*" y cita a Marcel Duchamp: "*o criador de som consiste num criador de espaço, um espaço originado pelo som, um espaço sonoro que possuirá uma dimensão física*" (Ariza 2008, 36) (trad. nossa) en LABORATÓRIOS DE ESCUTA por Maria Raquel da Silva Stolf, publicado en *AusArt Journal for Research in Art*. 3 (2015). p. 205

De esta experiencia surgía algo muy interesante con el proceso de esta escucha binaural y que me puso a pensar sobre la ambigüedad de este muro y sus realidades posibles.



Peter Gossweiler (1977-)
No direito olha o muro - No direito dá as costas pro muro (2017)
Instalación binaural

Para la instalación en *Imesura* (2017) quité la parte visual de la filmación. Está disponible solamente el audio grabado.

Y por un auricular colgado en la pared, uno puede vestirlo y, según una sugestiva integración, cambiarle la posición al auricular. Como así dice: por un proceso de escucha se ve el muro (*no direito olha o muro*) y por el otro se da la espalda (*no direito dá as costas pro muro*).

Quizás por nuestra dependencia de lo visual o hasta por la necesidad de nuestro oír en certificarse con algo visual, este trabajo sea un desafío para la escucha. Propone una crisis. Nos pone en indagación. Por fin, escuchar es facultad maravillosa que tiene el oído humano de seleccionar lo que quiere, lo que es una escucha con todo su ser sin la complementación visual.

No vemos el mundo porque tenemos ojos. Nuestros ojos se abren por nuestra capacidad de producir imágenes, por nuestra capacidad de imaginar. Estas capacidades son la razón por la cual necesitamos visión para poder hablar; esta es la razón por la cual los ciegos

pueden hablar siempre que su capacidad de imaginar esté intacta. (MONDZAIN, 2010, p.308)⁷⁷

Los únicos recursos visuales disponibles son de las indicaciones en la lateral de los auriculares. Y de estas, surge el nombre de este trabajo, elijo una posición del auricular, lo visto y se toma inicio la experiencia auditiva del “*homo-spectador*” (MONDZAIN, 2007), del hombre que crea imágenes. No olvidarse que en un trabajo sonoro el espectador crea imágenes sonoras.

En verdad uno no precisa conocer este *Muro da Mauá*, ni tampoco saber para que dirección corren los coches por ella. Su localización y posición lo indica el auricular. Pero si uno pasa de largo y no lee, uno todavía puede percibir que se trata de la imagen sonora de un tránsito binaural de coches. La indicación de la presencia del muro está como una referencia de realidades posibles.

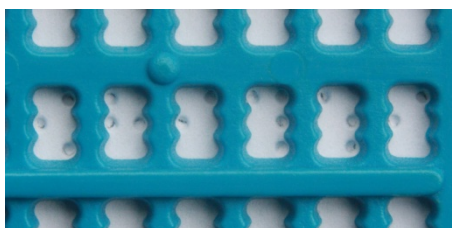
En el primer proceso de audición (elegido libremente), ocurre una percepción sensible que despierta el oír para un “ser en el mundo”, pero en seguida por una “intencionalidad fenomenológica” (MERLEAU-PONTY, 1999), la potencia crítica del pensar transforma el pensamiento sobre lo oído. A decir, uno pasa de una pasividad (oír) para una acción activa de escucha, de darle algún sentido (SCHAEFFER, 2003). Por esto, operamos una aproximación y articulamos hipótesis; se inicia una negociación para la construcción de una imagen sonora. De este recurso constructivo se relacionan prácticas de la escucha como un vínculo con la memoria, de una comprensión e interpretación fenomenológica (de posibilidades del pensamiento) y de llenar un vacío a medida en que nos aproximamos de un sentido. Por esta práctica de una intencionalidad “puesta en escena” y en “foco” (SILVA, 1990, p. 48-50)⁷⁸, la imaginación forma lo que se oye. Y así se estructura, gana sentido y se posiciona la escucha. De esto resulta, como síntoma, la primera imagen (sonora) binaural de este procedimiento operatorio: un conocimiento construido por la relación de poder y de dominación de lo que uno oye.

⁷⁷ (traducción libre de) “*We do not see the world because we have eyes. Our eyes are opened by our ability to produce images, by our capacity to imagine. These capacities are why we need vision in order to be able to speak; this is why the blind can speak as long as their capacity to imagine is intact.*” Journal of visual culture What Does Seeing an Image Mean? Marie-José Mondzain journal of visual culture. Disponible en < <http://www.sagepub.co.uk/journalspermissions.nav> > Acceso en 20 de agosto de 2018.

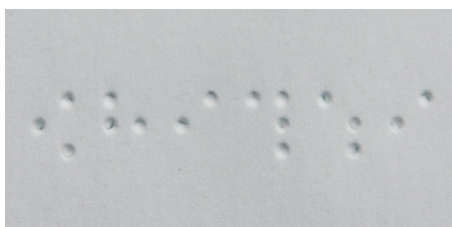
⁷⁸ Armando Silva en su texto Las Imágenes: ¿nos hablan? propone presentar una propuesta de comprensión de la imagen visual según la noción de foco y focalización (poner en discurso). Donde las propiedades en la imagen: lo que la nombra, lo que la indica, lo que la muestra. Y de poner en escena como una relación polifónica entre enunciar y representar.

Cuando inicia el segundo proceso de audición, ya invertido el auricular, el oír que ya se ha despertado por la intencionalidad, resguardado de la experiencia anterior, busca ahora otro discurso para percibir esta nueva realidad. Aquí se insta una operación de desigualdad, esto por su ambigüedad con la primera imagen binaural. Si los coches corrían de la derecha así a la izquierda, ahora estaban invertidos, idénticos pero antagónicos. El sonido era el mismo, como había sido conquistado como resultado de su forma, pero había ahora una necesidad de otras prácticas para mantener ese dominio. A decir, una adaptación, un proceso de resiliencia⁷⁹ con la imagen idéntica anterior para garantizar aquello que ya estaba construido. El saber busca ahora por el síntoma de esta segunda imagen binaural producida. Y por este desplazamiento y reposición de intencionalidad, que se toma como discurso para percibir en esta realidad un espejamiento de la imagen binaural.

Por la posibilidad de estos dos procesos auditivos, de elegir por uno primero y enseguida probar el otro, se completa la experiencia de un procedimiento operatorio que llamo aquí espejamiento. Esta palabra, que viene de un término técnico de la fotografía y del arte gráfica, *flopped image*, comprende el resultado de una forma que se invierte en su eje vertical u horizontal. En este caso, en que la utilizo para espejar un sonido, el eje se hace por la audición binaural.

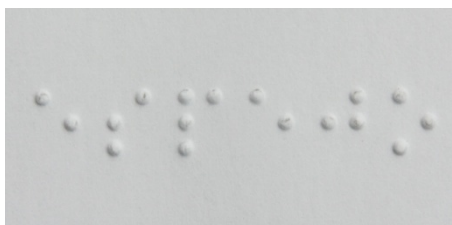


Plancha con la escrita espejada en braille marcado por punzón



Sin la plancha, surcos dejados por el punzón

⁷⁹ Resiliencia es un término que significa volver a un estado normal, como de la propiedad que algunos cuerpos presentan de volver a la forma original después de haber sido sometidos a unas deformaciones.



Papel dado vuelta para poder leer el relieve de la palabra espejo escrita en braille

Para explicar mejor este espejamiento, invito a una asociación de cómo los ciegos escriben y después leen lo que escribieron. Estos días mi madre me regaló su plancha y un punzón de braille (sistema de escrita y de lectura táctil para ciegos). Curiosamente, para escribir, uno tiene que perforar agujeros en un papel, pero como los puntos tienen que estar en relieve, la persona tiene que escribir a la inversa, o sea, espejado. El ciego tiene el dominio de la imagen normal y de la imagen espejada para escribir en braille.

Y así, es por esta dualidad, por idéntico pero espejado, que se forma por un proceso de resiliencia la imagen sonora binaural en la segunda audición. Por una habilidad de tolerar lo que está errado, la resiliencia está como una capacidad que se adapta, persiste con sus objetivos y busca sentido.

Al retomar a la filmación de la avenida Mauá, espejando una secuencia de *frames* visuales, se permitió la visualización de esta resiliencia. La visualización del espejamiento, en sus desafíos de mantener un conocimiento construido por la primera escucha, nos permite explorar el sentido sobre la dualidad de esta imagen binaural.



La primera secuencia (izquierda) es la original y la segunda (derecha) es la espejada.

La audición se da como una proporción entre la experiencia del oír con el fenómeno de la escucha. O, como dice Jean-Luc Nancy, “Se busca sentido en el sonido, como contrapartida también se busca sonido, resonancia, en el sentido” (NANCY, 2007, p.19).

Buscando el Sentido

Creo que el sentido es la entidad más misteriosa del universo. Relación, no cosa, entre la conciencia y la vivencia y las cosas y los acontecimientos. El sentido de los gestos. El sentido de los productos. El sentido del acto de existir. Me niego a vivir en un mundo sin sentido. Estos deseos / ensayos son las incursiones conceptuales en busca del sentido. Porque eso es propio de la naturaleza del sentido: no existe en las cosas, tiene que ser buscado, en una búsqueda que es su propia fundación. Sólo buscar el sentido tiene sentido.

Al sacar esto, no tiene sentido.
(LEMINKI, 2011, p.13)⁸⁰

⁸⁰ (traducción libre) “Buscando o Sentido

Para buscar sentido a un “paisaje sonoro” (SCHAFFER, 2001), o de reconocer el mundo por lo sonoro (como el diario vivir de un ciego), el pensamiento tiene que construir un entendimiento. Murray Schaffer se preocupaba con la polución sonora que ocurre cuando el hombre no oye con atención, al punto de creer que vivimos en un momento de descontrol sonoro y que resultará, como última consecuencia, en nuestra sordera universal (IDEM). Esto está como un proceso de reflexión crítica acerca de la escucha. Reconocemos el sonido de coches y tranvías por su familiaridad con la memoria. Por este acto de identificar, se pone en contacto la sensación y el objeto sónico. Hay un compromiso existencial entre el sujeto y la circunstancia de la experiencia sonora. El oír se convierte en objeto de la percepción, se le da un sentido, se pone una escucha.

Al ganar autonomía e independencia de lo visual, la escucha se despega de esa correlación, una relación de redundancia. La escucha intencional es una superación, de ultrapasarse un límite, un desafío de una experiencia. Pero no olvidemos de que la experiencia auditiva está en “aceptar, a medida que nos sometemos a algo” y que “podemos ser así transformados por tales experiencias, de un día al otro o en el transcurso del tiempo” (HEIDEGGER p. 143 *apud* BONDIA, 2002, p.25). Caemos, colapsamos, se sufre pero por eso mismo tenemos capacidad de cambio y de transformarnos. Si el oír es una experiencia perceptiva en su logos (de un discurso) en “el estado nascente, antes de todo hablar, el signo sensible y su significación no son separables ni siquiera idealmente”⁸¹ (MERLEAU-PONTY, P.68), es en el escuchar que se reivindica este logos. Al oír, uno se transforma, escuchando o no. En nuestro íntimo ya no somos los mismos. Basta ser ese sujeto sometido, sometiéndose.

En *No direito olha o muro - No direito dá as costas pro muro* (2017) la resiliencia de la imagen sonora, tan necesaria para comprender el espejamiento de la segunda imagen formada (y la lucha para mantener la primera imagen conquistada) nos compromete así a un largo recorrido y sumisión.

O sentido, acho, é a entidade mais misteriosa do universo. Relação, não coisa, entre a consciência e a vivência e as coisas e os eventos. O sentido dos gestos. O sentido dos produtos. O sentido do ato de existir. Me recuso a viver num mundo sem sentido. Estes anseios/ensaios são incursões conceptuais em busca do sentido. Pois isso é próprio da natureza do sentido: ele não existe nas coisas, tem que ser buscado, numa busca que é sua própria fundação. Só buscar o sentido faz realmente sentido. Tirando isso, não tem sentido.” (LEMINKI, 2011, p.13)

⁸¹ (Traducción libre) *estado nascente, antes de toda fala, o signo sensível e sua significação não são separáveis nem mesmo idealmente.*

Pero, no estoy seguro que seamos tan disponibles así. La escucha esta no es una ley, con reglas de cómo uno está obligado a escuchar. Así propuse y así creo que nuestra escucha marcha por una práctica cultural. Y todavía que existan estrategias, escuchar depende de experiencias propias, de astucias. Escuchar música como un músico escucha música por ejemplo, eso de oír sonidos organizados (que está para oídos entrenados), no quiere decir que estos escuchan mejor que cualquier otra persona. Entre nosotros solamente escuchamos diferente, no hay uno mejor que otro. La habilidad por lo menos la tenemos. Quizás haya que reconquistarla, contestando esa hegemonía de la visión por nuevas prácticas culturales e individuales de escucha.

UN TANGO POR LA VENTANA (2017)⁸²

Neste artigo, vou abordar o vídeo *Un Tango por la Ventana* (2017), produzido durante a minha residência artística no OM-LAB, sede do nosso grupo de pesquisa (UFRGS-CNPq) e a sua projeção na Sala de Sons (UFRGS)⁸³.

Esta residência fez parte de uma das propostas do projeto para aumentar a vivência do grupo de pesquisa Práticas Urbanas: Poéticas de Aproximação neste espaço urbano e para pôr em prática ações de inserção. Com isso, nosso grupo inicia o reconhecimento da zona conhecida saudosamente como 4º Distrito de Porto Alegre, ou pela sua utopia de Distrito Criativo, local onde se localiza a Associação Cultural Vila Flores, em Porto Alegre.

O formato da residência proposto serve mais como um atelier privado, já que todos os residentes que até agora cumpriram com a demanda de meio mês de pesquisa moravam não muito distantes. O convite para realizar essa residência artística surgiu logo após a de outro colega Pedro Gomes Ferraz. De súbito fui convidado, no meio mês seguinte era a minha vez; não tinha nada preparado ou em andamento para poder desenvolver. No meu caso, reservei as tardes daquela primeira metade de novembro de 2017 para a imersão. Ficou acordado que deveria ter uma produção poético-teórica que seria apresentada por um objeto sensível e discutida com o grupo.

A produção deste texto e a reflexão sobre o vídeo se faz agora, sete meses após a sua apresentação para o grupo. Esta distância, acredito, facilitou a sua abordagem. Decantando pensamentos! Mas também, ao lembrar de transcrever o meu processo, exercitei uma memória, constituindo talvez assim uma fantasia poética da realidade; a morfologia das borboletas que o diga.

No primeiro dia da minha residência, levei minhas coisas: uma quantidade grande e desorganizada de ferramentas, caixas de som, toca-discos, discos, cabos, microfones, câmeras de foto e vídeo. Queria estar preparado para produzir

⁸² *UN TANGO POR LA VENTANA (2017): UM OBJETO SENSÍVEL DE UMA RESIDÊNCIA ARTÍSTICA NO OM-LAB es un texto aprobado en el 27º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Práticas e confrontAÇÕES, São Paulo, SP. Setembro de 2018.*

⁸³ *Premiere fue en la Sala de Sons da UFRGS (2º andar do prédio da Reitoria da UFRGS - Av. Paulo Gama, 110), dia 22 de dezembro de 2017, às 13 horas. Este é um espaço coordenado pelo professor Dr. Eloy Fernando Fritsch, onde são apresentadas composições de eletroacústica dos alunos de música e convidados. Para esta projeção, foram utilizadas duas caixas de som (front, rear) para simular como foi a captação sonora.*

tanto quanto a necessidade exigisse. Esta residência também seria uma oportunidade de colocar meus *cachivaches* (tralhas, como dizia o meu avô uruguaio) em ordem. E assim, foram os primeiros dias. A residência era uma fuga da rotina do cotidiano. E se fuga é uma ação rápida de escapar, foi então o que fiz. Me envolvi rapidamente.

Andar pelo bairro não convinha. É sabida a violência marginal que convive com a prostituição por aquelas ruas. Até mesmo por ser novo no bairro, não conhecia seus ritmos e habitantes. Não havia a necessidade de correr esse risco. Recolhi-me ao prédio e, mais especificamente, à única janela dessa sala da residência artística.

A sala tem uma dimensão pequena e estreita com um teto que, a partir da metade, vai diminuindo a sua altura até chegar à altura da janela. Há um espaço limitado para se movimentar com liberdade. Presta-se para estar sentado e desacelerar. É um espaço que convida ao sossêgo e à concentração.

Foi um tempo de ouro, como se diz. Queria há muito, ouvir na íntegra e sem interrupções um disco duplo (de aproximadamente 40 minutos) do flautista Paul Horn e não encontrava uma oportunidade. Inside the *Great Pyramid* (1971) foi gravado dentro da Pirâmide de Giza, e faz parte de uma série gravações de aventuras, por assim dizer, chamadas de *Inside*. A reverberação acústica e o tom da Câmara do Rei, onde foi gravada a maior parte do disco, surpreende pela forte ressonância que, como uma característica deliberada de sua arquitetura, torna interessante este registro sonoro. Poderia ter programado outra oportunidade para escutar esse disco, até mesmo substituir esta audição por uma versão digital mais limpa da sujeira (dos clicks) dos discos e também potencializada por uma remasterização. Mas, na época, o meu orientador de Mestrado em Poéticas Visuais (PPGAV-IA-UFRGS), o Dr. Flávio Gonçalves, recomendou-me ouvir a versão em disco, para manter a originalidade em que foi produzido e também para desfrutar de seu ritual audiófilo. Como ele mesmo sustentava um disco debaixo do braço, por 30 reais me entreguei ao fetiche e encontrei num sebo de discos o meu novo objeto de excitação.

Na ânsia de realizar essa audição, de me encontrar com esse tempo mágico de entrega do ouvir para uma escuta, aproveitei a oportunidade que se abria na rotina para trazer outros discos à residência artística. Assim, com a brisa e claridade que entravam pela janela, pude desfrutar também de relíquias audifônicas que guardava dos meus ternos anos de toca-disco.

Ao escutar este disco de Paul Horn, de um estrangeiro numa pirâmide egípcia, a aventura daquele registro se fundiu ao conceito do anarquista Peter Lamborn Wilson (pseudônimo Hakim Bey). Aquilo não era uma ocupação da pirâmide, era uma invasão.

“As verdadeiras raízes do turismo não se encontram na peregrinação (ou mesmo na troca ”justa”), mas na guerra. Estupro e pilhagem foram as formas originais de turismo, ou melhor, os primeiros turistas seguiram diretamente rumo à agitação da guerra, como urubus humanos procurando em meio à carniça do campo de batalha por um butim imaginário – por imagens” (BEY, s/d, website)⁸⁴

O fato é que este disco de Horn não se encaixou com a residência, com os objetivos de render um olhar sobre o 4° Distrito. Mas, pelo menos, alertou-me quanto à minha relação de consumo, como justificativa da minha presença naquela zona. Estava atravessando o bairro pelo percurso certo, mas com os sapatos errados. Por isso, procurei novamente ouvir um disco que tivesse uma sintonia mais condizente com essa experiência. Dessa forma, vivenciar melhor o bairro e não me sentir um estranho nele. Afinal, não estava ali para consumir a diferença como um turista, para pilhar imagens da sua óbvia e exótica decadência.

Ali, do 4° andar do Vila Flores, tinha disponível um tempo precioso para ouvir com a mais dedicada escuta os discos que trouxe. E dessa atividade, encontrava uma forma de relatar, de reorganizar as relações que faço na minha experiência de escuta, como numa “prática do espaço” (CERTEAU, 1998, p. 202), a dizer, um espaço interior, do uso do tempo e da atenção.

E foi no disco *Carlos Gardel - O Rouxinol dos Pampas* (s/d) que me deparei com uma relação mais interessante e apaixonante, não só da minha família paterna, mas de toda uma nação argentina e uruguaia que ama a música e cultua o tango. Enquanto ouvia suas melodias, como quem ouve um hino à bandeira, lia a descrição no verso do encarte sobre o sucesso artístico deste cantor e a sua morte trágica em um acidente de avião. O plástico protetor que envolvia o disco carregava uma marca histórica de uma época em que no supermercado Zaffari Floresta, estabelecimento próximo a Vila Flores, havia um quiosque no seu interior de comércio de discos.

⁸⁴Superando o Turismo. Hakim Bey. Disponível em <<http://revistacarbono.com/artigos/08-hakimbey-michaelhughes/>> Último acesso em 26 de maio de 2018.

Som Zaffari (discos-fitas-K7), dizia o impresso da embalagem com o logo do esquilo mascote tocando violão e uma partitura com notas fluindo de sua boca. Isto me remeteu ao tempo das compras que fazíamos naquele mercado e onde ganhei o meu primeiro disco. - ¡Escucha esto (escuta isto)! - disse meu pai ao me dar o disco, querendo me introduzir ao consumo de música. A capa era de quatro guarda-chuvas fincados nas areias de uma duna com quatro chapéus coco em cima. Este disco dos The Beatles não me atraía, preferia os discos de tango que meu avô também cultuava.

Meu interesse estava numa relação além do conteúdo. Encontrava neste disco de tango do Gardel uma oportunidade de entrega do ouvir para uma escuta pelo afeto, que condizia com a proposta de reclusão da residência. O disco me conectou com a sala.

Com a agulha do toca-discos posicionada sutilmente um pouco para dentro da borda do disco, inicio a audição. O sulco riscado anunciava a sua singularidade. Nenhum outro disco tinha aquela exata sequência de estalos. Podia reconhecer essa quietude inicial como música na minha memória. Muito ouvia esse disco com dez ou doze anos. Desse múltiplo dos discos, havia uma identidade naquele prelúdio que se relacionava comigo, com a minhas primeiras relações com a música.

O disco abre então com um clássico, *El día que me quieras* (1935), e meu corpo se dedica à escuta. Começo a entender o que o meu orientador dizia sobre o ritual. E, assim, foram canções de amor, sofrimento, saudades, romances antigos. Sentado e olhando pela janela o tempo voou. Não sei dizer se escutei. Prestei tempo e atenção para as melodias e letras, mas dessa racionalização só ficou a emoção, o afeto. Ao terminar o lado A, virei o disco e segui. **Quando se esgotaram as músicas que preencheram aquele ar da sala, voltou o som da quietude que alí antes habitava. Esse som não havia cessado durante a audição, tinha apenas se retirado para ceder gentilmente o seu lugar para aqueles tangos; ficava esperando da janela que terminasse o ritual.**⁸⁵

Assim passei os quinze dias da residência: desfrutando da audição de discos, retomando um ritual, e preocupado com a entrega de um objeto sensível para discutir com o grupo de pesquisa. Não sou contra a produção por demanda, pelo contrário. Se existe uma demanda positiva é porque existe uma necessidade de resposta. Como meus estudos recentes apontam para as questões sonoras,

⁸⁵ Os textos em negrito estão como reflexões.

achei apropriado apresentar as minhas percepções para o grupo. Havia uma relação que poderia apresentar como resultado: relatar esse ritual de escuta.



Capa do disco com o plástico protetor:
Carlos Gardel - O Rouxinol dos Pampas (sem data)

No último dia de residência, executei então uma audição para produção de um vídeo. A opção pelo vídeo veio como um dispositivo de exposição, dentro de suas potencialidades nas relações sensíveis entre o ouvir e o olhar, capaz de deslocar esse relato para uma posterior projeção, como possibilidade desse ritual ser vivido pelo grupo de pesquisa.

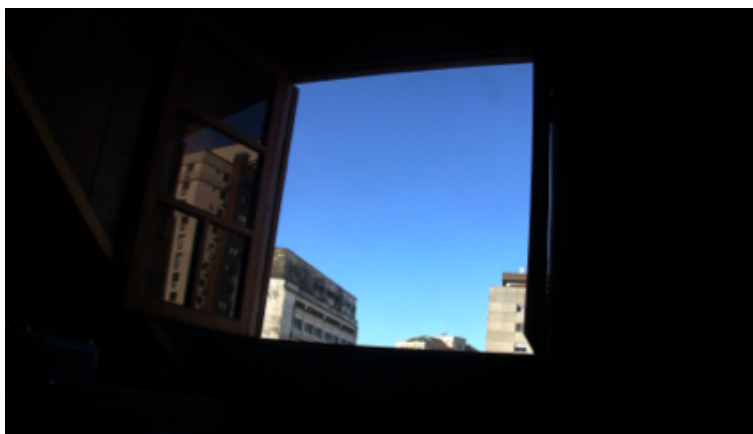
Descrevo assim o vídeo:

Por 15 minutos, ouvimos o som da rua que vem de uma janela aberta e um disco de tango saindo por ela. Dentro está escuro. Toda a claridade vem de fora, do céu, que está azul celeste. Pela janela, pode-se ver um prédio industrial decadente, abandonado e, de uma das folhas da janela o reflexo de um prédio residencial. Durante todo o vídeo quase nada muda dessa paisagem, só a voz de Gardel, que me traz lembranças do meu avô.

É possível perceber o tempo passando no vídeo, mas com certeza é o áudio que dita esse movimento com opulência. Um tanto de movimento, de balanço, pode ser percebido pela mão que segura a câmera. Oblíquo e num suave contra-plongée, a janela fica com seus ângulos retos levemente agudos e obtusos. Ver essa janela aberta é monótono, mas relaxante. Não me provocou uma tensão simétrica de equilíbrio nem um caos. Inclusive, o vasto azul que a guarnição recorta do céu, emana um convite para um desacelerar e desligamento.

Um total de sete músicas, tocadas na sequência do lado A do disco, são executadas até que uma das venezianas fecha abruptamente. Um vento casual traz um final ao vídeo.

A ligação afetiva que faço do vídeo com o meu avô é algo intangível. Uma informação que talvez, só pela leitura deste texto, seria possível fazer a relação. **Meu avô está na parte escura do vídeo, está ali, escondido pra não ser visto; podemos escutá-lo nos estalos deste disco (marcas possíveis de uma audição).** O fato de estar oculto no escuro, ou nos sulcos, é o que justifica o seu segredo. Ignora-se e ausenta-se o interesse da sua compreensão. Não há recursos suficientes no vídeo para decifrar tal enigma, só por este relato.



Peter Gossweiler (1977-)
Un Tango por la Ventana, 2017
Vídeo, 16:9, 15 minutos

Algo parecido, por exemplo, ocorre com o poeta e crítico de jazz Philip Larkin. Em suas publicações expressou sua amargura sobre o desdobramento do jazz para o free jazz. Essa mudança, talvez por nostalgia, cruza a sua contemporaneidade como uma evidente ameaça à sua percepção:

“Minha objeção ao jazz moderno não é que seja pretensioso, mas não é nada como o jazz que eu amava e comecei a colecionar. ... pode ser tecnicamente brilhante e justificado racionalmente, mas me deixa indiferente...
...posso facilmente imaginar que o jazz moderno é muito mais divertido de tocar se você é musicalmente sofisticado. Infelizmente, não é muito mais divertido de se ouvir se você não é musicalmente sofisticado. Você está dizendo que, se este é o caso, devo então me educar” (LAKIN, 2004, p.18).⁸⁶

⁸⁶ (tradução Livre) “My objection to modern jazz is not that it is pretentious, but simply that it isn't anything like the jazz I loved and began collecting. ...may be technically brilliant and racially justified, but it leaves me cold. (...) I can readily imagine that modern jazz is much more fun to play if you are musically sophisticated. Unfortunately it is not much more fun to listen to if you are not musically sophisticated. You are saying that, if this is the case, then I must educate myself.” (LAKIN, 2004, p.18)

Essa divergência que perturba Larkin de conviver com os novos tempos do jazz^X é o que o coroa como um homem “contemporâneo” (AGAMBEN, 2009, p.59)⁸⁷. Ele se pergunta já sabendo a resposta, como em uma hipótese. Ou seja, para poder aproveitar desse jazz moderno acha que tem que se educar musicalmente, mas ao enfrentar esse problema, que espera revelar com esse conhecimento, reconhece que há ainda a possibilidade de um prazer intangível. Ou ainda, é um problema de solidão que aponta para uma autonomia espiritual e ética aos seus escritos, e que o possibilita pensar no que quiser sem coação.

A Sala de Sons, onde foi a projeção do vídeo, propõe para um desacelerar, para um governarmos melhor nosso tempo e atenção. Desloca-nos para uma interiorização onde temos a possibilidade de uma transformação da reflexão. Por isso, precisamos estabelecer uma relação com essa experiência, mesmo sabendo das possibilidades intangíveis.

A projeção deste vídeo é um compromisso com a atenção e com o tempo, e se faz possível pelas suas mútuas faturas e conexões. "A atenção é a espera" (BLANCHOT, 2007, p. 64), e esta espera requer tempo. Considero, nos dias de hoje, talvez pelas novas tecnologias de acesso à informação, ouvir música tornou-se uma ação volátil, de insatisfação. É evidente a perda que temos com a experiência da escuta, pela dependência das novas tecnologias. Transformamo-nos em “autômatos”, como bonecos mecânicos vazios e repetitivos (BENJAMIN, 1987, p. 222). Hoje em dia, é fácil trocar uma canção de que não gosta num equipamento digital, por outra que não vai gostar também, é um gesto automático, sem pensar. Não governamos bem o nosso tempo e atenção.

Agora, para ouvir um disco, como este de tango, requer outro comportamento, um comportamento antigo, nostálgico, em conflito com a contemporaneidade. As faixas têm que ser trocadas manualmente, requerer um esforço, uma habilidade próxima ao perigo de estragar o disco e o aparelho. Comumente, o melhor é deixar tocar o disco do início ao fim, sem interrupções. Com a reprodução deste foi assim. Obviamente, soa estranho para os que nunca ouviram um disco, ouvir músicas sequenciadas. Inclusive com as quietudes dos intervalos das faixas. Ouvir uma faixa atrás da outra, do início ao fim do disco, restringe-se hoje somente a audiófilos.

⁸⁷ *Um homem inteligente pode odiar o seu tempo, mas sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir ao seu tempo.*

Os tangos que correm neste disco, que seleciona algumas das músicas mais célebres interpretadas por Carlos Gardel, remetem-me a lembranças como a do meu avô, anunciam uma música de um outro tempo, ainda mais distante do mundo digital. Para se ouvir e escutar estes tangos num vídeo, foi preciso também essa experiência baseada num ritual.

Incentivado pela visão tranquila, adormecido pela monotonia, onde nada ocorre, o conceito de "intencionalidade" (HUSSERL, 1989)⁸⁸ poderia transformar essa janela aberta em um tempo parado, e focaríamos nossa atenção para o tempo da música que toca. O vento, como elemento invisível de movimento, empurra a veneziana e encerra esse tempo parado no visual do vídeo, interrompendo assim a concentração da experiência.

A arte, neste trabalho, encontra-se como uma das experiências da projeção do vídeo, nos seus múltiplos mistérios. Este contexto compõe-se por tentativas de experimentar diferentes imagens-vídeo (audiovisual) que possam determinar uma compreensão, ainda que intangível na sua completude.

Da rua, foi captada com generosidade qualquer som que dali viesse, por isso, ouvimos pessoas falando, pássaros cantando, carros, caminhões e o vento. De mim, não ouvimos nada, apenas um disco de tango que está para representar uma proposição. Somos nós, que com a consciência intencional, que a percebemos e validamos essa vivência com o objeto em algum grau de clareza.

Dependemos dessa intencionalidade fenomenológica de Husserl, de uma "consciência racional, que atesta em si mesma a efetividade" (HUSSERL apud TEIXEIRA, 2007. p. 149). Foi esse esforço que me conectou com emoções, dispararam memórias de um passado nostálgico. Este fenômeno não se deu no objeto, vídeo, disco, mas na sua consciência fenomenológica da experiência da apresentação do vídeo e elaboração deste texto.

Un Tango por la Ventana (2017) se deu como uma narração dessa minha vivência no OM-LAB, no Vila Flores. O vídeo foi apenas um registro da minha presença, complementado por este texto, como um relato. Walter Benjamin que o diga: "O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo". (BENJAMIN, 1994, p. 221).

⁸⁸ Intencionalidade posto aqui como um conceito fundamental da Fenomenologia, de um método de crítica do conhecimento, de Edmund Husserl e que se constitui na ação intencional, da consciência, que visa algo.

CAPÍTULO 2

“Si tienes que vivir por la espada, tienes que morir por la espada. ¡A morir por la espada!”⁸⁹

Hay un sonido de la Segunda Guerra Mundial que provoca chuchos de frío en nuestra psiqué hasta los días de hoy. Es el sonido intimidador del bombardero alemán J 87, conocido como *Stuka*⁹⁰. Este tenía una sirena acoplada intencionalmente llamada de Trompetas de Jericó, que silbaba muy alto y aterrorizaba a los que sabían de su presencia destruidora. Así, su impacto psicológico era devastador, causaba pánico inmediato a las tropas que estaban en tierra o en agua. Su efecto moral fue eficaz en varios ataques de bombardeos alemanes en la *Blitzkrieg* (Guerra Relámpago) entre 1939 y 1942. Esta potente máquina de guerra, símbolo del poder aéreo (de la *Luftwaffe*) nazista, fue por sus victorias y eficacia una notoria arma de propaganda de guerra.

Así visto, la guerra psicológica tiene por objetivo usar intencionalmente técnicas para manipular al enemigo sin el uso de fuerza física. Con esa táctica de batalla no convencional, la propaganda de guerra se usa de esa psicología para actuar en las vulnerabilidades específicas del hombre en crisis, y por eso se apodera de su imaginación y libertad. Como arma, la guerra psicológica es tan eficaz como una herida de proyectil.⁹¹

Nos toca pensar, como indisputable, una relación posible entre los mecanismos de una guerra psicológica y los mecanismos de percepción del síntoma del *tinnitus*. Ambos aquí corren por sus vidas. De esta manera, el sujeto en crisis busca un futuro diferente y la imaginación, como productor de un otro mundo, es lo que proporciona un ejercicio de libertad. Imaginar es un síntoma de querer un futuro posible. Como bien apunta la artista y crítica de arte, Dra. Elaine

⁸⁹ El vocalista Tom Araya, del conjunto Slayer, antes de ejecutar la música *Die by the Sword* del disco *Show No Mercy* (1983), complementa este proverbio de Agamemnon de 485 A.C., y principalmente el verso 52, capítulo 26 del capítulo de Mateus en la Biblia cristiana, con una provocación (...*die by the sword*: a morir por la espada - traducción libre) sobre la actitud de uno en no huir de su destino y deberes.

⁹⁰ As Táticas do Stuka Ju87. Disponible en < <http://stuka.com.br/site/taticas.php> > Acceso en 16 de agosto de 2018.

⁹¹ Recordemos los conflictos de poder entre Napoleón Bonaparte y el papa Pío VI cuando ocuparon Italia en 1796 y el reconocimiento del poder de la religión como un medio para aumentar la obediencia y su control sobre los franceses. De esto surge la celebre frase: *Il n'y a que deux puissances dans le monde, le sabre et l'esprit a la longue, le sabre est toujours battu par l'esprit* (Solo hay dos poderes en el mundo, la espada y el espíritu a lo largo, la espada siempre es vencida por el espíritu - traducción libre)

Chiron, a la cita de la artista Louise Bourgeois⁹²: “*Art is guaranty of sanity*” (REY, CHIRON, 2017). Y esto nos pone en ejercicio de imaginación.

Este camino lo daré por la práctica de la escucha, y por eso vamos a posicionarla frente a su crisis: el síntoma de *tinnitus*. Es por el síntoma que se manifiestan, en nuestra conciencia, los colores, las formas, los volúmenes, las texturas. Hay una lucha imaginaria para evitar un estado esquizofrénico auditivo, de una producción exagerada de esta conciencia. Síntoma de un objeto que ocurre en nuestra consciencia y nos indica una crisis, no advierte.

En la fenomenología de Edmund Husserl, este es un aspecto subjetivo de la vivencia (*noesis*, de un acto intencional). Representamos su esencia y significados por medio de una intuición pura, para poder percibir, entender o imaginar este objeto. Según sus objetivos propuestos, Husserl dice que para un análisis de las cosas en el mundo, tenemos que descontaminar la vida de resultados preestablecidos y direccionarnos a un análisis comprensivo de la conciencia.

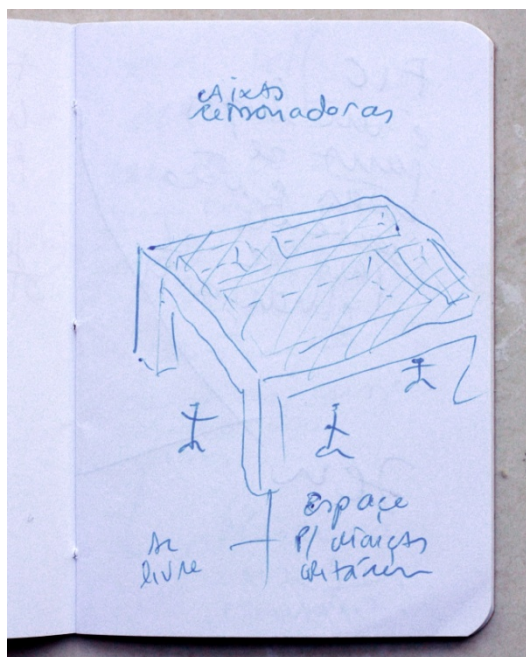
Jean-Paul Sartre, en su teoría de la imaginación (SARTRE, 2013), dice que de esta surge la imagen que tanto buscamos en nuestra alma, en nuestro psique, en nuestro pensamiento, de una conciencia libre donde podamos, en la imaginación, ejercer nuestra libertad. Dicho así, "solo no existe lo que no puede ser imaginado" (MENDES, 1994, p.886). Así, la imaginación aproxima antinomias en que se explica: solo existe lo que puede ser imaginado. Es por la idea de transformar el mundo por la imaginación, a través del "agotamiento y de la metamorfosis continua de lo real" (FRIAS, 2001, p. 44) que la imaginación es por lo tanto real, como una continuación, un contenido suyo. Una conciencia de su existencia. Al imaginarlo se vuelve real, por una conciencia de su existencia, por que así lo es.

La imaginación es una lucha pero también una propuesta para vivir una vida saludable. Mismo que oyendo de la realidad para una fantasía. Con todo, cuestionamos y generamos un estado de duda (en aporía) en que se crea una crisis a llenar. Sin el síntoma no sabríamos la existencia de esta crisis.

Aquí se dobla el Capítulo 1 hacia Capítulo 2. Al percibir la distinción del síntoma de *tinnitus* no como enfermedad, que nos molesta como un ruido (de algo

⁹² “Louise sabía que su araña, llamada *Maman* en homenaje a su madre -capaz de tejer la tela de los afectos y también quedar atrapada en ellos” Llega a Proa la araña de Louise Bourgeois, por Alicia de Arteaga Diario La Nación (Argentina), 15/03/2011. Disponible en <<https://www.lanacion.com.ar/1357479-llega-a-proa-la-arana-de-louise-bourgeois>> acceso en 17 de Agosto de 2018.

de afuera), sino como síntoma (de algo de adentro), y todo cambia. Uno empieza a percibir que el síntoma es un amigo, de la posibilidad de una convivencia saludable con nuestra consciencia e imaginación. Esta crisis surge de una provocativa afirmación de Llorenç Barber durante un taller realizado en la Facultad de Artes de la Universidad de la República en Uruguay en el texto ¿Cómo así, llamar a un síntoma de *tinnitus*, amigo?.



Dibujo en una libreta de una idea que tuve antes de conocer a Lukas Kühne y sus trabajos
Y así dice: “Caixas ressonadoras, ar livre – espaço p/ crianças gritarem”

Importante apuntar que cuando conocí el trabajo⁹³ de Lukas Kühne, en seguida lo fui a conocerlo personalmente. Sabía que me encontraría con alguien que hizo lo que soñaba hacer: cajas acústicas. Y eso me hizo repensar lo que quería materializar como objeto de arte acústica. Kühne trabaja con estas “estructuras espaciadoras” (NANCY, 2007, p.23), que crean espacios como yo también pensaba en hacer. El ya tenía un trabajo consolidado y yo todavía pensaba con una idea en un papel.

Este encuentro también me ahorró tiempo. En ver que aquello era posible, era el momento de sobresalir de eso para algo más. Yo tampoco fui un escultor o constructor, también tal vez por eso nunca lo haría. Busqué, desde entonces, en mis operaciones y trabajos lo que se podría añadir a eso.

⁹³ *Cromático* (2011) es una escultura permanente en la ciudad de Tallinn en Estonia, hecha para el festival llamado *Sound Festival Grounds*, que está dedicado al canto. Con 12 cámaras de resonancia acústica, que corresponden a una escala cromática de 88Hz a 164Hz, las personas que participan, según el artista, para entretenerse y para sus prácticas vocales.



Lukas Kühne
Cromático (2011)
Escultura Acústica

Los trabajos de este Capítulo 2 son referentes a esa percepción de la crisis, en que de un problema nos lanzamos a una solución, aun que sea “morir por la espada”. Y así tenemos a los trabajos *Lectura monotonal* (2018) y *Monotonal* (2018), que se proponen a aceptar el síntoma de *tinnitus* con el ordinario vivir. Son trabajos comprometidos con la experimentación. Su contenido es el proceso. Consecuencias de lo que nos pasa, lo que nos sucede, lo que nos llega por lo que nos cerca.

¿CÓMO ASÍ, LLAMAR A UN SÍNTOMA DE TINNITUS, AMIGO?

En un reciente encuentro⁹⁴ con el artista Llorenç Barber, mis pasiones se enredaron a una nueva perspectiva.

Venía de Porto Alegre a Montevideo para una charla sobre *Arte sonoro en espacios públicos*, convencido de que encontraría a un ícono de la música y del arte sonoro mundial: me encontré con mucho más que eso. Allí estaba para nosotros un señor con barba blanca y con acento español ibérico, dispuesto a compartir, con mucha generosidad, sus ideales de arte, su utopía. Por atrevido, y por ser un poco sordo, me senté bien adelante frente a él. Su mirada era sencilla, como la de un amigo íntimo, y empezamos todos a presentarnos. Cuando me tocó la vez, les confesé mi desánimo con la escucha del síntoma de mi *tinnitus*⁹⁵. Muchos ya sabían de que se trataba, y compartían empáticos (o mejor, simpáticos) mi sufrimiento angustiante por esta falla en la escucha. Pero Barber, sonriendo complementó: “Qué bueno, ¡como un amigo!”

Este abrupto sentido, que corrió a contramano, puso mi posición en duda. Del lugar donde yo estaba, *tinnitus* era un síntoma, una señal de un malestar. En nada se asemejaba a algo bueno como un amigo. Aún así, seguro que mencionaba con esta metáfora una posible identidad de un ser. Barber veía que entre la apatía y el deseo de felicidad, había una fuerza de superación personal, como una capacidad optimista posible.

No estaba él del todo equivocado. En verdad el síntoma del *tinnitus*, con su presencia, nos avisa de que algo no va bien en nuestra salud. Tanto lo es, que el tema del síntoma se discute en psicoanálisis como un concepto que guía una práctica terapéutica. Para el psicoanalista Jacques Lacan, el síntoma es una queja y su tratamiento se enfoca en qué hacer con él. Una buena costumbre, según él, es saber cómo puedo hacer valer este síntoma y no solo estar sometido a él (LACAN, 2007). Yo, por ejemplo, articulo mis procesos artísticos, por medio del discurso de que el *tinnitus* es un ser antagonista. Su presencia provoca una

⁹⁴ Arte Sonoro en Espacios Públicos - Festival internacional de Arte Sonoro Monteaudio 17 recolección -Curso de Educación Permanente, Docentes: Llorenç Barber y Montserrat Palacios, Coordinación: Taller experimental Forma y Sonido, Lukas Kühne & Fabrice Lengronne, en 5 al 8 de setiembre de 2017 - Escuela Universitaria de Música/Facultad de Artes, UdelaR, Montevideo, Uruguay.

⁹⁵ Los tinnitus o acúfenos son un fenómeno perceptivo que consiste en notar golpes o sonidos en el oído, que no proceden de ninguna fuente externa.

catarsis para ser un mejor protagonista. La posición de Barber revelaba, por eso, una esencia aun más fascinante: la potencialidad del *tinnitus*, de ser un mejor antagonista. Este ser, entonces, se presentaría como un adversario-amigo, en que uno encuentra en su enfrentamiento, en su colisión, un “*lugar practicado*” (CERTEAU, 1998), un recorrido que relata una mejora de mi salud mental.

Hay, por lo tanto, un redescubrimiento de un objeto intencional en el pensamiento. Es decir que esta relación del espacio (como lugar practicado) se sucede por nuestra experiencia existencial en el mundo, donde el tiempo (como aspecto más característico de nuestra existencia, en que el mundo así se revela para el ser) se sincroniza con el cuerpo y le otorga el conocimiento y la percepción del mundo. Los filósofos Edmund Husserl y Maurice Merleau-Ponty (del ser en el mundo) describen como un acto perceptivo, de “intencionalidad” (MERLEAU-PONTY, 1999), que se funda en una base crítica del pensamiento, y que, por eso, posibilita el pensamiento.

El psicólogo y ex-prisionero de Auschwitz, Victor Frankl, describe, sobre el sentido de la vida y la psicología humana, este espacio enfermo del pensamiento en su perspectiva terapéutica llamada “Logoterapia” (VIKTOR, 1991). Al darle un sentido a este enfrentamiento con el antagonista, como vivencia con el propio íntimo, se produce una fuga para dentro de sí mismo, y se despierta, a consecuencia, como uno siendo su único antagonista.

Y sí, el sufrimiento con el *tinnitus* gana, por esta actitud, un sentido; la respuesta al estímulo de este síntoma ocurre a cargo de una elección, de un control posible. De este dominio, en una lucha permanente con el *tinnitus* se produce un aprendizaje de la escucha para más allá de una mente desesperada. Lo que Frankl propone, por su vivencia en los campos de concentración, es el deseo de darle un significado a la vida para seguir viviendo, darle un porqué, conectando con posibilidades como si estuviera buscando un sentido a realizar en el futuro, y no sucumbir a un presente apático.

Recordamos la genialidad de compositores eruditos como Ludwig van Beethoven y Bedřich Smetana, y nos preguntamos como ellos han superado a sus limitaciones de la sordera y del *tinnitus*. En una cita muy íntima del diario del compositor checo Bedřich Smetana (1824-1884), afirmó así desesperadamente:

“Si mi enfermedad es incurable, entonces preferiría ser liberado de esta vida”⁹⁶. A los 50 años de edad, Smetana ya lo sufría y seguramente el sufrimiento se multiplicaba por la relación que tenía con su actividad artística musical. Y, aun limitado, cumplía con su trabajo. En ese mismo fatídico año, 1879, como desafío a su incapacidad, compuso el poema sinfónico *Má Vlast* (Mi Patria), que retrata escenas de la Bohemia, su región natal. Podemos percibir que sus composiciones, desde entonces, son facturas de una vigorosa contestación a su propio antagonismo, de una lucha por la conservación de su libertad. “Es prueba suficiente de que la fortaleza íntima del hombre puede elevarle por encima de su adverso destino” (VIKTOR, 1991, p.42).

Para mí, el *tinnitus* es inoportuno, es una diferencia. Este silbido en el oído de 955 Hz atraviesa mi escucha y se interpone en mi vivir diario. Y, por eso, consecuencia también de no escuchar bien, vuelco percepciones auditivas limitadas y escuchas distorsionadas. Así, me imagino lo que habrá sido de tormento, para estos compositores eruditos, enfrentarse a esta dificultad y crear músicas, trabajando constantemente con estrategias para esquivar esta distracción permanente en su escucha.

Por eso, el escuchar pasa a tener un destaque en mi atención. Se desvela una potente herramienta mental. Hay que estar “con los oídos más atentos”, como dice el artista Luigi Russolo en su manifiesto de 1913. Si me pongo a oír alguna música, o ruido, reconozco la responsabilidad en eso; como que, por el oír, me invaden proposiciones que tengo que juzgar. O más, “el momento en que las tomamos con mano curiosa y valerosa, estimulan nuestra voluntad para trabajarlas” (BACHELAR, 2006, p.11). Es una violencia, y por eso, precisamos de una escucha consciente, un despertar para crear un entendimiento de lo que oímos.

“Si ‘entender’ es comprender el sentido... escuchar es estar tendido hacia un sentido posible... no inmediatamente accesible... la escucha es tendida hacia un sentido más allá del sonido... estar a la escucha es siempre estar a orillas del sentido... el sentido consiste en una remisión... de un signo a alguna cosa... de manera simultánea” (NANCY, 2007, p.18-21). Es la escucha que identifica, mide, reduce y que trasciende en una imagen sonora, y no el sensible del oír. Por eso,

⁹⁶ UCL Ear Institute & Action on Hearing Loss Libraries: Deafness and tinnitus in a musician - Bedřich Smetana. Disponible en <<http://blogs.ucl.ac.uk/library-rmid/2012/01/06/deafness-and-tinnitus-in-a-musician-bedrich-smetana/>> Acceso en 20 de agosto de 2018.

hay que desobedecer lo que uno oye. Uno no elige no que quiere oír pero elige lo que quiere escuchar⁹⁷.

Por ejemplo, hay una costumbre en la cultura Zen japonesa (*Wabi-sabi*), que nos enseña que al pegar un cuenco destrozado se alumbra su alma. Cuando pasa un accidente como este, urge, en principio, una sorpresa de pérdida, de un fin por el cuenco partido en pedazos. Espantados, miramos al casi polvo que se hizo y se empieza un sufrir que se va ampliando sin cesar. Vivimos un resentimiento que, según nuestra disposición interior, puede ser muy doloroso y hasta destructivo. Se enfrenta a un dilema: ¿se terminó o no? ¿Y ahora?, ¿qué elijo hacer con lo que quedó? Los japoneses ven este momento como de una sensibilidad a lo efímero, a la impermanencia de las cosas; como que de esta tristeza se evocará también una belleza. *Kintsugi* es una forma de dedicarse a la frustración de una pérdida, una práctica de cómo aceptar un accidente. Así, ellos pacientemente reúnen a los pedazos y lo reconstruyen, pegando las partes con una mezcla de cola y polvo de oro muy exuberante. Restauran la forma que tenía y le devuelven la vida al dicho cuenco; nace de esta práctica una nueva atención. Se cree, por lo tanto, que el oro honra la historia de la pieza. Así, disfrutan de un nuevo objeto que se transformó por haber renacido y se contempla la elasticidad que anunció su alma.

En nuestra cultura occidental, tuvimos la escuela filosófica fundada por Zenón de Citio (310 A.C.), como algo semejante al *Kintsugi*. El objetivo del estoicismo es también una búsqueda, por virtudes, por la felicidad y la sabiduría, prescindiendo de los bienes materiales. Ambas fomentan lo espiritual sobre lo material, que se instaura por una meditación. Así, por una percepción fenomenológica, me pregunto a mí mismo, a mi cuerpo, y me pongo visible para mí mismo. De esta interioridad, que se enfrenta con una mente herida por el tiempo, por experiencias, se desplaza y se posiciona todo un pensamiento. Es decir, un pensamiento lleno de valores y sentimientos.

Aquí pertinente, evoco el principio de la película *Las Alas del Deseo* (de Wim Wenders, 1987). En dicha película, ángeles invisibles e inmortales escuchan a los

⁹⁷ En su etimología, en latín, auscultare (aprender) o, también, ascolto (yo escucho) son actos de escuchar. Aus (auris: oído) es oír y cultare/culto (cultus: cultivar) es adorar algo; adorar a algo que se oye. Cuando uno dice que algo es oculto, por ejemplo, en latín es occultus (escondido), o también abditus (secreto), se refiere también a un secretus, de un se (que se separa) + cretus (discernimiento, separar), o sea, apartarse del culto, ignorar su entendimiento. Y así se comprende la fuerza que tiene la audición. Cuando deciframos que audición en latín es obediere (ob + audiere), entendemos que oír significa obedecer. LatDict. Disponible en <<http://www.latin-dictionary.net>> Acceso en 20 de agosto de 2018.

pensamientos de las personas, consolando, por su *raison d'être* (razón de ser, como una justificación de su existencia, de su ser), a los más afligidos. Solo son visibles a los niños. El ángel protagonista, Damiel, interpretado por Bruno Ganz, dice/canta el pensamiento del poema *Lied vom Kindsein* (Canción de la Niñez) de Peter Handke. Esta escena ejemplifica como el sentir mezclado al lenguaje pone en tránsito una comunicación posible de estos ángeles con los niños. Y así dice el ángel en su confesión:

“...
Cuando el niño era niño era el tiempo de preguntas como:
¿Por qué yo soy yo y no soy tú?
¿Por qué estoy aquí y por qué no allá?
¿Cuándo empezó el tiempo y dónde termina el espacio?
¿Acaso la vida bajo el sol es tan solo un sueño?
Lo que veo oigo y huelo,
¿no es sólo la apariencia de un mundo frente al mundo?
¿Existe de verdad el mal y gente que en verdad es mala?
¿Cómo es posible que yo, él que yo soy, no fuera antes de existir;
y que un día yo, él que yo soy, ya no seré más éste que soy?
...”

Por este poema/canción, el ángel Damiel se torna visible y expone, en las transigencias del tiempo en la niñez, su intimidad y simpatía. El tiempo eterno angustia al ángel Damiel; quiere vivir el ahora, así como los niños viven con sus preguntas sin contestación. Quiere ser oído. Y como lo puede hacer, así lo hace y la película se pone en colores, se torna mortal. Cuando se encuentra con otro ex-ángel, le pregunta por el todo en este mundo real, y el otro le contesta: “*You need to figure that out for yourself. That's the fun of it*”⁹⁸. Así se hace la oportunidad de que Damiel se pregunte sobre lo que no sabe, y se pone a oír a sí mismo y a oírse oyendo (un pensar que es oído por la *raison d'être* de los ángeles). Una reflexión que “si la tomamos en la experiencia que la revela, la cualidad es tan rica y oscura como el objeto o el espectáculo perceptivo total” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.26). Este es el ser que reconoce el pensamiento como algo que no puede ser transferido, que surge de la voluntad de uno mismo, por la experiencia vivida, en su tan ambigua existencia.

Este “¿lo que no sé?” de la experiencia vivida, no es una hipótesis como si dedujera que hay algo que no sé. Lo que no sé, es una mirada a lo que se me escapa por su impermanencia. Por eso, tenemos que zambullirnos así al peligro

⁹⁸ (traducción libre) "Necesitas resolver por ti mismo. Eso es lo divertido.

⁹⁹ de una investigación. Por esta dicha operabilidad, como forma de poner en crisis lo que sabe, uno se pone a pensar más allá. Por eso, este pensar viene como una fuerza que me pesa y que se torna una desafío individual de superación, mío, a mi íntimo. “Pensar es una fuerza que no atraviesa y tenemos que dominar eso”, como me dijo mi amigo Elías Maroso.

Y si amistad, optimismo suenan un tanto infantil, en este mundo de tantos problemas dichos superiores de la vida adulta y seria (en que, como dijo el ángel en el poema de Handke, “el que yo soy, ya no seré más éste que soy”). Y así me escapo para *El Principito* (1943) de Saint-Exupéry para contestar una cosa tan simple: ¿Cómo se hace para tener un desconocido, un diferente como el *tinnitus*, como amigo?

—¿Quién eres tú? —preguntó el principito—. ¡Qué bonito eres!
—Soy un zorro —dijo el zorro.
—Ven a jugar conmigo —le propuso el principito—, ¡estoy tan triste!
—No puedo jugar contigo —dijo el zorro—, no estoy domesticado.
—¡Ah, perdón! —dijo el principito. Pero después de una breve reflexión, añadió:
—¿Qué significa "domesticar"?
—Tú no eres de aquí —dijo el zorro— ¿qué buscas?
—Busco a los hombres —le respondió el principito—. ¿Qué significa "domesticar"? (...)
—Es una cosa ya olvidada —dijo el zorro—, significa "crear vínculos... "
—¿Crear vínculos? ”¹⁰⁰

Cautivarse con el antagonismo del *tinnitus* está como un ejercicio de culto a la libertad, como de asumir una actitud positiva frente a las condiciones existentes.

En mi performance de arte sonoro, *Lectura Monotonal* (2018), seguro que está expresada esta paradoja de libertad en una amistad, de elegir por ser uno mismo frente a antagonismos. Por un texto¹⁰¹ forzadamente cantado en forma monótona, relaciono la acústica de un espacio externo con un espacio interno. Explico: hay espacios acústicos (externo) que, cuando su lugar se ocupa por campos sonoros específicos, se manifiestan frecuencias sonoras de resonancia. Podemos llamar a estos campos identidad acústica¹⁰². La palabra que queda cantada, sonando monótona y mántrica, resuena una relación de espacio externo con el espacio de la escucha (interno). De esta relación expongo una estructura de mi conciencia (consonante resonante), como una operación que intenta

⁹⁹ “Bueno y saludable peligro”, Heidegger apud Constante, Alberto: Martin Heidegger en el camino del pensar. México. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2004, p. 259.

¹⁰⁰ Saint-Exupéry, Antoine de: *El Principito* - p.22 y p.23. Disponible en <<http://www.agirregabiria.net/g/sylvainaitor/principito.pdf> > Acceso en 20 de agosto de 2018.

¹⁰¹ El contenido del texto es de memorias de mi infancia, de aventuras y de relaciones interpersonales.

¹⁰² Esta es una aproximación ya explorada en el arte sonoro por Alvin Lucier (en *I'm Sitting in a Room*, 1969), Nicolas Collins (en *Pea Soup*, 1974), o Lukas Kühne (en *Cromático*, 2011).

cautivar una amistad con la identidad acústica de este espacio externo. En esta performance, busco, por lo tanto, una adaptación: ocupar un lugar propio. Y así, de este recurso, se produce un discurso.

De este ciclo de búsqueda por un espacio consonante resonante, recogemos siempre un fragmento de una totalidad. El propio lenguaje también evoca, como un juego, una identidad por similitud. Y por eso, al decir un pensamiento lleno de valores y sentimientos, también volcamos apariencias.

En la Psicología Positiva, de Mihaly Csikszentmihalyi, el concepto (discurso) de *Flow*¹⁰³, transpone un estado donde la persona se encuentra completamente absorta y fluyendo en una actividad agradable. Y, por estar totalmente absortos con lo que hacemos, no vemos el tiempo pasar y experimentamos una enorme satisfacción. El *Flow* aboga por este discurso, en el cual las personas consiguen producir sus mejores resultados. La mente y el cuerpo están completamente integrados e inmersos en el momento. Como resultado, la vida de uno fluye naturalmente. Por eso, si desobedecemos, encontramos en las dificultades la felicidad.

¹⁰³ Creativity – Flow and the psychology of discovery and invention. Disponible en <http://vedpuriswar.org/Book_Review/Leadership_Management_Effectiveness/Creativity.pdf > Acceso en 20 de agosto de 2018.

SONORIDADE¹⁰⁴

Não faz muito, escrevi uma lembrança da minha infância. Com fluência preenchi uma folha evocando o máximo de detalhes possíveis. Para mim, tudo que lembrava era verdade. Reinventado ou não, foi como senti em palavras o que tinha acontecido há tanto tempo. Pensei em compartilhar com meus irmãos e meus pais para testemunharem de que não havia mentiras ou exageros. Mas não o fiz! Isso a tornaria um coletivo. Esta lembrança é minha e assim desejo que permaneça essa verdade.

Num primeiro momento, por um impulso narrativo, escrevo uma lembrança, um relato de uma experiência que quero recordar por meio da memória. Porém, confesso que há uma distancia entre o que vivi e o que percebo. E não só porque há um lapso de tempo que, ao recordar, atualizo com distorções e saudosismos. Recordar sacia uma vontade de reviver, mas não completa uma sensação que se faz presente no ato.

“Se há lembrança ou imaginação de um sentimento, tudo é sentimento. (...) Toda existência que um sentimento pode ter é tido no momento em que é pensamento. Mas uma sensação não é tida até que eu esteja realmente agindo sobre algo fora de meu controle. É um evento que tem que acontecer em um momento particular. (...) sentir uma sensação é diferente de pensá-la ou imaginá-la (CP 7.543 sd.)” (Jorge *apud* Pierce, 2006, p.159)

Assim, propus a prática dessa lembrança em voz alta, para que tivesse novamente uso, dinâmica e vida nesse recordar. Viver o pensado e questionar o que é um recordar está aqui como repensar o sentido que tem pensar numa lembrança.

Obviamente, quis recordar porque quis organizar. E mesmo sendo uma verdade, ao estabelecer uma semelhança da lembrança com a estranha forma das palavras e frases para expressar sentimentos, o pensamento cria realidades distantes entre si, torna o recordar uma experiência frustrante do reviver. Ao cavoucar na lembrança imagens que têm um tanto de invenção, provooco a existência de fantasias e sustento uma organização tendenciosa do meu pensamento. Assim, o ato de escrever evoca sentimentos específicos na sua performance e que necessitam dissociar-se com a próxima etapa deste processo

¹⁰⁴ Texto en portugués sometido a publicación para la Revista Valise edición número 16.

que proponho, que seria a de performar a sua leitura, para assim exercer a sua individualidade numa prática artística sonora.

A questão aqui não seria a de saciar uma saudade, mas a de favorecer a existência de uma sensação original. Almejo, para tanto, uma ocasião extraordinária em que estivessem expostos, aí sim, sentimentos em que pudesse me deleitar com a autenticidade de sentir o presente, a presença. O que propomos, então, é um momento de encontro de uma performance com o pensamento.

A ocasião perfeita expressa uma sincronicidade absurda de elementos de forma natural e de acaso. A dizer, algo que não envolve esforços e coincidências das quais muitas não temos domínio. Esta tentativa de repensar uma lembrança, de transformar e organizar essa lembrança num evento particular, já é uma tentativa crítica de subverter o tempo cronológico e expor uma imagem errônea do que foi. Por isso, o consumo dessa lembrança não busca uma ocasião ou um acaso, porque é impossível, mas precisa de um lugar. Um lugar que possibilite a ressonância dessas palavras e frases, para que elas brinquem em tempos diferentes.

O lugar está como uma possibilidade de distorção ou descontinuidade do tempo que permite uma “lógica da multitude infinita” (Jorge, 2002, p.79) de situações. Isto nos abre para estruturas de integração entre mente, matéria e sentimento para a produção desta sensação que buscamos. E, através de um conceito de sonoridade, propomos um reforço desse espaço sensível com relação à escuta. Neste sentido, esclarecemos que a escuta está como uma ação ativa, que, por uma disponibilidade da nossa presença, consome uma imagem sonora e que compromete o ouvir na integração da percepção de um som com relações e reflexões fenomenológicas. Consideramos então que não só as características físicas do som estarão em questão, mas também uma relação específica percebida pela nossa “ação intencional” (HUSSERL, 1989) que traz a consciência de algo. A sonoridade delimita então um pensamento de forma razoável na nossa reflexão.

Isto inclui a minha participação como personagem ou ator que, ao ler as minhas lembranças escritas, ressoa como um eco, uma experiência vivida. De uma certa distância segura, enfrento a mim mesmo e as verdades do meu passado. Assim, no fundo desta sonoridade, estaria o limiar, como um lugar de

acesso ao reconhecimento e à abertura de dúvidas e de hipóteses sobre as formas de compreensão de meus processos artísticos.

Voltemos nosso olhar para a poesia sonora de Kurt Schwitters e para a leitura de *I'm Sitting in a Room* (1969), de Alvin Lucier, para encontrar esta relação entre sonoridade e local que promove um pensamento.

Schwitters, como num princípio *non sense* de suas colagens, cria a sua própria língua em *Ursonate* (1922-1932), e também nos apresenta, com isso, uma sonoridade de seu pensamento: uma linguagem que não se comunica com nosso mundo. Os sons das palavras são responsáveis por um sentido subjetivo (talvez musical, de sonata primitiva), uma vez que nenhum pensamento objetivo é transmitido nessa linguagem. Inclusive, excluo o dever de destacá-la em fonte itálica (inclinada), porque não oferece uma tradução. Ela é, por natureza, universal.

Introdução do poema sonoro de Kurt Schwitters, *Ursonate* (1922–32):

```
“Fümms bö wö tää zää Uu,  
                                pögiff,  
                                kwii Ee.  
Ooooooooooooooooooooooooooooo,  
dll rrrrr beeeee bö  
dll rrrrr beeeee bö fümms bö,  
    rrrrr beeeee bö fümms bö wö,  
        beeeee bö fümms bö wö tää,  
            bö fümms bö wö tää zää,  
                fümms bö wö tää zää Uu”
```

E, em *I Am Sitting in a Room* (1969), de Alvin Lucier, que por uma gravação cíclica em si de uma leitura autorreferencial do processo deste trabalho, expõe falhas da acústica de onde ele está. Com isso, transforma a sala em um instrumento, como num filtro de som. Após recitar seu texto, Lucier permanece parado esperando por todo o processo de repetição da gravação de sua voz até a presença sonora das falhas acústicas daquela sala tomar conta do espaço sonoro. O som da sua voz gravada vai gradualmente desaparecendo. O processo ocorre fora dele (autor) que, por parte do sistema que executa e que compõe a sonoridade de sua peça, harmoniza a gagueira da voz de Lucier com a falha da sala.

Vejamos, então, o lugar que escolhi para possibilitar essa relação de integração entre mente, matéria e sentimento para a produção de uma sensação:

Em minha rotina diária, dou banho no meu filho Martín, de três anos. E, para facilitar a tarefa, cantamos e brincamos juntos. Às vezes percebíamos que nossa voz ressoava na caixa acústica do box de banho e, com esse achado (de seu tom formante de 746 Hertz), retumbávamos em pensamento. Um som nascia de nós, mas não era mais nosso.

Essa brincadeira era recorrente em outros lugares (em garagens, na nossa escada de emergência). Nós cantávamos e despertávamos a ressonância de suas acústicas para escutar novamente a nossa voz, como uma presença nossa fora de nós. Desafiávamos com isso a nossa presença em lugares. E neste exercício de usar a voz para acordar lugares, potencializando-os, surge um jogo de escuta, de perceber as dimensões dos espaços sem a necessidade, por exemplo, de olhar como sempre fazemos. Estes lugares com ressonância acústica se tornavam espaços de produção, ateliês para representar um modo de vermos o mundo, em que nos sentíamos presentes nesse mundo.

"Dormimos nossa vida em um sonho sem sonhos. Mas a nossa vida, onde está? Onde está nosso corpo? Onde está o nosso espaço?"¹⁰⁵ (Perec, 2008, p.23). Por isso, devemos questionar os espaços que ocupamos, principalmente os habituais. Assim, Gorges Perec questiona com paixão a insignificância das coisas e lugares que não damos habitualmente importância como "infraordinários". Estes lugares infraordinários, como que nos surpreendem por suas potencialidades, evocam pensamentos determinantes para estruturar sensações autênticas. Por isso, lugares inesperados e comuns nos conectam mais diretamente com o nosso cotidiano e a nossa vontade e necessidade de despertar para uma presença do pensamento.

O homem das cavernas (nosso antepassado da Era Paleolítica) também jogava com o lugar onde vivia, com as frequências sonoras e o consequente deslocamento de seu pensar. Cantava onde podia ecoar! Cavernas, desfiladeiros, abrigos rochosos eram considerados "locais sagrados" responsáveis pela presença de "espíritos" (Waller, 2002, p. 2). Transformava lugares infraordinários em locais úteis para rituais, lugares que despertavam não apenas uma sensibilidade, mas uma resposta perceptível de nossa presença em que podiam fomentar um processo criativo.

¹⁰⁵ (Tradução livre) "*Dormimos nuestra vida en un sueño sin sueños. Pero nuestra vida, ¿dónde está? ¿Dónde está nuestro cuerpo? ¿Dónde está nuestro espacio?*"

Assim, a partir dessa interação sensorial, de algo que retém características do espaço por sua ressonância conosco, percebe-se o sentido perceptivo de um algo, de um objeto. Pierre Schaeffer formula, pela redução fenomenológica de Edmund Husserl, um termo relativo a um esforço da escuta para perceber as propriedades de um som como um fenômeno da "*conciencia de algo*" (Schaeffer, 2003, p.160), como um "*objeto sonoro*" (IDEM, 2003). E, mesmo que este objeto sonoro não carregue todo o seu potencial, porque "escutar é estar sempre na borda do sentido"¹⁰⁶ (Nancy, 2007, p.20), pelo menos carrega o que a nossa consciência alcança, e isso já é o suficiente. Digamos que se o "sentido em que se presume que o sensato está na ressonância"¹⁰⁷ (Idem), este sensato é a sonoridade, um espaço comum entre o sentido da escuta e o som.

Outro exemplo é a acústica das igrejas cristãs, que tem na sua sonoridade um profundo impacto na comunicação de ideias e conceitos de adoração. Tanto o sacerdote quanto a música gospel pregam para a sua congregação por uma conexão emocional: o rito do culto. A sonoridade do corpo da igreja (os fiéis) na igreja, cantando em uníssono, é o retumbar destes com o espaço, como algo estruturante. Percepção, som e arquitetura convergem num corpo religioso: a sonoridade da igreja como uma verdade estruturada. E o que é isto se não um reconhecimento de um sentido como um espaço comum entre o sentido da escuta e o som?

Para a Dra. Patrícia Franca-Huchet, em seu livro *Modificando* (2011), inspirado no encontro com o escritor Michel Butor e a sua obra *Modification* (1957), vê a sonoridade como um momento de desorientação dos sentidos por estar profundamente presente numa espiritualidade. E assim, narra a experiência de um menino que testemunha uma aula de órgão que ocorria no interior da Basílica Saint-Patrick.

"A atmosfera deixou-me estupefato. Uma aula de órgão está ocorrendo. Uma senhora vestida com um casaco longo azul e uma fita amarela nos cabelos longos e avermelhados interrompe a aula pública para dizer que o órgão é um instrumento análogo ao corpo, pois ele quer dizer "todos os órgãos". Ela tem olhos bonitos e calmos e diz firmando a sua voz macia — "órgão; *organun*, todo o corpo tensionado de desejo para o céu." Você se entrega à experiência dessa sonoridade "órgão" e deixa o som vibrar no seu corpo enquanto observa a graça rósea da Basílica de Saint-Patrick. Você pensa o quanto está distante de casa, e sua liberdade o deixa 'desbussolado'." (Franca-Huchet, 2016, p. 243-244)

¹⁰⁶ (Tradução livre) "*estar a la escucha es siempre estar a orillas del sentido*"

¹⁰⁷ (Tradução livre) "*sentido en que se presume que lo sensato se encuentra en la resonancia*"

O box de banho carrega uma sonoridade, um efeito que neste modo de brincar com a leitura de minhas memórias o som também se modifica pela reverberação e com isso *corporifica* uma estrutura. Para tanto, há uma sincronicidade com essa caixa acústica do Box que me faz ouvir a mim mesmo, no sentido de objeto sonoro em seu som como algo que sou eu e algo que também saiu de mim. Como espectadores, é na intensidade desta repetição que se reforça essa experiência e é nesta sonoridade que se forma (como processo, como modo) um espaço de produção, de um sonorizar.

Podemos chamar esse ritual de sublimação, de sonorizar como mantra, como meditação, porque o mantra religioso tem esse efeito psicológico, espiritual. Ou, como Winston Churchill disse quando perguntado sobre a reconstrução (mudando a forma tradicional retangular para um semicírculo) do Parlamento Inglês que foi destruída por um bombardeio nazista: "Formamos nossos edifícios, então eles nos dão forma"¹⁰⁸. Churchill defendeu não apenas a tradição e o conservadorismo, mas insistiu que o formato da câmara dava ao parlamento essa saudável dualidade do sistema político britânico. Ele sabia que sua permanência era fundamental para reafirmar a sonoridade do parlamento.

A forte reverberação do box de banho se dá pelos materiais duros presentes nas paredes e piso, que refletem os sons de forma enclausurada. A ressonância ocorre no ressoar de certas frequências sonoras, que simpáticas à arquitetura, há um reforço destas frequências. Ou seja, a ressonância ocorre em função da reverberação presente naquele box. Com isso, ocorre uma concentração de energia sonora de um som que é chamada de tom formante. Ao detectar esse efeito psicoacústico, que me permite também sentir as dimensões de um espaço acústico pelo tom formante de 746 Hertz, me familiarizo e me adapto à operacionalidade deste conjunto exercendo esse sonorizar. Ou seja, entendo a potencialidade de sincronia sonora da minha presença, em fazer som, com o local que escolhi e seu efeito para assim performar uma leitura de uma lembrança minha.

Mais do que um box de banho, este lugar é a sincronia e cruzamento entre texto, um plano sonoro, sensibilidade, percepção e o fenômeno da minha presença.

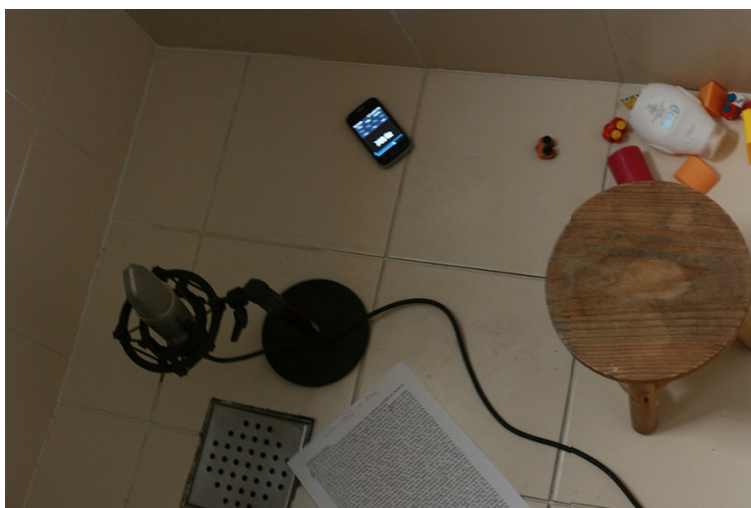
¹⁰⁸ "*We shape our buildings, and afterwards our buildings shape us.* Disponível em <
<https://www.parliament.uk/about/living-heritage/building/palace/architecture/palacestructure/churchill/>> Acesso em 20 de agosto de 2018.

Assim, sentado na mesma cadeira que eu uso para dar banho em Martín, posiciono o microfone e, atento à frequência dominante da caixa acústica (seu tom formante), executo uma leitura de forma mono tonal:

(...) La noche estaba muy clara, sin viento y a nosotros chicos no nos importaba el agua helada del Uruguay. Fuimos y nos tiramos al mar. Mas que nada, estábamos curiosos para saber que hacía Juan Pablo y papá que caminaban tan despacio por el agua. Seguro que querían quietud para atrapar a los peces. Ya, en seguida, después de unos cuantos "- Quietos nenes!", nos apartamos y fuimos a jugar por otra orilla. No sabíamos nadar nada. Y así, como quien está muy compenetrado con sus problemas, nos dejaron solitos. Imagínate, no había nadie más el la playa! (...)

Este é um trecho do texto sobre um evento que ocorreu no verão de 1987, há, portanto, trinta e um anos atrás. Ler este texto pela ressonância do box de banho, reforçando o tom formante de sua arquitetura, transforma o melódico natural de uma voz para uma leitura mono tonal (disto surge o título da performance). O efeito sonoro desta leitura se assemelha a um canto mântico e que, por determinação deste dispositivo, conduz a um estado mental específico.

E, através deste processo de leitura nesta sonoridade, o texto vai carregar um significado que vai além, que induz a correlações musicais e mânticas como na poesia de Ezra Pound (1885-1972), que resgata o termo grego clássico *aedos* (de poesia cantada) e o termo melopeia para reafirmar a produção de correlações emocionais por meio do som e do ritmo da voz.



Fotografia documental da gravação do áudio (8 minutos e 32 segundos) de *Lectura Monotonal* (2018).

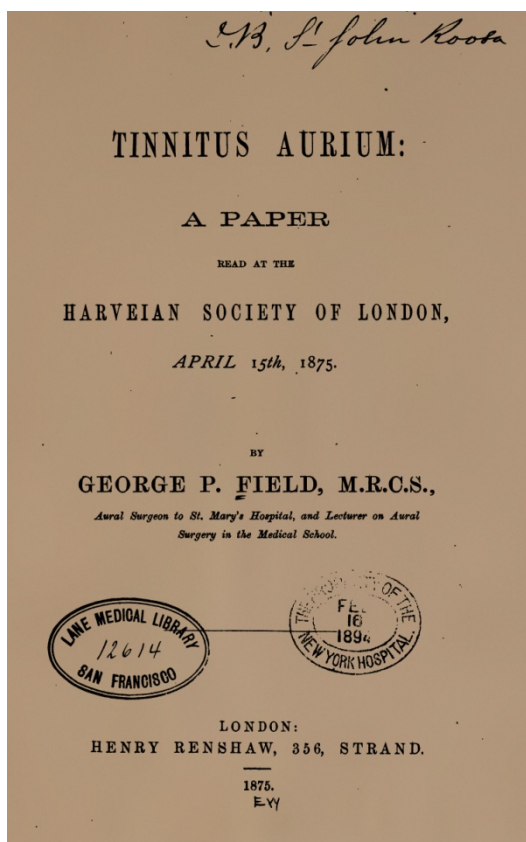
Por isso, digo que a leitura deste poema sonoro, *Lectura Monotonal*¹⁰⁹, (2018) está como um mantra. Ainda que executada em espanhol (como o meu primeiro disfarce do pensamento), minha voz soa repetitiva, sem graduação de cor, cansada, chata, monótona. O box de banho e a voz desaparecem. Transformam-se num corpo, numa sonoridade e deixam de ser aquilo que tocam o espaço. A voz se adapta taticamente como um "objeto técnico" e torna-se um "apêndice do corpo, uma extensão síntese corpo" (Merleau-Ponty, 1999, p. 211) de como percebe o espaço. Desaparecem os vestígios destas memórias de infância e persiste um fantasma, um desejo realizado de brincar novamente. O que escutamos por fim é um filtrado, um espaço de produção que recria um mundo recriado pela lembrança.

A sonoridade questiona o sentido (a sua borda como disse Jean-Luc Nancy) nos lugares do cotidiano, do infraordinário (de Georges Perec) e no recíproco e transitório do ambiente dinâmico em que vivemos (um ambiente sócio-político em suas conexões em mim, em coisas e com o outro). E por isso, ao ler o texto em sua relação de sonoridade com o box de banho, realiza-se não apenas um pensamento, mas uma expressão de pensamento de algo extraordinário, no sentido de sua singularidade que nos provoca e nos desloca. Maurice Merleau-Ponty nos lembra que toda consciência é a consciência de algo, que mesmo que parcial nos leva a um mundo transcendental e que possibilita o conhecimento (Merleau-Ponty, 1999). A pensar, a sonoridade esteve sempre ali e não fazemos outra coisa que não viver essa sonoridade.

A origem desta minha lembrança e o seu produto como arte são imateriais, o que importa, o que está em questão e crise é a profundidade que estas lembranças provocam. É pelo "redescobrir esse contato ingênuo com o mundo" (Idem, 1999, p. 1) que a sonoridade deixa de ser uma voz e um lugar de brincar e permite, por um processo criativo, a expressão de uma borda.

¹⁰⁹ *Lectura Monotonal* (2018). Disponible en: <https://vimeo.com/286174149>. Accedido em: 29 de set. de 2018, 19:00.

MONOTONAL PODCAST



Tinnitus Aurium (1875)

La ciencia médica intenta por su campo de conocimiento restaurar la salud del hombre. Personificada en la figura de un médico, esta ciencia contiene a lo largo de su historia y práctica casos que suenan, sino cómicos, ridículos.

Por ejemplo, la publicación *Tinnitus Aurium*¹¹⁰ (1875) era un texto que intentaba comprender el papel del hombre frente a los cambios que surgían con la ciencia y electricidad. La *Harveian Society of London* incentiva al Dr. George P. Field a escribir sobre su muy bien sucedido tratamiento a los que sufren de una tal “*enfermedad del oído*”.

Por faradización, tratamiento con choque eléctrico, Dr. Field usó electrodos en el tímpano del oído para calmar el “*cantar en el oído*” del zumbido. Hoy en día, se reconoce la crueldad, equivalente a una tortura, y la ineficiencia del tratamiento para *tinnitus*. Pero, en la época, era considerado por la más alta sociedad médica londinense como eficaz.

¹¹⁰ *Tinnitus aurium : a paper read at the Harveian Society of London, April 15th, 1875.* Disponible en < <https://archive.org/details/b21983021> > Acceso en 20 de agosto de 2018.

“Faradización, sin duda, estimula los músculos intrínsecos de la oreja y, por lo tanto, les permite realizar su función”¹¹¹, que es para tanto “prueba que es el mayor beneficio para el paciente”¹¹².

¡Nada de eso es verdad!

Y esto nos hace pensar sobre la arrogancia de esta clase científica y prestadora de servicio de salud, que, por ser herederos de un privilegio, distorsionan la ciencia en nombre de la permanencia de su *status quo*.

Recordemos que la faradización se utiliza hasta hoy en día por la fisioterapia para relajar los músculos, nervios y, no nos olvidemos que, también se utilizó para el tratamiento de neurosis de guerra en soldados traumatizados con el estrés de la Primera Guerra Mundial (1914-18). Los soldados franceses de la época llamaban paralelamente a este tratamiento *torpillage*¹¹³, porque comparaban la eléctrica de la terapia con ser golpeado por un proyectil.

Tinnitus es un síntoma y, más que nada, hay que establecer una relación con él, es una narrativa de un dolor que no se pudo decir de otra forma que no por un zumbido. Así, como algo que se cae junto, el síntoma tiene una causa relacionada. Tiene algo interno que quiere decir algo. ¡Vamos entonces a escuchar lo que dice!

Por eso, con *Monotonal* (2018), propongo que tomemos cuenta nosotros mismos de nuestra salud. Y, para eso, tenemos que pesquisar, charlar entre los que también sufren de *tinnitus* (como un grupo de Alcohólicos Anónimos) y restablecer un convivio saludable con uno mismo y con la sociedad sin esta pretenciosa ayuda médica. Esta actitud de autosuficiencia se puede ver en el ensayo *Self-Reliance* (1841), de Ralph Waldo Emerson, que contiene la necesidad de que cada individuo evite la conformidad, la falsa consistencia y siga sus propios instintos e ideas.

Monotonal (2018) desplaza el foco en mí hacia una propuesta social y esto hace posible una multiplicidad casi infinita, si consideramos las experiencias en red, por ejemplo. Así, por un proyecto aprobado para participar de una radio

¹¹¹ (traducción libre) “*Faradisation, no doubt, stimulates the intrinsic muscles of the ear, and therefore enables them to perform their function*”.

¹¹² (traducción libre) “*prove of the utmost benefit to the patient*”.

¹¹³ The “torpillage” neurologists of World War I: Electric therapy to send hysterics back to the front. Disponible en <https://www.researchgate.net/publication/45275317_The_torpillage_neurologists_of_World_War_I_Electric_therapy_to_send_hysterics_back_to_the_front> Acceso en 20 de agosto de 2018.

online, Radio Tsonami¹¹⁴, del *Festival Tsonami de Arte Sonoro*¹¹⁵, en Valparaíso, Chile, Monotonal es un programa de radio, un *podcast*. Así como dice el *release*:

Monotonal es un programa de entrevistas y testimonios. Enfocado en los síntomas del tinnitus y en la pérdida auditiva total o parcial, voces auténticas, en sus dificultades frente a su antagonista (la deficiencia auditiva), afrontan a su salud mental. No queremos traer una cura, pero charlar y convivir para un bienestar.

Estrenó en junio de 2018 y tiene tres programas disponibles. En forma resumida, estos programas hablan de la busca de otros deficientes auriculares. Pero he buscado en clínicas de aparatos auriculares, en sitios de Facebook, Instagram y todavía no hubo contacto con ningún par. Todavía, esta falta de éxito se debe a la falta de dedicación al tema pero también porque otros asuntos se hicieron bulto: el tema de la industria de aparatos auriculares y su publicidad engañosa; terapias médicas que tratan al síntoma por una dependencia a ruido blanco (ATM, Sistema Somatosensorial) entre otros tratamientos que se olvidan de lo principal: *tinnitus* no se oye, se escucha.

No hay que tratar el oír, sino la consciencia de este oír.

Somos seres que vivimos para la experiencia, para el conocimiento. Porque somos disponibles para cambios es que el sujeto de la experiencia es receptivo. O como dice Martin Heidegger, el sujeto incluso, sometido, que por fin se cae, es el Ser que se transforma:

“(…) hacer una experiencia con algo significa que algo nos sucede, nos alcanza; que se apodera de nosotros, que nos cae y nos transforma. Cuando hablamos de “hacer” una experiencia, eso no significa precisamente que nosotros la hagamos, “hacer” significa aquí: sufrir, padecer, tomar lo que nos alcanza receptivamente, aceptar, a medida que nos sometemos a algo. Hacer una experiencia quiere decir, por lo tanto, dejarnos abordar en nosotros mismos por lo que nos interpela, entrando y sometiéndonos a eso. Podemos ser así transformados por tales experiencias, de un día para el otro o en el transcurso del tiempo”¹¹⁶(HEIDEGGER, 1987, p. 143 apud BONDÍA, 2002, p. 25)

El sujeto está para la experiencia (su contrario es un sujeto anestesiado).

¹¹⁴ *Radio Tsonami*. Disponible en < <http://radiotsonami.org/radio/programa-monotonal/>> Acceso en 20 de agosto de 2018.

¹¹⁵ *Festival Tsonami de Arte Sonoro*. Disponible en < www.tsonami.cl> Acceso en 20 de agosto de 2018.

¹¹⁶ “(…) *fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do Tempo*”.

Hay que pensar que la experiencia de la escucha está como experiencia que nos transforma, es una fracción con el tiempo. O sea, una división entre Escuchar/Tiempo. La calidad de lo que uno procesa en escucha, determina lo que la persona es y lo que ella hace con el tiempo. Si uno se abre a este proceso, se abre a un mundo y a sí mismo

Aun que, al escribir este texto, por ejemplo, sigo hablando solo y conmigo mismo. Pienso que al compartir las angustias con el síntoma de *tinnitus*, escuchar al otro y del otro oírse, como hago en el trabajo *Monotonal* (2018), seguiré investigando esta tolerancia y formas de pensar para una composición colectiva de sentidos. Por eso, *Monotonal* (2018) se propone como un vehículo de desahogo de proposiciones e intentos de escaparse de la realidad.



Logomarca del *Podcast* Monotonal

EL TONTO

Tiro las cartas de tarot¹¹⁷ y me sale, ¡El Tonto! Una carta que representa un ser puro, inocente y con necesidad de aventuras. Es conocido también como la carta del Loco, del Errante. En su mirada de ojos serrados hacia lo desconocido, posa con su perrito blanco en la punta de un abismo y con eso huele el perfume de su libertad. Me vale, porque El Tonto por lo menos disfruta la vida.

Una lectura de esta carta me dice para creer en mí y para seguir mis instintos, no importando lo cuán Tonto, o Loco, sean. Y así no estaría mal de tirarme a los brazos del destino, creer que el miedo y las consecuencias no existen en este mundo. Pero, diferente a un niño, el adulto es precavido y sabe asumir sus responsabilidades. Y aun así, ¿a quién nunca le paso de elegir un camino malo, por influencia interna o externa, y equivocarse? En eso se justifica El Errante.

Esta carta de tarot me hizo pensar en mis experiencias y principalmente en cómo perdí mi inocencia para el pensamiento. Natural cuando uno está disponible, abierto al peligro de un cruce de experiencias. Para aquel que está arrepentido por un error, se dice que está en redención y por eso se culpa. Se culpa por la transformación que sufrió. Esta culpa viene de este impulso de haber sido un Tonto.

Veinte años tocando la batería en las formas más extremas de volumen y de experimentación sonora. ¿No te parece que fue un abuso de los límites de mi audición? Siempre hubo una mamá que me decía: llévate un paraguas, más una campera que hace frío, come toda la comida para estar fuerte. Y lo mismo con el tocar sonidos en volumen alto y por tamaña intensidad. Para eso estaba el perrito blanco de la carta del Tonto, para avisarnos de las consecuencias de un peligro

¹¹⁷ "Los 22 Arcanos Mayores del Tarot son una descripción codificada del viaje a través de la vida, de la encarnación a la liberación, de un alma individual. Es un mapa geográfico que describe el itinerario interno de un ser. Cada arcano representa una etapa en el camino, un nivel de logro. Al examinarlos en orden, uno después del otro, cada uno de nosotros puede sentir la energía particular que emana de estas imágenes. Uno puede "jugar a recordar", y encontrarse a sí mismo diciendo: "Yo también he experimentado esto ...". Al final, tal vez se dará cuenta de que el Tarot está contando la historia de su propia vida. Esta es la enseñanza que los Antiguos, maestros constructores de las catedrales medievales, decidieron confiar a un juego de cartas. Debido a su forma modesta, debido a que el juego era una forma de ganar dinero, porque hablaba a través de imágenes y no en palabras, y sin duda también por otras razones, el mensaje ha llegado hasta nosotros". *The Journey of the Soul. Disponible en <*

http://www.tarot-history.com/Symbolism/index.html> Acceso en 20 de agosto de 2018.

(como el fiel escudero de don Quijote, el Sancho Panza). Pero uno no lo escucha y aun así erra contento.

A todos nosotros nos gusta vivir la vida a plena, crecer libre como El Tonto, sin preocupaciones y ansiedades. Por eso, es natural que El Errante no sienta tanto orgullo de sus andanzas; en contrapartida tiene su crecimiento. Las experiencias del errar y de la redención cargan todo un despertar de este conflicto errante. Las juzgo y por eso tienen un valor.

Cuando empecé con la batería y sus experimentos no me imaginaba terminar con un síntoma de *tinnitus*¹¹⁸ y una pérdida auditiva. ¡Cosa de Loco! Perder un sentido por el puro placer de usarlo a su límite. Tampoco sé si la culpa es toda de eso. Alguna ese abuso tuvo. Tal vez hoy, consciente, evitaría tales aventuras sonoras exageradas e extravagantes. Pero sin ellas, lo que sé también se envanecería. Cosas que hoy constituyen la consciencia de esto, por ejemplo. Por eso, tenemos aquí una crisis, un conflicto que nos pone a pensar: ¿de qué sirve un Tonto arrepentido?

De estos errores se busca una lucidez, un deseo de sacarles pertinentes relaciones (allí está el juicio). Vienen como urgências existenciales, de resiliencia, como fenómenos de una percepción que encuentran un sitio en ese Tonto que soy y que fui. Y me pregunto nuevamente: ¿qué hago ahora con esta permanente y mutante forma de vivir la vida?

Cuando tocaba batería hacía música, hacía ritmos, melodías, armonías (por supuesto dentro de las limitaciones de un instrumento de percusión). Me encuadraba a lo que se llama músico, por referencia de tocar música. Pero, en ese extrapolar probé límites de esa relación hasta no ser más músico. Este cambio hizo caso a un conflicto en que uno no puede ser dos identidades al mismo tiempo.

De subido, empecé a ser un *noiser*. A decir, aquel que hace *noise*. Y *noise*, mas que nada, es una contestación a lo que es música.

"Le he prometido a Schönberg que dedicaré mi vida a la música, lo cual me encanta, me encantan los sonidos, pero no tengo ningún sentimiento de armonía. Todo el sonido está involucrado en la armonía. Todos los ruidos, por ejemplo, están fuera del alcance de la armonía. Así que comencé, literalmente, golpeando ... si no fuera por mi cabeza ... golpeando otras cosas, o desguazándolas ... o algo así ... para producir rondas "¹¹⁹

¹¹⁸ Inicio en 1 de agosto de 2014.

¹¹⁹ (traducción libre) "*I have promised Schönberg that I will devote my life to music, which I love, I love sounds, but I have no feeling for harmony. All of the sound are involved in harmony. All the noises, for instance, they're out side the reach the harmony. So I began by, literally, beating ..if not*

Si para la música el *noise* no pertenece a su gramática, para el *noise* la música también lo descaracteriza.

“La teoría de Hiroshige es que si hay música en el noise, todo se convierte en música y solo en música. Si un ejecutante de noise incluye una muestra de música (sample), todo se convierte en música. Entonces, el noise solo es realmente noise cuando es puro noise.”¹²⁰

Cuando digo *noise*, una relación evidente se hace con el *sonido-ruído* propuesto por Luigi Russolo en su manifiesto *El Arte del Ruido* (1913):

“... No século XIX, com a invenção das máquinas, nasce o Ruído. Hoje, o ruído triunfa e reina soberano sobre a sensibilidade dos homens.

... Hoje, a arte musical tornando-se cada vez mais complexa, pesquisa as combinações de sons mais dissonantes, mais estranhos e mais ásperos ao ouvido. Nos aproximamos assim cada vez mais do som-ruído.

... Esta evolução rumo ao “som-ruído” não era possível até então. O ouvido de um homem do século XVIII não conseguiria suportar a intensidade desarmônica de certos acordes produzidos por nossas orquestras. Nosso ouvido, no entanto, se compraz, porque já foi educado pela vida moderna tão pródiga dos mais variados ruídos. O nosso ouvido, porém, não se contenta, e exige sempre emoções acústicas mais amplas.

... É preciso romper este círculo estreito de sons puros e conquistar a variedade infinita dos “sons-ruídos”.

Russolo es claro en su indignación con la tradición musical y su descompás con la vida moderna industrial de los principios del siglo XX. Defiende que el hombre (*de hoy*, como dice) ya está capacitado para una forma sonora más despreñada de la organización de los sonidos en un formato musical. Con esa meta, crea, en 1914, el *Intonarumori* (instrumento entonador de ruido). Pero su concepto de *sonido-ruído* aun estaba a un medio camino, como en una zona gris, en que todavía era musical y no era *noise* a plena.

Así, si el vocalista del conjunto de *noise* Hijokaidan, Hiroshige Junko, defiende que *noise* es algo externo a la música, como dos cosas distintas, separadas, independientes y sin chance de vínculo, es por este campo que

my head... beating other things, or scrapping them...or so on...in order to produce rounds John Cage. From Zero. Disponible en <http://johncage.org/autobiographical_statement.html> Acceso en 20 de agosto de 2018.

¹²⁰ (Traducción libre) *Hiroshige-san's theory is that if there is music in the noise, it all become music, and only music. If a Noise performer includes a sample of music, the whole thing becomes music. So, Noise is only really Noise when it is pure Noise*. (3:41 - 3:59). *Music For Psychological Liberation, Hijokaidan clip [Subtitles] Japanoise*. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=YpSVvVXVySw>> Último acceso en 14 de junio de 2018.

vamos a darle atención. Su práctica (que empezó en 1979, en Japón) nos apunta hacia esa diferencia sónica, de antagonismo, en la relación música *versus noise*.

El acto performático del *noise* es la experimentación musical escrito en grande: la invocación más grande, más fuerte y más intensa de inmediatez sónica imaginable. (NOVAK, 2013, p. 37)¹²¹

En 2009, tuve la oportunidad de presentarme con mi instrumento, el Tambor Eléctrico, en Fukuoka – Japón, en la misma noche que se presentaron leyendas del *noise* japonés: Massona (con sus presentaciones de cinco minutos) y los Incapacitants, de Mikawa Toshiji y Kosakai Fumio (miembros regulares de Hijokaidan). En la época, con 32 años, me sentí con 16 al verlos tocar *noise*. Con el puño erguido y enajenado por los rayos eléctricos que veía salir de los ojos de Mikawa sentí lo visceral¹²² que es el *noise*, esa invocación más intensa de inmediatez sónica imaginable.

Volviendo a estos 16 años, intento reconocer el porque de esa regresión y de mi satisfacción. No conocía el *noise* como concepto, pero tenía un contacto similar con otro tipo de sonido extremo. El Black Metal Noruego tiene un aporte satánico en sus letras y actitudes como quemar iglesias. Pero fue más polémico por el suicidio de uno de sus idealizadores. La muerte de Dead (pseudónimo de Per Yngve Ohlin, 1969 - 1991) provocó, en la época, mi curiosidad por lo mórbido. Este vocalista de la banda Mayhem, por ejemplo, tenía pájaros muertos debajo de su cama (solamente para poder oler la muerte mientras dormía¹²³), soterraba sus ropas para que tuvieran aspecto como de podridas, además de cortarse y chorrear su propia sangre arriba de su público mientras se presentaban musicalmente. Dead, buscaba vivir, por experiencia de la muerte, ser artista.

Umberto Eco, en su libro *História da Feiura* (2007), no busca contradecir lo feo como opuesto a lo bello, pero, por una retomada de la producción artística de la humanidad, ver las manifestaciones de la fealdad como potencias más ricas e imprevisibles de que lo que uno piensa habitualmente. Para los griegos, lo bello

¹²¹ “Noise performance is a spectacular mode of liveness, which seems especially extreme when contrasted with the disciplined listening of experimental music performance. Noise performance is musical experimentation writ large: the biggest, loudest, and most intense invocation of sonic immediacy imaginable”

¹²² “His performance is immediate, visceral, and outwardly directed, but selfconsciously reactive at the same time. In their live performances, Incapacitants embody the private sense of being overwhelmed by sound. They show the effect of Noise on their own senses, even at the very moment of its creation” (NOVAK, 2013, p. 39)

¹²³ Pure Fucking Mayhem Full Documentary. Now with Spanish subs. Minuto 20:48. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=z_Qoj9ViExY> Acceso en 20 de agosto de 2018.

es algo divino, y cuando cita a San Agustín, nos trae que la fealdad es algo humano. Defiende el mal y la fealdad como cosas que no existían en el plano divino, “*são lá um absoluto nada*” (ECO, 2007, p. 44), pero que en el plano humano se justifican como un mal necesario, que contribuyen para una orden, una armonía del conjunto. La idea de infierno, de “*a morada dos mortos*” (IDEM, p.82), como se presenta en el apocalipsis bíblico, nos trae esa idea de dualidad (claro-oscuro) y de responsabilidad en el plano espiritual sobre el humano. Las torturas, las deformidades, los relatos de viajes infernales reprimen, coaccionan al pecador. Con todo, Friedrich Schiller recuerda nuestra fascinación por lo horrendo como una “*disposição natural*”¹²⁴ (IDEM, p.220). Se entiende aquí que “*o gosto pela crueldade apresenta traços humanos*” (IDEM, p.227).

En Umberto Eco lo feo es bello; por manifestar nuestra naturaleza, y independizar esa relación estigmatizada. El *noise* es humano. Y es con este extinto contraste, de bello y feo, veo el arquetipo natural y humano de este Tonto.

¿Oír *noise* tiene un propósito? ¿Oír este mi *tinnitus* tiene algún propósito? Digo que tal vez haya sido criado por Dios para algún propósito, o, si es natural, algo tiene que justificar la satisfacción visceral de ponerse adelante de un parlante y oír un *noise* por un simple placer sonoro. Algo llena ese hueco y le da un fin (si es que hay un fin para justificar actos).

¿Somos nosotros los responsables por dar un fin? Para el Tonto el fin no tiene propósito.

A menudo, el Tonto se pregunta:

¿Por qué debo yo obedecer a otra persona?
¿Por qué no puedo vivir como quiera?
¿Tengo que obedecer?
Si no obedezco, ¿puedo ser coaccionado?
¿Por quién?, ¿hasta qué punto?, ¿en nombre de qué? y ¿con motivo de qué?¹²⁵

En la escuela filosófica Estoicismo, fundada por Zenón de Citio, de 310 a.C, se buscaba una recusación de lo material en promoción de lo espiritual. La sabiduría y la felicidad estarían en la virtud de esta búsqueda. Se buscaba, por una meditación, la instauración del intelecto. Al Tonto no lo ves sentado sin hacer

¹²⁴ *O Fascínio do Horrendo*, de Friedirch Schiller - *Da Arte trágica* (1792) - “*É um fenômeno geral na nossa natureza, que aquilo que é triste, terrível e mesmo horrendo nos atraiam com um fascínio irresistível; que cenas de dor e terror nos afastem, mas com a mesma força nos atraiam de volta...*”

¹²⁵ *DOS CONCEPTOS DE LIBERTAD*. Isaiah Berlin Oxford, 1958. (p. 2) Disponible en <<https://wold.fder.edu.uy/contenido/rrll/contenido/licenciatura/isaiah-berlin-dos-conceptos-de-libertad-1858.pdf>> Acceso en 20 de agosto de 2018.

nada, acostado durmiendo, estéril y entregue a dogmas. Su meditación es el de un Errante. Lo que justifica su dirección siempre atrevida. Mismo con los ojos cerrados, sabe para donde mira, o sea, para las posibilidades de su libertad. De forma alguna es un cabeza dura, como un sujeto intransponible. Él sabe mirar, es así que él juega.

El Tonto no se usa de astucia. No necesita tácticas para jugar “*com o terreno que lhe é imposto*”. No se aprovecha de las ocasiones, de las “*docilidades do tempo nas possibilidades oferecidas por um instante*” (CERTEAU, 1998, p. 100); simplemente, no tiene “*senso da ocasião*” (IDEM, p.101), sus chistes están al aire, sin golpear con precisión al destinatario. Con presencia o ausencia de poder, a él poco le importa.

¿Realmente me veo como un hombre con un plan? ¿Sabes lo que soy? Soy un perro persiguiendo coches. ¡No sabría qué hacer con uno si lo atrapara! Solo hago cosas.¹²⁶

Así dice el Joker, en la película de Batman, *The Dark Night* (2008), en la escena previa a la que explota un hospital. Un Loco es capaz de eso, su espacio de libertad lo permite. No tiene planes, apenas vive según su libertad natural sin la culpa del pecado. Por fin, el Loco hace locuras, no hay maldad en sus actos, solo naturaleza.

Nosotros, como sociedad organizada, vemos que su libertad invade a la nuestra. Y, para evitar el caos social, se interviene con obediencia y con la coacción. Pero también necesitamos conflictos constantes para tener equilibrio en este espacio llamado sociedad. O, como dice el filósofo Sir Isaiah Berlin, sin discordia *nuestros antepasados hubiesen seguido imperturbables en el jardín del Edén*¹²⁷.

Por eso, Berlin aborda este espacio de libertad y lo hace por un análisis de conflicto político¹²⁸. Enfoca la libertad en este problema de la obediencia y de la coacción como una herramienta importante para el control social. Expone la libertad en dos formas: Positiva y Negativa. O sea, discute un espacio político donde el hombre puede actuar sin interferencias y un otro por donde el deseo del

¹²⁶ “Do I really look like a guy with a plan? You know what I am? I'm a dog chasing cars. I wouldn't know what to do with one if I caught it! I just do things”. The Dark Knight - Hospital Scene (Two-Face and Joker). Disponible en < https://youtu.be/pfmkRi_tr9c > Acceso en 20 de agosto de 2018.

¹²⁷ DOS CONCEPTOS DE LIBERTAD. Isaiah Berlin Oxford, 1958. Disponible en <<https://wold.fder.edu.uy/contenido/rrll/contenido/licenciatura/isaiah-berlin-dos-conceptos-de-libertad-1858.pdf>> Acceso en 20 de agosto de 2018.

¹²⁸ Berlin nos presenta como la libertad se desarrollaba políticamente, en visiones antagónicas, durante la guerra fría entre Estados Unidos y Unión Soviética (1941- 1991).

individuo, de hacerlo por voluntad propia, es lo más importante. Así, en la primera, cuanto menor la interferencia, mayor su libertad: esta es la máxima de la Libertad Negativa. Y cuando este espacio de libertad se expande, por un hombre dueño de sí mismo, Berlin la llama Libertad Positiva.

Digamos que el Tonto (y el Joker) tiene una Libertad Positiva¹²⁹, por apoderarse de su destino, y Negativa hasta que su perrito blanco ladra para avisarlo del abismo en que se arrimó.

Partimos entonces de la idea de que el Tonto hace lo que quiere, sin pensar en las consecuencias (de un caos social) o en contestar a algo que lo coaccione. Vive su Libertad Positiva a plena, sin frenos y moralmente bueno (Y a esto: yo, el *noise* y *mi tinnitus* también creemos). Y cree en el mantra: “*me siento libre en la medida en que creo que esto es verdad y me siento esclavizado en la medida en que me hacen darme cuenta de que no lo soy*”¹³⁰. Hay una intención de estar consciente de sí mismo, de ser impulsado por razones y propósitos propios.

Nuevamente, no tenemos aquí una cuestión simple de moral. De elegir lo que es correcto o incorrecto, bueno o malo, bello o feo, de contestar una satisfacción de nuestras necesidades o deberes (previos). Moral es el poder de poder elegir. Si no hay opciones reales, no hay una tensión moral. “*Interroguem o diabo: dirá que o belo é um par de chifres, quatro patas em garras e um rabo*” (VOLTAIRE *apud* ECO, p.12). Esta moral del Diablo, por ejemplo, nos lleva a que el concepto de malo y feo es relativo. Si pensamos como humanos (sociedad), inevitablemente buscamos lo semejante a nosotros. El Diablo, por supuesto, elije también a los suyos, si no sería inmoral.

¹²⁹ El sentido positivo de la palabra libertad se deriva del deseo, por parte del individuo, de ser su propio dueño. Quiero que mi vida y mis decisiones dependan de mí mismo, y no de fuerzas exteriores, sean éstas del tipo que sean. De ser el instrumento de mí mismo y no de los actos de voluntad de otros hombres.

¹³⁰ DOS CONCEPTOS DE LIBERTAD. Isaiah Berlin Oxford, 1958. P.9 Disponible en <<https://wold.fder.edu.uy/contenido/rll/contenido/licenciatura/isaiah-berlin-dos-conceptos-de-libertad-1858.pdf>> Acceso en 22 de agosto de 2018.

REFLEXIÓN

Pesquisar es desorganizar, ¿no es verdad!?

Se revuelve, se amontona, se entrevera. Las cosas quedan al aire, pero, por lo menos, los surcos y pensamientos se muestran. Buscamos un camino investigativo de transformación, de llenar esos surcos. Para eso, hay que salir de lo habitual y, con coraje, empezar a organizar.

Para nosotros, artistas, hay una perspectiva que es el propio trabajo artístico. Brotan de sus procesos, operaciones, estrategias y contenidos que nos ayudan a elegir un justo abordaje y lectura. Con presencia, llenamos sus surcos con su propio pensamiento, nuestro pensamiento. Y así, se construye el objeto de pesquisa. Un producto nuestro, que nos refleja. Pasamos por un largo y oscuro camino. Por eso, además, es que digo que camine como un Tonto con tinnitus, buscando un sentido de tolerancia de este síntoma auditivo.

¿Y el lío se termina nomás cuando no queda nada más para desorganizar?

Hasta ahora, por los trabajos estudiados, disfrutamos de esta presencia de la práctica de la escucha y pudimos reír de un chiste *non sense*, compartir una cohabitación, oír más allá de lo visible, escuchar cuando el sonido se *desapagó*, gobernar una imagen espejada, meditar por el oír, leer una memoria en una sonoridad y compartir experiencias. Esto porque ellos indexaron posibilidades a la experiencia de la escucha y propusieron un conocimiento, en un proceso de tolerancia, antes de solo solucionar un problema. Fue el propósito de los trabajos presentados. O sea, no solucionaron un problema, pero apuntaron a una organización. Tal cual don Quijote en su batalla con los molinos, que pensaba que eran gigantes con brazos largos, un Tonto con *Tinnitus*, en su amistosa y valiente presencia en la escucha, moldea por tolerancia su propósito y sentido. O, como dijo este famoso caballero andante: “A mí ningún peligro me pone miedo”¹³¹. Y

¹³¹ “(...)Y así, considerando esto, estoy por decir que en el alma me pesa de haber tomado este ejercicio de caballero andante en edad tan detestable como es esta en que ahora vivimos; porque, aunque **a mí ningún peligro me pone miedo**, todavía me pone recelo pensar si la pólvora y el estaño me han de quitar la ocasión de hacerme famoso y conocido por el valor de mi brazo y filos de mi espada, por todo lo descubierto de la tierra. Pero haga el cielo lo que fuere servido, que tanto seré más estimado, si salgo con lo que pretendo, cuanto a mayores peligros me he puesto que se pusieron los caballeros andantes de los pasados siglos”. El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha. Capítulo 38. Disponible en <http://www.spanisharts.com/books/quijote/capitulo38.htm> > Acceso en 1 de agosto de 2018.

así, el Tonto también completa su destino. Hablar por el Tonto refleja mi forma de pensar.

Queda mucho todavía por organizar y recurrir en este abismo. Sin embargo, estos trabajos propuestos aun sirvieron como laboratorio científico, instauraron poéticas y posibilitaron una práctica de las potencialidades entre el arte y la vida que sanó dudas y angustias sobre el síntoma de *tinnitus*. Por eso, seguro que si de alguna forma esta tolerancia con el síntoma de *tinnitus* reflejó mi forma de pensar y llenó con arte un abismo a ser llenado, esta disertación, como herramienta, me posibilita un cohabitar más estable con mis experiencias del oír y de la escucha.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALBERTO, Alexander. BUCHMANN, Sabeth. *Art After Conceptual Art*. Massachusetts: The MIT Press, 2006.

ARENAS-DOLZ, Francisco. *Éticas de la escucha Reflexión historiográfica y tradiciones filosóficas*. Valencia: Reproexpres Ediciones, 2014.

ASSARIAN, Gustavo. *IMPREVISTOS E INTERFERÊNCIAS: O desenho como autobiografia*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, 2015.

ATTALI, Jacques. *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. México: SIGLO XXI Editores, 1995.

BACHELARD, G. *A terra e os devaneios do repouso – ensayos sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. *As Teses sobre o Conceito de História*. In: *Obras Escolhidas, Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita 2: a experiência limite*. São Paulo: Escuta, 2007.

BONDIA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Revista Brasileira de Educação Jan/Fev/Mar/Abr Nº 19, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 432 p.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso - ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BACHELARD, Gaston. *La Tierra y las ensoñaciones del reposo: ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. Trad. Rafael Segovia. México: FCE, 2006. 376 p.

CAGE, John. *Silence - lectures and writings of John Cage*. New England Hanover: University Press, 1973.

CÂMARA, Marina. Giuseppe Penone [manuscrito] : *da história à pele do mundo*. Tese (doutorado). Minas Gerais: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.. 2016.

CONSTANTE, Alberto. *Marin Heidegger en el Camino del Pensar*. México: Facultad de Filosofía y Letras - UNAM, 2004.

CAUQUELIN, Anne. *No Ângulo dos Mundos Possíveis*. São Paulo: Martins Fontes, 2011. (Coleção Todas as Artes)

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano - A arte de Fazer*. Petrópolis, RJ: 3a. Edição. Editora Vozes, 1998.

CHION, Michel. *Sound on Screen*. New York: Columbia University press, 1994.

- DELEUZE, Gilles. *Filosofia Crítica de Kant*. Lisboa: Edições 70, 1963.
- DERRIDA, Jacques. *De la Gramatología*. Tradução de O. Del Barco y C. Ceretti. México: Siglo XXI, 2005.
- DEWEY, John. *El Arte como experiencia*. Barcelona: Paidós, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* : tradução Cecilia Ciscato. Coleção Fábula. 1ª Edição. São Paulo - SP: Editora 34, 2016. 72p.
- ECO, Umberto. *História da feiura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O Espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.
- FECHNER, Gustav Theodor. *The Little Book of Life After Death*. The University Press, Cambridge, U.S.A. : Little, Brown & Company, 1905.
- FERREIRA, Elizia Cristina. *O irrefletido: Merleau-Ponty nos limites da reflexão*. 226p. Tese (Doutorado) – Programa de pós-graduação em Filosofia. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.
- FRANKL, Viktor. *El Hombre en Busca de Sentido*. Barcelona: Editorial Herder, 1991.
- FREUD, S. (1923) *Neurose e psicose*. In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. (1996). Rio de Janeiro: Imago. vol.19 p.189-193.
- FRIAS, Joana Matos. *O erro de Hamlet: poesia e dialética em Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001.
- CHESTERTON, Gilbert K. Ortodoxia. traduzido por Almiro Pissetta. São Paulo: Mundo Cristão, 2008.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 2006. 598 p.
- HUSSERL, Edmund. *A ideia da fenomenologia*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70. 1989.
- HUSSERL, Edmund. *Meditaciones Cartesianas*. México: Fondo de Cultura Económica. 1996.
- KRAUSS, Rosalin. *Sense and Sensibility: Reflection on Post '60s Sculpture*. Art Form, Novembro, 1973.
- KIM-COHEN, S. *In The Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*. 2a ed. NewYork: Bloomsbury Academic, 2013.
- LAKIN, Philip. *Jazz writings - essays and reviews 1940-84*. Grã-Bretanha: Continuum. 2004.
- LACAN, J. (2007). *O seminário, livro 23: o sinthoma, 1975-1976*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e Anseios críticos*. Campinas: Editora Unicamp, 2011. 384 p.
- LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space*. Translated by Donald Nicholson-Smith. Cambridge, Massachusetts: Basil Blackwell Inc. 1991.
- LYOTARD, Jean- Francois. *Dispositivos Pulsantes*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981.
- JONES, Graham. ROFFE, Jon. *Deleuze's Philosophical Lineage*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- JUNIOR, Oswaldo. *Heidegger urgente: introdução a um novo pensar / Oswaldo Giacoia Jr*. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

- FERNANDES, Marco Aurélio. *Intuição categorial: um estudo a partir de Heidegger* Brasília, : Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea nº 2, ano 1, 2013.
- MELLO, Rebeca F. *Vontade de poder: a autossuperação como dinâmica criadora da vida*. In: Leituras de Zaratustra. Rio de Janeiro: Mauad, 2011.
- MENDES, Murilo. *O discípulo de Emaús*. In: Murilo Mendes - Poesia Completa e Prosa. 2ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. 1 v.
- MENDES, Murilio. *O Discípulo de Emaús*. 2 ed. rev. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946. 138 p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenologia da percepção*. trad. Jem Cabanes. Espanha: Editorial Planeta-De Agostini, S.A. Martins Fontes, 1994.
- NASCIMENTO, João Paulo Costa do. *Abordagens do pós-moderno em música: a incredulidade nas metanarrativas e o saber musical contemporâneo*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.
- SANTOS, Mario Ferreira dos. *Curso de Integração Pessoal*. 2ª Edição. São Paulo: Logos, 1956.
- MONDZAIN, Marie-José. *Homo Spectator: ver > fazer ver*. Trad. Luis Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.
- NANCY, Jean- Luc. *A la escucha*. 1a. ed. Buenos Aires, AR : Amorrortu, 2007. 96 p. (Colección Nómadas)
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Além do Bem e do Mal: tradução Lillian Salles Kump*. São Paulo : Centauro, 2006. 192p.
- NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and beyond*. Cambridge University Press. United Kingdom, 1999.
- NOVAES, Aduino. *De Olhos Vendados*. In: NOVAES, Aduino (Org.). O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 9-19.
- NOVAK, David. *JAPANOISE Music at the edge of circulation*. London: Duke University Press. 2013.
- OBICI, Giuliano Lamberti. *Condição da Escuta – mídias e territórios sonoros*. São Paulo: Dissertação (Mestrado) PUC-SP, 2006.
- OBICI, Giuliano Lamberti. *Gambiarra e Experimentalismo Sonoro*. São Paulo: Tese (doutorado) Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicação e Artes - USP, 2014.
- PEREC, Georges. *Lo infraordinario*. Traducción de Mercedes Cebrián. Madri: Impedimenta, 2008.
- RACAMIER, Paul-Claude. *Sur la fonction du fantasme dans la création artistique et dans la psychose*, in Art et fantasme. Editions Champ Vallon, Seyssel, 1984, pp. 41-49.
- REY, Sandra. Chiron. *O íntimo, o privado, o público na arte contemporânea*. In: PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre, Brasil: PPGAV-UFRGS, Ano 19, Vol.22, nº 37, jul-dez, 2017.
- RIBEIRO, Adelia Maria Miglievich Ribeiro. et al. *A modernidade como desafio teórico: ensaios sobre o pensamento social alemão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008. 316 p.
- SARTRE, Jean-Paul, *A Imaginação* : tradução de Paulo Neves. Porto Alegre, Rs: L&PM, 2008. 144p.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine. *O Pequeno Príncipe*. São Paulo: Novo Século, 2015.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2004.

- SAGARDUY, Mikel Arce. *El Espacio y la dimensión del sonido. Una observación desde la experimentación artística*. Bilbao. Universidad del País Vasco. Facultad de Bellas Artes, Departamento de Arte y Tecnología: Leioa, 2014.
- SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo*. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: UNESP, 2001.
- SCHAFER, Murray. *Ouvindo Pensante*. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: UNESP, 1991.
- SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. versión española de Araceli Cabezón de Diego. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- SCHIO, Sônia Maria. Hannah Arendt: *A estética e a Política (do juízo estético ao juízo político)* UFRGS. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas IFCH, Curso de Pós-Graduação em Filosofia. Doutorado em Filosofia Moral e Política. 2008.
- SILVA, Armando. *Las Imágenes: ¿nos hablan? Signo y Pensamiento*, n. 16, Bogota: Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Comunicación Social. 1990.
- SILVA, Úrsula Rosa da. *A Linguagem muda e o pensamento falante: Sobre a filosofia da Linguagem em Maurice Merleau-Ponty*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994.
- SOLEDAR, Jorge. *Apointamentos da Teoria do Não-Objeto como problemática na Construção da Historiografia da Arte Neoconcreta*. Revista-Valise, Porto Alegre, v. 1, n. 1, ano 1, julho de 2011.
- TEIXEIRA, Dario. RESENHA *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica. Introdução geral à fenomenologia pura*. CADERNOS DE FILOSOFIA ALEMÃ nº 10. P. 147 - 156. JUL-DEZ 2007.
- VANDERLEI, Sabina. BARROS, Tiago. DIAS, Rosa. *Leituras de Zaratustra*. Rio de Janeiro : Mauad X : FAPERJ, 2011. 472 p.
- WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. Trad. Betina Bischof. São Paulo : Cosaf & Naif Edições, 2002.
- ZAGHERI, Glaucio Adriano. *Música e fenomenologia no Traité de Pierre Schaeffer*. São Paulo : Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes. 2013.
- ZAMBRONI, Silvio Perini. *A Pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. São Paulo: Autores associados, 2012, PP. 5-59
- ZIZEK, Slavoj. *As Piadas de Zizek: já ouviu aquela sobre Hegel e a negação?* Tradução Rogério Bettoni. São Paulo: Três Estrelas, 2015.