Rainer Krause

El sonido instalado

El término “instalación sonora” es una traducción del inglés americano “sound installation”, y significó al principio el equipamiento técnico para la sonorización de salas, especialmente de cines. En los años 60 del siglo pasado el término se empezó a usar para objetos artísticos que usaban la emisión sonora.[1] En general se puede decir que una instalación sonora es una instalación artística que está en gran parte determinada por su “parte acústica, que puede ser real, potencial, negada o imaginada”.[2]

La instalación sonora se puede describir tanto desde su carácter como instalación, o sea, como un caso específico en el campo de las instalaciones artísticas, como de su cercanía a veces indiferenciable con la música contemporánea espacializada. No por casualidad algunos instaladores nombran sus trabajos con términos musicales.[3]

En los últimos 40 años el “formato instalación sonora” se ha diversificado enormemente, en especial respecto de las diferentes relaciones entre sonido, espacio, lugar específico, objetos visuales y espectador. A pesar de esto, es posible formular algunos rasgos en común, características de una gran parte, aunque no de todas:

La instalación del sonido está inevitablemente relacionada con un soporte técnico, mecánico, electrónico o digital, que se hace cargo de la producción o reproducción de lo audible. No existen intérpretes en vivo que el público puede observar, no hay concierto.

Como otra diferencia con la presentación habitual de una obra musical se destaca su duración. “Si la duración temporal es experienciable por el público se trata de una presentación. Si ésta no es vivible y comprensible se trata de una instalación sonora.”[4]

---

[1] En general se atribuye el uso más temprano del término en el contexto artístico al músico y artista Max Neuhaus, que así nombró sus trabajos al principio de los años 70. STRAEBEL, Volker. “Zur frühen Geschichte und Typolgie der Klanginstallation”. En: TADDAY, Ulrich (Ed.). *Klangkunst*. München: Boorber, 2008 (= edition text + kritik Musik-Konzepte Sonderband). pp. 24f.

[2] *Ibid*. p. 41.

[3] Compare: MINARD, Robin. Sound *Environments. Music for Public Spaces*. Berlin: Akademie de Künste, 1993. JULIUS, Rolf. *Small Music (Grau)*. Heidelberg: Kehrer, 1995.

[4] HEINIGER, Wolfgang. “Der komponierte Besucher. Über Zeitperspectiven in der Klanginstallation”. En: TADDAY, Ulrich (Ed.). *op.cit*. p. 86. Que está frase tampoco es ley absoluto, muestra la composición musical de Erik Satie, Vexaciones, que durar en todo su longitud por lo menos 18 horas.

Pero también en el material sonoro mismo se establecen diferencias entre el concepto musical y el concepto instalativo del sonido. En la escucha tradicional, la música (tonal) se despliega desde sus partes hasta al todo, donde estas partes están articuladas de tal manera entre sí que los contenidos musicales consecutivos se incorporan en una pura corriente temporal,[5] formando un acontecimiento no reversible.[6] "Nada musical tiene el derecho seguir a otro, sino es decidido a través de la forma del precedente como el siguiente."[7] El oyente escucha estas articulaciones, esta construcción musical, a través de formación de relaciones, anticipando y recordando, y así co-componiendo la forma musical.

En una instalación sonora la escucha generalmente es distinta, pues el material sonoro y la articulación entre sus elementos son distintos. El concepto de la forma musical tiene poca relevancia en el arte sonoro, por un lado, porque la larga duración de la instalación no deja percibir la totalidad del material sonoro, por otro lado, generalmente no hay acontecimientos temporales no reversibles. En instalaciones sonoras frecuentemente los sonidos generan un "estado pre-estable",[8] lo contrario de un acontecimiento no reversible. Si el oyente no percibe articulaciones sintácticas entre los elementos del material sonoro no desarrolla recuerdos y esperas. Estos estados pre-estables se consiguen por ej. a través de una organización del material al azar, repetitivamente, con indeterminación o a través de sonidos estáticas (*drones*).

Evidentemente, con estos conceptos, también se trabaja en la música contemporánea, especialmente compositores como John Cage[9] o en la música electroacústica. Incluso antes en la música serial frecuentemente las relaciones sintácticas no eran perceptibles para el oyente, y así tampoco una forma musical. No obstante, es la relación entre el

[5] ADORNO, Theodor W. "Vers une musique informelle. Cit.en: REBENTISCH, Juliane. *Ästetik der Installation*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 2003 (=edition suhrkamp 2318). p. 208.

[6] HEINIGER, Wolfgang. *op. cit*. pp. 86-87.

[7] ADORNO, Theodor W. "Form in der neuen Musik". Cit.en: REBENTISCH, Juliane. *op. cit*. p. 208.

[8] HEINIGER, Wolfgang. *op. cit*. pp. 88-89.

[9] En su composición ASLSP, John Cage no indica un tempo o una duración definida. En su versión para órgano en la ciudad de Halberstadt, Alemania, el "concierto" durará 639 años. Hay que destacar que está obra en su lugar específico se percibe como instalación, con el órgano automático, construido especialmente para la composición, la bomba para el aire y el entorno en el interior de la iglesia especialmente restaurada para la obra.

material sonoro y su ubicación en un lugar específico, que diferencia el modo de percibir el sonido en el contexto de obra entre acontecimiento musical e instalación sonora. El público se encuentra en la instalación, no en frente. Con su movimiento físico entre medio de las fuentes sonoras, el público determina en parte la estructuración de los sonidos a través de la selección de los estímulos perceptivos.

Aunque hay autores que ven la instalación sonora en este punto como una prolongación y radicalización de las tendencias de la espacialización en la música,[10] en ella se plantea una reflexión sobre el espacio distinto: la calidad espacial de fenómenos acústicos y la calidad acústica de los espacios.[11] El espacio arquitectónico y/o su función sirven a menudo como motivo o tema, o por lo menos tienen que ser considerados como condiciones del sistema. Siempre surge una unidad o también un contraste entre obra de arte y espacio. La instalación sonora no solamente se exhibe en el espacio, sino que se la integra en él.[12]

Por eso el rol del artista / compositor de una instalación sonora es menos pronunciado. Mientras en la música las relaciones sintácticas están construidas por el compositor y el intérprete, en la instalación es el público que construye estas relaciones –o sea, situaciones no-reversible- a través su atención selectiva y su desplazamiento físico.[13]

No todas de estas características se dan cada una de las instalaciones sonoras, y las mencionadas muchas veces ni son los más significativos de una instalación en particular. Así “no se puede describir nunca satisfactoriamente una instalación sonora fuera de su formación concreta. Normalmente es indispensable describir obras de arte sonoro lo más exacto y técnico posible (…).”[14] A continuación se presenta algunas obras del autor, que en parte concretizan puntos específicos del género “instalación sonora”, y en parte evidencian relaciones distintas, por ej. con las artes visuales o con el lenguaje hablado.

[10] REBENTISCH, Juliane. *op.cit.* p. 226

[11] *Ibid*. p. 227

[12] FÖLLMER, Golo. Klanginstallation und öffentlicher Raum. http://www.medienkomm.uni-halle.de/kontakt/152275_190678/190678_1045385/#anchor1252260, 30-03-2009

[13] HEINIGER, Wolfgang. *op. cit*. p. 90.

[14] *Ibid.* p. 91

En 2005 realicé dos veces la instalación **Paisaje Marginal con Sinfónica,** una vez en el foyer del Teatro Baquedano, la otra vez en el MAC de la Quinta Normal en el marco de la Bienal de Nuevos Medios.

La instalación se caracteriza por el uso de materiales "pobres" y un montaje precario, en lo visual igual como en lo sonoro, que provocan un fuerte contraste con el lugar arquitectónica -el limpio hall central del MAC de Quinta Normal y el alfombrado pasillo de antesala en el Teatro Baquedano-, y al mismo tiempo sitúa la obra en la cercanía del arte "*povera*", término que surgió a fines de los años 60 en Italia. Según Marchan Fiz, "desde un punto de vista sintáctico, la infraestructura cosal, los materiales, son protagonistas principales de las obras. (…) El arte «*povera*» (…) no se ha planteado tanto la configuración artística del objeto como un fin en sí mismo, como hacer visible en la realidad predada y trivial del material la transformación de su apariencia. (…) Estas obras, compuestas de los más diversos materiales y sustancias, se articulan significativamente a nivel de las propiedades físicas y plásticas de los materiales en transformación y de las relaciones de «ensamblado», yuxtaposiciones, etc." [15]

A través de los cuatro parlantes insertados en medio de los materiales precarios, se puede escuchar sonidos que también se puede describir como pobre. La calidad sonora es baja, producto de una tecnología "arcaica" de grabación y reproducción: mezclador y micrófonos ambientales de bajo costo, caseteras plásticas con su velocidad de reproducción inestable, amplificadores manipulados y parlantes de calidad de accesorio de computador personal, extraídos de sus cajas de resonancia. El rango de frecuencias sonoras es más limitado en comparación con la tecnología digital.

[15] MARCHÁN FIZ, Simón. *Del Arte Objetual al Arte de Concepto.* 7ª ed. Madrid, Akal, 1997. pp. 212 f.

La banda sonora consiste en el registro de ruidos caseros y callejeros de barrios pobres de Peñalolèn, una de las comunas periféricas de Santiago, montados en forma abrupta, yuxtapuestos uno al otro. Los diferentes canales de audio emiten los ruidos superpuestos, el bajo volumen requiere el acercamiento del oído a cada uno de los parlantes, lo que significa una selección momentánea de los sonidos según la posición del oyente.

Todos estos ruidos evocan un ambiente doméstico-poblacional sencillo, si no precario, que tiene su correspondencia en los materiales visuales. Pero mientras los elementos visuales por si sólo mantienen la posibilidad de ser leídos "a favor del aspecto literal de la existencia física de cada material",[16] la banda sonora connota estos materiales con un aspecto social-político. Lo "pobre" deja de ser "*povera*" y se transforma en representación de pobreza. Así la tensión estética entre obra y espacio de exposición ahora es legible como tensión conceptual entre material marginal y lugar institucional de su presentación: un museo de arte contemporáneo y una sala de concierto de música docta.

La situación es distinta en el caso de la instalación ***Kreuzfahrt* o la posición del sujeto,**[17] una combinación entre *"Kreuzfahrt",*[18] un trabajo sonoro en formato 5.1, y "Cambiar la pronunciación del propio nombre" en estéreo, que se escucha a través de audífonos. El material de *"Kreuzfahrt"* grabé hace ya 5 años en Barcelona, mientras el segundo trabajo es una obra en permanente proceso, que empecé en 2005 en Santiago.

En "*Kreuzfahrt*" -que significa "viaje en crucero" o "viaje cruzado"- se "cruzan" tres líneas de trabajo distintas del arte sonoro:

[16] MARCHÁN FIZ, Simón. *op. cit*. p. 215.

[17] Realizada por primera vez en el Centro de Arte Actual *Le Lieu*, Quebec, Canadá, 2007.

[18] Realizada en la Galería de la Escuela de Artes Visuales y Fotografía, Universidad UNIACC, Santiago de Chile, 2005.

a) la elección del material -grabaciones del entorno urbano- y el procedimiento de captación se orienta al concepto de paisaje sonoro;[19]
b) la manera de organizar este material en el tiempo está cerca de la *musique concrète*[20] y
c) la organización del material en el espacio la hice bajo el formato específico de la instalación sonora.

Cada una de estas tres líneas presenta aspectos específicos de percepción y relaciones distintas entre sonido, espacio y público.

La mayoría de las grabaciones las realicé en el camino entre mi casa y mi oficina, trayecto que recorrí dos veces al día, cinco veces por semana. Grabé en el transcurso de dos semanas todos los recorridos de ida y vuelta sin interrupciones. Usé un micrófono omni-direccional, que no privilegia ninguna dirección y así no permite ninguna concentración en un sonido específico y poco control sobre el carácter del material sonoro en el momento de grabación. El resultado eran dos docenas de audio-tracks de la misma duración que el trayecto recorrido. La selección definitiva de los sonidos en "*Kreuzfahrt*" fue realizada después a través del computador, escuchando repetidamente cada track, cortando fragmentos según criterios técnicos y estéticos de cada uno. Los tracks definitivos de "*Kreuzfahrt*" son montajes de ellos. Los diferentes intervalos en el camino (subir y bajar escaleras, caminar por la calle, usar las diferentes líneas del Metro, túneles subterráneos de conexión) los estructuraron rítmicamente, aspecto formal que me permitió tomar el camino mismo como pauta de la organización del material en una composición.

Hice un montaje de dos secuencias: una de las grabaciones de la ida y una secuencia de grabaciones de la vuelta, distribuyéndolas en dos canales de audio separados, que después en la instalación se escucha en lados distintos.

[19] R. Murria Schafer introdujo en los años 60 el término *soundscape* en la discusión estética. Partió de una visión crítica del entorno sonoro urbano, su contaminación acústica y la pérdida de sonidos naturales, y destacó el rol fundamental de la grabación para el análisis de lo que escuchamos a nuestro alrededor. Compare: SCHAFER, Ray Murray. *The Tuning of the World*, New York, Knopf, 1976.

[20] "(…), expresión inventada por Pierre Schaeffer (1948), (…) como designando una música hecha concretamente, con unos sonidos fijados (y no a partir de una notación)." CHION, Michel. *El arte de los sonidos fijados.* Cuenca (España), Centro de Creación Experimental, Universidad Castilla – La Mancha [s.a.]. pp. 95 f.

(Foto: Oscar Concha)

En el centro de la instalación, el parlante sobre un plinto, se escucha una tercera secuencia: el roce del micrófono contra mi chaqueta mientras caminaba y grababa, mi propia respiración, mis pasos y el viento fuerte en los túneles del Metro. Esta incorporación del sujeto grabador y su efecto sobre la percepción de los sonidos de la instalación, se puede explicar a través de una comparación con un procedimiento similar en las artes visuales, especialmente de la pintura: la figura de espalda.

Caspar David Friedrich:
El Trotamundos sobre el Mar de Neblinas, aprox. 1818.

En 1818, aproximadamente, el pintor alemán Caspar David Friedrich pintó el cuadro “El Trotamundos sobre el Mar de Neblinas”. El centro del cuadro ocupa una figura, vista de espaldas, contemplando un espectáculo natural en las montañas. La figura oculta el área donde convergen las líneas composicionales del cuadro como en un foco.[21] Para contemplar el paisaje pintado el observador del cuadro tiene que pasar primero al plano del observador pintado, poniéndose en su lugar. Pero ya es evidente que este lugar es un lugar pintado igual que el paisaje. No vemos entonces un paisaje sino la imagen de un paisaje. Con la introducción del observador al mismo cuadro se cambia el concepto del paisaje. Ya no es algo independiente del sujeto y que se puede documentar en forma objetiva. El observador en el cuadro condiciona al observador del cuadro y hace consciente el proceso de observación.

[21] Por falta de objetos geométricos, en este caso no se puede hablar de un punto de fuga. Compare análisis del cuadro en: HOLSTEN, Siegmar & HOFMANN, Werner. „Friedrichs Bildthemen und die Tradition“. En: HOFMANN, Werner (Ed.). *Caspar David Friedrich 1774 – 1840*. München, Prestel, 1974. p. 40.

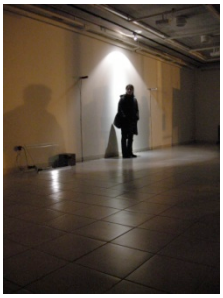
En “*Kreuzfahrt*” los ruidos corporales, producto del manejo subjetivo de la técnica, cumplen un rol similar a la figura de espalda en la pintura. Lo que el oyente de la obra percibe como sonidos de un entorno urbano, es producto de grabaciones específicas, de una selección subjetiva, de un montaje deliberado y una puesta en escena en condiciones totalmente diferentes del entorno original de la grabación.

Mientras la organización temporal del material sonoro en “*Kreuzfahrt*” se orienta fuertemente a la temporalidad del suceso real “viaje casa-oficina”, sería ilusorio pretender una representación espacial del sonido cercano a las condiciones originales de los lugares de grabación, ya que las grabaciones las realicé en estado de movimiento físico, o sea, no existe un lugar fijo de grabación que se podría comparar con un lugar fijo de presentación de la obra.

En una simple superposición de las diferentes pistas sería imposible distinguir cuáles de los sonidos pertenecen a la ida o a la vuelta, y cuáles de los sonidos corporales (pasos, respiración) son míos o de transeúntes cercanos. Se requiere una diferenciación espacial en el momento de reproducción, o sea un método que posibilita al público distinguir los sonidos según la pista a la que pertenecen y así construir un sentido de la obra más allá de una mera documentación de un aspecto específico del ambiente urbano. No hay un lugar de escucha estática en la instalación, el oyente tiene que desplazarse entre los diferentes parlantes y seleccionar los estímulos auditivos según su interés.

Esta manera de percibir la instalación sonora, especialmente este componer secuencias de estímulos a través del desplazamiento físico, se asemeja a la percepción de una realidad urbana en general, donde las superposiciones de estímulos visuales y sonoros (y táctiles, olfatorios, etc.) se enfrentan con una selección de las atenciones sucesivas y la construcción de significados personales. Esta percepción multisensorial, habitual en la vida cotidiana, pero no reflexionada, se hace consciente en la instalación sonora. En este contexto entiendo la instalación como “formato de correspondencia”, apto para ensayar modos de percepción conscientes para la cotidianidad.

Encima del plinto con el parlante central de la instalación está colgado un par de audífonos, que imiten la banda sonora del trabajo “Cambiar la pronunciación del propio nombre”, trabajo sonoro que realicé anteriormente como instalación independiente en dos ocasiones.[22]

 (Foto: Oscar Concha)

Desde el canal izquierdo del audífono[23] se escucha la pronunciación del nombre “Rainer Krause”, e inmediatamente después del otro canal una voz distinta que pronuncia el mismo nombre. Sin pausa se escuchó de nuevo desde la izquierda la pronunciación “Rainer Krause” de la primera persona, pero evidentemente en una grabación distinta. Lo mismo pasa con el nombre escuchado desde la derecha. Después de dos repeticiones el orador del canal izquierdo cambia, otra persona empieza a pronunciar “Rainer Krause”, pero el orador del lado derecho –que soy yo mismo- se mantiene. Rápidamente el oyente se da cuenta de que yo imitaba la pronunciación de las personas del lado izquierdo: el ritmo, la altura, el volumen, el acento.

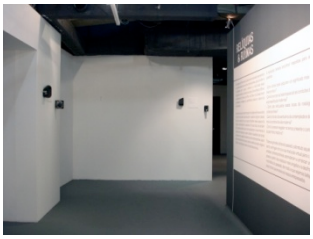
[22] *Reverberancias. Arte Sonoro Chileno*. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 2005. *Cambiar la pronunciación del propio nombre*. Galería de la Universidad Católica de Temuco, 2007.

[23] En los montajes anteriores se escuchaba la banda sonora a través de dos parlantes en la pared, en la altura de los oídos de un oyente promedio (1,65 mts.) con una distancia de aprox. 2,50 mts entre sí. Cada parlante apuntaba al otro.

El propio nombre, aparentemente símbolo de una identidad invariable, existe en esta condición apenas en forma escrita, como un conjunto de letras en un orden definido. En el momento de la "realización", de la pronunciación del nombre, éste pierde su claridad de definición. La repetición constante hace evidente la diferencia entre fonemas y sonidos. Mientras el "nombre" se repite y sigue igual, el sonido de su pronunciación cambia, no solamente de una persona a otra, sino también en las diferentes pronunciaciones de una misma persona. Aquí queda claro que el nombre propio no es de uno, sino al contrario, es de los demás. Cómo uno se "llama realmente" (o sea, como los otros te "llaman") depende de cómo y con quién uno se relaciona.

El parlante central de *"Kreuzfahrt"* y los audífonos colgados presentan entonces el sujeto desde -no punto de vista, sino- puntos de escucha diferentes. El "usuario" de la instalación –el publico- puede saltar de una posición de escucha a otra: poniéndose los audífonos, el oyente se separa del paisaje sonoro con el sujeto central, observador, consiente y formador. En la escucha de los audífonos este sujeto se relativiza, pierde el perfil individual, su identidad depende del entorno, no del paisaje, sino de su entorno de relaciones sociales.

Estas relaciones sociales, y también la sonoridad del lenguaje, también son temas de la instalación sonora **Lengua local 1: interpretación / ~~traducción~~ / apropiación.**[24]

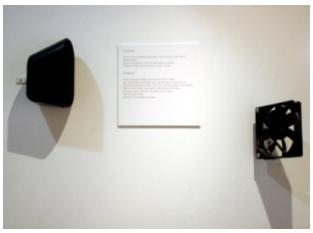


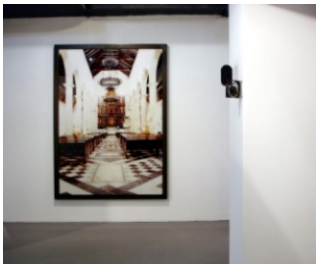
La instalación fue un encargo para la exposición Reliquias & Ruinas en Rio de Janeiro y Sao Paulo[25]. El tema general de la exposición era la manera como los artistas se acercan al patrimonio de la humanidad. La instalación sonora plantea el aspecto de las lenguas en peligro de extinción, y si es posible mantener estas lenguas aunque el entorno social a lo cual pertenece ya no existe.

[24] Obra en conjunto con Luis Barrie.

[25] Relíquias & Ruínas. Centro Cultural oi Futuro, Rio de Janeiro, 2007-08 y CESC, Sao Paulo, 2008.

Aquí la instalación sonora no tiene un espacio arquitectónico propio, exclusivo. Los elementos de la instalación, parlantes, placas con textos, ventiladores, manchas de materiales se insertan en el espacio expositivo común, que comparte principalmente con fotografías.





Los parlantes emiten, generalmente en volumen muy bajo, frases en lengua Qawasqar, pueblo nómade casi desaparecido del sur de Chile. Las frases no son habladas por miembros del pueblo Qawasqar, sino por personas con distintas lenguas maternas[26], que leen fragmentos de textos recopilado por un antropólogo francés[27] en los años 80 en Puerto Edén, en la Patagonia chilena. Son testimonios de los pocos sobrevivientes de este pueblo, contando su situación cotidiana o tratando de recordarse de sus mitologías. No obstante, en la lectura de los textos –inentendibles para los lectores- estos se transforman en puros ejercicios fonéticos,

[26] Grabado por Luis Barrie en Santiago y Cristian Sotomayor en París, Francia.

[27] CLAIRS, Christos: El Qaqwasqar. Lingüística Fueguina. Teoria y Descripción. Valdivia, Universidad Austral de Chile, 1985.

jajema fsəqta qowluq qsəpta jeksur kjep

qjujəfna tqami

asəksur taw sa jeksta sa

asəksur qawasqʰar awatawsa

jalawk aksik hejquksta howjuk jajema

tsutsu jeksur kjelok ajajema

qjujufna terqw

tkame es kokta jexanar

kjepaluk qwa quqta jeqwas tapta tapsək towsa

ajajema tseksepqhɑnɑnɑ

donde se percibe principalmente variaciones en el ritmo, el timbre, la melodía de las diferentes lecturas, o sea, calidades musicales. Aunque es posible registrar, fijar y reproducir la sonoridad del lenguaje en peligro de extinción, investigar y documentar ciertas calidades semánticas de sus elementos, parece imposible conservar el lenguaje de otro modo que a través de la conservación del modo de vivir específico que lo originó. Con la desaparición de este modo de vivir desaparece el sentido del lenguaje. El lenguaje verbal se transforma desde un sistema semiótico, donde cada signo, cada palabra tiene un sentido propio, en un sistema semántico, cuyas unidades no son significantes por sí mismas. Igual que en la música, donde ningún sonido en si mismo tiene sentido, la lengua muerta tiene sintaxis, pero no significa nada[28].

El público de la exposición tiene que acercarse a los parlantes para escuchar el sonido y poder leer la traducción –en este caso al portugués-, escrita en letras muy pequeñas. Se establece una relación de distancia íntima, donde se siente el leve viento de los ventiladores –alusión a la región austral chilena- y se observar desde muy cerca los materiales (tierra, ceniza, piedra y agua, grasa) que –igual que los textos leídos por extranjeros- son un simulacro de referencia a la cultura arcaica.

[28] BENVENISTE E., *Problèmes de linguistique générale*. Citado en BARTHES Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces.* Barcelona: Paidós, 1986. pp. 303.

Periódicamente, por algunos segundos, se aumenta el volumen de las lecturas de una de los 8 parlantes a un nivel medio, hace posible la escucha de uno de los parlantes más lejano. Todo el espacio expositivo se impregna levemente con la interpretación fonética del Qawasqar.

De repente, cada 3 minutos, interrumpe por aprox. 10 segundos un sonido fuerte desde parlantes semi-escondidos la escucha del texto. Son grabaciones de avisos verbales en espacios públicos, como aeropuerto, cancha de futbol, metro, manifestaciones públicas, en diferentes lenguas hegemónicas (alemán, inglés, chino, francés), que tapan por completo las voces débiles en Qawasqar.

Estos volúmenes sonoros diferenciados y cambiantes, juntos con el cambio funcional del texto -como contenedor de saber a estructura formal sonora-, y los espacios de escucha separados, intercalados con espacios de mirada fotográficos ajenas, pero con límites difusos, son los elementos significantes de la instalación. Mientras los espacios de las fotografías y videos se delimitan en los marcos y telones, el sonido se infiltra, aun con volumen bajo, en toda la percepción de obras en las salas de exposición. La vecindad de una obra sonora condiciona siempre la mirada. Mientras se puede cerrar los ojos para escuchar más concentrado, es difícil cerrar el oído para concentrarse exclusivamente en la mirada.