

## EL ESPACIO SONORO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO: LA MATERIA DEL TIEMPO DE RICHARD SERRA

Mikel Arce Sagarduy

Universidad del País Vasco /Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Arte y Tecnología

### Resumen

El espacio guarda estrecha relación con el sonido y por esta razón muchos artistas que han pensado en sus construcciones o instalaciones escultóricas como lugares habitables o con capacidad de ser recorridos, han valorado las propiedades acústicas de dichos espacios y su capacidad de sugerir sensaciones sonoras o acústicas, informar de las calidades y texturas del material, de lo cóncavo o lo convexo y del tamaño del espacio contenedor.

En el caso de *La Materia del Tiempo* (2005) de Richard Serra, instalada de manera casi permanente en el museo Guggenheim de Bilbao, encontramos un conjunto escultórico en el que Richard Serra propone al espectador un «encuentro con la materia y con el espacio». En esta experiencia ejecutada mediante el recorrido y la habitación de esos espacios (espirales, toros<sup>1</sup>, etc.), en los cuales nuestra percepción sonora varía constantemente, nos muestra incluso a ciegas, las propiedades del espacio y de la materia de cada forma escultórica.

Palabras clave: SONIDO; ESPACIO; ESCUCHA; ESCULTURA; SERRA, RICHARD

## SOUND SPACE IN CONTEMPORARY ART: RICHARD SERRA'S *THE MATTER OF TIME*

### Abstract

The space keeps a close relationship with the sound, for this reason many artists who have thought about their buildings or sculptural installations as living quarters with capacity to be traveled across them, have valued the acoustic properties of these spaces and their ability to suggest sound or acoustic sensations, inform about the qualities and textures of the material, about the concave or convex and the size of the container space.

In the case of *The Matter of Time* (2005) by Richard Serra, installed almost permanently in the Guggenheim Museum of Bilbao, we find a sculpture in which Richard Serra proposes to the viewer an «encounter with matter and space». In this experiment performed by the tour and the room of those spaces (spirals, torus<sup>1</sup>, etc.), our sound perception varies constantly. Without even opening our eyes, it shows us the properties of space and matter in sculptural form.

Keywords: SOUND; SPACE; LISTEN; SCULPTURE; SERRA, RICHARD

.....  
Arce Sagarduy, Mikel. 2015. "El espacio sonoro en el arte contemporáneo: *la Materia del Tiempo* de Richard Serra". *AusArt* 3 (2): 11-21. DOI: 10.1387/ausart.15926

Observamos la espacialidad sonora o las diferentes manifestaciones y conceptos del sonido en el espacio, refiriéndonos al sentido de los “objetos sonoros” de Pierre Schaeffer como entes o sujetos situados en un espacio determinado, pero también a la sensación acústica que este espacio o los objetos sonoros que se producen o son consecuencia de este, nos ofrece.

Este espacio podrá estar configurado como un espacio acústico, o como un espacio electroacústico desarrollado o aumentado en función de todas las posibilidades que le ha ido confiriendo los avances tecnológicos, pero evidentemente siempre y en todos los casos perteneciendo a un espacio acústico, con toda la fenomenología y factores psicoacústicos, perceptivos, o los propios que hacen referencia al propio espacio, entorno o paisaje sonoro.

Una de las principales y primarias informaciones que obtenemos sobre “como es un espacio”, sea cual fuere este, cuando accedemos, lo recorremos, lo enfrentamos o lo habitamos, es la que nos llega de manera auditiva, es decir escuchándolo.

El ser humano consciente de la dependencia del sonido con el espacio en el que se produce y los fenómenos acústicos que en él se originan, comenzó a estudiarlos desde la antigüedad clásica, llegando a diseñar y construir ciertos espacios en función del sonido o sonoridad deseada, es decir, existirá una intención clara de intervención artificial en el espacio acústico, contemplándose en este caso desde la arquitectura, las propiedades acústicas aplicadas a la difusión sonora observadas en los teatros griegos y romanos.

John Cage en una entrevista con Daniel Charles afirma: *"Tenemos una tendencia por olvidar el espacio que hay entre las cosas. Nos movemos a través de él para establecer nuestras relaciones y conexiones, creyendo que podemos pasar instantáneamente de un sonido al próximo, de un pensamiento al próximo. En realidad, nos caemos y ni siquiera nos damos cuenta. Nosotros vivimos, pero vivir significa cruzar a través del mundo de las relaciones o representaciones. Sin embargo, nunca nos vemos en el acto de cruzar ese mundo y nunca hacemos otra cosa que eso"* (Charles 1976, 106). Así, Cage además de negar el silencio y remarcar la existencia del espacio en el que se desarrolla toda nuestra vida, también habla sobre una nada o espacio vacío entre los sonidos, que hace que no se obstruyan entre sí, formando así parte de una relación que une el espacio con el sonido de manera inseparable y complementaria.

Jorge Oteiza entendió y trabajó el espacio en su obra, como expone María Anduiza, en la introducción de su tesis, comparándolo con las cualidades espaciales del sonido: "*Jorge Oteiza con sus cajas metafísicas, no crea un objeto independiente de su entorno, sino que modela precisamente el espacio en que se inscribe. En vez de trabajar con los límites tangibles de lo material, Oteiza, como sucederá con parte de los artistas que llevan a cabo instalaciones sonoras, trabaja con el espacio que se inscribe entre dichos límites. El plano de la escultura, como la emisión de sonido, rearticularán el espacio y el tiempo en que coinciden la obra y el espectador*" (Anduiza 2010, 17). La escultora Vera Picado en el artículo de su tesis *Le son, en dialogue avec l'espace*, expone su punto de vista sobre cómo el sonido se integra en el espacio, y adquiere características dimensionales, configurándose como concepto y material de trabajo: "*A partir del siglo XVIII, el objeto y la luz se fueron integrando en la música; las artes plásticas tardarán en seguir este impulso y hará falta esperar al siglo XX, para que un tercer elemento se asocie también al espacio y se sume a las dos prácticas. Los músicos comenzarán a pensar en el sonido como un fenómeno con un cuerpo material y a reflexionar sobre el hecho de que el sonido se vierta en el espacio y, de alguna manera, lo modifique por su presencia. Es entonces cuando el espacio se impone como material de trabajo, de la misma manera que lo hacen los instrumentos y las partituras. Algunos hablan incluso de 'masa de sonido' o 'volumen', 'cuerpo sonoro', igual que se hace para la escultura o la arquitectura. Estas masas evolucionan en el espacio, lo ocupan y se habla de una tercera dimensión, relacionando sonido y escultura*" (Picado 2012, 339).

El oído es el sentido que mejor recoge la experiencia temporal del espacio. La expresión sonora nos proporciona una imagen dinámica de cada lugar, en la que el espacio actúa como caja de resonancia de las situaciones diarias que dan vida a dicho espacio. Sonido y espacio han protagonizado un diálogo fértil pero incompleto que abarca una multiplicidad de "*espacios de conocimiento*". Podríamos considerar también al espacio como un marco que recoge y contiene la representación sonora, considerando además la interacción de los distintos sentidos en la experiencia sonora espacial, como lo señala el compositor Jean Claude Risset: "*La ilusión del espacio sonoro es una construcción mental, una proyección conceptual en la que la mente sitúa las fuentes virtuales y a partir de las cuales se desarrolla la experiencia auditiva. Esta construcción es frágil y puede ser cuestionada por la evidencia contradictoria del espacio real, sobre todo por otras modalidades sensoriales: la visión domina a la audición y las reflexiones de las paredes tienden a disminuir o interrumpir el espacio ilusorio. De ahí la importancia del marco de la representación para*

*garantizar la justicia a las elaboraciones electroacústicas que actúan con el espacio"* (Risset 2011, 3-4).

Refiriéndonos a la simple sensación de la escucha del espacio reconfigurado o manipulado por el artista, observamos que en el arte contemporáneo, algunos artistas realizarán una representación específica del espacio sonoro utilizando sus propiedades acústicas obtenidas o manifestadas a través de la morfología de construcciones espaciales preconcebidas, obteniendo diferentes sensaciones perceptivas en función de los distintos fenómenos sonoros que pueden producirse en ellos y que son mostrados como característica significativa en determinadas obras.

Antes de entrar en el caso concreto de Richard Serra que nos ocupa, destacamos algunas otras manifestaciones artísticas en las que el sentido sonoro espacial quedaría igualmente como parte fundamental y clave para su lectura.

Es el caso de Bruce Naumann con algunas de sus instalaciones como *Performance Corridor* (1969) o *Acoustic Pressure Piece* (1971), planteando espacios que por sus características constructivas adquieren propiedades acústicas muy específicas, como recorridos en un pasillo con diferentes materiales y grados de absorción sonora lo que ofrece al espectador sensaciones variables y discontinuas.

En *Performance Corridor* construye un pasillo de dimensiones muy angostas con el fin de disminuir las reflexiones sonoras, por el que el espectador debe de transitar para experimentar la pieza, lo que provocará un efecto fisiológico de sensación de presión y con ello una situación casi claustrofóbica. Esta arquitectura establecida, determina a su vez una alteración de la persona que lo recorre, aumentando la consciencia de sí mismo y del entorno creado, pero todo ello debido fundamentalmente a las percepciones que nos llegan a través del sentido del oído, es decir la escucha del espacio, que potenciará nuestra presencia o sentido de nuestro propio cuerpo en este estrecho y determinante lugar a medida que se nos adentramos en él.

En *Acoustic Pressure Piece*, ofrece al espectador diferentes sensaciones durante el recorrido de un espacio: un estrecho pasillo construido con paneles de material sonoro absorbente colocados alternativamente dejando huecos entre ellos y del que obtendríamos durante su recorrido diferentes impresiones de absorción sonora: espacio cerrado-espacio abierto-espacio cerrado.

Un recorrido en el que el ritmo se crea por la modificación de las sucesivas y variables sensaciones de presión sonora sentida.



Así Nauman consciente de la importancia acústica de los objetos insertos en el espacio y sus consecuencias en la percepción de este, selecciona materiales que afectan acústicamente a los recorridos propuestos, evidenciando los cambios acústicos y consecuentemente perceptivos que surgen al entrar en sus pasillos, diferenciándolos claramente por su contraste acústico con el espacio exterior a la obra o la misma sala.

Nauman crea así un efecto que manifestará el sentido angustioso de la falta de espacio o libertad. Por su parte, el artista Joseph Beuys, en la obra *Plight*, una instalación creada originalmente para la Galería Anthony d'Offray en 1985, y que actualmente se puede visitar en el Centro Pompidou de París, nos ofrece una manifestación determinante de un espacio sonoro organizado artísticamente, utilizando de una manera conceptual y funcional un material muy habitual y simbólico para él pero también un material muy absorbente en términos acústicos: el fieltro gris, en este caso conformado por siete toneladas de grandes rollos cilíndricos colocados verticalmente en dos líneas perimetrales superpuestas, cubriendo todas las paredes de una sala dividida y formando dos espacios en forma de "L".

El fieltro, un material poroso y aislante presente en muchas de sus obras, simboliza la curación a través del sentido de lo cálido, pero también elimina la reverberación natural en el caso de esta sala, para crear una diferenciación perceptiva extrema entre el espacio acústico externo e interno.



Dentro de la sala se ubica un piano cerrado y en silencio como si sus sonidos también hubiesen sido atraídos hacia las superficies absorbentes, y sobre este piano una pizarra con pentagramas vacíos dibujados y un termómetro, repre-

sentando otra sensación perceptual que asocia los materiales absorbentes como el fieltro, a otra de sus propiedades, que es la de ser a la vez un aislante térmico protector, añadiéndonos una sensación de aumento de la temperatura en este espacio creado.

Finalmente, es como si todos los sonidos posibles hubiesen sido arrastrados/ absorbidos hacia las superficies recubiertas. No hay necesidad de reproducción de sonidos o música para percibir los cambios acústicos específicos: los ruidos ambientales o sonidos producidos por el espectador son suficientes para aumentar la atención hacia una acústica extraña e inusual, que nos enlaza con la propuesta del compositor estadounidense John Cage en su pieza 4:33. El espacio del fondo de esta "L" al que accedemos, al igual que en la entrada "agachándonos", surge vacío y sin salida, obligándonos a retroceder para salir de la instalación.

En el caso más reciente de *La Materia del Tiempo* (2005) de Richard Serra, instalada de manera casi permanente en el museo Guggenheim de Bilbao, encontramos un conjunto escultórico en el que Richard Serra propone al espectador un «encuentro con la materia y con el espacio». En esta experiencia ejecutada mediante el recorrido y la habitación de esos espacios (espirales, toros, etc.), en los cuales nuestra percepción sonora varía constantemente, nos muestra incluso a ciegas, las propiedades del espacio, la materia y su forma escultórica. Espacios convexos y cóncavos se van sucediendo, sus angulaciones van variando progresivamente con la curvatura de las planchas de acero corten modificándose de manera dinámica nuestra apreciación sonora de dichas formas. El sonido leve del caminar hace que su rebote sobre las superficies nos informe en todo el recorrido de aspectos espaciales y de la textura de ellas al tratarse de reflexiones sobre superficies metálicas. Esta reverberación progresivamente variable, nos informa auditivamente de las variaciones volumétricas que suceden durante el recorrido. Además, teniendo en cuenta que la mayoría de los espacios habitados por el hombre, muestran superficies casi siempre paralelas o perpendiculares y ángulos generalmente de 90°, lo que nos ofrece un tipo de reflexiones habituales y típicas que nos son reconocibles y fáciles de asociar, identificándolas con espacios concretos, en la obra de Serra sucede acústicamente todo lo contrario, sorprendiéndonos al percibir acústicas muy distintas y no habituales, que inmediatamente asociamos a los espacios y la materia visible que lo conforma.

Aunque son prácticamente inexistentes los estudios y análisis sobre *La Materia del Tiempo* que incorporen en ellos la presencia del componente sonoro

y su análisis en el contexto de la obra, la experiencia sensorial que Richard Serra propone al espectador en esta instalación escultórica es inseparable de todo su significado sonoro; siendo además este aporte (aunque se pueda calificar como una consecuencia física y lógica de la geometría de estas formas y sus propiedades acústicas), esencial para la vivencia espacial y material que esta obra propone.

Serra refiriéndose a su obra, describe su gusto por las relaciones entre los diferentes lenguajes que participan en estos espacios, el lenguaje de su obra y el que realiza su entorno. Uno de los componentes fundamentales del lenguaje de la espacialidad de ese entorno es el sonoro ya que conformamos gran parte de nuestra interpretación del mismo a través de él. Parece indudable que Serra experto generador de movimiento y especialista en la percepción espacio-temporal de recorridos, es consciente de la importancia fundamental del sonido en la experiencia perceptual de estos, dejando patente su atención a la temporalidad de estas piezas conformadas con simples materiales sólidos que desarrollan sus formas en el espacio tiempo e inscritas en caminos curvados, cerrados y abiertos, sucediéndose y modificándose de manera dinámica nuestra apreciación sonora de dichas formas.

Serra también se referencia con John Cage y una vez más con 4:33, en la que la ausencia deliberada del sonido hace presente el espacio sonoro del público representado por sus propios sonidos escuchados durante la ejecución. Serra utiliza así este tipo de interacción con el espectador en casi toda su obra, principalmente en sus piezas de acero a gran escala, como sucede en *La Materia del Tiempo*, donde el espectador puede habitar y recorrer el interior y exterior del espacio construido, adquiriendo el sentido o sensación de “sí mismo” la propia presencia o experiencia cenestésica<sup>2</sup> dentro de la obra, debido a la capacidad humana de “ecolocalización”<sup>3</sup>, o nuestra habilidad cerebral de poder situar y discernir espacialmente la mayoría de los sonidos unida al acto de emitir los propios (respiración, caminar, nuestra voz, etc.) y sus reflexiones, e instantáneamente (340m/s) escucharlos “binauralmente”, es decir con diferente tiempo de llegada, diferente fase y diferente intensidad a cada uno de nuestros oídos, lo que nos permite a su vez identificar y dar valor dimensional a los distintos espacios habitados.

Es habitual observar cómo los visitantes de la obra, que pronto, evidencian esta realidad acústico-espacial y la comprueban de manera innata con sus ecolocalizadores, observan sus propios ruidos que les informan de estas



características espaciales de manera muy similar al sistema que emplean los murciélagos u otros mamíferos como los cetáceos para su orientación.



La experiencia que Serra propone, de explorar con todos los sentidos el espacio y la materia de esta obra, no sería en absoluto la misma, sin las continuas y singulares sensaciones sonoras que encuentra el espectador al recorrer este conjunto de esculturas, informándole continuamente mediante las reverberaciones variables que se producen, de lo convexo y lo cóncavo, del espacio cerrado y el abierto, en continua variación durante el recorrido. La presencia del sonido contribuye al proceso por medio del cual el ambiente se transforma en lugar determinado, imprimiéndole una atmósfera particular, generadora de múltiples y variados sentimientos y sensaciones. La atmósfera sonora, no es exclusiva de la naturaleza o de lugares creados accidentalmente o inconscientemente por el hombre, es decir, puede ser conscientemente concebida, modificada o intervenida, además de formar parte de un arte en el que los elementos sonoros, su acústica, tímbrica y espacialidad, sean constructivos, discursivos y formales-dimensionales.

Consideramos que tanto en los *Corridors* o pasillos de Naumann, en *Plight* de Joseph Beuys o en *La Materia del Tiempo* de Richard Serra, existirá un sentido de apreciación, entendimiento y significado del espacio mediante su escucha, mostrándose esta como un útil o medio para la identificación de sus formas a través de los fenómenos sonoros que suceden en su interior o alrededor de ellas aportando una manera tanto de entender la espacialidad del sonido, como la de comprender y sentir la obra desde un punto de observación determinado por la experienciación acústica o sonora, propia de dicha obra.

Este sentido de percepción y apreciación, posiblemente se manifieste en otras instalaciones/esculturas del Arte Contemporáneo, en donde el espacio guardará siempre una estrecha relación con el sonido, como lo definía John Cage, que además de negar el silencio y remarcar la existencia de un espacio en el que se desarrolla toda nuestra vida, también hablaba sobre una nada o espacio vacío entre los sonidos que hace que no se obstruyan entre sí, formando parte de una relación que une el espacio con el sonido de manera inseparable y complementaria.

Por esta razón algunos artistas que pensaron en sus construcciones o instalaciones escultóricas como lugares habitables o con capacidad de ser recorridos, valoraron las propiedades acústicas de dichos espacios y su capacidad de sugerir sensaciones sonoras o acústicas, informando de las calidades y texturas del material, de lo cóncavo o lo convexo, del vacío, lo sólido y del tamaño del espacio contenedor, es decir, la escucha de su espacio y la sensación que de él extraeremos, nos ofrecerá valores y datos fundamentales para su comprensión.

#### Referencias

- Anduiza Olmedo, María. 2010. "Creación, sonido y ciudad: Un contexto para la instalación sonora en el espacio público". Tesis Univ. Complutense de Madrid
- Arce Sagarduy, Mikel. 2014. "El espacio y la dimensión del sonido: Una observación desde la experimentación artística". Tesis Univ. País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
- Cage, John. 1976. *Pour les oiseaux: Entretiens avec Daniel Charles*. Paris: Pierre Belfond
- Picado, Vera. 2012. "De la sculpture en mouvement a ses prolongements dynamiques: Temps, rythme, équilibre instable, son". Tesis Univ. Burdeos
- Risset, Jean-Claude. 2011. "Ouvrir l'espace sonore: Max Mathews, John Chowning, Holophon". Pp. 105-11 en *Journées d'Informatique Musicale 2011*. St Etienne: JIM

Rowan, Daniel, Timos Papadopoulos, David Edwards, Hannah Holmes, Anna Hollingdale, Leah Evans & Robert Allen. 2013. **"Identification of the lateral position of a virtual object based on echoes by humans"**. *Hearing Research* 300: 56. doi: [10.1016/j.heares.2013.03.005](https://doi.org/10.1016/j.heares.2013.03.005)

Notas

- <sup>1</sup> Toro: En Geometría, un toro es una superficie de revolución generada por una circunferencia que gira alrededor de una recta exterior coplanaria (en su plano y que no la corta). RAE, *Diccionario de la Real Academia* 23ª ed., s.v. "toro", acceso 11 nov. 2015, <http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=toro>  
Torus: In Geometry (...) is a surface of revolution generated by revolving a circle in three-dimensional space about an axis coplanar with the circle. *Wikipedia*, s.v. "torus", acceso 11 nov. 2015, <https://en.wikipedia.org/wiki/Torus>.
- <sup>2</sup> Cenestesia (Del gr. κοινός, común, y αίσθησις, sensación). f. Psicol. Sensación general de la existencia y del estado del propio cuerpo, independiente de los sentidos externos, y resultante de la síntesis de las sensaciones, simultáneas y sin localizar, de los diferentes órganos y singularmente los abdominales y torácicos. RAE, *Diccionario de la Real Academia* 23ª ed., s.v. "Cenestesia", acceso 18 nov. 2015, <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=cenestesia>.
- <sup>3</sup> Echolocation: Blind people have the potential to use their 'inner bat' to locate objects, study finds". En *ScienceDaily*, Science News May 20, 2013, acceso 1 de noviembre 2015, [www.sciencedaily.com/releases/2013/05/130520094844.htm](http://www.sciencedaily.com/releases/2013/05/130520094844.htm)

---

(Artículo recibido 30-11-15 ; aceptado 09-12-15)