
La integración sensorial como vector ecológico: estudio de la experiencia artística interdisciplinaria *Dispositivo de apertura* de la Jornada Universitaria de Intercambio entre Estudiantes de Música (JUIEM)



Sensory integration as an ecological vector: study of interdisciplinary artistic experience Opening device of the Jornada Universitaria de Intercambio entre Estudiantes de Música (JUIEM)

Peretti, Agustina

Agustina Peretti *

agustinaperetti338@gmail.com
Universidad Nacional del Litoral
agustinaperetti338@gmail.com, Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 24, e0050, 2023

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 01 Agosto 2023

Aprobación: 27 Octubre 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454726012/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2023.24.e0050>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: El presente trabajo propone un acercamiento a una experiencia artística interdisciplinaria: *Dispositivo de apertura* de la JUIEM (estudiantes de la cátedra de Didáctica de la Educación Musical). Los objetivos centrales consisten en dar a conocer cómo opera la integración sensorial en la experiencia artística señalada y el impacto que la misma puede generar en la forma en la que nos relacionamos con nuestro entorno funcionando como un vector ecológico. Por otra parte, se pretende brindar un espacio de reflexión sobre la relevancia que adquieren las prácticas artísticas que potencian una sensibilización de carácter holístico.

El *Dispositivo de apertura* de la JUIEM, llevado a cabo en el marco de la Jornada Universitaria de Intercambio entre Estudiantes de Música, tuvo lugar en el Instituto Superior de Música de la ciudad de Santa Fe en el año 2019. En dicha presentación, el dispositivo creado por el grupo incorpora a los espectadores interpelándolos a partir de estímulos multisensoriales: olfativos, táctiles, visuales y sonoros. El mecanismo que opera como eje central es la integración sensorial, generando así modelos de percepción polisensoriales que tienen como base el estímulo auditivo. De esta manera se ponen en acción diversas formas de percibir elaborando experiencias en las cuales se habilita la propiedad de *estesis* (Mandoki, 2006), concepto referente a una condición de porosidad que tienen los sujetos de hacerse permeables y sensibilizarse con el entorno.

La propuesta artística elegida presenta un vínculo estrecho con una perspectiva ecológica puesto que actúa como experiencia integral entre los sentidos y remiten a una visión amplia de la sensorialidad del mundo. De esta forma, se habilita un espacio donde podemos repensar nuestros vínculos con el tacto, los sonidos, aromas, olores, imágenes y colores, tomando conciencia de cómo se complementan en los intercambios entre los sujetos y su entorno.

Palabras clave: Integración multisensorial, interdisciplina, vector ecológico.

Abstract: *This work proposes an approach to one interdisciplinary artistic experience: the JUIEM Opening Device created by students*

in the Musical Education Didactics course. The main objectives are to understand how sensory integration operates in the mentioned artistic experience and the impact it can have on the way we relate to our environment, functioning as an ecological vector. Additionally, the study aims to provide a space for reflection on the significance of artistic practices that enhance a holistic awareness.

The JUIEM Opening Device, conducted during the University Exchange Day between Music Students, took place at the Higher Institute of Music in the city of Santa Fe in the year 2019. In this presentation, the device created by the group involved the spectators by appealing to them through multisensory stimuli, including olfactory, tactile, visual, and auditory elements. The central mechanism operating in this context is sensory integration, which creates models of polysensory perception primarily based on auditory stimuli. Through this approach, various forms of perception are engaged, crafting experiences that enable the property of «estesis» (Mandoki, 2006). This concept refers to a condition of permeability that allows individuals to become sensitive and receptive to their surroundings.

The chosen artistic proposal exhibits a close connection with the subsequently developed ecological perspective, as it acts as an integral experience among the senses and reflects a broad vision of the world's sensoriality. In this way, it creates a space where we can reconsider our connections with touch, sounds, aromas, odors, images, and colors, becoming aware of how they complement one another in the interactions between individuals and their environment. Through this sensory integration, the artistic experience fosters a deeper understanding of our relationships with the world around us.

Keywords: *Multisensory integration, interdisciplinarity, ecological vector.*

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo propone un acercamiento a la experiencia artística interdisciplinaria: *Dispositivo de Apertura* de la JUIEM (estudiantes de la cátedra de Didáctica de la Educación Musical). El mismo fue llevado a cabo en el marco de la Jornada Universitaria de Intercambio entre Estudiantes de Música, tuvo lugar en el Instituto Superior de Música de la ciudad de Santa Fe en el año 2019.^[1] En dicha presentación, el dispositivo creado por el grupo incorpora a los espectadores interpeándolos a partir de estímulos multisensoriales: olfativos, táctiles, visuales y sonoros.^[2] El mecanismo que opera como eje central es la integración sensorial, la cual genera modelos de percepción polisensoriales que tienen como base el estímulo auditivo. De esta manera se ponen en acción diversas formas de percibir elaborando experiencias en las cuales se habilita la propiedad de

NOTAS DE AUTOR

* Agustina Peretti es estudiante de las carreras de Licenciatura y Profesorado de Música con orientación en Violoncello pertenecientes al Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral. Realicé una adscripción en Investigación en el ISM (2021), formando parte del grupo de investigación CAI+D: Escucha y fonografía: aproximaciones ecológicas, tecnológicas y artísticas. En la misma he podido desarrollar avances en mi trabajo de Investigación Musicológica que me permitieron participar como expositora en el año 2021 en la Jornada de Visibilización de la Investigación en Artes (UNL). Por otra parte realicé una adscripción en Docencia en el Instituto Superior de Música (ISM-FHUC-UNL) en la cátedra «Introducción a la investigación en artes» (2023). Asimismo, participé en cursos artísticos direccionados al ámbito musical y vinculados a las artes integradas desde una perspectiva interdisciplinaria. Actualmente me desempeño como profesora de violoncello en el programa municipal *Somos Música* de la ciudad de Santa Fe desde el año 2018.

estesis (Mandoki, 2006) referente a una condición de porosidad que tienen los sujetos de hacerse permeables y sensibilizarse con el entorno.

Procuramos como objetivo central dar a conocer cómo opera la integración sensorial en la obra y el impacto que puede generar en la forma en la que nos relacionamos con nuestro entorno funcionando como un vector ecológico. Se pretende asimismo brindar un espacio de reflexión sobre la relevancia que adquieren las prácticas artísticas que potencian una sensibilización de carácter holístico.

Teniendo en cuenta un enfoque particular en los elementos sonoros de la obra, leídos siempre en relación con los otros acontecimientos, la problemática abordada en este trabajo consiste en analizar cómo el carácter sincrético e interdisciplinar de la misma produce entrecruzamientos en los ámbitos perceptuales y sensoriales, atendiendo asimismo a cómo estas caracterizaciones influyen en el proceso de construcción subjetiva.

Para llevar a cabo este análisis, realizamos una compilación de videos, fotografías y grabaciones a modo de registro audiovisual de la obra seleccionada, puesto que no contábamos con un registro completo de la misma; para ello fue necesario recurrir a diversos relatos brindados por los artistas en entrevistas que fuimos confeccionando.

La bibliografía que estructura el análisis particular de la obra consiste en el trabajo realizado por Reyna Alejandro y Freychet Antonie titulado *Morfología y Representación: ecologías de la escucha en La Selva de Francisco López* (2020) y los escritos de Malbrán Silvia sobre la evolución de los estudios vinculados a la integración multisensorial (2008). En estos estudios, la autora propone una taxonomía de diferentes formas de integración entre los estímulos, como también de las cualidades básicas de cada uno de ellos. Teniendo en cuenta las ideas de estos autores, llevaremos a cabo: un análisis formal, exponiendo la estructura y los niveles formales que presenta la obra; un análisis detallado de cada estímulo empleado; y por último un análisis textural para dar cuenta de la integración que se da entre cada estímulo dentro de los diferentes niveles formales. En última instancia reunimos los resultados del análisis para luego realizar una reflexión y conclusión respecto al funcionamiento de las obras.

El análisis que posteriormente realizaremos demostrará que estamos frente a una obra interdisciplinaria que resulta de la integración de los hechos artísticos, partiendo de la incorporación de estímulos multisensoriales. La obra elegida logra crear un vínculo estrecho con la subjetividad actuando como una experiencia integral entre los sentidos al mismo tiempo que remite a una visión amplia de la sensorialidad del mundo. De esta forma, dicha experiencia habilita un espacio donde podemos repensar nuestros vínculos con los sonidos, los aromas u olores, el tacto, las imágenes y los colores, tomando conciencia de cómo se complementan en los intercambios entre los sujetos y su entorno.

1. CONSIDERACIONES GENERALES

1.1. Interdisciplinariedad, una mirada desde las Artes Integradas

El corpus presentado instala una problemática respecto al modo de nombrar y referirnos a este tipo de arte evitando simplificaciones o etiquetas erróneas. Debido a esto consideramos necesario buscar puntos en común con otras manifestaciones artísticas que tengan características similares. Aquí es donde toma mayor relevancia el término *Artes de Confluencias*. *Artes Integradas* brindado por Susana Espinosa (2019), noción que consideramos acertada para referirnos a nuestro corpus de análisis. En su libro, la autora se centra en dicha problemática denunciando cómo en ciertas ocasiones suelen darse «denominaciones caprichosas, arbitrarias o circunstanciales, pero siempre referenciales de las múltiples variables con que se expresa hoy el arte» (2019:67). Las manifestaciones que se comprometen en este trabajo tienen puntos de encuentro con estas artes integradas propuestas por la autora, puesto que observamos una misma búsqueda de:

[una] conjunción de sonido, imagen y movimiento, sostenidas por un sincretismo conceptual, en los que se fusionan lenguajes disímiles. A diferencia de las artes combinadas donde los diferentes lenguajes se «acompañan» sin alterar su especificidad, las artes integradas trascienden estos límites y fusionan e integran sus fronteras para construir «de todos los lenguajes, un lenguaje». (2019:66).

Las artes integradas no implican únicamente una sumatoria aislada de disciplinas artísticas, sino que se trata de una fusión o precisamente una integración de los mismos. Esto solo es posible a partir de una extensión de las fronteras de estos acontecimientos de trascender sus propios límites: «la creación artística, por tanto, se haría en base a la transformación de los materiales lingüísticos, pero en el sentido de los conflictos y de las contradicciones inmanentes a ellos, como unidad de estas vicisitudes y no como síntesis de las mismas». (2019:22)

Dentro de los discursos interdisciplinarios artísticos, Espinosa menciona las artes performáticas. Retomando a Daiana Taylor, define a la performance haciendo foco en la importancia del cuerpo como generador y transmisor de conocimiento. Afirma la autora que «las artes performáticas tienen como característica principal la presentación de sus obras en formato de espectáculo, de realización en vivo, y en algunos casos incluyendo la participación activa del público» (2019:60). Estos rasgos se relacionan con el corpus propuesto puesto que se trata de obras cuyo elemento principal es el de la corporalidad. A partir de estímulos sensoriales múltiples involucran a los espectadores desde un rol más participativo, acortando la distancia artista–espectador con los mismos y proponiendo una corporalidad integrada.

No solo se da un juego con el límite de cada disciplina artística, sino que también se traspasan o diluyen los límites entre los participantes de la obra artista–espectador mediante la propuesta de un escenario donde el papel fundamental es la puesta en escena del cuerpo. Por ejemplo, en las obras la acción la lleva a cabo tanto el artista como los espectadores, quienes se involucran activamente, ya sea percibiendo diferentes estímulos (olfativos, táctiles), desvendándose o leyendo en voz alta un poema, como sucede en la obra. Por otra parte, este juego con las fronteras de las manifestaciones artísticas se percibe en la fusión de los materiales sonoro, olfativo, táctil y visual, donde se genera una determinada atmósfera que involucra distintos estímulos perceptivos, evocando sensaciones ya sean de proximidad, lejanía, calma o tensión.

Espinosa remarca también la importancia de la autonomía del arte performático debido a que no depende de textos o editoriales específicas ni necesita contar con un aparato técnico como sí requiere por ejemplo el teatro: «El arte performático es de por sí autónomo, es un acto de intervención efímero y puede interrumpir los circuitos de las industrias culturales capitalistas que se limitan a fabricar productos de consumo» (2019:59). La autora, en relación con la performatividad artística, menciona también una caracterización del arte en tanto efímero, esto es como realización que solo acontece en tiempo real resultando irrepetible. Esto se percibe en la obra ya que acontece en un momento determinado, y además fue pensada dentro de marcos específicos por lo que solo se realizó una vez. La multiplicidad de factores que afectan a la obra puede generar manifestaciones y efectos completamente diferentes. Dentro de la obra también pueden encontrarse puntos en común con otras manifestaciones artísticas más propias de los años sesenta que intentaban «construir música con otros sonidos y con otras formas compositivas, superadoras de la concepción formal y tradicional de lo que se entendía por música» (p. 63). Este es el caso también del *Dispositivo* de JUIEM ya que la música no solo está construida con instrumentos musicales, sino que se utilizan diversas materialidades sonoras como ser un grito de una mujer, sonidos de relojes y de pájaros, en varios casos distorsionados, entre otros.

1.2. Multisensorialidad

La noción de percepción es de notable importancia para nuestra temática, la cual está estrechamente relacionada con los sentidos en tanto materia prima de la construcción subjetiva, tanto de la materialidad corporal como mental (Mandoki, 2006). Continuando con el desarrollo de este planteo, nos interesa también

señalar que, para Gómez y Fenoy los procesos de la percepción sensorial que antes se mencionaron son «procesos de patrimonialización» que consisten en «la apropiación simbólica del entorno» (2016:58). Por esta razón mencionan que «los sentidos son puertas abiertas al mundo y a la realidad, es decir, es el canal de comunicación entre el individuo y su entorno, el mundo que construimos es por tanto, el resultado de esta percepción» (p.58). Es decir, destacan el papel preponderante que cumplen las percepciones en el proceso de subjetivación y construcción del mundo para cada sujeto, por lo cual es preciso la estimulación. Respecto a la construcción subjetiva que es posible realizar a partir de la percepción, Mandoki nos invita a pensar el conocimiento como una construcción conceptual capaz de establecer relaciones entre distintas experiencias. La realidad entonces no está desprovista de lo sensible, sino que se construye, deconstruye y reconstruye constantemente.

Entendiendo la importancia de nuestra percepción —en la cual los sentidos son la materia prima— en nuestros procesos de subjetivación, Mandoki sostiene que es necesaria una base firme para establecer relaciones entre las distintas experiencias, afirmando que «la meta no es llegar a una construcción conceptual como verdad absoluta, sino, construcciones firmes para permitirnos una comprensión aceptable de los problemas que nos ocupan» (2008:74). En este sentido, Bregman señala la importancia de la estimulación integral de los sentidos resaltando la conveniencia de generar propuestas multisensoriales denominadas «experiencias integrales de la educación de los sentidos» (1990:69).

Es a partir de experiencias multisensoriales donde se da la integración multisensorial, combinando las informaciones provenientes de diferentes modalidades sensoriales y entendiendo así que cada una utiliza un formato diferente para codificar las propiedades del ambiente y del cuerpo. Estas ideas se enmarcan dentro del concepto de modalidad cruzada o *crossmodal* que Malbrán (2000) toma de las ciencias cognitivas y lo aplica al estudio de la integración multisensorial suscitada por discursos que conjugan disciplinas artísticas diferentes, que retomaremos posteriormente para el análisis.

2. ANÁLISIS FORMAL Y COMPOSICIONAL DE LOS ESTÍMULOS

La obra se organiza a partir del estímulo sonoro como eje central de la misma. A los fines de este análisis, la presentaremos dividida en cuatro secciones: nos referiremos a las tres primeras como *A-B-C* y a la cuarta sección como *coda* puesto que tiene una función conclusiva. Cada una de estas secciones se delimitan por medio de pequeños fragmentos de silencios y cuentan con su propia materialidad y efecto. Los estímulos que constituyen cada una de las secciones A–B–C operan en el mismo orden comenzando por lo sonoro, luego lo táctil y lo olfativo, y por último lo visual. Al final de cada una se produce una integración de todos los estímulos provocando un efecto de crescendo que se fuga a los diferentes sentidos mediante la utilización de diversas intensidades y densidades; aquí el espectador puede sentir un gesto desde cada uno de los estímulos. En el caso de la coda, la cuarta sección, solo se involucran los estímulos sonoro y visual y se cuenta con una participación más activa del público: se trata del espectador leyendo en voz alta (sonoro) un fragmento de papel (visual).

CUADRO 1.[3]
Diagrama de la estructura formal de la obra.

	Sección 1			Sección 2			Sección 3			Coda	
ESTIMULOS											
SONORO	1° Pieza musical			2° Pieza musical			3° Pieza musical			4° (lectura)	
TÁCTIL	1 a			2 a			3 a				
OLFATIVO			1 b			2 b			3 b		
VISUAL			1 c			2 c			3 c	4° (imagen-poesía)	

Los estímulos sonoros de A–B–C fueron compuestos por Federico Fontana, a partir de la creación de samples conformados por sonidos distorsionados, imitados, repetidos, superpuestos y mantenidos en el tiempo (nos referiremos a cada uno de estos estímulos como piezas musicales). La primera pieza musical (a partir del minuto 00:22) está compuesta por un sample y tiene como material sonoro un grito de manifestación, una voz femenina amplificada, reiterada, superpuesta y mantenida en el tiempo. Resulta interesante destacar cómo se logra un carácter estático a partir de la utilización de un mismo material sonoro con pequeñas variaciones, las cuales se perciben primero como un pedal y luego como un coral, esto es, una masa sonora compleja.

Respecto a la segunda pieza musical (a partir del minuto 06:38) la misma está compuesta por fragmentos de entrevistas a Frank Zappa,^[4] en conjunto con una canción del artista, modificada con un sintetizador. La pieza sonora actúa de la misma forma que en la pieza anterior y se conforma únicamente con fonemas de la entrevista puesto que no llegan a distinguirse palabras completas. En paralelo se escucha un sonido corto similar al de una máquina y posteriormente un fragmento modificado de la canción *The uncle Meat Variations* (1969). El carácter de esta pieza ya no es tan estático como la anterior puesto que presenta dinamismo y contiene diversos elementos con timbres diferentes. Al igual que en el estímulo anterior se genera un crescendo más notorio a lo largo de la obra. La tercera pieza musical (a partir del minuto 12:15) se compone por sonidos de manecillas de relojes. El carácter de esta pieza es aún más dinámico que las anteriores ya que presenta más densidad cronométrica, es decir, más ataques sonoros por segundo, así también aumenta la intensidad —debido a que el sonido de las manecillas es cada vez más fuerte— y se produce una aceleración. Por último, la sección de la coda está formada por la voz de los espectadores que generan sonoridades similares a cánones, ya que sus voces comienzan a escucharse de forma sucesiva. Surge un efecto similar al del estímulo del comienzo en el que se escucha un sonido y luego se realiza un crescendo por medio de una masa de sonido compleja.

Un segundo estímulo presente en la obra es el táctil, experimentado por las manos de los artistas sobre el cuerpo de los espectadores. De forma progresiva, se comienza con roces lentos y pausados, los cuales luego se intensifican en caricias, y por último se termina ejerciendo mayor presión con las manos. Cabe aclarar que esta presión en los cuerpos estaba acompañada de un mayor acercamiento en un nivel temporal. Respecto al estímulo olfativo, se lleva a cabo a partir de esencias aromáticas que se suelen utilizar en los hornos aromatizadores que los artistas, a través de sus manos, acercan a los espectadores. Este estímulo se comporta de manera similar al anterior, aumentando en este caso la intensidad acorde a la cantidad de esencias y acercamiento al público. Por último, el estímulo visual se manifiesta en la sección A con reflectores en tonos cálidos (rojo, naranja) produciendo un efecto de cercanía, de proximidad y en B con reflectores en tonos fríos (azul, violeta y celeste) que generan amplitud en la sala, ambos acondicionados en la sala que se encuentra a oscuras. El estímulo tanto de la sección C como de la coda es la luz natural, y a ésta última se le suman también los fragmentos escritos en papel del poema.

2.1. Las texturas

La unidad de la obra está lograda a partir de la integración sensorial. Malbrán, en relación a la categoría *crossmodal* mencionada con anterioridad, afirma que uno de los atributos más relevantes de la integración es la congruencia entendida como el «ajustado apareado entre la sucesión de eventos» (2008:5) que se dan en cada uno de los estímulos. La congruencia puede darse a partir de lo que la autora denomina como diversos lazos de conexión (que a su vez están regidos por los parámetros de intensidad, densidad, ubicación y duración). En esta obra suceden los siguientes: alineamiento de aspectos temporales estructurales y espaciales y apareamiento de movimiento virtual. Este último concepto, si bien la autora lo relaciona con el estímulo sonoro, consideramos pertinente ampliar su alcance a los demás estímulos analizados en este trabajo. El movimiento virtual, vinculado con la música, refiere a cuando los sonidos aumentan en la frecuencia de vibración (cualidad perceptiva de altura del sonido) las personas tienden a realizar movimientos ascendentes y viceversa. Asimismo, que el aumento de sonoridad (*crescendo*) deriva en una analogía de ampliación del movimiento y viceversa, o que un aumento en la frecuencia temporal (*accelerando*) sea correspondido como incremento en la velocidad de desplazamiento (Malbrán, 2008).

En cuanto a los alineamientos en los aspectos temporales, observamos una alineación que solo sucede entre lo sonoro y cada uno de los estímulos restantes, ya que es el estímulo que se mantiene durante toda la obra. También percibimos dichos alineamientos temporales en los estímulos sonoros, olfativos y táctiles puesto que se da un crecimiento de ataques por segundo. Al comienzo de las secciones, la ausencia del estímulo visual en la sincronía temporal de los demás estímulos contribuye a una mejor congruencia entre los mismos.

Los alineamientos espaciales que observamos en la obra son, por un lado, en relación a los estímulos sonoros–visuales y los olfativos–táctiles. Los sonoros y visuales se alinean al encontrarse en la parte superior del espacio, donde se encuentran los parlantes y reflectores. Esto genera que ambos produzcan un efecto envolvente. En cuanto al alineamiento de los olfativos y táctiles, sucede por la cercanía entre los espectadores y los artistas. Cabe resaltar que los mismos presentan también otra unión más allá de la ubicación, la cual consiste en cómo los artistas, en la segunda sección, mezclan los estímulos realizando con las manos roces o caricias a la vez que acercan los aromas.

Respecto a los movimientos virtuales que suceden en la obra, esto es el *crescendo* que produce una ampliación del movimiento y el *accelerando* que aumenta la velocidad del desplazamiento, ambos acontecen en todos los estímulos. En el caso del estímulo visual, se da desde la utilización de colores y el tratamiento de la luz (mayor o menor intensidad, presencia o ausencia, etc.). Por otro lado, en el estímulo olfativo, táctil y sonoro, estos movimientos se dan tanto en la utilización de menor a mayor cantidad de ataques por segundo como con el crecimiento progresivo de intensidad (suave, media y alta) según la presión en los cuerpos, la cantidad de esencias, el distanciamiento o acercamiento, aumento de sonoridad, entre otros.

3. REFLEXIONES EN TORNO A LA PRESENCIA DEL PENSAMIENTO ECOLÓGICO EN LA OBRA

Como se mencionó anteriormente, uno de los objetivos de este trabajo es dar conocer como la integración sensorial puede funcionar como vector constructor de un sentido ecológico a partir del impacto que es capaz de generar en la forma en la que nos relacionamos con nuestro entorno.

Para dar cuenta de esta afirmación, comenzaremos por ocuparnos de ello tomando los aportes de diversos autores, referentes a la temática del arte y su vinculación con la realidad, para así presentar un cambio del paradigma sensible dominante teniendo en cuenta la perspectiva de la historia estética y la relación que se establece entre los sujetos y la realidad. Posteriormente, propondremos una lectura del análisis desarrollado explicando la vinculación ecológica que se establece a partir de tres ejes centrales: la integración sensorial,

los modelos polisensoriales y el rol del estímulo sonoro. Además, tomaremos la corporalidad como un eje transversal a los anteriormente mencionados, cuestión que desarrollaremos posteriormente.

Finalmente, poniendo énfasis en la actividad artística, los aportes permitirán la reflexión sobre la relevancia que adquieren estas prácticas artísticas que presentan la posibilidad de potenciar una sensibilización de carácter holístico.

3.1. El arte como juego en la relación arte–realidad

Para dar a conocer cómo la integración sensorial puede funcionar como vector constructor de un sentido ecológico, comenzaremos hablando sobre la relación arte–realidad a partir de los aportes de François Zourabichvili. Para pensar esta relación el autor propone la analogía del arte como juego, planteando que la noción de juego sostiene una doble existencia con la realidad, ya que se encuentra a distancia de ella pero a la vez la implica. Por este motivo el juego concierne a la estética (2021:48). No se refiere al juego desde su caracterización lúdica sino a cómo la acción de jugar implica tanto un estado inmerso y absorto en el juego, distanciado de la realidad, pero que a su vez la comprende.

Desde esta perspectiva estética, asegura que el arte, como el juego, también presenta esta doble existencia con la realidad, denota una forma de acción paradójica en la práctica artística:

El arte no nos despega de la vida real para sumergirnos en lo imaginario... si el juego puede ser concebido como una burbuja imaginaria, exterior a la realidad, la obra de arte se sitúa a distancia de la vida, pero sosteniendo con ella una *relación activa*. (2021:47)

Es así como explica la acción paradójica donde la forma en que el arte implica a la vida se hace posible por medio de la distancia que toma de ella.

Por esto nos advierte que es necesario marcar una diferencia entre la vida y el arte, y destaca que el arte precisamente se vuelve interesante en relación con la vida porque supone una determinada distancia con respecto a la misma. Es decir, el arte no necesariamente tiene que ser un reflejo exacto de la realidad, sino que se posiciona en relación a ella implicando una resonancia de la misma: «Necesitamos marcar la diferencia entre la vida y el arte; confundirlos genera un falso problema, porque el arte es interesante en relación con la vida justamente porque es *distante* de ella». (2021:32)

A raíz de lo propuesto, el autor posteriormente desarrolla la relación activa que se da entre el arte y la realidad, tomando al arte como una actividad sensible, expone que el mismo aparece como un momento disruptivo en nuestra realidad diaria: «El arte debe interrumpir la vida cotidiana, aparece como un momento de interrupción en nuestra vida» (2021:39). Pensar el arte con esta cualidad, como generador de una interrupción en nuestra vida cotidiana, donde se habilite una transformación en el vínculo con la misma, nos permite atender a cómo esta experiencia artística integral puede funcionar como vector constructor de un sentido ecológico.

3.2. Vinculaciones ecológicas en la relación sujetos–realidad

Hablar del arte en relación con la realidad nos remite también a detenernos en el vínculo que se establece entre esta última con los sujetos que la habitan. Esto nos llevará a plantear inicialmente el concepto de estética para posteriormente detenernos en la nueva propuesta que realiza Barbanti (2022) desde una perspectiva ecológica.

Barbanti define la cuestión estética como *aisthesis*, es decir el universo del sentir, que implica las múltiples percepciones de los sujetos que a su vez decanta en la formación social y colectiva. Para comprender la relación sujeto–realidad es preciso retomar lo que Barbanti nombra como *estética heredada*, referente a la historia de

nuestras percepciones. El autor menciona cómo a lo largo de los años la ciencia de Europa y de la antigua Grecia ha ido moldeando una forma de percepción colectiva que el autor denomina *sensorium colectivo*.

En particular, subraya que estas modalidades fundadas en Occidente son «anestésicas» (2022:2), en el sentido de que son monosensoriales y abstractas, es decir *retinianas*, concepto que retoma de Marcel Duchamp, refiriéndose a «una dimensión reductora de la facultad de ver» (p.2). De esta manera, el autor no solo señala una jerarquización visual en la organización heredada de nuestras percepciones, sino que agrega la connotación de la mirada y la visión occidental desde un aspecto oculo-centrismo reduccionista y simplificador.

En pos de proponer un cambio en el paradigma sensible dominante, el autor propone una reconfiguración de la estética heredada, «se trata de descolonizar nuestro imaginario: cambiar la base psicosocial común que orienta y reproduce nuestros modos de funcionamiento social» (2022:3). Se pretende entonces transformar la forma en la cual sentimos y percibimos el mundo. Esta nueva estética comprende «un proceso de “revisión” de lo sensible» (p.3), una forma distinta en que el sujeto se vincula con la realidad, donde este sea capaz de, en palabras del autor, entender, escuchar y querer de maneras diferentes.

En relación con esta nueva estética, el autor hace énfasis en la importancia del aspecto sensible del sujeto para con la realidad, sugiere el término de *sentipensar*. El mismo refiere a la corporeidad del sentir, es decir, un pensamiento experiencial y sensible. Es en este concepto donde sitúa la transición del pensamiento de la razón occidental, el *hablar-pensar* del espectador, a un conocimiento basado en la experiencia del mundo, es decir, un sentipensar devenido de una perspectiva ecológica.

Barbanti sugiere esta nueva estética precisamente desde una perspectiva ecológica. La estética ecológica, que Guattari (retomado por Barbanti) denomina también como ecosofía, que comprende asimismo tres tipos de ecologías: social, mental y medioambiental. La misma se define como «una forma compleja de concebir las cosas que une la ecología natural y social con la de la mente» (2017:97).

3.3. Relación obra–realidad: una perspectiva ecológica

En la obra, leemos la perspectiva ecológica a partir de tres ejes centrales ya desarrollados en el trabajo: la integración sensorial, los modelos polisensoriales y el rol del estímulo sonoro. Intrínsecamente otro eje transversal a los anteriores es el papel del cuerpo en la obra.

Por un lado, mediante la integración sensorial, esta experiencia afecta a la construcción de lo que nos rodea permitiendo una apropiación simbólica, ya que, si se logra una correcta congruencia, se alteran y se crean nuevas percepciones y comportamientos para con el mundo. Es por tanto que esta obra al trabajar democráticamente con los sentidos provoca un acercamiento integral. Es preciso destacar que los momentos donde se anuló el estímulo visual, porque los espectadores estaban con los ojos vendados, favoreció a que suceda una correcta congruencia y se de la democracia entre sentidos, ya que como se viene mencionando, la vista ejerce un ascendente sobre los demás sentidos en nuestras sociedades.

Por otra parte, respecto a los modelos de percepción, acordamos con Barbanti quien prioriza concebir y operar desde otro ordenamiento sensible que parta de lo auditivo por sobre la jerarquización visual, para generar otro camino cuyo eje sea la dimensión de lo múltiple, puesto que a partir de los mismos podemos reconfigurar un vínculo monosensorial por uno diverso que nos permita «re-aprehender” lo real, con el fin de conducirnos a él [mundo] de otra manera» (2017:27). En la obra analizada podemos ver como mediante la integración de varios sentidos se dan dichos modelos de percepción dinámicos.

A su vez, en relación al rol de lo sonoro, retomamos a Solomos (2018) quien reflexiona a partir de la ecología sonora. La misma implica tomar conciencia de la relación triangular entre el sonido, el sujeto y el entorno, es decir, cuidar los sonidos, porque es a través de ellos como activamos la escucha y como nos damos cuenta del mundo que nos rodea. La incorporación del aspecto sonoro está relacionado también a que en muchas ocasiones queda relegado por diferentes aspectos y es un aspecto fundamental para nuestra vida, Solomos

resumidamente afirma que «su difusión hace resonar el espacio en el que existimos, igual que nuestros pasos que, cuando caminamos, nos hacen conscientes del lugar en el que nos encontramos, tanto, si no más, que nuestra mirada» (p.6). La clave entonces radica en tomar conciencia tanto de los sonidos que nos rodean como también la forma en que los escuchamos (se propone aquí añadir también los aromas u olores, las texturas o sensaciones en la piel, las imágenes y los colores).

Por último, tomamos a la corporalidad como eje transversal a los anteriormente mencionados, puesto que se trata de una obra donde se convierte en el elemento principal por la cual van a posibilitar el acontecimiento de los otros. De igual manera, podemos afirmar que la propuesta tiene como papel fundamental la puesta en escena del cuerpo, y la búsqueda de un conocimiento experiencial, que propicia una percepción integrada permitiendo profundizar las sensaciones.

Desde la perspectiva ecológica anteriormente mencionada, adquiere un papel fundamental el cuerpo en correspondencia con el pensamiento experiencial y sensible, lo que Barbanti define como *sentipensar* debido a que se va más allá de la estética heredada del pensamiento de la razón occidental, el *hablar-pensar* del espectador, y ayuda a posicionarnos frente a un nuevo paradigma sensible.

En la estética que nos ha sido heredada el cuerpo presenta una historia de marginación. «Los cuerpos... a lo largo de la historia fueron disciplinados, silenciados, convertidos en engranaje funcional de la compleja máquina del capitalismo» (Armella y Dafuncho, 2015:1086). Por lo tanto es interesante analizar los modos en que los cuerpos se hacen presentes en las prácticas artísticas, y resulta relevante el quiebre que se dio en cuanto al rol espectador y artista. Dicho quiebre se dio cuándo los mismos en la parte final utilizan su voz para generar el último estímulo cuando leen los poemas en voz alta, la participación de los espectadores se hace más fuerte de ese modo se traspasan o diluyen los límites entre los participantes de la obra artista-espectador.

En resumen, podemos decir que la propuesta artística analizada logra crear un vínculo estrecho con dicha perspectiva ecológica puesto que actúa como experiencias integrales que alcanzan la correcta integración de los sentidos, remitiendo a una visión amplia de la sensorialidad del mundo. Estas propuestas pueden ser concebidas como «un despertar sensible hacia la realidad que nos rodea, promoviendo una percepción más amplia» (Malbrán, 2000:7) puesto que, como aclaran Stein y Meredith, los datos sensoriales múltiples no son solo integrados, sino también reseteados «produciendo una amplia transformación que va mucho más allá de la suma de las partes componentes» (1993:10). De esta forma, dichas experiencias nos permiten un espacio donde podamos repensar nuestros vínculos con los sonidos, los aromas u olores, con el tacto, las imágenes y los colores, tomando conciencia de cómo nos afectan y la importancia que tienen sobre nosotros.

Debido a que en la experiencia artística investigada suceden modelos de percepción poli-sensoriales donde se propone concebir y operar desde un ordenamiento sensible que parta de lo auditivo se requiere que cada oyente se sumerja en la escucha como modo de hacerse parte de ese lugar, el cual comparte con los demás por lo que se oye. En ambos casos, son territorios de una escucha que antes que nada es un acto de apertura, de conexión con el exterior, de darse y abrirse a mensajes sonoros de los otros y del entorno. Es entonces como al escuchar es imprescindible sumergirse en otros universos.

CONCLUSIONES FINALES

Teniendo en cuenta el análisis expuesto concluimos que en el *Dispositivo de apertura* de la JUIEM el mecanismo que opera como eje central es la integración multisensorial de los estímulos táctil, sonoro, olfativo y visual. El mismo se da por medio de una textura imitativa que funciona a partir de similitudes principalmente en los parámetros: intensidad y densidad, ubicación y duración.

En la obra se constituyen modelos de percepción poli dinámicos (Barbanti, 2017) que parten de un ordenamiento sensible sonoro. Podríamos entonces tomar la música en tanto esquema. Como antes mencionamos es el estímulo por el cual comienzan los movimientos virtuales, e indicará el carácter y el efecto que se produzca a lo largo de cada sección. En coincidencia con los estudios que realizó Botz se

puede decir que «la música actúa como un esquema, como marco interpretativo... en el procesamiento (otros) estímulos» (2008:3). En cuanto a los demás estímulos (táctil, visual, olfativo) los considero gestos paralingüísticos ya que «convergen temporalmente con la música, comparten un significativo monto de información y por ello actúan como disparadores que refuerzan anticipan o aumentan la señal auditiva» (Malbrán, 2005:16).

En última instancia resulta interesante retomar el análisis de esta obra leyéndola en paralelo con la perspectiva ecológica escogida. La misma abarca «el pensamiento (teórico y práctico, racional y emocional) acerca de las relaciones que existen entre nosotros/as y los espacios tiempos que habitamos (el mundo, el común, el cuerpo, la psiquis)» (2020:6). En otras palabras, se manifiesta desde un principio un vínculo entre el hábitat y las acciones o pensamientos que tenemos sobre el mismo, tanto de forma individual como colectiva.

La perspectiva ecológica mencionada la leemos a partir de tres ejes centrales ya desarrollados en el trabajo: la integración multisensorial, los modelos polisensoriales y el rol del estímulo sonoro. Mediante la integración multisensorial, esta experiencia afecta a la construcción de lo que nos rodea permitiendo una apropiación simbólica, ya que, si se logra una correcta congruencia, se alteran y se crean nuevas percepciones y comportamientos para con el mundo. Respecto a los modelos de percepción, acordamos con Barbanti quien prioriza concebir y operar desde otro ordenamiento sensible que parta de lo auditivo por sobre la jerarquización visual, puesto que a partir de los mismos podemos «re-aprehender» lo real, con el fin de conducirnos a él [mundo] de otra manera» (2017:97). Por último, en relación al rol de lo sonoro, retomamos a Solomos quien reflexiona a partir de la ecología sonora. La misma implica tomar conciencia de la relación triangular entre el sonido, el sujeto y el entorno, es decir, cuidar los sonidos, porque es a través de ellos como activamos la escucha y como nos damos cuenta del mundo que nos rodea (2018:6). La clave entonces radica en tomar conciencia tanto de los sonidos que nos rodean como también la forma en que los escuchamos (personalmente propongo añadir también los aromas u olores, las texturas o sensaciones en la piel, las imágenes y los colores).

Esta propuesta artística logra crear un vínculo estrecho con dicha perspectiva ecológica puesto que actúa como experiencia integral que alcanza la correcta integración de los sentidos, remitiendo a una visión amplia de la sensorialidad del mundo. Estas propuestas pueden ser concebidas como «un despertar sensible hacia la realidad que nos rodea, promoviendo una percepción más amplia» (Malbrán, 2000:7) puesto que, como aclaran Stein y Meredith, los datos sensoriales múltiples no son solo integrados, sino también reseteados «produciendo una amplia transformación que va mucho más allá de la suma de las partes componentes» (1993:10). De esta forma, dichas experiencias nos permiten un espacio donde podamos repensar nuestros vínculos con los sonidos, los aromas u olores, con el tacto, las imágenes y los colores, tomando conciencia de cómo nos afectan y la importancia que tienen sobre nosotros.

Desde la perspectiva ecológica anteriormente mencionada, adquiere un papel fundamental el cuerpo en correspondencia con el pensamiento experiencial y sensible, lo que Barbanti define como *sentipensar* debido a que se va más allá de la estética heredada del pensamiento de la razón occidental, el hablar-pensar del espectador, y ayuda a posicionarnos frente a un nuevo paradigma sensible.

Debido a lo desarrollado en este trabajo, a través del análisis de la obra, y de una revisión teórica en torno al campo, justifico la importancia de tomar conciencia del vínculo por el cual nos estamos comunicando con el mundo como también de la oportunidad del arte como facilitador de dicho acercamiento integral. Las prácticas artísticas que potencian una sensibilización de carácter holístico adquieren relevancia al ser entendidas como un momento disruptivo en nuestra realidad diaria. Pensar al arte con esta cualidad, como generador de una interrupción en nuestra vida cotidiana, donde se habilite una transformación en el vínculo con la misma, nos permite atender a cómo estas experiencias artísticas integrales pueden funcionar como vector constructor de un sentido ecológico.

En este sentido, sobre esta característica de disrupción propia del arte, Westerkamp reflexiona sobre una posible actitud artística en la cual los artistas pueden ser parte de la interrupción de la vida cotidiana, si bien no pueden evitar los conflictos ambientales, sociales y políticos pero es preciso que sean reconocidos. «Es nuestro destino el expresar aquello de lo que nos damos cuenta, expresar qué nos mueve de dicha situación. Así, seremos quienes alborotan, quienes producen una disrupción al flujo de la normalidad» (2016:1). A partir de este quiebre en los flujos de la normalidad, que propone la autora, teniendo en cuenta las cualidades que presentan las experiencias integrales, en relación a la revisión que se habilita de cómo habitamos, como somos y estamos en el mundo; desde esta nueva posición, más consciente, más sensibilizada estaremos mejor preparados para lidiar con los retos ambientales, sociales y políticos de cada época.

En esta ocasión cerramos aquí, reforzando la necesidad de una «revolución política, poética y filosófica que escuche la complejidad» (Barbanti, 2022:3), una nueva propuesta sobre el materialismo estético que se base en el sentimiento y la escucha, donde se reconozca la importancia de «la estética (*aisthesis*) como una fuerza material y una apuesta decisiva en todos los procesos en curso, ya sean los de continuidad y confirmación de los poderes o, por el contrario, los de transformación radical» (p.3).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Armella, Julieta y Dafunchio, Sofía (2015). Los cuerpos en la cultura, la cultura en los cuerpos. sobre las (nuevas) formas de habitar la escuela. *Educação & Sociedade*, 36(133),1079–1095.[fecha de Consulta 6 de Mayo de 2020]. ISSN: 0101–7330. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=873/8734351201>
- Barbanti, Roberto (2017). Elementos para una «acusia» de la ciudad. *Panambi Revista de investigaciones artísticas n. 4 Valparaíso*.
- Barbanti, Roberto (2022). Ecosofía del sonido y desafíos de la escucha. *Segundas Jornadas de estudio sobre Música y Ecología*. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina.
- Espinosa, Susana (2019). *Artes Irreverentes: Un análisis filosófico de las estéticas sonoras, visuales, tecnológicas y experimentales de los años 60. Su proyección a la actualidad*. Ediciones UNL.
- Gómez, Carmen y Fenoy Beatriz (2016). La sensorialidad como estrategia para la educación patrimonial en el aula de educación infantil En: *Educación artística: revista de investigación*. <http://hdl.handle.net/10550/56130>
- Mandoki, Katya (2006). *Estética cotidiana y juego de la cultura: prosaica I*. Siglo Veintiuno Editores.
- Malbrán, Silvia (2005). *Integración de modalidad cruzada en las Artes temporales*. Argentina: Universidad Nacional de La Plata.
- Malbrán, Silvia; Regla, Inés; Malbrán, Eleonora y Sauber, Marina (2000). *Sonidos para los sentidos: Experiencias integrales de Educación Musical con niños de seis a veintiséis meses*. Universidad Nacional de la Plata.
- Montessori, María (1971). *La mente absorbente del niño*. Barcelona, Araluce.
- Reyna, Alejandro y Freychet, Antoine (2020). Morfología y Representación: ecologías de la escucha en *La Selva* de Francisco López. *Escuchando lugares. El field recording como práctica artística y activismo ecológico*. 33–58. UNL.
- Stein, Barry y Meredith, Alex (1993). *The merging of the senses*. Cambridge, prensa MIT.
- Taylor, Diana (2011). *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Westerkamp, Hildegard (17 de septiembre, 2016). La naturaleza disruptiva de la escucha. En *Laboratorio de música libre*. <https://laboratoriodemusicalibre.wordpress.com/2016/09/17/la-naturaleza-disruptiva-de-la-escucha-por-hildegard-westerkamp/>
- Zourabichvili, François (2021). *El arte como juego*. Cactus.

OTRAS FUENTES CONSULTADAS

F. Fontana, comunicación personal, 10 de octubre 2020

L. Peretti. comunicación personal, 6 de agosto de 2020

N. Sierra, comunicación personal, 15 de agosto de 2020

NOTAS

- [1] El mismo fue realizado por un grupo de estudiantes de la cátedra de DEM (Didáctica de la educación musical): Cova Lucila, Ferrando Pilar, Fontana Federico, Garbarini Gabriela, Jacob Aldana, Molina Rosario, Peretti Lucía y Sierra Nicolás
- [2] Comparto a continuación una compilación de videos, fotografías y grabaciones a modo de registro audiovisual, elaborada a partir de los relatos que brindaron los artistas en las entrevistas: <https://drive.google.com/file/d/1iEDNyyC5r9vLcN4bAzAJmZhCErtBmxEK/view?usp=sharing>.
- [3] En el diagrama anterior podrán observar las tres secciones más la coda, y como se dan las entradas de los estímulos. Cabe señalar que utilizamos los símbolos de estrellas para que se puedan visualizar las indicaciones que se les dieron a los espectadores para que se cubran o descubran los ojos, y la flecha final la utilizamos para señalar la entrega de los poemas. Por otra parte se emplearon diferentes colores para cada estímulo para dar cuenta la incrementación de intensidad y densidad de los mismos, es por esto que la primera sección cuenta con colores más claros que luego se van intensificando.
- [4] Grabado en Lighthouse Park (1978,1979) en la Vancouver Co-operative Radio.