



Universidad
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE ARTES VISUALES

JARDÍN SONORO: PRESENTE TRANSITORIO

JAIME DÍAZ ROJAS

Ensayo crítico presentado a la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae, para optar al grado de Licenciatura en Artes Visuales, mención Grabado.

Profesoras Guías Taller de Grado: Natasha Pons Majmut

Profesora Guía Preparación de Ensayo: Megumi Andrade Kobayashi

Santiago, Chile

2023

Este trabajo está dedicado a todos quienes buscan un sentido en un universo que se despliega sin una narrativa preconcebida, donde la entropía teje su propia danza. A quienes encuentran su refugio en la incertidumbre y descubren belleza en la ausencia aparente de significado. En honor a la paradoja de nuestra existencia, donde la verdadera libertad se encuentra en la aceptación de la inmensidad del caos.

En memoria de Robin Fitz y Princess, queridos compañeros animales que formaron parte de mi experiencia de vida, y que, lamentablemente, partieron durante el proceso de este trabajo.

Quiero agradecer a mi familia por su apoyo incondicional y por permitirme seguir mi camino académico. A mamá y papá, gracias por facilitarme la oportunidad de estudiar la carrera que me apasiona. A mis dos hermanas, por entender mis metas y ser un respaldo valioso.

Un reconocimiento especial a mi gatita Luffy, quien me ha acompañado y que ha añadido alegría a cada día. Su presencia ha sido reconfortante y llena de cariño.

Además, expreso mi gratitud a la comunidad que, de manera colectiva, ha influido en mi formación. Cada voz y experiencia ha contribuido a la persona que soy hoy, y por ello, mi reconocimiento se extiende a cada uno de ustedes.

Quiero también dedicar palabras de agradecimiento a mis amigos, quienes han compartido risas, desafíos y éxitos en este trayecto. Su apoyo ha sido esencial, y valoro profundamente cada momento que hemos compartido.

Finalmente, agradezco a mis profesoras por su dedicación y sabiduría. Su guía ha sido fundamental en mi formación académica, y estoy agradecido por la inspiración que me han brindado.

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN.....	6
ABSTRACT.....	7
INTRODUCCIÓN.....	8
MARCO TEÓRICO.....	13
1.1 Entropía.....	13
1.2 Budismo Zen.....	16
1.2.1 Mundo cotidiano. Lo que tenemos al frente.....	17
1.3 Sonido.....	19
1.4. Jardín seco japonés.....	22
REFERENTES ARTÍSTICOS.....	26
2.1 Hiroshi Sugimoto.....	26
2.2 Juan Sorrentino.....	32
DESCRIPCIÓN.....	34
ANÁLISIS.....	40
4.1 La fragilidad de lo material.....	40
4.2 Sonoridad.....	42
4.2.1 Interior.....	43
4.2.2 Exterior.....	45
4.2.3 Espacio de interacción.....	46
4.3 Impermanencia.....	47
4.4 Experimentar el presente.....	49
4.4.1 Unicidad.....	50
4.5 Grabado, repetición inexistente.....	51
CONCLUSIONES.....	53
REFERENCIAS.....	55

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Procesos de investigación en torno a la entropía.....	15
Figura 2. Sin título.....	23
Figura 3. Vista noreste del karesansui del templo Ryoanji.....	24
Figura 4. Seascapes : Caribbean Sea.....	27
Figura 5. Seascapes: Sea of Japan, Hokkaido I.....	28
Figura 6. Seascapes:Ligurian Sea.....	29
Figura 7. Theaters : Carpenter Center.....	30
Figura 8. Tile.....	33
Figura 9. Procesos de obra.....	34
Figura 10. Jardín Sonoro: Presente transitorio.....	35
Figura 11. Jardín Sonoro: Presente transitorio.....	36
Figura 12. Jardín Sonoro: Presente transitorio.....	37

RESUMEN

El proyecto consiste en una instalación sonora que se concentra en una figura central de arena, conformada por un montículo y un monolito, con la presencia de dos pistas de audio: una inherente al objeto y otra que proviene del exterior, creando así una atmósfera sonora.. Este trabajo explora la intersección entre la filosofía del Budismo Zen, la ciencia de la entropía y la creación artística a partir de una obra que desafía y problematiza las percepciones convencionales del sonido y la efímera naturaleza de la existencia. La impermanencia, entrelazada con la realidad y manifestada en cada resonancia y transformación de la figura de arena, se presenta como una fuerza trascendental que abraza los límites entre nosotros y el entorno. *Jardín Sonoro: Presente Transitorio* es una armonía que fusiona sonidos internos y externos, invita a valorar el momento presente, y convoca a una conexión más profunda con cada instante único. El monolito, un enigma humano de existencia evolutiva, emerge como un símbolo tangible de la impermanencia dentro del plano contemplativo del *karesansui* (Jardín seco japonés). La entropía, interpretada bajo la luz de la impermanencia, revela la constante del cambio, contenedora de diversidad y singularidad. Existir bajo posibilidades infinitas otorga a cada momento un valor único. En última instancia, esta obra se establece como un recordatorio poético de la danza efímera de la vida, donde cada sonido, cambio y momento singular componen una sinfonía única e inolvidable en el eterno fluir del tiempo.

Palabras clave: Entropía, Impermanencia, Sonido, Budismo Zen, *Karesansui*.

ABSTRACT

The project consists of a sound installation focused on a central sand figure, conformed by a mound and a monolith, with the presence of two audio tracks: one inherent to the object and the other coming from the outside, in order to create a sonorous atmosphere. This work explores the intersection between Zen Buddhist philosophy, the science of entropy and artistic creation through a work that challenges and problematizes conventional perceptions of sound and the ephemeral nature of existence. Impermanence, intertwined with reality and manifested in each resonance and transformation of the sand figure, is presented as a transcendental force that embraces the boundaries between us and the environment. *Jardín Sonoro: Presente Transitorio*, a harmony that fuses internal and external sounds, invites us to value the present moment, and summons us to a deeper connection with each unique instant. The monolith, a human enigma of evolutionary existence, emerges as a tangible symbol of impermanence within the contemplative plane of the karesansui (Japanese Dry Garden). Entropy, interpreted in the light of impermanence, reveals the constant of change, containing diversity and uniqueness. The existence under infinite possibilities gives each moment a unique value. Ultimately, this work is established as a poetic reminder of the ephemeral dance of life, where each sound, change and singular moment compose a unique and unforgettable symphony in the eternal flow of time.

Keywords: Entropy, Impermanence, Sound, Zen Buddhism, Karesansui.

INTRODUCCIÓN

La motivación detrás de mi práctica artística se encuentra en la búsqueda de ampliar mi percepción del mundo. Mi objetivo es sumergirme en nuevas experiencias, analizarlas a fondo y, lo que es aún más crucial, tratar de asimilarlas. Este proceso no se limita simplemente a entender superficialmente lo que me rodea, sino a lograr una comprensión profunda que me permita interpretar y visualizar de manera global ese nuevo conocimiento. En esta perspectiva, existe una gran riqueza en la exploración artística que radica en la capacidad de asimilar lo desconocido y transformarlo en una expresión tangible y significativa.. Es por eso que involucro a la ciencia, ya que esta área está a la vanguardia de la comprensión de nuestro entorno. Comúnmente la ciencia es un campo un tanto encriptado para las personas, a partir del cual sólo abordamos la superficie de lo que son las cosas. Cuando estaba en mi etapa escolar conocí la entropía en términos prácticos, pero sin considerar su interpretación teórica; ¿cuál es su real significado, fuera de una fórmula con una función útil y práctica? Lo interesante es que se trata de un concepto que, si bien nos conduce de manera fortuita hacia la existencia que conocemos, también nos arrastra en una dirección opuesta, donde todo tiende a disiparse. Como se señala en el texto *Apuntes de Termodinámica* (2020), la entropía es una fuerza fundamental que provoca que todo cambie constantemente a un fin concreto, que consiste en el equilibrio energético del universo, o sea la distribución homogénea (uniforme) de todas las partículas, pero que a su vez, no tiene un recorrido específico para llegar a dicho estado. La entropía contiene todas las probabilidades posibles y, en ese sentido, el individuo humano es una creación fortuita que proviene de la aleatoriedad en la que la energía transita. Bajo estas circunstancias, el humano –junto a todos los seres vivos –es un ser negativamente entrópico. Esto quiere decir que vamos en contra de la entropía por el mero fin de perpetuar nuestra existencia, el sobrevivir y no ceder ante el medio. (p.52)

Mi interés por la utilización del concepto entropía en el ámbito artístico se vincula al hecho que este fenómeno está intrínsecamente relacionado con nuestra existencia y, al mismo

tiempo, actúa como un elemento caótico que nos hace efímeros. Esta reflexión me ha llevado a cuestionar el sentido de la vida pues, si definimos este propósito como una meta final, a la luz de la entropía pareciera no existir uno. De acuerdo con estas teorías, podría afirmarse que nuestra existencia se debe a una serie de casualidades. Ser consciente y estar vivo implica, simplemente, existir. No hay un significado fundamental inherente a ello. La vida se extiende desde el nacimiento hasta la muerte y funciona como un intervalo definido entre eventos, un período de experiencia. En este sentido, mi proyecto artístico tiene un importante sustrato filosófico existencial.

Conocer la vida implica comprender este momento fugaz como algo valioso. Estamos inmersos en un flujo constante de cambio, y cada instante de existencia es único. Mi principal motivación es explorar este conocimiento y entender cómo se construyen y entrelazan las cosas. Además, intento adentrarme en la experiencia de vivir plenamente en el momento presente, dado que cada instante es efímero y significativo.

Otro concepto fundamental de mi práctica artística es el sonido, un elemento que conocemos mientras vivimos y se vuelve omnipresente. Es parte de los sentidos que utilizamos para navegar a través de la vida, por el cual podemos leer el entorno. Un fenómeno aparentemente invisible que influye drásticamente en cómo existimos y experimentamos el medio. El sonido es una vibración que se encarna en nuestro cuerpo y que nos puede evocar distintos tipos de estados y sensaciones.

Como menciona Raymond Murray Schafer (1933) en su libro *Voices of Tyranny, Temples of Silence* (1998), en particular en el extracto «Nunca vi un sonido», somos seres sonoros, nuestra vida empieza con un sonido. Cualquier creación y cada sonido es único por sí solo y es irrepetible. Su condición profundamente efímera radica en que cada sonido en particular empieza y culmina en el momento en el que lo escuchamos. Al mismo tiempo, no podemos escapar del sonido o, como postula Schafer, no existe el silencio para los vivos; se trata de un fenómeno que absorbemos de forma involuntaria ya que, aunque nos tapemos los oídos, siempre va a existir un ruido, por sutil que sea.

El sonido suele estar asociado a aspectos tangibles de nuestra existencia ya que cada objeto o fenómeno tiene su propia huella sonora. Sin embargo, existen sonidos que escapan a nuestra atención y pasan desapercibidos, e incluso hay otros que no podemos percibir de la manera convencional. Como las resonancias del supuesto sonido de las estrellas, que es una traducción inferida bajo procesos tecnológicos, o el propio ruido que se alberga al interior de la Tierra, como el movimiento de placas tectónicas. También podemos considerar los ruidos que generamos nosotros mismos, los producidos por nuestro propio cuerpo, como nuestro respirar y palpar. En la medida que estos están constantemente presentes en nuestra existencia, nunca podemos experimentar un completo silencio en un sentido absoluto. En relación a esto, es pertinente mencionar la experiencia que tuvo John Cage (1912-1992) al visitar la cámara anecoica de la Universidad de Harvard. Como indica Donald Stein en “*A Few Notes About Silence and John Cage*” (2004), Cage realizó este experimento con el fin de aproximarse a un silencio absoluto, sin embargo, no tuvo éxito ya que al interior de la cámara pudo escuchar el sonido de su sistema nervioso y su sistema circulatorio.

Dicho lo anterior, mi motivación para la elaboración de este proyecto es indagar en la condición del sonido como un elemento sumamente entrópico. Comparado con nuestra existencia o con otros elementos como la tierra, el sonido es sumamente fugaz. En este sentido, es posible entender que la vida es como un sonido; solo interactúa con el presente, y todo lo que conocemos está en una constante transición, en un estado de impermanencia.

Desde esta perspectiva, se puede entender la fugacidad del todo y cómo cada momento es único e irrepetible. El sonido puede provenir de nosotros o llegar desde el exterior. En esta relación de lo endógeno y lo exógeno, podemos comprender un factor elemental para nuestra existencia: la interacción. No existiríamos si no fuera por la interacción y movimiento de una infinidad de elementos, y cada interacción es transitoria y única. Esto me lleva a preguntarme: ¿cuál es el sonido del cambio? ¿Es el sonido generado a través de la interacción? Al realizar una comparación, se podría decir que el sonido del cambio es también el sonido de la entropía, ya que este es el centro desde el cual proviene toda transformación. En este sentido, podemos volver a

vincular estas ideas con la existencia humana: tenemos un inicio y un final, pero cada elemento intermedio es valioso al ser único y pasajero. Todo lo que podemos hacer es interactuar con el medio que nos rodea y experimentarlo.

En términos concretos, mi proyecto final de taller está compuesto de un sonido interno y un sonido externo, un objeto y un espacio. El ruido interno está compuesto por sonidos del cuerpo humano, específicamente por sonidos que este genera cuando interactúa con elementos cotidianos. En este sentido, dan cuenta de la relación táctil del individuo con el medio, bajo la premisa de que cada acción y cada sonido genera una orquesta única y fortuita. Esta grabación es el resultado de acciones que realicé y grabé personalmente, compuesta por el registro de gestos como tocar superficies, abrir una puerta, caer, el tacto sobre la piel, etc. Además, incorporé grabaciones de un corazón palpitando, que simboliza la vida del individuo y su fugacidad en este tiempo definido.

El sonido externo corresponde a una pista de audio generada a partir de los sonidos de uso libre del proyecto “Sonidos del ALMA” del Observatorio del Radiotelescopio ALMA. El proyecto consiste en un banco de sonidos provenientes de la Nebulosa de Orión, moléculas de luz invisible que fueron traducidas por el equipo de ALMA para transformarlas en frecuencias audibles. Este sonido simboliza el factor externo que interactúa con nosotros en el mundo pero desde un plano casi imperceptible. Estando a la deriva en el universo, es un elemento externo que llega aleatoriamente a interactuar con nosotros aunque de una forma extremadamente sutil. Mi propósito es evidenciar cómo cada sonido externo, incluso el más minúsculo, genera algún tipo de interacción particular única. Estos sonidos son reproducidos por un sistema de altavoces estratégicamente ubicados en las paredes de la sala de exposición con el fin de crear una experiencia de sonido envolvente alrededor del objeto central.

En términos instalativos, en el centro de la sala sitúo un objeto que tiene la forma de una figura cúbica de arena. Este objeto se ve afectado e intervenido por las vibraciones de las ondas de sonido que se emanan desde un dispositivo de audio ubicado en su interior. Conforme el

sonido es reproducido, sus vibraciones afectan la estructura de la arena, desde perturbaciones sutiles hasta llegar a una ruptura más evidente.

La elección de la arena es significativa, ya que es un material conocido por su falta de estabilidad y su tendencia a cambiar con el tiempo. Esto la vincula metafóricamente con el paso del tiempo a propósito del flujo en un reloj de arena. Esta elección también está vinculada con el estudio del Budismo Zen y hace referencia al *karesansui* (“jardín seco” en japonés). En el texto *El alma del jardín seco japonés: elementos composición y simbología* (2020) se menciona que la arena o la grava se utilizan para representar el agua o, más precisamente, su movimiento, mientras que las rocas representan elementos de permanencia. En este contexto, se presenta un objeto tangible, similar a una roca o montaña, pero está hecho de arena, lo que resalta su propia naturaleza efímera e impermanente.

En las próximas páginas desarrollaré los conceptos introducidos en los párrafos anteriores, específicamente en la sección del marco teórico, para luego aludir a mis principales referentes artísticos. A continuación, realizaré una descripción detallada y un análisis crítico de mi proyecto y finalizaré mi ensayo con algunas reflexiones y conclusiones.

MARCO TEÓRICO

1.1 Entropía

Mi trabajo de investigación gira en torno al entendimiento de tres elementos principales: la entropía, el Budismo Zen y el sonido. Es necesario empezar por el de entropía, ya que este es el origen de la elaboración del proyecto. El concepto proviene desde la termodinámica y su interpretación es bastante compleja, lo cual ha sido una problemática a la hora de entender el concepto en situaciones educativas. En *¿Cómo enseñan la entropía los profesores universitarios?* (2014) F. Camacho y N. Lugo se refieren a la entropía como un elemento sumamente importante pero demasiado abstracto, difícil de representar y sin una imagen clara (p. 13). A propósito de este problema, comencé a explorar diversas interpretaciones del concepto con el fin de crear una visualidad que permita acercarnos a este fenómeno en términos materiales.

En el mismo texto, F. Camacho y N. Lugo exponen cómo la enseñanza alrededor del concepto entropía complica su entendimiento. Se plantean definiciones que no prestan ningún elemento interpretativo para que el alumno entienda, ya que no existe un referente sensitivo del mismo. Los autores ponen énfasis en que, para llegar a entender lo que es la entropía, hay que aceptar lo que la define como “cambio” (p. 13).

El concepto fue introducido originalmente por Rudolf Clausius en 1865 bajo el término “Verwandlungsinhalt”, que proviene del alemán *Verwandlung* (“transformador”) e *Inhalt* (“contenido”). De hecho, según el texto *Apuntes de termodinámica* de Victor Fuenzalida, entropía significa “contenido transformador” (2020, p.43). Podemos relacionar esta definición con la interpretación que se definió anteriormente, hablando de la entropía como cambio, es decir, un elemento que se transforma. Otra forma de acercarnos a un entendimiento de la entropía es comprender que esta deriva toda existencia a un “equilibrio”, este estado lo podríamos definir

como un espacio homogéneo, donde la energía en todos sus puntos es uniforme, este sería el estado de entropía máxima (p. 62). Desde este punto podemos asimilar que nosotros como individuos somos seres negativamente entrópicos, ya que nuestra existencia necesita “deshacerse de la entropía” para seguir existiendo (p.52). Acciones como comer o tomar agua nos mantienen vivos y nos alejan de ese estado de equilibrio máximo que sería en realidad nuestro estado más caótico, la muerte. Cuando la vida se forma como la conocemos, esta está condicionada a la necesidad de sobrevivir, donde cada especie aborda el entorno de forma que este pueda perpetuar su existencia. Todo esto de forma voluntaria, ya que si no hiciéramos nada, cederemos a la entropía y eventualmente dejaremos de existir como el ser complejo que somos, y nos fusionaríamos con el medio.

La comprensión del concepto de entropía se ve enriquecida al considerar la idea fundamental de incertidumbre. En este contexto, cada elemento dentro de un sistema no se encuentra predeterminado, sino que se define a través de una inherente aleatoriedad. Cada orden existente en un sistema adquiere su forma desde una percepción específica. La entropía, en este sentido, se revela como un concepto que abarca la totalidad de las configuraciones posibles dentro de un sistema, entendiéndolo como una organización estructurada de partes que interactúan de alguna manera para formar un todo coherente, desde un individuo humano, hasta una nube. Es el contenedor de la diversidad y complejidad intrínseca, albergando en sí misma todas las formas en que podríamos concebir el "orden" de dicho sistema (p. 51). Este enfoque no solo nos invita a explorar las múltiples disposiciones y combinaciones posibles, sino que también destaca la relativa naturaleza subjetiva de cualquier ordenamiento específico en un sistema dado. En este sentido podríamos decir que la forma en que miramos las cosas depende de la perspectiva preconcebida que ya está construida sobre el mundo, ya existe una composición para ciertos objetos o individuos que conocemos. Por ejemplo, una nube en el cielo, puede tomar una enorme diversidad de formas, tantas que se podrían considerar infinitas, pero también puede redefinirse y transformarse en lluvia. En un sentido más amplio, la nube también se puede convertir en hidrógeno o oxígeno, y dejar de ser en su esencia, agua. Eventualmente dentro de todas las configuraciones que podría tomar, esta deja de existir como nube, agua o elementos químicos. A ojos de la entropía ningún objeto está definido en una forma concreta que se pueda mantener

permanentemente, sino que, cualquier componente tiene que devenir al equilibrio universal donde probablemente no pueda existir.

La entropía, así, se presenta como un lente a través del cual apreciamos la inagotable diversidad y posibilidades que subyacen en la estructura y dinámica de los sistemas. Bajo esta concepción de la entropía, podemos entenderla como una fuerza fundamental que nos arrastra a un cambio, que usualmente conocemos como destrucción o muerte. También nos permite comprender que todas las formas posibles en las que puede pasar algo –tomando en cuenta todos sus matices existentes– es única por sí sola. Es decir, las configuraciones posibles de un sistema son tantas que no podemos entender dos objetos como iguales aunque su forma sea definida.

En la búsqueda de una forma de evidenciar la entropía en el ejercicio artístico, y de tratar de encontrar una forma de visualizarla, en primera instancia la abordé como un cambio que aparece en todas las cosas, partiendo de la premisa que todo elemento artificial es un ejercicio negativamente entrópico, un artefacto creado por nosotros que eventualmente se va a destruir o desgastar.

Figura 1. *Procesos de investigación en torno a la entropía*



Autoría propia, fotografía, 2021.

A partir de un proceso de exploración fotográfica como el que observamos en la imagen, hice énfasis en grietas y elementos como tierra, los que mezclados de manera azarosa llegan a crear un micromundo particular, único por sí solo. Me interesó buscar elementos que pudieran evidenciar entropía y dar cuenta de una contemplación de algo singular, único en este preciso momento presente. De esta manera pude llegar a entender que todas las interacciones efectuadas dentro del sistema, hacen más compleja su unicidad y la enriquecen. Al comparar cada una de las losetas de cemento del piso, estas tenían una forma pre establecida previamente, y con el paso del tiempo se diferenciaron unas de otras en cómo su estructura cambió. Como cada grieta y residuo acumulado eran particularmente diversos en cómo componían su nuevo estado de desgaste, su nueva forma..

1.2 Budismo Zen

Como señalé, el segundo elemento fundamental de mi proyecto artístico es el Budismo Zen. A la hora de adentrarnos en el Zen, es importante entender la relación que tiene la entropía y la impermanencia. Podemos abordar esta última como la manifestación de la naturaleza efímera del todo, reflejando la enseñanza Zen de que todo es transitorio. De manera similar, la entropía nos sugiere que todo tiende hacia el cambio constante y abarca innumerables configuraciones posibles. En *El Budismo Zen*, Dominique Dussaussoy plantea que la impermanencia define que cada momento o forma de la existencia es solo una manifestación efímera (p. 116). En el mismo texto se refiere a este fenómeno como un “demonio”, como un ente que nos persigue y nos causa miedo, ya que su propósito es que todo en la existencia se vea forzado a desaparecer. (p. 13)

En este sentido se evidencia una perspectiva de la existencia que implica que nada es permanente y todo es transitorio, donde hay un valor nuevo en cada instante. Esto no se encierra solo a cuestiones materiales, sino que el yo cambia de instante en instante, de forma de que no soy la misma persona que seré al momento de salir por la puerta, y cada acción en el mundo puede derivar a que sea un ente diferente con respecto al yo “original”. En el texto de Dussaussoy también podemos encontrar que la existencia como tal, es algo que se experimenta y que el ejercicio de observar el mundo se hace sin un sesgo de ideas trascendentales que vayan más allá de lo que estamos mirando, apreciar a través de un ojo clínico la realidad presente, detectando cada detalle en esta. (p.14). Esta idea la podemos apoyar con *Introducción al Budismo Zen* en el que D. T. Suzuki plantea que las perspectivas del mundo son diferentes y únicas dependiendo de quién las mire, y que cada individuo las percibe de manera diferente. Además, la naturaleza contemplativa depende de que tanto el individuo se adentra en el Zen para observar su entorno. (p. 128). En este punto el Zen nos pide desprendernos de una lógica a la hora de abordar nuestro entorno al incitarnos a apreciar de forma directa lo que observamos. Desde la concepción de entropía abarcamos el entorno como sistemas que están en constante interacción, y que al adentrarse en su lógica solo avanzamos en casualidades carentes de la misma. Las cosas son de cierta manera, porque así se definieron a sí mismas en el transitar del tiempo de forma aleatoria, como una roca que calza perfectamente con otra.. En esta vía, Suzuki nos habla que el análisis tan exhaustivo de todo por medio de la lógica nos aleja de la comprensión de los fundamentos de la vida, ya que de por sí buscar esta lógica en todo es irracional. (p. 78)

En este sentido el Zen nos sirve para buscar este estado de visión contemplativa del presente, en observar el mundo de manera plena. Como indica Suzuki:

Lo que el Zen persigue con todas sus fuerzas es la consecución de la libertad, y en concreto, la libertad respecto a todos los obstáculos no naturales. La meditación es algo impuesto artificialmente, no respondiendo a la postura natural del espíritu. ¿Sobre qué medita el pájaro en el aire o el pez en el agua? el pájaro vuela, el pez nada. ¿No es esto suficiente? . (Suzuki, 1979, p. 49)

1.2.1 Mundo cotidiano. Lo que tenemos al frente.

Esta perspectiva el Zen nos invita a ir más allá de la falta de interrogantes sobre lo existente. Nos anima a contemplar lo que comúnmente se considera simple o trivial con una complejidad renovada. En este enfoque, encontramos la sabiduría de atribuir significado a situaciones que, de forma independiente, poseen un valor intrínseco. Nos desafía a desentrañar las capas ocultas de la realidad cotidiana, a reconocer la belleza en lo aparentemente común y a descubrir la profundidad en cada momento. Al adoptar esta mirada, nos permitimos apreciar la riqueza de la vida en su forma más pura y sencilla, y encontrar así la trascendencia en lo ordinario. Desde la perspectiva del Budismo Zen, en esta complejidad reside la verdadera esencia de la existencia, y a través de esta contemplación profunda podemos descubrir la maravilla que se encuentra en cada aspecto de nuestro mundo.

De esta misma manera, el autor nos guía en la profunda comprensión de cómo descubrimos el misticismo en lo cotidiano, en el mismo presente de cada individuo y en los eventos aparentemente triviales que conforman nuestra existencia diaria. Suzuki (1979) nos insta a reconocer que, al igual que el Zen, nuestra esencia está intrínsecamente ligada a este valor del momento presente y del todo que abarca. Nos invita a sintonizarnos con la energía que fluye a través de cada experiencia, incluso en las más simples y comunes. Al adoptar esta visión, nos sumergimos en un océano de significado, donde cada encuentro, por más insignificante que

pueda parecer, revela capas inexploradas de sabiduría y conexión. Así, encontramos en la cotidianidad no solo una serie de eventos desprovistos de importancia, sino un vasto universo de posibilidades para el entendimiento profundo y la revelación espiritual. En este enfoque, la simplicidad se convierte en el portal hacia la complejidad trascendental fuera de la perspectiva religiosa, y cada momento se transforma en una puerta hacia la comprensión de lo divino en lo ordinario. (p. 56)

En el contexto de la apreciación de lo cotidiano como algo valioso, es inevitable hacer conexiones con el capítulo «¿Acercamientos a qué?» de *Lo infraordinario*, Georges Perec (1936-1982). En este texto, el autor reflexiona sobre lo notable en lo ordinario, más allá de algo que tenga que contener un evento significativo para que lo entendamos como algo destacable y particular. Perec nos llama a observar el mundo como un escenario lleno de momentos que son únicos por sí solos, nos invita a cuestionar dónde se encuentran todos esos momentos en la vida diaria y qué es lo que contienen a profundidad. En lugar de centrarse en lo extraordinario, Perec nos anima a explorar lo infraordinario, lo que yace debajo de la superficie aparentemente común de la realidad (2008, p.21-25).

A partir de estas reflexiones, propongo abordar el acontecer desde el Zen, en tanto ofrece una perspectiva contemplativa para enfrentarnos a la vida, donde la mera existencia tiene un valor por sí solo y no trasciende a algo más complejo. Para entender el significado de la vida, podemos darnos respuestas hipotéticas con respecto al origen y el futuro desde el acontecer científico pero dichas herramientas lógicas no desencadenan en una respuesta absoluta, sino que la vida es tan solo una amalgama de casualidades que provienen de la aleatoriedad y la constante transformación del todo. Un elemento tan complejo no podría llegar a tener una dirección tan específicamente clarificada: el entorno nos interviene, así como nosotros intervenimos en él, todo deriva de instante en instante. El pasado converge a un presente específico que inmediatamente diverge hacia un futuro sin una dirección clara.

En definitiva el Budismo Zen y la entropía se entrelazan como conceptos que entienden que todo está en constante transformación, que la existencia es transitoria. La entropía desde una

perspectiva de cambio constante y el Budismo Zen como una visión de no permanencia, el encuentro entre la intención de moverse y la de no estar quieto. El Budismo Zen aboga por la presencia en el momento presente y, si bien la entropía tiene un fin concreto como objetivo, se concentra siempre en el ahora. La interconexión entre todas las cosas, tanto en la entropía como en el Budismo Zen, la existencia no es posible sin estas interacciones, toda existencia es colectiva. Como último vínculo entre ambos conceptos, podemos enfocarnos en como tienen una aceptación de la forma del todo en la realidad, reconociendo el desorden de la creación entrópica y su fugacidad, donde el Zen nos incita a aceptar esta realidad de forma serena.

1.3 Sonido

En esta relación con la entropía y la impermanencia del Budismo Zen, fue necesario buscar un elemento pertinente a la hora de abordar los conceptos en el campo que le compete a las artes visuales. En este sentido, se logró establecer una forma material para algo tan ambiguo como la impermanencia. En un plano matérico, podemos relacionarlo a todo elemento que ha sufrido un cambio en el tiempo, pero para hablar de ese presente, tendríamos que aludir a un pasado. El sonido se presenta como una nueva materialidad abordada desde las artes visuales, un elemento que explora una nueva dimensión tangible para la construcción narrativa de la obra, que a su vez es invisible. Desde este se pueden moldear paisajes imaginarios y dar forma a materialidades virtuales que existen gracias a las interpretaciones que el sonido evoca en el espectador. En este sentido, el sonido funciona como un constructor de escenarios, generando imágenes y entornos en nuestro cerebro. La interpretación de estos escenarios son personales de cada espectador lo que significa que son únicos para cada persona y se vinculan a su propia experiencia alrededor de los sonidos.

Según Schafer(1993), los sonidos no pueden ser repetidos de manera exacta, ni siquiera nuestros nombres, cada vez que se produzca un sonido este va a ser diferente. Tanto en una cuestión física, por él como las ondas se comportan mientras se propagan en el aire y rebotan con los elementos del espacio. Como a su interpretación subjetiva, ya que tendríamos una percepción

acumulada del sonido que ya conocimos, osea, este producirá sensaciones diferentes al asimilarlo. El autor también nos plantea que el silencio no existe y que el propio sonido puede ser un elemento que nos ayuda a percibir cosas que no podemos ver:

No existe el silencio para los vivos.

No tenemos párpados en los oídos.

Estamos condenados a oír.

La mayor parte de los sonidos que oigo están ligados a cosas. Uso los sonidos como indicios para identificar dichas cosas. Si están ocultas, los sonidos las revelarán. Oigo a través de la selva, a la vuelta de la esquina y por encima de los montes.

El sonido llega a lugares a los que la vista no puede.

El sonido se zambulle por debajo de la superficie.

El sonido penetra hasta el corazón de las cosas. (Schafer,1998)

Bajo la premisa de Schafer de que "No existe el silencio para los vivos", se plantea la idea de que nuestra existencia está intrínsecamente ligada al sonido. Este autor sostiene que, a diferencia de la vista que tiene límites físicos, nuestro espacio de audición se presenta como una capa permeable que nos permite experimentar el entorno de manera única. Más allá de la observación visual directa, el sonido se convierte en un medio que nos conecta con lugares inaccesibles a la vista. Schafer sugiere que, aunque intentemos evitarlo, el sonido se filtra en nuestra conciencia, creando un espacio sonoro omnipresente bajo nuestra burbuja auditiva. En este espacio, somos capaces de llegar a rincones y profundidades que escapan a la percepción visual, sumergiéndonos en la esencia misma de las cosas a través de la naturaleza del sonido. Más adelante en el texto nos remarca la diferencia entre el espacio auditivo y el espacio visual, destacando el contraste entre el centro visual, que es el lugar hacia el que estamos mirando, y el centro auditivo, que siempre vamos a ser nosotros, quienes escuchamos el sonido.

Otra cuestión intrigante que Schafer plantea es que el sonido, en su esencia, nunca es atribuible a un solo elemento; más bien, surge de la interacción compleja de múltiples componentes. Por ejemplo, cuando escuchamos el latido de nuestro corazón, no solo percibimos el pulso, sino también el flujo constante de sangre y la vigorosa fuerza del bombeo, todos trabajan en armonía para crear esta experiencia sonora única. Lo mismo ocurre con un aplauso: lo que escuchamos no es simplemente una única palma, ni el resultado de dos palmas chocando, sino una amalgama de fuerzas y materiales que se encuentran en un momento y espacio específicos. Incluso cuando hablamos, las cuerdas vocales producen sonidos al frotar el aire con diminutos fragmentos de cartílago, mostrando la compleja interacción de elementos que contribuyen a nuestra capacidad de producir sonidos. Este fenómeno nos muestra cómo la creación sonora es, en su esencia, una compleja suma de partes, donde $1 + 1$ no se limita a ser 2, sino que genera un nuevo 1, que contiene una infinidad de variables.

En relación a lo que he venido desarrollando, los tres pilares esenciales que moldean mi práctica artística se combinan bajo una comprensión profunda de la fugacidad. Este concepto se vincula directamente con el sonido y su existencia efímera, el sonido captura la esencia misma de la temporalidad. A su vez, se une con la noción de entropía, como fuerza universal que nos impulsa hacia la impermanencia, transformando cada aspecto de nuestra existencia en un flujo constante de cambio. Además, esta noción de fugacidad encuentra eco en los principios fundamentales del Budismo Zen que celebra la transitoriedad de todas las cosas y nos invita a contemplar la belleza efímera de cada momento. Así, mi obra se combina en un testimonio visual y sonoro de estas interconexiones.

1.4. Jardín seco japonés

Otro elemento importante para entender la elaboración de mi proyecto artístico es la práctica del *karesansui* o jardín seco japonés, normalmente conocido como jardín zen. Como indica J. Fernández en *El Alma del jardín seco japonés: elementos, composición y simbología*. (2020), en el *karesansui* se tiene la intención de representar de manera abstracta la naturaleza,

con todas sus formas y virtudes. El uso de arena o gravilla intenta representar el movimiento natural de la vida o la vida en sí (p.24), junto a otros elementos como lo son la vegetación y rocas. También podemos entender el espacio primitivo del *karesansui* en sus orígenes sintoístas, como un espacio de “vacuidad”, donde al delimitar un espacio se le entrega un valor sagrado (p. 7), un espacio que podríamos comparar con el de un museo, que provoca que miremos lo que está dentro con una detención diferente a como contemplaremos algo fuera de este espacio designado.

La arena en tanto movimiento representa la impermanencia de todo. Se trata de un elemento que sencillamente se deshace y se moldea, que es fácil de intervenir por un otro, y que también en última instancia, nos recuerda al pasar mismo del tiempo como en un reloj de arena. Es también este valor místico que le podemos entregar a las cosas, donde en el presente trabajo además de interpretar la representación de la entropía, podemos posicionarla como otro tipo de deidad, si en el sintoísmo la práctica religiosa se basa en el respeto por los elementos naturales (p. 7), podríamos posicionar a la entropía como la deidad correspondiente a la impermanencia.

Como indica Tusquets en su libro, *Dios lo ve* (2022) los jardines secos han sido creados y diseñados con el fin de favorecer la meditación. Es evidente la participación del Zen a la hora de la creación del espacio que emula un paisaje, por eso se nos presenta de forma horizontal y pareciera que nos obliga a mirarlo en silencio. Así, al definir un espacio para usarlo a modo de contemplación se nos ayuda a entrar en un trance meditativo. (p.212)

Figura 2. *Sin título*



Nota: Los jardines zen del templo Tofuku-ji, Jardín del este.

Sin título, s.f., Japonbarcelona. (<http://japonbarcelona.com/literatura/blog/?p=1295>)

Figura 3. *Vista noreste del karesansui del templo Ryoanji*



Jaime Fernández, s.f., (Fernandez, 2020).

A la luz del texto de Fernández (2020) podemos comentar varios aspectos del jardín seco de la figura 3. Todos los elementos presentes en el *karesansui* son destacables, incluso el fondo del espacio que lo colinda, que confunde los límites de lo que abarca el jardín y se integra en la contemplación del mismo. Tanto la vegetación como los muros que lo encierran, conservan estados alterados: en el muro por su desgaste y las plantas por su cambio estacional. Las rocas más pequeñas se encuentran lejanas, donde en perspectiva al ser pequeñas también serán lejanas. El rastrillaje evidencia una linealidad del movimiento, excepto cuando se encuentra con los bordes en una diferente disposición; ahí se vuelve perpendicular y se evidencia un cambio dependiendo de su entorno. Las formas en las que interpretamos los elementos del jardín son abstractas y pueden tener varios tipos de construcciones (Ver Figura 2.), pero siempre buscando cierta lógica adherida a los símbolos.

REFERENTES ARTÍSTICOS

2.1 Hiroshi Sugimoto

Hiroshi Sugimoto es un artista visual japonés nacido en 1948 en Tokio. Su formación e intereses artísticos abarcan una amplia gama de influencias y técnicas. Se le describe según Agencia EFE (2017) como un "último artesano de la cámara" y tiene una profunda conexión con la fotografía analógica, ya que considera que se vincula más con la realidad que la fotografía digital que puede ser manipulada y perder la presencia y esencia de la realidad (Art21, 2005).

Como indica el video de *Art21* (2005) y la página web del artista, Sugimoto comenzó estudiando política y sociología en la universidad de Ryokkon. En este periodo se dedicó a aprender sobre socialismo, esto con el fin de buscar sistemas que puedan ayudarnos a vivir de manera pacífica e igualitaria. Posteriormente pasó tres años formándose en el Art college of Design de California y en este periodo también investigó la filosofía oriental, donde se sumergió en el Zen y el budismo. Esta influencia filosófica se refleja en su obra, que a menudo explora la relación entre la realidad y la ilusión, el tiempo y la memoria.

En su serie fotográfica *Seascapes* (1980) (figura 4, 5 y 6) podemos vincular cómo sus fotografías del mar, que tienen un encuadre y composición muy similar entre ellas, por no decir igual, son tan diferentes. Los factores como la luz, el movimiento del agua y el movimiento del aire, acompañados con el tiempo meteorológico, crean un paisaje en específico. Las fotografías son tomadas con una larga exposición que captura el movimiento de dichos elementos en un lapsus de tiempo, sintetizando una imagen que contiene todo este caos del mar, como en la entropía, un caos que forma una escena en particular. Una imagen única e irrepetible que comprime todo el movimiento y cambio de formas del entorno. Evidencia este factor de unicidad de todo lo acontecido, como la repetición no puede llegar a ser idéntica ni tiene el mismo valor de momento a momento, cada instante es valioso y su complejización, el añadir más información, no hace más que incrementar el número de configuraciones únicas.

Figura 4. *Seascapes : Caribbean Sea*



Hiroshi Sugimoto, 1980, .Seascapes. (<https://www.sugimotohiroshi.com/seascapes-1>).

Figura 5. *Seascapes: Sea of Japan, Hokkaido I*



Hiroshi Sugimoto, 1986. Exit Media (<https://exitmedia.net/dossier/hiroshi-sugimoto-agua/>).

Figura 6. *Seascapes:Ligurian Sea*



Hiroshi Sugimoto, 1993, *Seascapes*. (<https://www.sugimotohiroshi.com/seascapes-1>).

Otra de las series más destacadas de Hiroshi Sugimoto es *Theaters* (Figura 3.) la cual empieza en 1978 y tiene continuidad hasta el día de hoy. Sugimoto fotografía antiguos teatros y cines utilizando una técnica de exposición prolongada. Las imágenes resultantes presentan una pantalla de cine en blanco, iluminada por la proyección de una película. Estas fotografías capturan un instante efímero en el tiempo y crean un contraste entre la pantalla en blanco y los objetos físicos que la rodean.

Figura 7. *Theaters : Carpenter Center*



Hiroshi Sugimoto, 1993. *Theaters* (<https://www.sugimotohiroshi.com/new-page-7>).

Una pregunta que surge al analizar la serie *Theaters* de Hiroshi Sugimoto es: ¿cómo el uso de la técnica de exposición prolongada en estas fotografías nos permite percibir el tiempo de manera diferente y explorar la relación entre lo temporal y lo atemporal? En el caso de los elementos dentro de la fotografía, en “East/West side story: Theaters de Hiroshi Sugimoto” (2014, p. 10) Megumi Andrade destaca que la fotografía revela un espacio vacío que resalta los elementos que lo rodean, mostrándonos sus detalles. Estos componentes suelen pasar desapercibidos, especialmente cuando nuestra atención se centra principalmente en la película que estamos a punto de ver. Este contraste nos invita a reflexionar sobre la realidad, donde enfocarse intensamente en ciertos aspectos puede nublar nuestra percepción de lo que está justo frente a nosotros. Su serie *Theaters* destaca por su reflexión sobre la temporalidad, la memoria y la evolución cultural. A través de su enfoque único y su maestría técnica, nos invita a cuestionar nuestras percepciones y a contemplar la relación entre lo efímero y lo eterno en el arte y la vida misma.

El trabajo de Sugimoto tiene un vínculo estrecho con la idea de enfocarse en el presente y cómo estas se problematizan en torno a la temporalidad. Mi trabajo artístico tiene los mismos objetivos en torno a cómo se busca que el espectador pueda comprender ese espacio contemplativo de un momento presente, y entender su fugacidad. En el caso de *Theaters* se evidencia ese factor transitorio de lo que observamos, en la superposición de la película, donde esta se traduce a una imagen saturada de blancos, que contiene un montón de información que fue acumulando en el lapsus de su existencia. Lo mismo pasa en *Seascapes*, donde la naturaleza inestable de las cosas, de forma aleatoria, puede generar una imagen en específico, valorando el caos de la existencia, tomando una perspectiva contemplativa.

2.2 Juan Sorrentino

Nacido en la provincia del Chaco, Argentina, Juan Sorrentino (1978) estudió composición en la Universidad de Córdoba para posteriormente especializarse en Tecnología y video en Barcelona. Como se menciona en la entrevista realizada por María Zacharías, *Juan Sorrentino: "Las vibraciones son medulares en cómo produzco"* (s.f.) para el sitio web de *El ojo del Arte*, es uno de los artistas sonoros más activos de la escena local.

Tanto en la entrevista para este medio como en su sitio web, plantea que en su trabajo el sonido no es solamente algo que se percibe de forma estandarizada, sino que también como un conjunto de experiencias viscerales. Que existe más allá de la forma convencional en que lo traducimos, donde nuestros tímpanos decodifican las vibraciones en el espacio, sino que desde su facultad de existir mediante la agitación de un medio. El sonido lo podemos sentir tanto en nuestro cuerpo que como sonido, y existe un gran rango de frecuencias las cuales el humano no es capaz de percibir usando sus oídos.

Es un referente para mi obra por su vínculo con la vibración y el sonido, en cómo este puede intervenir en cuerpos sólidos. En su caso utiliza usualmente frecuencias que no se pueden oír, pero que hacen resonar elementos materiales. En el caso de su trabajo *Tiles* (2017) y como en tantos otros ejemplos donde sigue la misma lógica, une un altavoz direccionando a un cubo que tiene varios azulejos, al vibrar en cierta frecuencia (en este caso de 47 Hz) el objeto se estremece con esta resonancia que le interfiere. Esta acción afecta los azulejos, provoca que se separen, que se quiebren y que estos caigan, es la imagen de un sonido imperceptible destruyendo un objeto.

Figura 8. *Tile*



Juan Sorrentino. 2017. "Tile" - Majolica. (<https://www.juansorrentino.com.ar/Tile-majolica>).

DESCRIPCIÓN

Mi proyecto de título *Jardín Sonoro: Presente Transitorio* es una instalación artística cuyo elemento central es una figura elaborada con arena de cuarzo. Como vemos en la siguiente imagen, está compuesta por un montículo de arena sobre el cual se eleva una estructura rectangular vertical que denominaremos “monolito”. Si concebimos la figura como una montaña, sus laderas y la base conservan una estructura orgánica con la que fue esparcida sobre la base, y en su punto central, en la cima, se presenta la figura monolítica.¹

Figura 9. *Procesos de obra.*

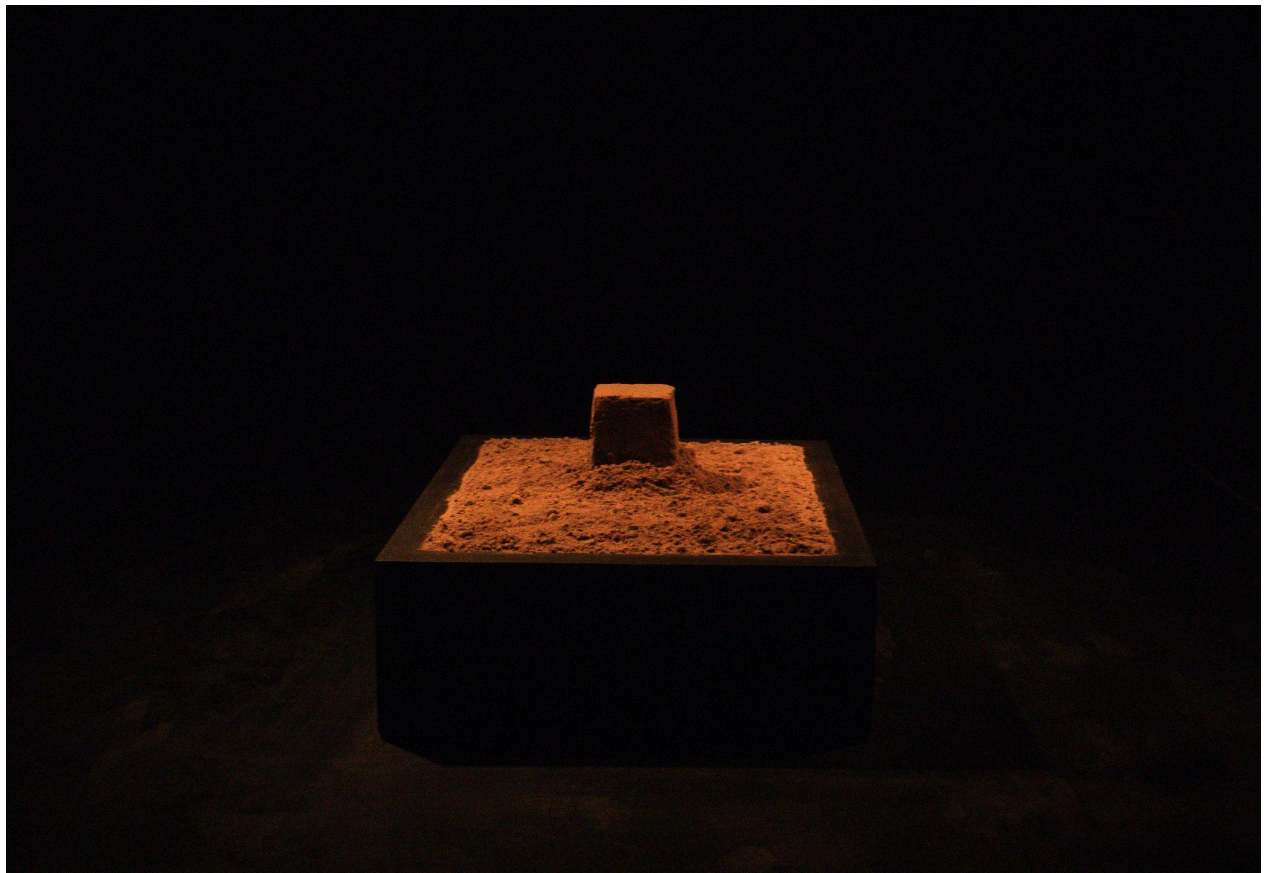


Elaboración propia, 2023.

¹ La descripción y el análisis crítico realizados en este ensayo crítico dan cuenta de las entregas realizadas hasta fines de noviembre del 2023. Es posible que en el examen se presenten leves modificaciones en relación al montaje y los elementos que la componen.

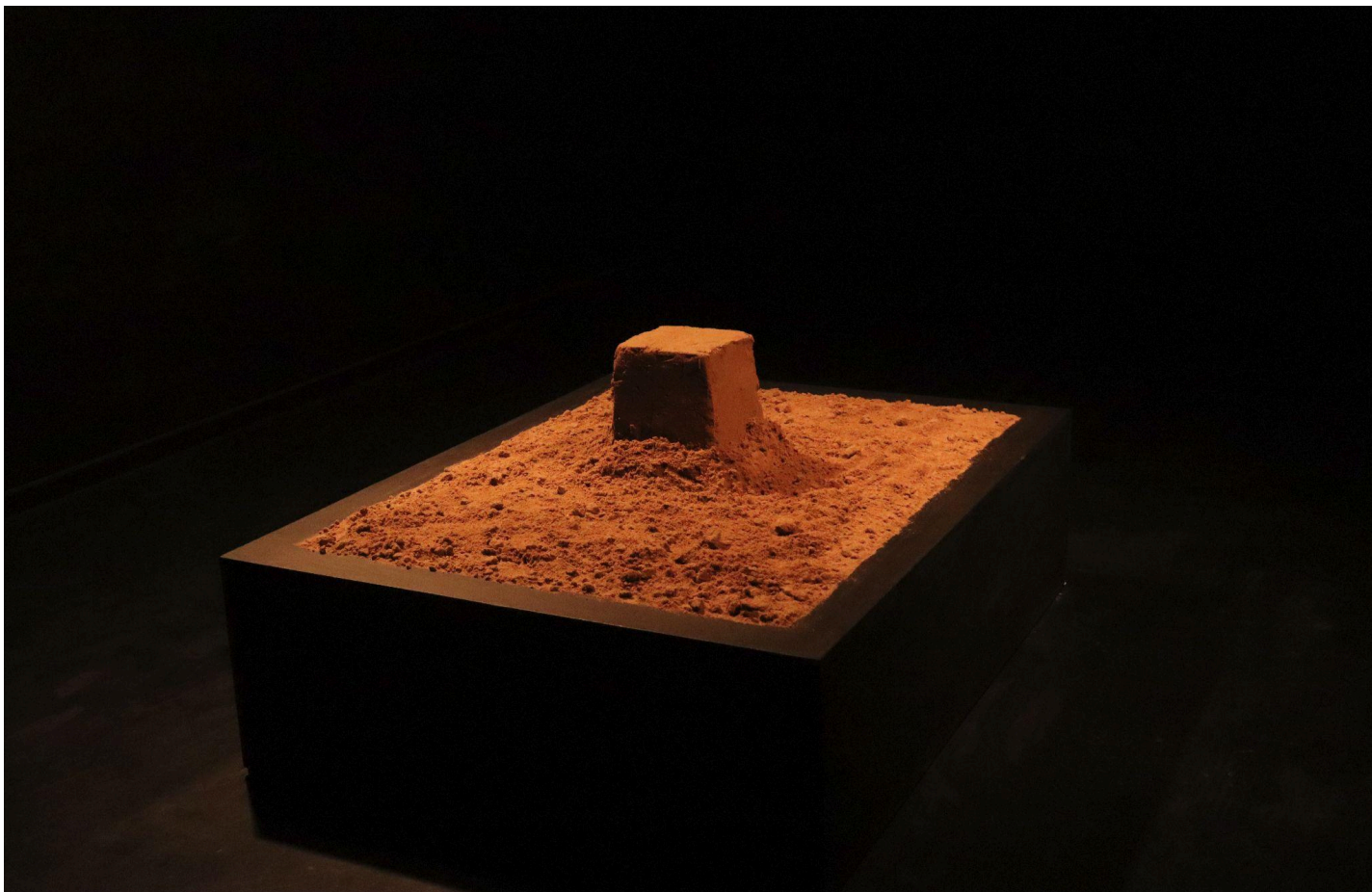
Las dimensiones de esta figura es de medidas variables dentro de un volumen aproximado de 100 x 70 x 35 cm. Se encuentra ubicada sobre una base rectangular elaborada con láminas de madera terciada pintada de negro con apoyos de goma en las esquinas. La cara inferior está descubierta y en su totalidad abarca un espacio de 140 x 110 x 41 cm. La estructura está ubicada al centro de la sala y cuenta con una iluminación cálida en una posición cenital diagonal focalizada, desde dos fuentes opuestas. El resto de la sala se encuentra en oscuridad, con los muros, techo y suelo pintados de negro.

Figura 10. *Jardín Sonoro: Presente transitorio.*



Rafaela Freire, 2023, Registros examen de grado.

Figura 11. *Jardín Sonoro: Presente transitorio*



Rafaela Freire, 2023, Registros examen de grado.

Figura 12. *Jardín Sonoro: Presente transitorio*



Rafaela Freire, 2023, Registros examen de grado.

La tarima contiene dos tipos de altavoz en su interior, un parlante subwoofer con controlador que además está conectado a un altavoz de amplificación de bajo, modificado para extender la vibración de la bocina de forma mecánica a una lámina de metal. Al reproducir una pista de audio (interior), esta hace vibrar la base de la figura de arena y la lámina de metal. Este movimiento afecta la forma de la figura alterando su composición original de forma azarosa, desde el desplazamiento de gránulos de arena hasta incluso la fractura del monolito. También existe una segunda pista de audio (exterior) que es reproducida desde dos altavoces ubicados en los muros del espacio de exposición. Este sonido genera una atmósfera externa al sonido del cubo y se entrelaza con el sonido que proviene de éste. Las dos pistas de sonidos que forman parte de la instalación fueron creadas utilizando el programa de edición de video y audio Adobe Premiere Pro.

La pista de audio interior fue elaborada a partir de sonidos tomados de las interacciones del cuerpo humano con su entorno y de los sonidos producidos por el cuerpo humano, como el sistema respiratorio, digestivo y los latidos del corazón. Estos sonidos provienen de grabaciones tomadas por mí, de mi propio cuerpo y de la acción de tocar distintos tipos de superficies, como muros, papel, piso, objetos, textiles, piel y pelaje de diferentes texturas. Estas grabaciones fueron realizadas a partir de actos como palpar, rascar, tocar, golpear y, en el caso de objetos, de su utilización. En esta pista existe una progresión descendente de la velocidad de reproducción de los sonidos utilizados, donde llegan a tal lentitud que estos llegan a ser imperceptibles al mismo tiempo que cambian su frecuencia. Esta tiene una duración de 5 minutos y 31 segundos, es reproducida en loop y es independiente con respecto a la pista exterior de audio. El altavoz es un subwoofer que se encuentra al interior de la base de madera para la conexión inalámbrica de la pista de audio y además está conectado a un amplificador que tiene su diafragma unido a una placa de metal para elaborar una placa de Chladni. En el texto *Exploring the Origin of Maximum Entropy States Relevant to Resonant Modes in Modern Chladni Plates* (Shu et al., 2022) se señala que esta estructura es conocida por su capacidad para llevar una frecuencia de manera mecánica a un objeto, utilizando e intensificando la resonancia generada por el sonido (p.1).

El audio exterior se reproduce por medio de altavoces, de tal manera que genera un sonido atmosférico alrededor del objeto. Son dos parlantes que están optimizados para producir un sonido envolvente y se encuentran ubicados en los muros laterales de la sala. Ambos están conectados a un sistema de *home theater* para la gestión alámbrica de los altavoces. Como señalé anteriormente, este audio fue generado en base a audios extraídos del proyecto “Sonidos del ALMA” del Radiotelescopio del Observatorio ALMA ubicado en el llano de Chajnantor en el Desierto de Atacama. El proyecto consiste en un banco de sonidos provenientes de la Nebulosa de Orión, moléculas de luz invisible que fueron traducidas por el equipo de ALMA para transformarlas en frecuencias audibles. Estos sonidos fueron liberados por ALMA principalmente para la creación de música digital pero dispuestos para la creación de cualquier disciplina sonora. En base a estos sonidos elaboré una pista a través de un ejercicio de modificación de temporalidad, repetición, superposición, cambios de tono y volumen. La estructura del audio fue construida generando una base que se repite durante toda la pista, y la reproducción esporádica de

otros sonidos medios y altos. Estos tienen cambios en su velocidad de reproducción que los deforman. Esta pieza sonora tiene 7 minutos y 3 segundos de duración, es reproducida en loop y es independiente de la pista sonora interna.

ANÁLISIS

Al profundizar en los elementos formales y materiales que constituyen mi proyecto artístico, es necesario examinar las relaciones visuales y sonoras que emergen de esta obra. Este análisis apunta a concebir el momento presente como algo singular y valioso simplemente por su existencia efímera y compleja. La esencia fundamental de la vida se encuentra en este espacio de experimentación e interacción, donde nos sumergimos en el análisis profundo de nuestro entorno. Aunque nuestra presencia en este plano sea breve, la entropía surge como una fuerza natural que nos encamina hacia un equilibrio específico, marcando el inevitable tránsito hacia la muerte.

Este enfoque no solo se limita a la obra en sí, sino que se extiende hacia las reflexiones filosóficas que abarcan la impermanencia, la entropía y la interacción. La fugacidad de la existencia se entrelaza con la idea del Zen de apreciar cada momento único, mientras que la entropía nos invita a explorar la diversidad y complejidad de la vida. La conexión entre el arte, la filosofía y la ciencia se revela como una armonía que busca desentrañar los misterios de nuestra existencia. A través de la intersección de estos conceptos, mi obra no solo se convierte en un objeto visual, sino en la creación de un espacio para reflexionar sobre la esencia misma de la vida y la transitoriedad de nuestra existencia.

4.1 La fragilidad de lo material

La figura de arena es un elemento central de este proyecto que alude a los valores básicos del jardín seco japonés en los que la arena se utiliza con el fin de representar al agua, su movimiento y cambio constante. El rastrillaje dibujado sobre la arena crea representaciones abstractas de este movimiento (Fernández, 2020, p. 24), en el caso del proyecto, este espacio de

movimiento representado por la arena tiene dos secciones, una que se encuentra derramada sobre la superficie, con su forma natural, y otra como un monolito (figura rectangular vertical). Los patrones dependen de la construcción de cada uno, en este caso, la construcción es la forma azarosa en la que se amontona la arena, que su flujo en realidad no tiene una dirección definida sino que está entrelazado con el entorno en donde existe. La inclusión de un monolito en el centro, haciendo la comparación a una montaña o ente de gran magnitud dentro de la composición del jardín, que si bien ya es una práctica que se realiza en el jardín japonés, aquí funciona como un cruce entre el movimiento y lo permanente. En el jardín japonés no existen reglas específicas o de manual; lo que se compone dentro de él puede tener un profundo significado o puede ser un intento de representación de parte de la persona que lo construye (Fernández, 2020, p. 23). En este sentido, las montañas tienen un sentido de permanencia, algo que se contrapone a este mar de arena tan transitorio. El objeto aparentemente permanente como un elemento hecho también, de impermanencia, es un elemento que existe en un plano específico de su temporalidad, pero igual va a converger en su destrucción, en caer al equilibrio de la entropía.

En el contexto de representar este elemento inmutable, en el *karesansui*, una figura que podría ser análoga al monolito, es la de una roca vertical, recibe la denominación de *taido-seki*, que se traduce como "piedra estatua", adoptando así una función similar a la de un monumento (Fernández, 2020, p. 16). Entonces entendemos al monolito como un monumento que engloba a la humanidad y su existencia.

El monolito, como indica J. E. Cirlot en su texto de *Diccionario de Símbolos* (2018), este se vincularía a la vida eterna y la resurrección, y se contrapone a lo transitorio (p.597). Tomando en cuenta como se representa en *2001: Una odisea del espacio* (Kubrick, 1968), sirve como un símbolo enigmático que desencadena una serie de eventos significativos en la narrativa. En mi análisis, utilizó el monolito como una metáfora para hablar de un objeto que está fuera de las percepciones que se tienen de lo natural, que aparece como un enigma en un espacio. Como un elemento que se acerca a la idea de artefacto construido por el humano, que en la obra se ubica como un objeto que es transitorio, que cambia su forma y se ve afectado por la impermanencia.

El monolito se ve afectado por este cambio al interactuar con las vibraciones del sonido, mostrando cómo esta construcción artificial, no tiene una consistencia permanente.

Además de la referencia al *karesansui*, la arena tiene diversos significados adheridos en su existencia, desde ser un material principal dentro de la composición del suelo y también como ingrediente en la construcción de nuestros edificios modernos. El reloj de arena, según Chevalier y Gheerbrant (2018), es un elemento de flujo gradual que demuestra la caída perpetua del tiempo que no se puede evitar. Su existencia es evidenciar temporalidad, su movimiento condiciona el pasar del tiempo y nos recuerda el ciclo humano con respecto a la muerte (p.2208). También podemos observar al reloj de arena bajo la definición de Cirlot (2018), donde este representa a Shiva, dios de creación y destrucción, una definición que podríamos vincular con la entropía, ya que esta es un factor de creación y al mismo tiempo de destrucción. La arena es un elemento sin estructura específica y que puede adoptar las formas en que la modelemos, entenderla como un símbolo de matriz, ya que tiene esta facultad de creación. También podemos vincular las sensaciones a la hora de acercarnos a la arena, como el caminar o acostarse sobre ella, donde esta se moldea a nuestro tacto y que, según Chevalier, podemos vincularla con el descanso o seguridad (2018, p.335). Esto podríamos vincularlo a la idea de que la visión sobre la impermanencia no tiene por qué ser negativa, sino que es un espacio de contemplación y que lo único seguro es el devenir de la inexistencia. Así podemos hablar de la arena como un elemento sin forma y que tiende a destruirse, deshacerse entre nuestros dedos como la existencia misma.

4.2 Sonoridad

El sonido es un elemento significativo dentro de la obra, por su valor de mantenernos en un estado de alerta. Es un canal por el cual podemos percibir el espacio, es uno de nuestros sentidos. De esta forma, su vínculo con el proyecto radica en su fugacidad y por su facultad vibratoria. La fugacidad de la existencia se refleja en el sonido, un elemento que comienza y concluye en el instante en que lo percibimos, tal como nos indica Schafer (1993,s/p.). Un sonido

es tan efímero que, mientras lo escuchamos, este ya transiciona a otro devenir en el que lo ya escuchado se disipa y da lugar a lo que viene después en dicho sonido, si es que este se mantiene.

La percepción del sonido es un elemento que nos mantiene en el presente, alertándonos de lo que encontramos estando inmersos en este. En el proyecto funciona como un elemento que nos ayuda a conectar con el objeto, sonidos de frecuencias que no entendemos y sonidos de acciones que en el diario vivir que ignoramos. Estas acciones se vinculan al sonido cuando hacemos el ejercicio de querer identificar una fuente, ya que el sonido –como lo conocemos siempre– tiene un origen y está adherido a algo visible (Schafer, 1993). Esto provoca una sensación de inmersión en el objeto, específicamente a causa de la intriga del entender su procedencia; de esta manera, estamos escuchando lo que ocurre, nos concentramos en el presente.

4.2.1 Interior

Con respecto a las dos piezas sonoras de la obra, ambas tienen extremos opuestos en términos de origen y percepción. En el caso de la pista de audio interna, contiene los sonidos que genera el cuerpo interactuando con su entorno, de los cuales somos fuente, ya que cada movimiento y conjunción con los objetos del espacio, produce un ruido particular. Como dice Schafer (1998) el sonido es la suma de dos o más componentes que producen un uno específico: $1 + 1$ es igual a 1. Podemos hacer un vínculo entre esta idea de interacción donde no podemos existir sin interactuar con nuestro entorno, no puede haber una existencia independiente, esta tiene que venir desde una acción colectiva.

Este tipo de sonidos son omitidos por nuestra percepción del espacio, como se evidencia en la experiencia de John Cage (1912-1992) al visitar la cámara anecoica de la Universidad de Harvard. En *A few notes about silence and John Cage* de Donald Stein (2004), se informa que la intención de Cage era experimentar el silencio, intención que fue frustrada ya que logró percibir el sonido de su sistema nervioso y su sistema circulatorio. Esta experiencia comprueba la idea de Schafer (1998) respecto a cómo no podemos experimentar el silencio. “No hay silencio para los

vivos” y no existe un espacio donde no haya vibración o movimiento. En este sentido podemos acercarnos a la idea de que no hay serenidad en el flujo constante de transición perpetua. La quietud o permanencia como una ilusión dentro de esta, como la percepción de un silencio que en lo práctico, no existe.

Desde esta perspectiva podemos hablar del sonido como un elemento fugaz que existe en un mundo material mucho más acelerado que el nuestro, donde nosotros somos longevos pero si nos comparamos con una roca, somos tan pasajeros como un sonido. El sonido interior que se origina en una facultad de nuestro existir, que es única en el caso de los seres vivos, delimita nuestra existencia y cómo interactuamos con el entorno. Entorno con el que tenemos un vínculo simbiótico, sin interacción no podríamos existir, debemos beber agua, debemos movernos, debemos interactuar y recibir estímulos. Estos estímulos son los que no percibimos, que son base en nuestra existencia y en el caso del proyecto son sonidos que provienen desde este centro, nuestra existencia sonora y colectiva en cuanto a interacción.

El elemento vibrante del sonido, si bien existe de forma tan básica, puede encarnarse en la piel, lo percibimos y no podemos evitar sentirlo. Este elemento se presume débil aunque logra influir en la materia alterando su forma. Una vez más la interacción de elementos es algo que desencadena en cambio. Este sonido incide mecánicamente a través de la placa de Chladni sobre la figura de arena, llevándola a un estado de entropía máxima intensificando su cambio para devenir a un estado de más desorden, o más entropía. (Fuenzalida, 2020, p. 62). El sonido transmuta y puede resonar con el monolito, acelera su posible devenir entrópico, donde eventualmente se destruirá. La obra intenta representar la naturaleza cambiante de la realidad, destacando como los elementos de la existencia influyen unos sobre otros. El sonido que escuchamos, aun siendo una grabación que se repite en el momento presente, incide sobre el objeto de una manera diferente en cada ocasión. Las grietas que se forman en la figura de arena no van a ser idénticas, aun si repetimos el audio y ordenamos todos los factores para que dos situaciones sean muy similares, la aleatoriedad en las probabilidades que derivan de la entropía nos llevará por caminos diferentes.

4.2.2 Exterior.

En el caso del segundo sonido, que se ubica como una capa exterior dentro de la composición general del proyecto, es un sonido que envuelve la instalación y se ubica como un sonido del mundo que rodea al monolito.

El fin de este sonido es el de representar la idea de ese elemento externo a nosotros, las cosas de las que no tenemos control, que llegan como un estímulo desde afuera o como un evento significativo. No existe una voluntad propia de nosotros para vincularnos con este pero de todas formas incide en nuestra existencia. Esta incertidumbre se relaciona con la noción que tenemos de entropía, donde todo es aleatorio y no es posible controlarlo al cien por ciento.

Los sonidos utilizados dentro de esta pista de audio emergen de las ondas de luz invisible, captados y traducidos a través del proyecto del Observatorio ALMA, nos permiten escuchar algo sumamente distante. Es una conexión peculiar con lo inobservable, algo que a pesar de su lejanía, en el afán de experimentar, ALMA traduce este elemento aparentemente inmaterial para que lo podamos percibir. Esto choca con nuestra existencia en el cosmos, una presencia que siempre está ahí pero no logramos sentirla, y en este caso podemos percibirla claramente a través del sonido. De esta forma, la ciencia nos permite llegar a experimentar y comprender aspectos sonoros de la realidad, que de otra forma serían inaccesibles. Esta pista de audio es una clave para provocar la inmersión del espectador en la obra. Lo instala en un espacio que está saturado de ruido, que desborda su sentido y lo pone alerta para que se encuentre con el sonido interior que proviene de un centro observable.

Un factor interesante en el caso del sonido del proyecto “Sonidos del ALMA” es que estos provienen de una fuente extremadamente distante, que por perspectiva, son ondas que vienen desde el pasado pero que percibimos en el presente. En este sentido existe una problemática con respecto a la perspectiva temporal. Independiente de nuestra ubicación, estaremos siempre en un centro, y todo con lo que interactuamos existe en el presente, no hay

forma de que podamos interactuar con el pasado. Las ondas que se trasladaron durante cientos de años tienen una fuente distante, pero no por eso es un elemento del pasado, esta existe solamente en nuestro presente. Si llegamos a decir que es un componente pertenece al pasado, entonces todo es pasado, ya que siempre existirá una brecha entre lo que percibimos y cuando esto se manifestó. Las interacciones ocurren solamente en el presente, en el encuentro de dos cuerpos.

El monolito se transforma mientras avanza la reproducción de la pista de audio, si bien esta está previamente grabada, influye en el objeto en el momento presente que interactúa con él. Podríamos interpretar que la temporalidad no es algo que exista, ya que no podemos existir en otro espacio que no sea el presente, aunque tengamos archivos del pasado, no volveremos a este. Lo mismo para con el futuro, este podríamos interpretarlo o direccionarlo, pero no experimentarlo en un instante que no sea el presente.

4.2.3 Espacio de interacción

En el caso del espacio de la instalación, este contiene la convergencia de ambas pistas sonoras que son independiente una de la otra. Esta creación e interacción aleatoria se extiende en el espacio en el que habita el espectador. ¿Cómo éste experimenta el encuentro con ambos sonidos? La interacción del sonido se ordena como si de una orquesta se tratase, donde cada parte tiene que estar conectada con otra para generar un todo. Este todo es único por los factores que lo influyen, el encuentro de sonidos y el cómo sería su devenir de cambio o recepción. Esto funciona también como una metáfora para hablar de la vida cotidiana, donde varios elementos y fuerzas interactúan y se entrelazan. Intentando evidenciar la complejidad de la vida, como esta red irregular donde cada nodo es una interacción, y sirve para construir la estructura de lo que entendemos como existencia. Esta obra se comporta como un testimonio visual y sonoro de la interconexión constante que define la vida, ofreciendo una reflexión poética sobre la construcción de nuestras vidas cotidianas.

La entropía “incrementa” cuando añadimos más piezas dentro de una operación. Hay más formas en las que se pueden ordenar y definir matices particulares, y por lo tanto mayor es el caos potencial de este sistema con respecto a alguna configuración concreta del mismo (Fuenzalida, 2020, p.52, 62). Todas estas interacciones son factores que representan esta armonía o caos de la vida como una especie de orquestación experimental de la existencia.

La ubicación los componentes de la instalación facilita que el espectador se mueva por el espacio sonoro, y le hace diferenciar entre la dinámica del adentro y afuera, ya que en el caso del sonido interior este se ubica en el centro y desde una sola fuente, mientras que el exterior tiene más de una fuente y desde zonas periféricas de la sala.

Este elemento sonoro se convierte en un punto central de mi proyecto artístico, ya que profundiza en la dualidad entre el sonido interno y el externo. Esta dualidad se manifiesta como una interacción dinámica entre ambos, fusionándose en el espacio sonoro y entrelazándose de manera mecánica en el entorno. Así, el monolito se puede percibir como un elemento intervenido por la sutil vibración del sonido, y evidenciar que todo elemento existente está interconectado e influye sobre un otro. Esta realidad compleja demuestra que estamos inmersos en un mundo donde cada interacción, ya sea sonora o material, contribuye a la riqueza y complejidad de nuestra experiencia perceptual y tangible de lo que nos rodea.

4.3 Impermanencia

En el fluir constante de la existencia, la impermanencia se revela como una fuerza universal que moldea nuestra realidad. En tanto deriva eterna entre lo que es y lo que fue, este principio filosófico, arraigado en la sabiduría del Budismo Zen, encuentra su eco resonante en la obra artística que desarrollé. En un espacio donde el sonido se entrelaza con la materia, la entropía emerge como un factor clave para la transformación, e interviene en esta ilusión de estabilidad en el existir. Es esta intersección de sonidos y formas donde nos encontramos con el “demonio de la impermanencia”, la transitoriedad de la materia bajo su movimiento obligatorio (Dussaussy, 2001, p.13).

En el contexto del Budismo Zen, la impermanencia se percibe como un condicionante intrínseco de la existencia. Esta filosofía sostiene que, sin importar las circunstancias, la existencia es inherentemente un fenómeno espontáneo y efímero. En este sentido, la noción de impermanencia emerge como un pilar fundamental, según señala Dussaussoy (2001, p. 116).

En cuanto a la acción que afecta al monolito, esta es la reacción ante un estímulo: las vibraciones de los sonidos y su réplica en la placa de Chladni. Estas vibraciones se encuentran con la materialidad y nos muestran cómo esta es transitoria y frágil al cambio. El concepto de impermanencia, si bien hace referencia a la “no permanencia” podemos vincularlo directamente a la entropía. Ambos conceptos se plantean como un factor que refleja la naturaleza dinámica y cambiante de un sistema. En el caso de la entropía, podemos interpretarlo como la tendencia a la transformación y diversidad de estados (Fuenzalida, 2020, p. 43). En el caso de la impermanencia –desde el Budismo Zen– este concepto toma una perspectiva donde no existe permanencia, donde existe en un constante flujo a un devenir futuro que se establece bajo el movimiento de cambio inherente de la entropía, donde esta desea crear un equilibrio energético universal (Fuenzalida, 2020, p. 52) que sería nuestro eventual desaparecer. Un estado de transitoriedad

Entonces entendemos la impermanencia al igual que la entropía, como esta fuerza inherente de la materia que provoca que esta sea inestable, que no pueda sostenerse de una misma manera en el tiempo, una naturaleza transitoria. La instalación se convierte en un medio para reflexionar en torno a esa cualidad de la materia, y poder llegar a una eventual aceptación consciente de este cambio. El poder abrazar esta fugacidad de la existencia y mirarla como una oportunidad de valorar cada uno de esos instantes por su singularidad, valorando la belleza efímera del ahora. La intersección de impermanencia, entropía y Budismo Zen nos lleva a reflexionar sobre la riqueza que emana de la transitoriedad, alentándonos a cultivar una conexión más profunda con cada instante único.

La cualidad impermanente del sonido y la representación de esta incesante transformación evidenciada en el monolito de arena, desafía la estabilidad aparente de su presencia objetual “permanente”.

4.4 Experimentar el presente

En este contexto de transitoriedad, hay un objetivo clave que es planteado por el budismo Zen y también por Perec: el concentrarse en el espacio cotidiano, en el momento presente. Ambos nos hablan de que todos los elementos que conocemos pueden poseer ese misticismo tanto como en el presente y esas acciones que ocurren en su cotidiano (Suzuki, 1934, p.55-56) (Perec,2008,p. 1-2).

Al abordar esta instalación artística, el espectador entra a un territorio que contiene estímulos específicos que lo trasladan a una experiencia casi ritual. La penumbra que circula la sala oscura y el dramatismo del objeto focalizado al centro de la sala, el monolito, ubicado sobre una base que lo levanta y lo vuelve imponente, direccionando esa linealidad que tiene la visión. Como hicimos mención anteriormente, el sonido pone en un estado de alerta a quien lo escucha ya que ataca a sus sentidos y le hacen concentrarse en esos estímulos, proporcionando el escenario perfecto para la inmersión en la obra.. De esta forma se desprende al espectador de su contexto externo al entrar en la sala, haciendo que su concentración esté enfocada en la obra, en lo que escucha y ve. Transforma un acto ceremonial la propia contemplación de la obra.

En la obra existe un juego entre el presente y las ansias que existen en el individuo del qué pasará. Dada la naturaleza aleatoria y performática de la obra, esta tiene el factor de que la arena cambie, pero no necesariamente será igual cada vez que suceda. En el proceso de experimentación que llevé a cabo durante el semestre hubo ocasiones en que la arena no se movía para nada mientras que en otras esta llegaba a fracturarse. En este sentido el espectador se encuentra en un estado donde contempla la figura y el sonido, pero espera algo más. Está

atrapado en una visión futura del qué pasará, en vez de solamente contemplar al objeto en cuestión. La instalación sonora introduce un espacio de contemplación de la existencia natural, que bajo la visión del Budismo Zen y la vacuidad, debemos entender todos estos momentos presentes como un elemento valioso, ya que existen en la naturaleza y el cambio es parte de este. Entonces el individuo que existe en cada instante posee una riqueza única, ya que está compuesto de una amalgama irrepetible de factores que definen ese contexto específico, y dicho conjunto de emociones, experiencias y circunstancias que la componen son pasajeros.

La existencia particular está estrechamente conectada con la vacuidad, desde el Sintoísmo en el jardín japonés. La vacuidad es un espacio que se delimita para darle culto, que hace que lo definamos como algo en particular. En el caso del jardín japonés esta es una zona delimitada para este, el área donde algo tiene su propio significado (Fernández, 2020, p.7). Podemos vincular esto con cada elemento existente, determinado por su propia composición y estructura. Somos quienes somos gracias a que estos límites con lo externo nos separan en un conjunto concreto. Si tomamos esto bajo la definición Zen de la vacuidad, esta se entiende cómo este factor de existencia colectiva. Donde cada elemento se necesita el uno al otro para existir y formarse.

La acción de cambio como un componente que demuestra el movimiento, como cualquier acción que efectuamos en la existencia ¿por qué pensar más allá de ella? ¿no es suficiente el poder escuchar y mirar? En el Zen esta es la consecución de la libertad, el poder separarse de los obstáculos no naturales (Suzuki, 1934, p.49).

4.4.1 Unicidad

Las convergencias aleatorias y el cambio constante, producen momentos que son prácticamente únicos si hablamos de un plano físico. En el texto de Suzuki (1934, p.128) también podemos adentrarnos en otra problemática, que compete a la contemplación dentro de la obra de arte y de cómo incluso esta es única. La perspectiva que tiene cada persona con respecto

a algo es única y no es medible; las personas pueden experimentar un mismo estímulo, pero puede haber una diferencia abismal en cómo este se siente.

En el ejercicio contemplativo de esta obra la persona puede recorrer la figura, lo cual añade otro grado de complejidad a la acción de verla. Existe el sonido y el objeto, estos también son interpretados por la persona, desde las sensaciones y recuerdos que estos sonidos le provocan. Podemos incluir también la incapacidad de escuchar ciertas frecuencias, por razones que tienen que ver con la salud de cada persona y con su edad. La mutación del objeto y el entendimiento de esta afectación van a ser diferentes de persona a persona, nuevamente entendemos esta brecha como un abismo de posibilidades diferentes que limitan al infinito. Cada una de estas interpretaciones es, por lo tanto, valiosa y única.

Sugimoto menciona en su página web, con respecto a su serie fotográfica de *Seascapes* que los elementos presentes en la naturaleza, como sumatoria de fenómenos particulares, crean un paisaje particularmente bello. Cuestiona el como algo tan armónico y precisamente conectado pareciera estar creado por una deidad., más que ser una casualidad del movimiento de la materia y la reflexión de la luz.

4.5 Grabado, repetición inexistente.

Al momento de vincular la obra con la mención a la que se opta en el presente trabajo, se puede destacar el factor de la repetición. En el caso de la obra, este se evidencia en la replicación de un sonido grabado que posteriormente afecta un material, pero su resultado es incierto y no existe una copia exacta. Siempre van a existir detalles, por sutiles o minúsculos que sean, que van a cambiar el producto final. Podemos hacer una analogía entre la pieza sonora como una matriz de grabado, que influye sobre el monolito, que podríamos pensar como un pedazo de papel. El resultado es de alguna forma calculable y esperado, pero nunca habrá realmente una copia perfecta de cómo la matriz afecta en el papel. Hay copias “más iguales” unas de otras, y en el

caso del grabador tiene que ver con cual es la impresión más idónea para lo que busca. Podríamos hacer una impresión computarizada, con herramientas de altísima calidad para su creación, pero una cosa jamás podrá ser igual a otra si la vemos en su totalidad, si contemplamos cada factor que la compone, y además, esta cambia de instante en instante, ya no es igual a como la sacamos del tórculo. En el arte existe la problemática del desgaste en las obras de arte, lo mismo pasa con las ediciones de grabado, la historia que cada libro o cuadro posee es única, los lugares que ha visitado, las luces que ha visto y las reacciones que ha causado, son diferentes, únicas y valiosas. De la misma manera lo es lo que experimenta el espectador con respecto a lo que ve y escucha, contiene una suma de sus propias experiencias a lo largo de la vida que se sintetizan en un sentir concreto con respecto a la obra.

CONCLUSIONES

En un cruce entre la filosofía Budista Zen, la ciencia de la entropía y la creación artística, emerge una obra que no solo desafía las percepciones convencionales del sonido y lo que escuchamos, sino que también nos invita a sumergirnos en una reflexión profunda sobre la naturaleza efímera de la existencia. La impermanencia, tejida en la realidad al igual que la entropía en cada sonido que resuena y en la metamorfosis constante de la figura de arena, se manifiesta como una fuerza que trasciende nuestros propios límites con el entorno, disparándose junto a todos los elementos inscritos tanto en el plano físico como en el inmaterial del pensamiento.

Al explorar los sonidos del interior y del exterior, *Jardín Sonoro: Presente Transitorio* se convierte en una sinfonía que nos transporta a la colectividad de la experiencia sonora. Desde los sonidos íntimos generados por la interacción humana hasta los ecos distantes del cosmos, cada sonido es un componente esencial de una orquesta que se despliega en el escenario de nuestra percepción.

Valorar el momento presente, como se destaca en la intersección de la impermanencia y la entropía, se convierte en un hilo conductor a lo largo de esta experiencia estética. La obra, al desafiar la ilusión de estabilidad y revelar la riqueza en la fugacidad del ahora, nos insta a cultivar una conexión más profunda con cada instante único.

En última instancia, este proyecto artístico se presenta como un recordatorio de la riqueza que emana de la transitoriedad y la complejidad. En su exploración de la entropía, la impermanencia y la interacción de los sonidos, nos lleva a contemplar dentro del arte la esencia misma de la vida: una efímera y hermosa danza que se compone y se descompone en el eterno fluir del tiempo. En este sentido, el monolito se presenta como un objeto que contiene un enigma humano de existencia, que se plantea en el espacio y que nos revela que también es impermanente.

La interpretación de la entropía se convierte en algo menos abstracto que en su inicio si se mira bajo las luces de la impermanencia, donde podemos entenderla como esta constante de cambio y que también contiene tanta diversidad potencial que provoca que los objetos sean únicos. El hecho de existir bajo posibilidades infinitas provoca que cada momento sea singular, y dentro de la contemplación se le puede dar un valor particular por esta unicidad.

El cuestionar la existencia misma y que esta carece de un fin concreto, el experimentar el entorno que nos rodea sería el único uso que le podríamos dar a esta existencia efímera, donde sabemos que nos encontraremos con una eventual muerte.

En un sentido contemplativo, la invitación es a entender nuestro presente como un espacio valioso y que los componentes que lo conforman son destacables por sí solos. Valorar la posición que toman en el espacio y las sensaciones que estos causan solo por su existencia. La obra revela un microcosmos que representa nuestro propio existir, reflejando la naturaleza efímera de la existencia y que, a la hora de contemplarla, podemos interpretarla como algo único y bello. Se trata de entender cómo todas estas interconexiones entre el individuo y su entorno son lo que forman todo lo que este conoce y entiende como existencia.

REFERENCIAS

Agencia EFE. (2016, Junio 21). Hiroshi Sugimoto, el artesano de la fotografía [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=kk2H71IT6xs>

Andrade, M. (2014). EAST/WEST SIDE STORY: THEATRES DE HIROSHI SUGIMOTO. En Cuadernos de Arte 19, Universidad Católica de Chile (p. 32-41) [Extracto]. Recuperado de <https://artes.uc.cl/escuelaarte/wp-content/uploads/sites/9/2014/09/cuadernos-de-arte-19-si.pdf>

Art21. (2005). Hiroshi Sugimoto [Archivo de video]. Memory en Art in the Twenty-First Century season 3. Recuperado de <https://art21.org/watch/art-in-the-twenty-first-century/s3/memory/>

Camacho, F. F., & Lugo, N. U. (2014). Cómo enseñan la entropía los profesores universitarios. REEC: Revista electrónica de enseñanza de las ciencias, 13(2), 201-221. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4734756>

Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2018). Diccionario de los símbolos (Edición digital) [Libro digital]. Titivillus.

Cirlot, J. E. C. (2018). Diccionario de Símbolos (1.^a ed.) [Libro digital]. Ediciones Siruela.

Dussaussoy, D. (2005). El budismo zen. Primera edición. Siglo XXI.

Fernández, J. F. E. (2020). EL ALMA DEL JARDÍN SECO JAPONÉS: ELEMENTOS, COMPOSICIÓN Y SIMBOLOGÍA [Tesis de grado]. Universidad de Granada.

Fuenzalida, V. (2020). Apuntes de Termodinámica (Versión 1.0). Universidad de Chile. Recuperado el 24 de abril de 2023, de http://www.das.uchile.cl/~simon/docencia/fi2004_2020b/ApuntesTermodinamica2020_VF.pdf

Sorrentino. J. (s. f.). JUAN SORRENTINO. Recuperado 19 de noviembre de 2023, de <https://www.juansorrentino.com.ar>

Sorrentino. J. (2017). "Tile" - Majolica [Fotografía]. JUAN SORRENTINO. <https://www.juansorrentino.com.ar/Tile-majolica>

Kubrick, S. (Director). (1968). 2001: Una odisea del espacio [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

- Perec, G. (2008). Lo extraordinario (M. Cebrián, Trad.). Impedimenta. pp. 21-25. [<http://s3.amazonaws.com/arena-attachments/2451586/0059d7b21731bbe75e5fb1ddbddd2abc.pdf?1532031260>]
- Pler, A. (1 de mayo de 2018). Secretos de Kioto: los jardines zen del templo Tofuku-ji. Japonbarcelona. <http://japonbarcelona.com/literatura/blog/?p=1295>
- Schafer, R. M. (1998). Voices of Tyranny, Temples of Silence. (Recuperado en 09 de septiembre de 2023). Espacios de la música electroacústica. En la Enciclopedia de la Música en el Uruguay. Paisaje sonoro, Nunca vi un sonido. Recuperado de <https://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/schafer.html>
- Shu, Y., Tseng, Y., Lai, Y., Yu, Y., Huang, K., & Chen, Y. F. (2022). Exploring the Origin of Maximum Entropy States Relevant to Resonant Modes in Modern Chladni Plates. *Entropy*, 24(2), 215. <https://doi.org/10.3390/e24020215>
- Stein, D. S. (2004). A few notes about silence and John Cage. *Art at Work - weekly journal*. <https://web.archive.org/web/20060212191730/http://www.cbc.ca/sask/features/artist/journal2.html>
- Suzuki, D. T. (1979). *Introducción al Budismo Zen*. Editorial Mensajero

Sugimoto, H. (s.f.). Hiroshi Sugimoto. Recuperado el 9 de Octubre de 2023, de su sitio web <https://www.sugimotohiroshi.com/>

Sugimoto, H. (1980). Seascapes: Caribbean Sea, Jamaica [Fotografía] Hiroshi Sugimoto. <https://www.sugimotohiroshi.com/seascapes-1>

Sugimoto, H. (1993). Seascapes:Ligurian Sea, Savioire [Fotografía] Hiroshi Sugimoto. <https://www.sugimotohiroshi.com/seascapes-1>

Sugimoto, H. (1986). Seascapes: Sea of Japan, Hokkaido I [Fotografía] Exit Media. <https://exitmedia.net/dossier/hiroshi-sugimoto-agua/>

Sugimoto, H. (1993). Theaters: Carpenter Center [Fotografía] Hiroshi Sugimoto. <https://www.sugimotohiroshi.com/new-page-7>

Tusquets, O. (2022). Dios lo ve. ANAGRAMA.

Zacharías, M. P. (s. f.). Juan Sorrentino: “Las vibraciones son medulares en como produzco”. El ojo del Arte. Recuperado 19 de noviembre de 2023, de <https://elojodelarte.com/entrevistas/juan-sorrentino-las-vibraciones-y-oscilaciones-son-medulares-en-como-pienso-y-produzco>