
Resumen: “El telón se levanta y el teatro se revela como un reflejo de sí mismo” (*der Vorhang geht auf; das Theater stellt ein Theater vor*, Ludwig Tieck), un escenario dentro del escenario. Las luces se apagan y el velo cae; se desvelan los sonidos, y la mirada, expectante, comienza su danza. Un telón agitado vibra e inquieta, iniciando un movimiento que prepara el espacio.

El vacío toma el control. La mirada lo conquista mientras el sonido, como un alquimista, construye colores. Cada vibración anuncia un movimiento, y el velo, al caer, desnuda lo oculto. Sin embargo, la mirada permanece; el límite es desafiado y los sentidos, agudizados, se aventuran más allá de lo evidente. Son los sonidos los que guían, los que tejen las rutas para que la mirada se construya en movimiento. Y es en este proceso donde lo fragmentario, lo incompleto, comienza a surgir. El vacío, inquietante, introduce la distancia, y en ese espacio nace la percepción de los elementos cotidianos. Objetos que antes eran imperceptibles visten los espacios expositivos: un cristal, un foco, un riel, un pavimento, un cielo texturizado, colores, una enmarcación. Muros que contienen, vestimentas que envuelven. ¿Cómo despojamos ese vacío de sus velos? ¿Cómo hacemos que la materia tiemble, que se inquiete, que despierte? La respuesta parece hallarse en la apertura de la mirada, como sugiere Heidegger, en el encuentro con la verdad de las cosas. Pero ese encuentro no llega sin esfuerzo. Es una escena detenida, un descalce de los sentidos. Imágenes borrosas, sonidos disonantes, intentos fallidos de encajar lo visible y lo audible. Y, sin embargo, es precisamente en el descalce donde el vacío cobra vida (1976).

Beethoven, en su primera sinfonía, experimenta con horizontes contrastados: melodías independientes que, al unirse, generan algo único. Stravinsky, por su parte, explora la tensión y el choque entre acordes, creando disonancias que redefinen la música misma (2006). Al igual que en el teatro de Ludwig Tieck, donde “El mundo al revés” convierte lo cotidiano en extraordinario, estas tensiones en la música y en el diseño museográfico nos obligan a detener la mirada.

Es ahí, en la pausa inquieta, donde todo vibra, donde todo intenta encontrar su lugar. El movimiento nos lleva de “aquí” a “allí”, pero “allí” no es sino un destino previamente trazado, un lugar que cobra sentido solo cuando llegamos. Como una huella sinuosa en el polvo, como un objeto que espera pacientemente el sonido que le dará movimiento.

Entonces, surge la pregunta: ¿puede el diseño museográfico despojarse de sus propios velos? ¿Es capaz de desvestirse, de mostrarse desnudo ante la mirada inquieta? Y, si es así,

¿cuántas veces será necesario que baje el telón para que podamos descubrir la esencia de la materia exhibida?

Palabras clave: Desvelo - Materia - Vacío - Escena - Apertura - Museografía

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 341-343]

⁽¹⁾ **Macarena Urzúa Dumay** Universidad Finis Terrae. Universidad del Desarrollo. Arquitecto de la Universidad Finis Terrae, docente y coordinadora de la línea de talleres escuela de Arquitectura Universidad Finis Terrae y docente de la facultad de Diseño Universidad del Desarrollo. Socia de Siglo 22 Arquitectos, y ganadores de la más reciente versión del programa Young Architects Program (YAP), otorgado por el Museum of Modern Art (MoMA), de Nueva York.

Introducción

La museografía entendida como una disciplina capaz de resguardar y visibilizar un patrimonio, se trabaja desde el diseño tanto técnico como práctico para consolidar una experiencia educativa a partir de la disposición de las piezas en el espacio, para así dar paso a la creación de un montaje.

Dicho montaje contempla una temática que permite establecer un eje central como línea editorial capaz de ser una guía en el recorrido de la muestra. Complementada por una narrativa capaz de constituir un relato entregando una interacción entre las piezas expuestas y el espectador con lo expuesto permitiendo una fluidez y accesibilidad en dicha interacción.

Al enfrentarnos a dicha interacción surge la pregunta inmediata ¿será ésta un entretejido de relaciones consonantes o disonantes? ¿Cómo se prepara aquel montaje?

Para Stravinsky la disonancia estipula una resolución, siendo un elemento de transición, un intervalo que no se basta a sí mismo y que debe resolverse en una consonancia perfecta para lo auditivo, es así como el espacio funciona como armonía entre las partes siendo el descalce el que permite que la materia se active y el vacío tome presencia. La visión completa lo inacabado, somos capaces de convivir con la yuxtaposición (2006).

A su vez, la disonancia, entendida como la desviación de las proporciones armónicas, al ser una intención en el arte puede otorgar un atributo que lo hace más permeable, estando así más atentos a ese descalce, a la tensión y su consecuencia en el espacio, el tan buscado movimiento que da pie a la interacción.

Aparece el desequilibrio y la ausencia de proporción (Stravinsky).

El sonido se aparta de la gravedad, se aparta de los centros atractores, desafía lo inestable detonado una expresión, los contrastes nos permiten la variabilidad, así coexistimos.

Una sincronización que detona una apertura hacia la observación, hacia la belleza de las cosas, donde se prepara la escena, vibra, se inquieta y trata de hacer lugar.

....una escena frenada por su antesala... un montaje como una pausa detenida en el espacio (Ver Figura 1).

Consonance, says the dictionary, is the combination of several tones into an harmonic unit. Dissonance results from the deranging of this harmony by the addition of tones foreign to it. One must admit that all this is not clear. Ever since it appeared in our vocabulary, the word dissonance has carried with it a certain odor of sinfulness.

Let us light our lantern: in textbook language, dissonance is an element of transition, a complex or interval of tones which is not complete in itself and which must be resolved to the ear's satisfaction into a perfect consonance.

Figura 1.
Definición:
Consonancia/
Disonancia, Igor
Stravinsky.

Antecedentes

La verdadera composición del espacio que permite la construcción de un montaje es dar cabida a los intervalos y la relación entre éstos; las formas se originan a partir de la materia y así la materia se va apropiando de otras formas y se conjugan para dar cuerpo a un sin fin de materias formales.

El ir descubriendo da vida a la emoción, un accidente en lo homogéneo despierta la observación, detiene al observador, lo hace móvil e inquieto.

La capacidad de interpretar una obra que se pone en escena, una museografía que dispone ciertos elementos para ser percibidos y comprendidos, requiere la posibilidad de inyectar la sensibilidad de ser una experiencia intangible, por lo tanto, tener la capacidad de disponer límites sin perder la posibilidad de transmitir diversos matices con múltiples acentos como lo realiza la música cuando se interpreta y se ejecuta.

...“la música misma escucha, una obra de Beethoven no es sólo una gran obra, una gran partitura: es también el enigma de una escucha que no está registrada en la obra misma” (Cage, citado por Celedón, 2016: 14).

Los bordes de dichas composiciones museográficas no pueden estar limitados en su totalidad, debe existir la movilidad de aquella línea que la define, tal como lo menciona Humberto Eco, en la obra *Abierta*, deben poseer una disgregación de las estructuras. Estas aperturas se detonan en la creatividad, en la libre transgresión de los límites; comienza con el

silencio, presentando variadas formas de pensamiento, de aproximaciones a las nociones comprensibles de nuestra realidad, un camino hacia la verdadera vibración del vacío. La vibración, entendida como la desconexión de los momentos o acontecimientos insertos en una museografía permiten entender la inmensa belleza de cada uno de estos. La multiplicidad inquieta como lo menciona Gustavo Celedón en su libro sonidos y acontecimientos, aparece como una actividad incesante mezclando la horizontalidad con la verticalidad, estableciendo la puntualidad del acontecimiento.

...“Nadie puede decir que la naturaleza, o esas flores, son inexpresivas. Son muy expresivas, y no están diciendo una palabra.” (Cage, citado por Celedón, 2016: 277)

La obra en su totalidad al igual que en el diseño museográfico es capaz de generar resonancia, una voz que se reitera en las profundidades para comunicarse. Una multiplicidad de acontecimientos o momentos que conviven en el espacio tiempo, una intervención que hace abre una escena. Se presenta una multiplicidad de colores desprendidos acompañados de infinitas formas que constituyen redes conceptuales para ser percibidas por diferentes miradas soportadas por el vacío inquieto que permiten el viaje del contenido, y es así como la indeterminación de los límites construye la apertura que permite que el vacío se des_vele bajando su telón inquietando la materia.

Las siguientes fotografías son estudios de la fisura y el espacio en la materia donde reconocemos la presencia del vacío agrietado que es des_velado y que tensiona un sonido agudo y penetrante generando una estrecha interacción con el espectador (*Ver Figura 2*).

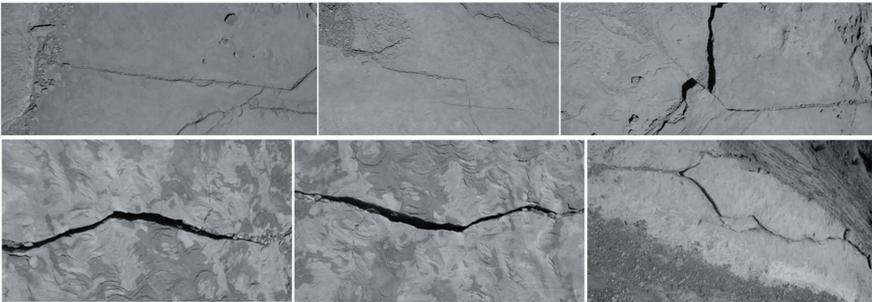


Figura 2. Fisuras, Norte de Chile 2018 (Fuente: Macarena Urzúa).

Podríamos afirmar que se constituye un momento inquieto, que se plasma un escenario dentro del escenario.

Si continuamos con el estudio de la comprensión de indeterminación de los límites como posibles aperturas sensoriales vemos en los siguientes ejercicios, denominados “lamqueta” que mezcla su condición laminar con su expresión tridimensional, que da cuenta de descalces, distingos disonantes que entregan una vibración, un cambio tonal (Ver Figura 3).



Figura 3. Ejercicios experimentales de pliegues en cartón blanco (Fuente: Macarena Urzúa).

Por otra parte, si nos referimos a la diferencia de los espacio liso y espacio estriado que hacen Deleuze y Guattari (1980) en su libro *Mille plateaux* sin duda la descripción del espacio liso es la que reúne una definición nómada, donde cada punto está subordinado a una trayectoria y a una asimetría en donde la distribución se maneja según frecuencias y por el movimiento, podemos mencionar las grandes extensiones como el desierto o aquellas superficies abstractas como los ejemplos mencionados anteriormente. Superficies blancas donde los pliegues y fisuras comienzan a inquietar a la materia.

Por último, una serie de ejercicios que plasman una búsqueda en el espacio, en la tridimensionalidad, donde se reconocen los límites móviles entre el campo visibles e invisibles, y como menciona Heidegger no existe una separación entre lo sensible y lo no sensible, entre lo físico y no físico (Ver Figura 4).



Figura 4. Ejercicios experimentales. Cartón blanco (Fuente: Macarena Urzúa).

Desarrollo y Discusión

La museografía establece los vínculos de interacción y el espectador realiza las conexiones donde la obra deja de ser un objeto y pasa a ser una interfaz. El espectador se hace parte de la obra, no participa desde la distancia, es una narrativa de redes de interacciones de textos, espacios y obras.

El desborde y la articulación de la multidisciplinariedad que se expone comienza a hablar, a emitir susurros que se los lleva el viento y se establecen en sonidos, manchas que tiñen el vacío para dar inicio al movimiento. Se establece un sistema con diversos significados, y como lo menciona Villel, estos significados son simultáneamente “atrapados” por los títulos, categorías y comentarios de la exposición y a la vez “liberados” y diseminados por el mismo proceso de articulación (2010).

El espectador es capaz de incomodarse, de establecer preguntas y sus propias reflexiones; detonan un pensamiento divergente desde la sensibilidad, desde el conocimiento y las experiencias. Podemos afirmar que la obra se comunica con el espectador, con la contemplación sensorial de la obra, donde aparece el rito y lo sagrado desde la construcción de la mirada “la preocupación no es la santidad del objeto consagrado a la historia, sino en construir un espacio [...] que permita la relación de los que acuden con los objetos” (Díaz de la Torre y Palacios Aguirre, 2016: 180).

Por otra parte, se establece un acto de habitar, es un instante en un tiempo determinado que habla del momento vivido y logra atrapar los velos que se despojan del vacío donde aparece el origen de lo simple, lo sencillo, la simpleza, la nada. Se perciben y se sienten los colores, las vistas, las distancias, las formas. Reconocemos un juego de miradas, una iluminación que da cabida a una proyección de luces divergentes que convergen en la escena, son encuentros fragmentarios y efímeros, el montaje deseado.

¿La percepción es acción, podemos transformar el campo real? ¿Aquel montaje, en un verdadero espectáculo?

“Lo real se hace espectáculo o espectacular y fascina realmente. Lo cotidiano se identifica con lo espectacular. Fellini alcanza la confusión de lo real y el espectáculo” (Amengual, 1981).

Como espectadores debemos lograr que nuestro sistema sensoriomotor se descomponga y se activen sus partes, verdaderos contrapuntos en nuestra observación, disonancias en acción; presencia del movimiento que se desprende de la percepción de las imágenes que suponen intervalos, cada imagen comunica y transmite un significado, un todo que va cambiando, una materia con ritmos tonales, atonales...sensoriales tanto sonoros como visuales, una narración fundada en la imagen, objeto, materia.

La imagen, objeto, materia, es capaz de detonar una reflexión a partir de la liberación previa de una acción, es así que se establece una relación entre espectador y lo expuesto.

Como contrapunto, en el cine Pasolini sostiene una concepción muy clásica del montaje: precisamente porque selecciona y coordina los “momentos significativos”, el montaje tiene la propiedad de “volver el presente pasado”, de transformar nuestro presente inestable e incierto en “un pasado claro, estable y descriptible”, en suma, de realzar el tiempo (Pasolini, citado en Epstein, 1974). Por más que añada que esta es la operación de la muerte, no de una muerte ya establecida, sino de una muerte dentro de la vida o de un ser para la muerte (la muerte consume un fulgurante montaje de nuestra vida), esta nota refuerza la concepción clásica y grandiosa del montaje rey: el tiempo como representación indirecta que emana de la síntesis de imágenes. El tiempo se relaciona con el movimiento, cada montaje estará conformado por imágenes, objetos con sus propios movimientos.

Un montaje de calidad en el que el diseño museográfico aparece cargado de movimientos variables e intensos, capaces de comunicar ritmos, presencias lumínicas, tonalidades y armonías. Los intervalos de los movimientos van dejando entrever los desvelos del vacío. La variación, los desbordes de los límites, la materia se equilibra y se desequilibra con el movimiento, aparece una composición orgánica. Escuchamos a Beethoven.

Las imágenes u objetos, entregan contenidos; a veces que se borran o se reconstituyen con otros, una diversidad constante que permite el canto máximo de la materia. Así, esta presenta su inquietud desbordada con la relación con el espectador, que se fusiona con el objeto observado. Redes sistemáticas, entretejidos, relaciones de circuitos tanto pasados como presentes que se entrelazan bajo una tensión, una acción-reacción entre las partes: se genera una nueva dimensión.

La mente genera el movimiento cuando el objeto está estático. Es ella la que comienza a pensar y a establecer el choque de vibraciones que el espacio es capaz de detonar, se genera el choque en el pensamiento. En la museografía el intersticio entre objetos o imágenes es fundamental. Este da pie para el arranque al vacío de cada una de las partes, tensionando y a la vez crea la totalidad orgánica. Las rupturas potencian lo continuo, la línea quebrada o con accidentes es una experiencia que puede variar según la mirada, trascender la linealidad es un escenario que entrega un desencuentro.

Es así como la museografía entendida como la preparación del acontecimiento, establece tramas de conexiones inesperadas, es capaz de establecer bordes, abrir espacios para la interpretación y reflexión. Espacios transformables y mutantes y a la vez orgánicos.

“El hombre sabe pensar en tanto que tiene esta posibilidad; pero este posible no garantiza todavía que seamos capaces de hacerlo” (Heidegger, 1958: 21).

Se sabe que en el cerebro existen construcciones estructurales móviles y variables. En la percepción, también se han reconocidos procesos aleatorios. Por lo tanto la percepción se presenta como un proceso abierto con diversidad de resultados. Esto da lugar a un proceso de construcción, una apertura del conocimiento. Una escena en movimiento.

“Al despojarse de sus formas externas, técnicas heredadas y materiales especializados, el arte deviene un gesto vivo que se difunde por la superficie sensible de la humanidad” (Holmes, 2012: 58).

Por otra parte, el diseño museográfico no tiene como un solo fin el ser contemplativo sino más bien una interacción, un acto en permanente transformación, una expresión y una fusión desde la experiencia capaz de provocar, transformar, y movilizar.

La palabra exposición viene del latín *exponere* que se entiende como un poner fuera, un sacar a luz compuesta por *ex* que significa “hacia afuera” y *poner* que significa “situar”. Una capacidad de abrir los límites, una apertura que sitúa al espectador definiendo un instante en el tiempo. La manifestación del despertar, un fenómeno del latín “apariciencia”, y del griego, “mostrar”, en última instancia del término “brillar”. Para Heidegger, el fenómeno no se muestra, sino que es necesario sacarlo de su ocultamiento y es la fenomenología de descubrir el ser, hacer evidente la cosa. Su definición también se plantea como la “ciencia de esencias”, refiriendo como la verdad de la cosa, aquello capaz de develarse y aparecer, aquello que esta oculto.

También podríamos citar la pintura denominada *Los zapatos viejos*, obra de Van Gogh de 1886, que Heidegger utiliza como ejemplo para exponer su verdadera concepción del arte. Si nos limitamos simplemente a ver un cuadro con un par de zapatos, nunca llegaremos a conocer la verdad de la cosa... en este caso, la del ser-utilisio (1976). Pero si nos disponemos a observar, a abrir la mirada, nos encontramos con la esencia: con esa materia inquieta que quiere comunicarse. Entonces aparece el gastado interior del zapato, donde está grabada la fatiga de los pasos de la faena; donde, en la robustez de las botas, se manifiesta el lento avanzar a lo largo de los extensos surcos del campo. Sopla un viento helado, y el cuero da cuenta de la humedad y el barro del suelo; las suelas revelan toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. Aparece un mundo, una realidad: la de la labradora que pertenece a la tierra. El vacío ha logrado des-velarse para mostrar la tan aclamada interacción entre el espectador y su obra... esa pausa inquietante que permite dar cuenta de la escena.

El velo ha caído y ha detonado una apertura en la mirada, una mirada cargada de movimiento.

Propuesta-conclusión

Para San Alberto Magno “lo bello consiste en el resplandor o brillo de la forma sobre las partes proporcionadas de la materia, o sobre las diversas potencias o acciones” (citado en Medina, 2005: 64-65) refiriendo a la forma en el sentido metafísico de la palabra de aquello que determina a un ser en cierto grado de perfección. Es así como la materia representa la esencia, el ser corpóreo y material, quizás trascendiendo un poco de la metafísica: la forma es captada por la belleza de la esencia.

Para Santo Tomás existen tres condiciones que debe considera un objeto para ser bello (Medina, 2005):

La Integridad, una multiplicada relación de la presencia real y virtual.

La Proporción, armonía entre la forma y la materia, los objetos se dejan ser, se ordenan y se complementan en perfección.

El Brillo o el resplandor, es la propiedad del mundo cognitivo para percibir de manera instantánea la forma.

Pareciera fundamental la facultad de lo intelectual para la percepción de lo bello, la caída del velo requiere una observación profunda, la belleza que aparece en el estado contemplativo, la templanza, la mirada profunda permiten la percepción de aquella materia inquieta. Limitar se opone a aquello que fluye, lo infinito, que detona una apertura. Al referirnos a los límites entendemos una perfección de lo acabado que no establece relaciones, no existe la capacidad de evocar, de transformar, de inquietar. El acto propio que da cabida a la interacción del espectador con aquel objeto. Se debe trascender a los límites, trascender a su soporte establecido quien refiere a lo externo.

Si nos referimos a la esencia, Aristóteles la denomino con la locución “lo que era el existir” (VII Metaphysicorum: c.4.578, citado en Medina, 2005). Esencia muchas veces se remite a la forma, aquella en la cual esta implícita la materia.

Descartes afirma que la materia se “identifica con la cantidad”. Y santo Tomás menciona que “forma y materia se causan mutuamente en el orden del ser” (In V Metaphysicorum; lectivo 2, 775, citado en Medina, 2005: 122). La forma causa a la materia dándole el ser del acto; la materia causa a la forman cuanto la sustenta. La forma se les atribuye a los seres corpóreos por lo que el objeto de diseño que se exhibe contiene una forma que constituye una parte de la esencia.

“Por la forma que es el acto de la materia, la materia llega a ser o deviene ser en acto, y precisamente éste tal” (De ente et esencia, c2; cf. Summa Theo. I.105, a.1. inc. citado en Medina, 2005: 123).

“Aquella materia plasmada en la museografía debe lograr sucesos que producen fascinación y asombro y por lo tanto que nos cautivan.... y es así donde surge la pregunta” ¿son las metonimias esquizofrénicas verdadera poesía..?”, poesía capaz de fascinar.? (Peña y Lillo, 1987: 123).

Si el lenguaje disgregado de los esquizofrénicos es bello ¿cómo se podría equilibrar con la idea de la belleza tradicional que funciona bajo códigos de normalidad y armonía?

Como bien lo menciona Pitágoras.... como la disgregación puede producir un fenómeno estético.... quizás refiere a otra dimensión de entender la realidad.... un funcionamiento mental diferente.

La armonía que tendemos atribuir al equilibrio, como hemos revisado en ejemplos anteriores pareciera que no obedece a una ecuación numérica sino más bien al placer de los sentidos...y ¿cuál ese verdadero placer?, observar aquella apertura del vacío que lo mantenía des_velado para dar pie al verdadero acto libre del movimiento de la escena museográfica.

Pitágoras fue reconocido por ser el filósofo de la armonía, siendo un geómetra y músico, pero quizás lo más relevante es que para este último el sentimiento estético no estaba en el número ni en la medida, sino en la intuición mas profunda del propio ser de donde surge el carácter luminoso tanto de la belleza como de la experiencia mística. Pareciera ser que no esta tan claro la definición de una frontera entre la fascinación de lo poético y lo religioso (Peña y Lillo, 1987).

Pareciera ser que el mundo de la esquizofrenia es algo esencialmente poético ya que trasciende de una presencia o ausencia de un hablar metonímico, sino más bien el asombro que nos genera extravagancias y sus ideas, entre lo concreto y lo metafísico, un ritmo interior ...espontaneidad ...estilo ...inspiración.....la verdadera presencia de la intuición y la matemática, un lenguaje que permite la creación de un acto en su soporte, la presencia de un movimiento, la materia inquieta que danza con su vacío desvelado.

Referencias bibliográficas

- Amengual, B. (1981). *Études Cinématographiques*. Francia: Ed. Lettres Modernes Minard.
- Borja Villel, M. (2010). *El museo interpelado* En M. Borja-Villel, K. M. Cabañas y J. Ribalta (Eds.), *Objetos relacionales*. Colección MACBA 2002-2007. Colección MACBA.
- Celedón, G (2016). *Sonido y Acontecimiento*. Santiago: Metales Pesados.
- Cortázar, J. (1983). *Deshoras*. Buenos Aires: Nueva Imagen.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Deleuze, G y Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux*. Francia: Editorial Minuit.
- Díaz de la Torre, J. M., & Palacios Aguirre, S. E. (2016). Consumo simbólico del museo. *IberoForum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, 11, 168–195.
- Dufrenne, M. (1982). *Fenomenología de la experiencia estética: El objeto estético*. Valencia: Paidós.
- Eco, H. (1992). *Obra abierta* (p. 120). Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Gil, J. (2012). De luces y sombras: A propósito de las estéticas comunitarias y colaborativas. *Errata. Revista de Artes Visuales*, 7, 106–125.
- Heidegger, M. (1958). *¿Qué significa pensar?* (P.U.F., p. 21). Buenos Aires: Nova. (Original en francés: *Qu'appelle-t-on penser?*)
- Heidegger, M. (1976) Traducción Ronald Key. *El origen de la obra de arte* Ediciones Departamento de estudios Humanísticos. Santiago, Chile.

- Medina Estévez, J. (2005). *Anotaciones de metafísica, siguiendo a Aristóteles y a Santo Tomás de Aquino*. Santiago: Universidad Santo Tomás.
- Epstein, J. (1974) *Écrits sur le cinéma*. Seghers, Cinema Club.
- Peña y Lillo, S. (1997). *El enigma de lo poético* (1ª ed.). Santiago, Chile: Talleres de Impresos Universitaria S.A.
- Rivera, Jorge Eduardo y María Teresa Stiven. (2008). Introducción. En *Comentario a Ser y Tiempo* (Vol. 1, p. 115). Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.
- Salles, C. (2011). *Redes de creación. Construcción de la obra de arte*. Mendoza: Aguirre.
- Stravinsky, I. (2006) *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. Harvard University. Traducción al español como *Poética musical: En forma de seis lecciones*. Acantilado.
- Szendy, P. (2015). *En lo profundo de un oído: Una estética de la escucha*. Santiago: Ediciones Métales Pesados.

Fuentes electrónicas

- Concepto.de. (s.f.). *Fenomenología*. Recuperado de:
<https://concepto.de/fenomenologia/#ixzz90BSFzvFS> <https://concepto.de/fenomenologia/#ixzz90BTxeniv>
- https://www.reddit.com/r/musictheory/comments/1gqj1lb/definition_consonancedissonance_igor_stravinsky/?show=original
- Imagen de texto Stravinsky
https://www.reddit.com/r/musictheory/comments/1gqj1lb/definition_consonancedissonance_igor_stravinsky/?show=original

Abstract: “The curtain rises and the theater reveals itself as a reflection of itself” (*der Vorhang geht auf; das Theater stellt ein Theater vor*), a stage within a stage. The lights go out and the veil falls; sounds are revealed, and the expectant gaze begins its dance. A fluttering curtain vibrates and stirs, initiating a movement that prepares the space.

The void takes control. The gaze conquers it while sound, like an alchemist, constructs colors. Each vibration announces a movement, and the veil, as it falls, lays bare what is hidden. However, the gaze remains; the limit is challenged, and the senses, heightened, venture beyond the evident. It is the sounds that guide, that weave the paths for the gaze to construct itself in movement. And it is in this process that the fragmentary, the incomplete, begins to emerge. The disturbing emptiness introduces distance, and in this space, the perception of everyday elements is born. Objects that were previously imperceptible dress the exhibition spaces: a glass pane, a spotlight, a rail, a pavement, a textured sky, colors, a frame. Walls that contain, garments that envelop.

How do we strip this emptiness of its veils? How do we make matter tremble, unsettle, awaken? The answer seems to lie in the opening of one's gaze, as Heidegger suggests, in the encounter with the truth of things. But this encounter does not come without effort. It is

a frozen scene, a mismatch of the senses. Blurry images, dissonant sounds, failed attempts to fit the visible and the audible together. And yet, it is precisely in the mismatch that the emptiness comes to life.

Beethoven, in his First Symphony, experiments with contrasting horizons: independent melodies that, when united, generate something unique. Stravinsky, for his part, explores the tension and clash between chords, creating dissonances that redefine music itself. As in Ludwig Tieck's theater, where "the world turned upside down" transforms the everyday into the extraordinary, these tensions in music and in museum design force us to pause.

It is there, in the restless pause, where everything vibrates, where everything tries to find its place. Movement takes us from "here" to "there," but "there" is nothing more than a predetermined destination, a place that only makes sense when we arrive. Like a sinuous footprint in the dust, like an object patiently awaiting the sound that will give it movement. So the question arises: can museum design shed its own veils? Is it capable of undressing itself, of revealing itself naked to the restless gaze? And, if so, how many times will it take for the curtain to come down before we can discover the essence of the material on display?

Keywords: Unveiled - Matter - Void - Scene - Opening - Restless - Museography

Resumo: "A cortina se levanta e o teatro se revela como um reflexo de si mesmo" (der Vorhang geht auf; das Theater stellt ein Theater vor, Ludwig Tieck), um palco dentro do palco. As luzes se apagam e o véu cai; os sons são revelados e o olhar, expectante, começa sua dança. Uma cortina agitada vibra e perturba, iniciando um movimento que prepara o espaço.

O vazio assume o controle. O olhar o conquista enquanto o som, como um alquimista, constrói cores. Cada vibração anuncia um movimento, e o véu, ao cair, revela o oculto. No entanto, o olhar permanece; o limite é desafiado e os sentidos, aguçados, aventuram-se além do óbvio. São os sons que guiam, que tecem as rotas para que o olhar se construa em movimento. E é nesse processo que o fragmentário, o incompleto, começa a emergir. O vazio perturbador introduz a distância, e nesse espaço nasce a percepção dos elementos cotidianos. Objetos que antes eram imperceptíveis vestem os espaços de exposição: um vidro, um holofote, um trilho, uma calçada, um céu texturizado, cores, uma moldura. Paredes que contêm, vestimentas que envolvem.

Como podemos despir esse vazio de seus véus? Como podemos fazer a matéria tremer, tornar-se inquieta, despertar? A resposta parece estar na abertura do olhar, como sugere Heidegger, no encontro com a verdade das coisas. Mas esse encontro não ocorre sem esforço. É uma cena detida, um descabro dos sentidos. Imagens embaçadas, sons dissonantes, tentativas fracassadas de encaixar o visível e o audível. E, no entanto, é precisamente no descompasso que o vazio ganha vida (1976).

Beethoven, em sua primeira sinfonia, faz experimentos com horizontes contrastantes: melodias independentes que, quando unidas, geram algo único. Stravinsky, por sua vez, explora a tensão e o choque entre acordes, criando dissonâncias que redefinem a própria música (2006). Como no teatro de Ludwig Tieck, onde "O mundo virado de cabeça para

baixo” transforma o cotidiano em extraordinário, essas tensões na música e no design do museu nos forçam a fazer uma pausa.

É ali, na pausa inquieta, que tudo vibra, onde tudo tenta encontrar seu lugar. O movimento nos leva de “aqui” para “lá”, mas “lá” nada mais é do que um destino previamente traçado, um lugar que só faz sentido quando chegamos. Como um traço sinuoso na poeira, como um objeto esperando pacientemente pelo som que lhe dará movimento.

Surge, então, a pergunta: o design de museus pode lançar seus próprios véus, é capaz de se despir, de se revelar nu ao olhar inquiridor? E, em caso afirmativo, quantas vezes será necessário que a cortina caia para que possamos descobrir a essência do material exposto?

Palavras-chave: Desvelamento - Matéria - Vazio - Cena - Abertura - Museografia
