

MUNDOS SONOROS
CRUCES, CIRCULACIONES, EXPERIENCIAS
Simposio Internacional de Arte Sonoro

13 Y 14 DE SEPTIEMBRE DE 2018
BUENOS AIRES
ARGENTINA

RESÚMENES DE PONENCIAS

IIAC

Instituto de Investigaciones en
Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa

UNTREF

UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE TRES DE FEBRERO

SIMPOSIO INTERNACIONAL DE ARTE SONORO

DIRECTORES

Raúl Minsburg y Bernardo Piñero.

COMITÉ ORGANIZADOR

José María D'Ángelo, Daniel Judkovski, Raúl Minsburg, Bernardo Piñero y Vanesa Ruffa.

ASISTENTE DE PRODUCCIÓN

Paula Miranda.

AUTORIDADES UNTREF

RECTOR

Aníbal Y. Jozami

VICERRECTOR

Martín Kaufmann

SECRETARIO ACADÉMICO

Ing. Carlos Mundt

SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO

Dr. Pablo Jacovkis

SECRETARIO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA Y BIENESTAR ESTUDIANTIL

Prof. Gabriel Asprella

DIRECTORA DEPARTAMENTO ARTE Y CULTURA

Dra. Diana B. Wechsler

ÍNDICE

CONFERENCIA DE APERTURA

“Re-composing Sounds...and Other Things” 10
Leigh Landy.

MESA 1: PAISAJE, TERRITORIO Y COMUNIDAD

“Escuchar el lugar: música, sonido, patrimonio y memoria” 12
Pete Stollery.

“Territorios sonoros / cartografías del tiempo. Sonidos geolocalizados y arte sonoro” 15
Pablo Bas

“Lugar sonoro y sujeto que resuena” 19
Cielo Vargas Gómez y Eduardo Nol Moreno

“Paisajes sonoros subterráneos. Contexto y comienzo de un proyecto subterráneo” 28
Alejandro Brianza

MESA 2: ARTE SONORO EN LATINOAMÉRICA

“Nendú: un posible archivo de arte sonoro brasileño” 31
Rui Chaves y Fernando Iazzetta

“Hacer la audición: encuentros entre arte y sonido en el Perú” 35
Luis Alvarado Manrique

“Curar la escucha - Reflexiones sobre la labor de la Sala de Experimentación Sonora (Lab 3) del Museo de Arte Moderno de Medellín” 38
Jorge Bejarano Barco

*“El giro sonoro en la práctica artística argentina de fines del siglo XX.
Ciclo Experimenta97 en Buenos Aires”* 42
Camila Juárez y Julio Lamilla

MESA 3: IMAGEN, GESTO Y SONIDO

*“Jorge Macchi en tres movimientos y una coda. Una encrucijada entre
música, sonoridad y representación visual en el arte contemporáneo
argentino”* 46
Valeria Alcino

*“Un cubo, Un tema, Dos performances: Directrices y contingencias en
la creación de las performances escénico-sonoras ‘Siria no es aquí’
y ‘Delfina’”* 50
**Yonara Dantas de Oliveira, Samya Enes de Oliveira,
Miguel Diaz Antar y Fabio Mazione Ribeiro**

*“Proceso y Resultados del proyecto ‘EDIPA – Escucha y Danza:
Interacción/Percepción/Acción’. Prácticas colectivas y conceptuales
en torno al sonido”* 55
José Miguel Candela y Georgia del Campo

*“Análisis de la obra de música visual ‘A siete kilómetros de acá’.
Estrategias de relación entre sonido e imagen”* 59
Ricardo de Armas, Nicolás Testoni y Marcelo Díaz

*“Videojuegos: un nuevo desafío para la música incidental.
Un enfoque ludo musicológico del análisis a través de ‘The
Last of Us’”* 63
Ignacio Quiroz

MESA 4: REPRESENTACIÓN, TRANSCRIPCIÓN Y SONIFICACIÓN

“La isla [reconocimiento]” 67
Rainer Krause

“La cultura sonora en el antropoceno” 71
Sebastián Vereá

“La Esquizofonía: el cambio ontológico sonoro” 74
Samuel Toro Contreras

“Cartografías Afectivas: sonificaciones. Onda expansiva” 79
Brian Mackern

“Sonificación SO259-3 TRANSATLANTIC- TRANSIT- TRACING” 82
Lukas Kühne y Sofia Scheps

MESA 5: ARTE SONORO Y EDUCACIÓN

“Percepción Enactiva y Lenguaje Sonoro. Diseño y aplicación de Sonomontajes en experiencias educativa” 86
Fabián Luis Giusiano y Nilda Elena Brizuela

“Educación musical y educación sonora en un contexto interdisciplinario mediado por tecnología digital” 90
Hugo Víctor Druetta

“Creación de un dispositivo sonoro para educación STEAM” 94
Nicolás Larenas

“Etnografía sonora, registros de campo y creación colectiva: una propuesta pedagógica desde la visión de Violeta Parra en los 100 años de su natalicio” 98
Andrés Rivera Fernández

MESA 6: LUTHERÍA ELECTRÓNICA Y TIEMPO REAL

“Deserenata. Composición de obra electroacústica para sitio específico” 101
Luis Federico Jaureguiberry, María Andrea Farina y Gustavo Basso

“Laboratorio de Performance. Un tratado de orquestación relacional” 105
Luciano Azzigotti y Agustín Salzano

“Reflexiones sobre una ‘poética de la mediación’ en la construcción de dispositivos sonoros e instrumentos musicales experimentales” 110
Javier Bustos

MESA 7: ARTE SONORO: CUERPO, GÉNERO Y SEXUALIDADES

- “Las disidentes: un estudio sobre la obra sonora y trayectoria de tres artistas”* 113
Bárbara Bilbao y Martín Matus Lerner
- “Devenir Resonancia. Propuestas post-humanísticas para la performance de música electrónica en vivo”* 116
Agustín Genoud
- “¿Cómo se escucha el arte?
Arte sonoro y auralidad contemporánea”* 119
Mene Savasta Alsina

MESA 8: LUTHERÍA ELECTRÓNICA Y TIEMPO REAL

- “Livecoding: una práctica en crecimiento. Tesis políticas y estéticas”* 123
Gabriel Vinazza
- “El gesto fonográfico”* 126
Diego Nicolás Makedonsky
- “Plug in de audio para mezclas binaurales utilizando HRTF”* 130
Estefanía Bergaglio y Jorge Petrosino

MESA 9: PATRIMONIO Y COMUNIDAD

- “Arte Sonoro y gestión de lo público. El caso del CASo”* 133
Matías Lennie Bruno y Florencia Curci
- “Sonoteca Bahía Blanca. El proyecto sonoro de una comunidad”* 137
Leticia Molinari y Fermín Enrique Ramírez
- “Lima, sonido capital. Un modelo para el estudio de la sonoridad de los centros históricos”* 140
Alejandro Cornejo Montibeller
- “Paisajes sonoros pampeanos y valoración de la biodiversidad. Un acercamiento al pastizal pampeano a través de sus sonidos”* 144
Martín Raúl Amodeo

MESA 10: REPRESENTACIÓN, TRANSCRIPCIÓN Y SONIFICACIÓN

- “Sonificación del teatro chileno hoy. Estrategias de escenificación de un teatro acusmático”* 147
Andrés Grumann Sölter
- “Instrumento musical virtual utilizando técnicas de reducción de dimensionalidad y machine learning no supervisado: hacia una cartografía sonora inteligente”* 151
Leandro Garber y Tomás Ciccola
- “Notaciones efímeras: acerca de los lenguajes de conducción y la práctica performática sonora”* 154
Juan Andrés De Cicco
- “Copia Académica. La supervivencia de la fotocopia en el proceso de distribución digital de textos académicos como detonante de producción artística sonora”* 157
Rodolfo Sousa Ortega

MESA 11: PAISAJE, TERRITORIO Y COMUNIDAD

- “Relatos Sonoros Cosmovisionales. Relatos sonoros basados en narraciones orales tradicionales de pueblos originarios”* 161
Iliana Díaz López y María Mendizábal
- “Cantos silentes en cuerpos de madera. Experiencias sonoras en contextos de memoria y reparación simbólica en Colombia”* 165
Leonel Vásquez
- “La escucha como testigo: vibración, silencio y escucha en el sismo del 19/sep/CDMX”* 169
Francisco Tito Rivas
- “El auditor-performer... cruzando fronteras: experiencias en torno a la obra Wiluwilunguen”* 172
René Iván Silva Ponce

“Movimiento, ritmo y sonoridad. Un análisis de sus relaciones en la danza mexicana” 175
María Martha Urbina Beltrán

MESA 12: ARTE SONORO EN LATINOAMÉRICA

“La desmaterialización del objeto sonoro en los 70 en Latinoamérica. Prácticas colectivas y conceptuales en torno al sonido. No Grupo/CADA/Movimiento Música Mas y Musika Viva” 179
Rolando Hernández Guzmán

“Vigo y el Arte Sonoro. Conferencia con Escuchas del Archivo Audiovigoteca del Centro de Arte Experimental Vigo” 182
Alan Curtis y Julio Lamilla Obando

“La serie ¿Música? Arte Sonoro desde contextos locales” 192
Fernando Iazzetta y Lilian Campesato

“El Ethos Barroco en el arte sonoro chileno. Implicaciones del sonido, tecnología y performance” 197
Renzo Filinich Orozco y Mónica Salinero Rates

“Arte, música y conceptualismo en América Latina” 200
Manuel Rocha Iturbide

MESA 13: PAISAJE, TERRITORIO Y COMUNIDAD

“Lo sonoro como productor de espacio social. Cartografías experimentales, exploraciones y activismos aurales en el conurbano del Gran Buenos Aires” 203
Leonello Zambón

“Lo sonoro como proceso social y terreno de construcción identitaria” 209
Fabián Beltramino

“Subjetividad, identidad y memoria a través del sonido” 212
Victoria Polti



MESA 14: PERCEPCIÓN Y ESCUCHA

<i>“Semiosis, cognición y mundos sonoros: aproximaciones semio-antropológicas a la discursividad musical”</i> Federico Buján	215
<i>“Timbre y Significación. Por una semiología de las formas sonoro-simbólicas”</i> Jorge Sad Levi	219
<i>“Página grabada [investigaciones sobre publicaciones sonoras]”</i> Raquel Stolf	222

“Re-composing Sounds...

and Other Things”

Leigh Landy

United Kingdom

Music, Technology and Innovation – Institute for Sonic Creativity (MTI²)
De Montfort University, Leicester, UK

AÑO: 2018

RESÚMEN AMPLIADO:

En esta conferencia de apertura, basada en cuatro décadas de uso de samples de diversas maneras en composiciones experimentales, particularmente electro-acústicas, voy a investigar el mundo de lo que yo llamo “música basada en sonidos basados en samples¹” sugiriendo que hay una relativa carencia de estudios académicos en ésta área tan importante. Las secciones contextuales de la charla se centrarán en delinear brevemente este mundo de creatividad sonora y ubicarlo dentro de la cultura del sampleo actual, así como abordar dos aspectos políticos del muestreo: la actitud del músico hacia la reutilización de materiales sonoros y los aspectos legales del sampleo, incluyendo pasajes musicales, en el debate de cual es la legislación actual que está siendo cuestionada en relación con el sampleo.

A continuación, se presentarán una serie de categorías en relación a los tipos de materiales que se están utilizando para samplear y cómo se presentan las obras basadas en samples. La sección siguiente es quizás la más relevante: la apertura de esta forma de composición innovadora partiendo de un modo tradicional de "artista que crea una obra" a uno más colaborativo que ya es esencialmente parte de la mayoría de las otras formas de la cultura del sampleo.

El objetivo aquí es sugerir que tales enfoques colaborativos permitirán que la *música basada en sonidos basados en samples* se convierta en parte de las vidas de un grupo mucho más amplio que los que participan actualmente en él. Finalmente, se sugerirá que esta aproximación a la música podría

¹ 'Sample-based sound-based music' en el original.

convertirse en una forma de “música folk²” del siglo XXI, abierta a quienes estén interesados independientemente de su experiencia previa. Para mayor claridad, intercalados a lo largo de esta charla, se presentarán ejemplos de mis propias obras así como de otros compositores.

BREVE BIOGRAFÍA:

Leigh Landy

Está a cargo de la cátedra de Investigación en la De Montfort University (Leicester, Reino Unido) donde dirige el Music, Technology and Innovation – Institute for Sonic Creativity. Su producción se divide entre obras artísticas y trabajo musicológico. Sus composiciones incluyen obras para video, danza y teatro, y han sido encargadas y presentadas en todo el mundo. Ha trabajado extensamente con el dramaturgo, Heiner Müller y con el new media artist Michel Jaffrennou, y fue compositor en residencia del Teatro Nacional Holandés durante sus primeros años de existencia.

También se ha desempeñado como director artístico de Idée Fixe - Experimental Sound and Movement Theatre. Sus publicaciones se centran en los estudios de música electroacústica, incluyendo la noción de dramaturgia musical, de música contemporánea en un contexto de artes transversales, las artes contemporáneas basadas en el tiempo, la elaboración de prácticas en las artes escénicas y el acceso a ellas. Es editor de "Organized Sound: an international journal of music technology" (Cambridge University Press) y autor de ocho libros que incluyen "What's the Matter with Today's Experimental Music?" (Harwood, 1991), "Understanding the Art of Sound Organization". (MIT Press) y "The Music of Sounds" (Routledge, 2012). Más recientemente se publicó su libro electrónico, "Compose Your Words" (Intelligent Arts, 2014) y el libro coeditado (con Simon Emmerson), Expanding the Horizon of Electroacoustic Music Analysis (Cambridge University Press, 2016). Actualmente está completando el libro "On the Music of Sounds and the Music of Things" con John Richards sobre samples y la cultura DIY (Do it yourself) . Dirige los proyectos de divulgación del sitio ElectroAcoustic Resource Site (EARS) y es director fundador de la Electroacoustic Music Studies Network (EMS).

PERFIL WEB: www.llandy.dmu.ac.uk



VOLVER AL INDICE

² 'Folk music' en el original.

“Escuchar el Lugar: Música, Sonido, Patrimonio y Memoria”

Pete Stollery

Reino Unido

University of Aberdeen, Escocia

AÑO: 2018

RESÚMEN AMPLIADO:

Los lugares proporcionan el terreno ontológico en el que nos encontramos y vivimos nuestras vidas. El hecho de que necesitamos un lugar para vivir, y no un espacio, atestigua que los lugares son esenciales para nuestra existencia. Cada lugar se establece como un fondo único y especial al cual se desarrollan todas las cosas en nuestra vida.

Los lugares también nos atormentan. Son la fuente principal de nuestra nostalgia, un dolor que experimentamos cuando estamos fuera de lugar. Queremos encajar en un lugar nuevo, extraño o desconocido o salir de un lugar antiguo, típico o habitual. Nos forzamos o nos vemos forzados a una relación con el lugar.

Por lo tanto, tenemos el deseo de comprender la inevitabilidad de tal relación entre nosotros y el lugar, y, en la forma de métodos para tratar de comprenderlo, hemos contado historias, dibujado cuadros y tomado fotografías. Gracias al desarrollo de la tecnología de grabación de sonido, ahora podemos grabar sonidos en un lugar y reproducirlos en otro. De este modo, nos otorga nuevas posibilidades de comprender nuestra relación con el lugar a través del sonido.

Al mismo tiempo, sin embargo, esta tecnología cambia fundamentalmente la naturaleza de los sonidos que escuchamos:

[...] los sonidos en medios grabados son ambos incorpóreos -los sonidos han sido literalmente robados de su cuerpo por el acto de grabarlos y reproducirlos- y desalojados; el mismo acto de grabar sonidos ofrece la oportunidad de presentar (grabado) sonido en un lugar diferente, por lo tanto, deslocalizándolo. (Kim, 2010)

Tales características de nuestro acto de grabar y escuchar sonidos en un lugar, descorporeización y desplazamiento, nos ofrecen varias formas de relacionarnos con el lugar. Un elemento esencial que es inmediatamente perceptible con el sonido grabado es el grado de ambigüedad que ofrece. Esto es causado por la relación entre las identidades que podemos, hasta cierto punto, distinguir de los sonidos que escuchamos y las oportunidades que podemos apreciar, sabiendo que estamos (en la mayoría de los casos) no en el lugar (más) donde la grabación se hizo e identificar el lugar de la grabación sería un acto precario.

Nuestra escucha del lugar a través de sonidos grabados es de hecho aún más precaria: no importa qué tecnología (antigua y nueva) usemos, termina explicando nuestro compromiso solo en parte porque, como Heidegger ha identificado, la esencia de la tecnología es enframe y, en consecuencia, oculta tanto como revela. La naturaleza de enmarcado de la tecnología se ve más vívidamente en las prácticas de escucha acusmática y composición acusmática, donde la tecnología de audio no solo nos brinda nuevas posibilidades de entender nuestra relación con el lugar, sino que nos obliga a observar su evidente ausencia, es decir, no están en el lugar donde se hizo esta grabación de sonido. Por lo tanto, a través del sonido grabado, nuestra relación con el lugar se trata menos de cuán efectivamente el sonido grabado presenta o representa el lugar que sobre qué (y cómo) la tecnología revela y oculta de nuestras capas de experiencia de lugar. En su trabajo fundamental, *The Tuning of the World: The Soundscape* (1977), R. Murray Schafer habla de cómo el paisaje sonoro predominantemente experimentado por la mayoría de nosotros, el de la ciudad, inevitablemente ha creado una sensación de nostalgia por otros sonidos, particularmente sonidos que hemos perdido, ya sea por negligencia o por desarrollo humano. Schafer propone la idea de Museos de Sonidos Desaparecidos: A la edad de cuarenta años tengo muchos [...] recuerdos que ya no se oyen (botellas de leche, silbatos de vapor, campanas para bicicletas, herraduras arrojándose contra una punta de metal). Todos tendrán una lista así. Escuchamos [...] y notamos cuánto se ha escapado sin ser percibido. ¿Dónde? ¿Dónde están los museos para desaparecer? Incluso los sonidos más comunes serán cariñosamente recordados después de que desaparezcan. Su misma normalidad los convierte en recuerdos de sonido excepcionales. (Schafer, 1977)

Hoy en día, estos museos están en todas partes y pueden ser curados a través de grabaciones y presentaciones posteriores a través de múltiples formatos, incluyendo la interpretación de conciertos, la instalación de sonido y los mapas de sonido basados en Internet. Al mismo tiempo, somos testigos

de un creciente interés en el sonido en sí mismo como punto de partida para las discusiones en grupos comunitarios. Durante esta presentación, evidenciaré este crecimiento a través de dos proyectos propios: 1. Sitios de sonidos de Aberdeen; un mapa de sonido impulsado por la comunidad donde los usuarios cargan sonidos en un mapa de sonido, agregando comentarios sobre el sonido, lo que inicia un diálogo a través de las redes sociales; 2. Hilton Soundscape; un proyecto de arqueología sónica que utiliza una ubicación que se ha transformado de un lugar de trabajo (antigua institución académica) a un lugar de residencia (urbanización). Los sonidos grabados hace 15 años asociados con el trabajo se sitúan en un mapa de sonido donde los sonidos asociados con él como lugar de residencia se agregarán en el futuro; También discutiré el proyecto Sonic Postcards, iniciado en la década de 1990 por Sonic Arts Network en Londres y continuado en los años 2010 en Escocia por el Aberdeenshire Council. Este proyecto empodera a los alumnos y docentes sin fuertes habilidades de alfabetización musical para que se relacionen con el sonido como oyentes y creadores, resaltando la naturaleza democrática de la tecnología como herramienta y permitiendo una mayor apreciación y comprensión de los muchos roles del sonido en nuestra sociedad.

BREVE BIOGRAFÍA:

Pete Stollery

Studied composition with Jonty Harrison at the University of Birmingham, where he was one of the first members of BEAST in the early '80s. He composes music for concert hall performance, particularly electroacoustic music and more recently has created work for outside the concert hall, including sound installations and internet projects. He is Professor of Composition and Electroacoustic Music and Director of the Electroacoustic Music Studio at the University of Aberdeen (Scotland), delivering courses on the creative applications of technology in music and music education to students, schoolchildren and the general public. He is also Chair of sound, an incubator for new music in Scotland which produces the soundfestival, Scotland's annual new music festival. His music is published by the Canadian label empreintes DIGITALes.

PERFIL WEB: www.petestollery.com



VOLVER AL INDICE

“Territorios sonoros / cartografías del tiempo.
Sonidos geolocalizados y arte sonoro”

Pablo Bas

Argentina

Independiente

AÑO: 2017, en proceso

RESÚMEN AMPLIADO:

Los mapas sonoros se basan, en una primera instancia, en una relación simple y directa entre territorio y sonido, o más precisamente en la relación entre algunas de las múltiples formas de representación de territorios y de sonidos. En ellos se puede reproducir registros de audio digital asociados a coordenadas de latitud y longitud en el mapa, por lo general correspondientes al lugar donde se generaron los sonidos. El propósito suele ser entablar una relación entre territorio y sonido fundada en características o ejes temáticos comunes a ambos, aunque en ocasiones la única relación es la de sonidos producidos en el espacio que representa el mapa. En la práctica en cualquiera de sus manifestaciones, desde el punto de vista sonoro, funcionan como plataforma de reproducción de sonidos y de escucha especializada en referirlos, relacionarlos o interactuar con algún tipo de representación visual de espacios físicos, de territorios.

Las posibilidades para establecer esta clase de vínculos son vastas debido, entre otras cosas, a la infinidad de tipos de contenidos sonoros, formas de representación gráfica del territorio y modos de relaciones entre ambos. Crecen exponencialmente conforme surgen recursos tecnológicos nuevos tanto en el área de la cartografía como en la del sonido. Por ejemplo, aplicaciones móviles para crear recorridos sonoros, desplazamientos en 360°, registros de sonido envolvente y otras.

El vínculo se evidencia más complejo con el extrañamiento de las relaciones entre las representaciones del espacio y del sonido y aquello a lo que se refieren, cuando advertimos que se trata de convenciones. “*El mapa no es el territorio*” dice Alfred Korzybski; “*la palabra no es la cosa nombrada*”

agrega Gregory Bateson en relación a los sistemas de representación. Ideas extensibles al campo de los registros fonográficos.

Respecto de la cartografía ocurre con formas tradicionales, como el planisferio en la proyección de Mercator, que están en crisis por la aparición de nuevas técnicas. Especialmente en lo referido a la representación bidimensional de espacios físicos pero también respecto de formas de relación y uso de interfaces visuales como ocurre con las nuevas tecnologías. Otro tanto ocurre con las tecnologías y las formas de representación del sonido que van transformándose paulatinamente. Esto acontece desde los primeros sistemas de registro y reproducción de sonidos. Muchas veces el propósito es reducir la brecha entre la experiencia de la escucha directa con la mediada tecnológicamente. Sin soslayar que por lo general prima un sesgo comercial de consumo.

“Es la diferencia la que produce simultáneamente la poesía del mapa y el embrujo del territorio, la magia del concepto y el hechizo de lo real” afirma Jean Baudrillard en *Cultura y simulacro* (1978). Relación extrapolable al vínculo entre un sonido y su grabación que refuerza la idea de que la relación simple entre territorio y sonido en mapas sonoros lo es solo en apariencia y lo es desde múltiples aristas. Una de ellas se manifiesta al indagar el carácter epistemológico de las tecnologías y de los sistemas de representación. Vinculación que se complejiza al desnaturalizar y evidenciar las formas específicas de construcción de sentido propias de paradigmas que dan lugar a formas de representación determinadas, y al problematizar estas relaciones. Lo mismo sucede por otra parte al indagar los cruces que en este contexto ocurren entre escucha (las escuchas), paisajes sonoros, identidad sonora, arte sonoro, tecnologías, grabaciones de campo, manipulación sonora, objetos sonoros; nociones que llegan a tensarse y ponerse en crisis mientras que se abre la posibilidad de hallar nuevas perspectivas que amplíen la comprensión y alcances de la “forma” mapa sonoro.

Referencias insoslayables para las cartografías sonoras actuales son el carácter colectivo y colaborativo que suelen tener por su relación directa con la comunidad. Lo son además los conceptos de escucha acusmática, escucha reducida y objeto sonoro. En el plano técnico, el desarrollo de los mapas web, el 3D, la geolocalización de datos y las tecnologías móviles tanto como el de las grabaciones de campo, su concepto y técnicas. También lo son históricamente el surgimiento del concepto de paisaje sonoro y las investigaciones llevadas adelante por Murray Schafer, el equipo del proyecto *World Soundscape Project* e investigadores de diversas partes del mundo; trabajos en Europa como *London*

Sound Survey o los del colectivo *Escoitar.org* en España; y proyectos en toda América, desde México hasta Argentina. Cabe además resaltar las realizaciones centradas en lo artístico y con características más abstractas de artistas como Matthew Barnard, Marcus Leadley, Justin Bennett, Dallas Simpson entre muchos otros. Trabajos donde no predomina una intencionalidad objetiva o documental de los registros sonoros y visuales, que puede tratarse de propuestas estéticas, lúdicas, o de otra índole que proponen resignificar los materiales o crear sentido.

Los márgenes que a las cartografías sonoras se les atribuye en carácter de registro documental, registro analítico, método para la preservación de sonidos o el propósito de representar alguna realidad determinada son extensibles. Es posible convertirlos en herramientas creativas y expresivas, un tipo de soporte de carácter audio-visual, que con sus particularidades impulse otro tipo de construcciones y de narrativas en el campo del arte sonoro donde inexorablemente lo sonoro aporta a lo espacial la dimensión temporal como recurso expresivo, narrativo y documental. En el devenir audible de los registros mapeados anida la dimensión temporal de estas cartografías que por ello se tornan más sensibles y permeables al paso del tiempo gracias al aporte del componente sonoro.

IMÁGENES DESCRIPTIVAS: https://pablobas.com.ar/mapas_sonoros.html
<https://www.facebook.com/groups/tallermapasonoro/>

BREVE BIOGRAFÍA

Pablo Bas

Músico, compositor, artista sonoro y docente. Compone música electroacústica, instrumental y mixta. Hace improvisación libre con electrónica, técnicas extendidas y procesamiento en tiempo real, solista y en otras formaciones. Trabaja con grabaciones de campo, paisajes sonoros y realiza mapas sonoros, sonomontajes e instalaciones sonoras. Hace música para audiovisuales, teatro, danza y otras realizaciones. Sus obras han sido seleccionadas en ciclos y conciertos de Argentina y el exterior. Coord. Gral Premio ArCiTec (UTN.BA) concurso de Arte tecnológico y Tecnología aplicada al arte. Director de ciclo de música contemporánea “Música y Arte Sonoro / Tandil” (UNICEN). Restauró registros del archivo sonoro del I.N.M. Carlos Vega. Autor del libro “Audio Digital” (MP Ediciones, Bs As, 2005). Docente Fac.

de Arte, UNICEN, UTN.BA, UNTREF, UP, Image Campus, Da Vinci, Escuela FX, Colegio La Salle, Inst. Prof. de Arte de Tandil, y otros. Docente investigador: grupo IPROCAE (UNICEN) y PIPA (UNTREF).

PERFIL WEB: <https://pablobas.com.ar>

<https://soundcloud.com/pablobas>

https://soundcloud.com/pablobas_improvisacion



VOLVER AL INDICE

“Lugar sonoro y sujeto que resuena”

Cielo Vargas Gómez

Colombia

Colectivo Lab
Sonido Informal

AÑO: 2017, en proceso

Independiente

Eduardo Nol Moreno

México

Colectivo Lab
Sonido Informal

AÑO: 2017, en proceso

Independiente

RESUMEN AMPLIADO:

Río Pamplonita, Lugar sonoro y sujeto que resuena, constituye la presentación de resultados del proyecto de investigación creación titulado: ***El paisaje sonoro como medio de resignificación del territorio: recorrido del Río Pamplonita-Norte de Santander***, en donde se perseguía el reconocimiento de los sonidos del territorio surcado por el Río (cartografía sonora), como tema principal de la investigación, y la ruta trazada desde su nacimiento en la cuesta de Altogrande (Paramo de Fontibón en los alrededores de Pamplona), hasta su desembocadura en el río Zulia, frontera colombo-venezolana. Durante este viaje, el río cruza diversos ambientes en las ciudades de Cúcuta, Pamplona, Los Patios, Chinácota, Bochalema y Pamplonita, y municipios como El Diamante, La Don Juana, La Garita, San Faustino y Agua Clara. A partir de estos contactos el sonido del río se mezcla con otros sonidos: humanos, industriales y animales que a su vez resuenan y afectan la noción de naturaleza a través del concepto del paisaje cultural y sonoro.

En su fase de trabajo de campo se pudieron constatar varias hipótesis trazadas al inicio del proyecto, encontrando que el paisaje sonoro, no ya del Río en exclusiva nos advierte que los entornos son lugares y sujetos, en su diálogo y tensión con los demás personajes con los que convive y resuena.

La propuesta de investigación creación se estructuró en un proceso metodológico por fases: abordaje teórico del problema desde lo artístico, lo sonoro, lo estético y lo sociológico; Segunda fase

de reconocimiento de sonido y cartografía sonora; Tercera fase de captura y re-significación del sonido y finalmente una fase de creación, ensamblaje y socialización del trabajo.

Keywords

Paisaje sonoro; Paisaje cultural; Resignificación del territorio; Lugar sonoro; Impacto sonoro; Cartografía sonora; Convivencia.

INTRODUCCION

El paisaje sonoro se ha transformado en el mundo del arte sonoro como un instrumento; casi diríamos una metodología, de acercamiento hacia el espacio y el territorio.

La ruta que dibuja cartográficamente el río, en el caso del proyecto del río Pamplonita, no puede ser ajena a la reflexión que el paisaje ha dado desde el Romanticismo. El paisaje como concepto humano ha marcado muy bien la mirada que en lo natural transpone al ser humano en su conquista del territorio, en la alteración y modificación constante de la tierra.

A este respecto, el movimiento artístico del Land Art de los años setenta en EE. UU ya había planteado profundos interrogantes sobre este recorrido del hombre sobre el territorio, ilustrando y experimentando desde la intervención y la apropiación en el paisaje los comportamientos estéticos e incluso destructivos que hemos generado irreversiblemente sobre el mismo.

Hablando de nuestro objeto de estudio: el Río Pamplonita (Figuras 1 y 2), encontramos que desde su entorno rural y urbano se derivan una serie de cuestiones ambientales, que de alguna manera impactan su sonido. Este contraste entre las transformaciones naturales y artificiales se hacen evidentes en el paisaje y el proyecto pretende capturar, a través de la descontextualización en el espacio expositivo de la obra de creación, la inquietud y reflexión de los oyentes sobre el impacto humano en la naturaleza y en el entendimiento del sonido del río.

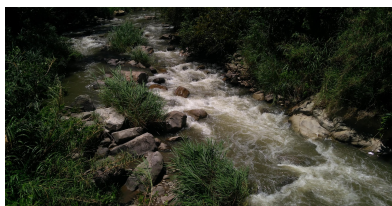


Figura 1. Río Pamplonita, La Don Juana NS, 2018 © Figura 2. Río Pamplonita, Cúcuta NS, 2018 ©

Categorías Conceptuales

Mapeo sonoro

Conceptualmente el proyecto se enmarca en la corriente del paisaje sonoro y dentro de ésta el mapeo sonoro. La práctica del mapeo busca recabar información sobre un territorio, en el caso del Río Pamplonita, el mapeo busca principalmente capturar el sonido del Río, sus entornos y lo que acontece a su paso. La práctica del mapeo, denominado también cartografía, se rastrea desde las dinámicas del movimiento Situacionista francés y hace eco de la experiencia lúdica y desprevenida que sus actores plantearon frente al espacio urbano, así como encontrar en el recorrido de los lugares una resignificación estética de los mismos.

Fonografía

Dentro de los aspectos técnicos de la captura sonora en el espacio público, cabe mencionar que a comienzos de los años ochentas, el mercado comenzó a ofrecer equipos de grabación sonora con características de gran rendimiento técnico, precios accesibles al público, fácil manipulación y transporte como la mini grabadora de bolsillo. De esta manera se acuñó el término “fonografía” para referirse a la toma de fragmentos sonoros del entorno y revelar el parecido de este proceso con el de la fotografía.

La fonografía se refiere a la toma de un fragmento sonoro del entorno, un espacio cerrado de elementos ordenados en la banda de grabación, que al grabarlo y reproducirlo expresa una ideoescena sonora que atraviesa un conjunto de espacios definibles, como “espectáculos”, en los cuales, quien realiza la grabación en un punto geográfico cualquiera, se encuentra en el centro de la

ideoescena específica que pretende “aprehender” ordenándola, jerarquizándola para “captar al mundo exterior” (Moles: 1991)

Categorías formales: instalación:

A partir de las ideas de Rosalind Krauss el arte contemporáneo se inserta dentro de lo que denomina arte en el campo expandido. Prácticas que se desplazan desde el contexto artístico y las condiciones culturales, provocando que la definición de escultura se abra a posibilidades más efímeras como las construcciones específicas para lugares (site specific); la marcación de lugares (earthworks); y las acciones (performance).

La relación entre arte sonoro, instalación sonora y el arte expandido se da por la ocupación de otros sentidos y estímulos dentro de la obra, que apelan no solo a la visión del espectador sino a su cuerpo: oído, tacto, olfato son activados a partir de sonidos, ambientes, objetos, pretextos de una obra total.

Las prácticas identificadas con la especificidad para el sitio querían intervenir directamente en esas condiciones culturales (Krauss: 1996), de esta manera la instalación sonora procura entender los espacios, sean arquitectura, paisaje, no arquitectura o no paisaje.

Otro aspecto relevante en la instalación, atañe a su construcción o montaje. Ocultar o dejar visible el andamiaje técnico de la instalación sonora es un elemento que refuerza el concepto del trabajo. El sonido es parte sensible de la instalación al mismo tiempo que los dispositivos electrónicos que lo generan como amplificadores, generadores, magnetofones, reproductores de casetes, cables, auriculares, micrófonos y altavoces se convierten en materiales escultóricos. Todos estos elementos se convierten en parte integral y formal del objeto escultórico, motivo de la instalación. No existe una excesiva preocupación por ocultar a la vista estos elementos ya que refuerzan el concepto de un arte sonoro plástico. (Ariza: 2008)

Espacio

Resulta complejo definir este concepto, sin embargo en la actualidad se recogen las ideas de Foucault que situaba al espacio como la obsesión del siglo XX, destronando al tiempo como obsesión del siglo XIX- y comentaba que a diferencia del tiempo, en la actualidad nos hacía falta desacralizar al

espacio, ya que en la práctica, seguimos dando por sentado categorías inquebrantables como: la constitución de un espacio público y otro privado; espacios de trabajo y de ocio, etc. (Foucault: 1967).

Cuando se piensa el espacio en el arte, se visualizaba la extensión del mismo hacia un campo de relaciones; encontramos la obra de Robert Smithson, Gordon Matta-Clark, Barbara Kruger, Bill Viola, Vanessa Beecroft, por mencionar solo algunos artistas, en sintonía con la búsqueda del minimalismo por percibir el espacio moderno. Podríamos decir que el objeto minimalista abrió el espacio en el arte hacia la experiencia fenomenológica, pero las experiencias de esta estética relacional dieron a luz la existencia de un espacio, para el arte, más allá de la galería, más allá del recinto concertado, un espacio que conecta su propio espacio corporal y mental. Así la esfera del espacio público se implicó de manera diferente dentro de la práctica artística, que ha impactado sobre el mismo desde que el hombre habita en esta tierra. El elemento de lo efímero marca la diferencia, ya que renuncia al hecho de permanecer en el tiempo, a la idea de ser parte del espacio institucional, a ser lugar de forma permanente. Dentro de este acercamiento al espacio y a los medios artísticos varios artistas han procurado en su obra instalarse, situarse e involucrarse tangencialmente con el espacio, habitarlo de manera itinerante o momentánea. El arte de la tierra (Land Art) propuso a través de su experimentación directa sobre el paisaje dos discusiones capitales para problematizar sobre el concepto de espacio:

1. Espacio natural vs. Espacio intervenido por el hombre
2. Reivindicar el caminar como práctica estética en si misma

Sobre estos supuestos la noción de espacio como bien lo bordea Heidegger sólo se entiende a partir del habitar, entendido este habitar como transformar, personalizar, apropiar el mismo. De esta manera se puede asumir que el espacio natural obedece a la acción humana, efímera o permanente, como resultado de la interacción y el trasegar del mismo sobre el territorio.

Instalación sonora

En lo relativo a la instalación sonora como categoría artística, se debe hablar en primera instancia del arte sonoro y las diferentes aproximaciones hacia el sonido: como objeto de la obra o acompañante de la obra y las relaciones del sonido con el espacio desde la física y la fenomenología.

Es relevante como los artistas visuales se han ido acercando al sonido, desde sus manifestaciones más abstractas y espaciales como los futuristas, el movimiento fluxus, el arte conceptual y la inserción de la instalación sonora en el campo del arte digital y las nuevas tecnologías.

Dentro del panorama nacional es relevante la aproximación teórica de Mauricio Bejarano, docente de la Universidad Nacional de Colombia, así como las experiencias del Festival de la imagen en Manizales, Universidad de Caldas, la gestión de la Maestría en Arte Sonoro de la Universidad Antonio Nariño en Bogotá y el programa radial Oír es Ver, el Festival en Tiempo Real, así como la paulatina presencia del arte sonoro y la experimentación multimedia (no cerrada a la disciplina musical) en las convocatorias del Ministerio de Cultura Colombiano, Plataforma en Bogotá y proyectos concertados por el Ministerio de Cultura sobre resignificar el territorio fronterizo en diferentes latitudes de Colombia, entre ellas el Departamento de Norte de Santander (proyecto Las fronteras hablan).

Mapeo sonoro

La dinámica del mapeo se deriva de las prácticas del Situacionismo. Es una tendencia que busca recabar información de las cartografías urbanas a través de recorrer los espacios y registrar lo que allí acontece. En el caso del mapeo sonoro, se recolectan sonidos de los lugares. Concretamente para este proyecto los sonidos serán los del entorno del Río Pamplonita, el sonido del Río mismo y lo que acontezca a su paso por los diferentes asentamientos humanos.

Dentro de estas prácticas se encuentran varios colectivos así como instituciones culturales y educativas interesados por constituir mapas sonoros de las ciudades; sonoridades de los espacios; archivos de sonidos para entender a futuro los lugares desaparecidos-transformados-olvidados-etc

Aspectos Metodológicos

Al ser un proyecto de investigación de creación, cualitativo en el que principalmente el desarrollo se articula a partir del trabajo de campo (reconocimiento de la escucha y los procesos de mapeo y captura del sonido del río) el diseño se estructuró principalmente en cinco (5) fases:

<p>I. Fase teórica: marco teórico</p> <ul style="list-style-type: none"> • Revisión bibliográfica • Conceptualización: <ul style="list-style-type: none"> Espacio natural Espacio intervenido Paisaje Paisaje sonoro Territorio Cartografía sonora Paisaje cultural Paisaje natural Ecología acústica 	<p>III. Creación del enfoque I</p> <ul style="list-style-type: none"> • Escuchar lo capturado • Clasificar y editar • Resignificar escuchando y recordando la experiencia sobre el paisaje sonoro
<p>II. Trabajo de campo</p> <ul style="list-style-type: none"> • Reconocimiento del paisaje sonoro • Caminar y registrar • Representación cartográfica sonora • Diarios de campo 	<p>IV. Enfoque de Creación II</p> <ul style="list-style-type: none"> • Creación de pistas sonoras: paisaje sonoro del río • Montaje de piezas sonoras • Opciones de instalación <p>V. Presentación</p> <ul style="list-style-type: none"> • Logística de la puesta en escena del trabajo • Gestión del lugar físico o virtual • Elaboración de un catálogo o entrega de la obra • Exposición de socialización

CONCLUSIONES

Como experiencia de investigación desde el ámbito de la academia, el proyecto se extendió hacia la creación de un semillero de investigación formativa en el cual pudieron confluír las inquietudes personales hacia el arte sonoro y los procesos de resignificación del territorio natural de Pamplona así como una reflexión crítica sobre las transformaciones que se han ejercido desde la ocupación humana y su impacto ambiental y cultural.

Al contrastar el sonido transitado por el Río Pamplonita se pudo encontrar una narrativa que cuenta la historia del Río, como un sujeto vivo y en constante cambio. Definitivamente el ejercicio de

capturar (fonografía) el paisaje sonoro del Río permitió resignificar su dinámica sobre el territorio en tiempo real de la captura sonora así como en la experiencia diferida de su reproducción.

El proyecto dentro de sus objetivos tenía la necesidad de crear un archivo sonoro, como patrimonio material de lo inmaterial, de la ribera del Río Pamplonita, es importante como parte del proyecto dejar abierto al público los archivos sonoros del Río y la experiencia documentada de esta experiencia recogida en una instalación sonora que se va a presentar en el mes de mayo en el Museo de Arte Moderno Eduardo Ramírez Villamizar de la ciudad de Pamplona.

AGRADECIMIENTOS

A las personas que de una u otra manera han contribuido a esta investigación, en sus diferentes etapas; gracias a Pamplona porque despertó en mí el deseo por explorar el sonido de sus montañas y sus aguas, las que corren y las que se condensan.

REFERENCIAS

1. RAE (2014) Diccionario Real Academia Española. Madrid: RAE
2. ROCHA, M. (2005) Qué es el arte sonoro. En: <http://www.artesonoro.net/>
3. DÍAZ, J. en ZALAMEA, G. (2006) Arte y localidad: modelos para desarmar. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia
4. RUSSOLO, L. en GÁMEZ, L. (2012) El arte del ruido. Barcelona: Ediciones Alpha Decay
5. CAGE, J. (2002) Silencio. Madrid: Ediciones Andorra
6. MOLES, A. (1991) La Imagen comunicación funcional. México: Trillas en: CARTAGENA Martínez, John Jader (2012) El sonido en el arte. Una aproximación al arte sonoro. Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín.
<http://www.bdigital.unal.edu.co/8380/#sthash.wwuDB4Db.dpuf>
7. KRAUSS, R. (1996) La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Madrid: Alianza
8. ARIZA, J. (2008) Las imágenes del sonido. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha
9. FOUCAULT, M. (1967) Espacios diferentes en: LEBRERO, J. (comisario), Toponimias (8) ocho ideas del espacio, Fundación “La Caixa”, Madrid, 1 febrero-10 abril 1994

BREVES BIOGRAFÍAS

Cielo Vargas Gómez (Bogotá-Colombia)

Artista plástica, exploradora del sonido, investigadora y docente.

Doctora en Arte Público y Maestra en Artes Plásticas. Como artista plástica ha exhibido su trabajo de intervención pictórica en exposiciones nacionales e internacionales. Desde el año 2011 compagina su obra con la docencia universitaria. Actualmente es docente investigadora del programa de Artes Visuales en la Universidad de Pamplona, Colombia, donde además de los diferentes cursos coordina el semillero de Arte Sonoro y Entorno. Desde el año 2014 trabaja con experimentación sonora, a través de diversas inquietudes ligadas a la ocupación del entorno natural y urbano, que le han llevado a investigar el sonido desde la noción de resignificación en el paisaje y cartografía sonora. Ha compartido sus investigaciones en eventos nacionales y fuera del territorio nacional a través de ponencias y publicaciones.

PERFIL WEB: www.cielovargas.com

Eduardo Nol Moreno (Ciudad de México, México)

Artista y Productor de Música electrónica independiente. Interesado en la experimentación con medios audiovisuales. Se ha adentrado a las artes digitales, así como en la fabricación de artefactos sonoros a través de un proyecto de tracks sonoros y sesión en vivo con el proyecto Furiel.

PERFIL WEB: <https://eduardo-nol.webnode.es/>



VOLVER AL INDICE

“Paisajes sonoros subterráneos

Contexto y comienzo de un proyecto subterráneo”

Alejandro Brianza

Argentina

Independiente

AÑO: 2015, en proceso

Filiación institucional: Universidad Nacional de Lanús

RESÚMEN AMPLIADO:

La idea detrás de la palabra *soundscape* –paisaje sonoro– fue moldeada por Murray Schafer y, si bien la define en su libro *The tuning of the world* –La afinación del mundo– que fue editado en el año 1977, ya desde la década anterior estaba a la cabeza del World Soundscape Project [WSP], un proyecto de la Simon Fraser University que con fines ecológicos, apuntaba a la conciencia sonora del ambiente y sobre todo a comprender acerca de la contaminación sonora, algo muy novedoso para aquellas épocas. En el equipo de trabajo también se encontraban otros pioneros del área: Barry Truax, Bruce Davis, Hildegard Westerkamp, Peter Huse y Howard Broomfield, quienes bajo el paraguas del proyecto WSP recibieron múltiples apoyos de fondos públicos y privados, para realizar grandes grabaciones de paisajes sonoros en diversas ciudades de Canadá en primera instancia y de Europa, posteriormente y avanzar sobre esta temática.

Describiéndolo como la agrupación de todo sonido audible que nos rodea, Schafer unió por primera vez las palabras *Sound* –sonido– y *landscape* –paisaje– creando no solo un nuevo concepto que trascendería hasta nuestros días, sino una disciplina de estudio en sí misma, ligada precisamente a la caracterización de espacios a partir de su entorno sonoro, permitiéndonos conocer a través de aquello que los sonidos nos revelan por sí mismos.

A pesar de no haber acuñado el término, Barry Truax es tal vez, junto a Hildegard Westerkamp, el mayor exponente tanto en la composición electroacústica de paisajes sonoros como en un extenso

desarrollo teórico proveniente de años de investigación y creación, acerca de las posibilidades de este subgénero de la música electroacústica. Apoyándose en los desarrollos previos realizados por Pierre Schaeffer a partir de la utilización de sonidos provenientes de registro microfónico en la llamada *música concreta* y de los aportes de Luc Ferrari con su propuesta de *música anecdótica* en cuestión de la narrativa que puede sostener una pieza sonora atendiendo a la referencialidad y el significado de los sonidos incluidos, Truax se interesó particularmente por el lugar en que se posicionan estéticamente los compositores al trabajar con material sonoro evocativo proveniente del entorno, agregando a la definición de paisaje sonoro de Murray Schafer que los sonidos originales deben necesariamente ser reconocibles en las producciones electroacústicas y tanto el contexto como las asociaciones simbólicas que están implícitas en él, deben hacerse presentes en aquella persona que participe de la escucha.

Desde este marco conceptual, a partir de tres anécdotas sonoras de la propia infancia del autor, se contextualiza el lugar desde dónde se encara este trabajo. Los sonidos de una Navidad, un teléfono celular de juguete y múltiples viajes en la línea más vieja del subte de Buenos Aires motivan este proyecto de investigación - creación en el que se retratan de forma particular los espacios urbanos de las distintas ciudades por las que circulan estos trenes, en los que se puede atender a partir de la escucha a costumbres específicas, distintas tecnologías que utilizan, horas del día o incluso en algunos casos realizar un esbozo de los usuarios del transporte.

Mucha gente, a veces más desde la teoría y otras más desde la praxis, se ha acercado al fenómeno de la escucha y al paisaje sonoro. Basta con poner ciertas palabras clave en el buscador de cualquier navegador de internet para encontrarse con un mar de artículos, reflexiones y experiencias de todo tipo alrededor de esta disciplina.

La razón de ser de este trabajo no es solamente la de aportar una gota a ese mar de producciones, aunque por supuesto eso es parte del resultado. Además de condensar una diversidad de ideas que acompañan al autor desde hace años, el proyecto evidencia distintos procesos de la subjetividad de la escucha, lo que es motivo de sobra para invitar a todo interesado a conocer sus propias formas de escuchar y los mecanismos que su percepción pone en juego al acercarse a un entorno sonoro.

Pensando en esto, en cada ciudad se realiza un abordaje diferente respecto a la espacialidad, el movimiento o el trabajo con voces, entre otras variables. Esto resalta aún más las diversas posibilidades que tenemos de interactuar con un paisaje sonoro y la idea de generar un vaivén continuo entre teoría

y escuchas, buscando hacer más asequibles los conceptos tratados, sobre todo aquellos que son más abstractos. Los paisajes sonoros en todos los casos están contruidos exclusivamente con registro de campo realizado durante viajes en los trenes y caminatas por las estaciones y andenes de cada ciudad, donde siempre el material crudo excede fácilmente la hora de grabación para concluir en fragmentos de aproximadamente cinco minutos en los que se condensa los rasgos que más significativos me hayan resultado según la experiencia vivida en cada ocasión.

Cada viaje tiene una fase de preproducción en la cual se recopila información, lo que permite salir a *cazar* determinadas situaciones sonoras: cuáles son las estaciones importantes o más transitadas, cuáles son las cabeceras, cuáles son las conexiones, si hay estaciones bajo tierra o a nivel, lo antiguo o moderno de cada línea, e incluso si la situación se da, charlar con la gente del lugar permite obtener –casi siempre– los datos más reveladores. Solo entonces, con el plan de producción en mente se enciende el grabador y se emprende el viaje, siendo el entretenimiento de mañanas o tardes enteras y dando por resultado, las más variadas postales sonoras.

BREVE BIOGRAFÍA

Alejandro Brianza

Compositor, investigador y docente. Magister en Metodología de la Investigación Científica y Licenciado en Audiovisión. Técnico en sonido y grabación, flautadulcista.

Es docente en la Universidad del Salvador y en la Universidad Nacional de Lanús, donde además forma parte de investigaciones relacionadas a la tecnología del sonido, la música electroacústica y los lenguajes contemporáneos, de las cuales ha dado conferencias y talleres en congresos y distintos encuentros del ámbito académico nacional e internacional.

Es integrante de la plataforma colaborativa Andamio y miembro de la Red de Artistas Sonoros Latinoamericanos.

PERFIL WEB: <https://alejandrobrianza.com/>



VOLVER AL INDICE

**“Nendú: un posible archivo
de arte sonoro brasileño”**

Rui Chaves

Fernando Iazzetta

Brasil

Universidade de São Paulo

2018

Filiación Institucional:
Universidade de São Paulo, Nusom (Núcleo de Pesquisas em Sonologia).
São Paulo, Brasil.

RESÚMEN AMPLIADO:

Nuestra ponencia pretende principalmente presentar una reflexión sobre el proceso de mapeo relativo al arte sonoro brasileño. Esta acción consistió en dos iniciativas: realización de una plataforma online con la designación de ‘Nendú: un posible archivo de arte sonoro brasileño realizado entre 2016-2018’. ‘Nendú ...’ (www.nendu.net) es una plataforma bilingüe (Inglés / Portugués) que reúne el trabajo de diferentes artistas brasileños; y en la edición y publicación de un libro (editado por Fernando Iazzetta y Rui Chaves) que cuenta con la contribución de diferentes autores locales (cuya participación y selección fue apoyada por el trabajo hecho anteriormente en ‘Nendú ...’). Estos autores presentarán relatos en las siguientes áreas: arte radio; prácticas DIY de electrónica sonora; intercambio de cassette y arte postal; producción experimental de vinilos; cartografía y escucha; poesía sonora.

La creación de la plataforma online ‘Nendú ...’ tuvo como base los siguientes objetivos: 1) la creación de un espacio de difusión y conocimiento de la práctica local; 2) el instigar conversaciones o procesos de documentación que ilustran procesos individuales de creación. El primer elemento se refiere a la creación de un mapa, una cartografía online de los practicantes de este tipo de hacer artístico, en el que es posible hacer una navegación geográfica (en una interfaz basada en el mapa de Brasil) y por categorías (designaciones de prácticas que recorren el imaginario actual de la historiografía y reflexión

sobre arte sonoro). La organización del archivo fue basada en la idea de que el arte sonoro es un lugar poroso que resuena la evidente especificidad de la experiencia y presentación de trabajos que suenan - en términos temporales, espaciales o formales - pero que no excluyen la conexión práctica, conceptual e histórica a la música, la arquitectura, el performance o las artes visuales. Esta sensibilidad o expresión interdisciplinaria reflejó el proceso de selección que pasó por una investigación individual, pero también por contactos a curadores, amigo(a)s o investigadores; un proceso que se encuentra abierto, hasta el final del proyecto, a cualquier individuo que quiera formar parte de este repositorio. Esta apertura posibilita un diálogo entre el archivista y los demás interesados, al mismo tiempo que fomenta una reflexión sobre la relación de pertenencia con el término 'arte sonoro' y el papel del sonido en diferentes prácticas artísticas.

El segundo elemento, llamado diario, consiste en un trabajo de campo donde el 'archivista' intenta capturar relatos del hacer artístico en el campo de las ' artes sonoras '. Este material es publicado en formato de blog en paralelo al mapa, auxiliado por la captura de otros materiales que retratan el proceso creativo de cada artista: fotografías, textos, pautas, videos, grabaciones audio. Esta iniciativa también permitió estimular colaboraciones con artistas locales y promover el trabajo hecho localmente. Queremos destacar la compilación de los trabajos de grabación de campo - 'O tempo entre uma ação e outra' - publicado por el sello portugués Greenfield Grabaciones y con la participación (en orden de aparición) de Vanessa de Michelis, Janete El Haouli, Thaís Aragão, Alexandre Fenerich, Lilian Nakao Nakhodo, Denise Garcia, Júlio de Paula, Renata Roman, Marcelo Armani, Marco Scarassatti, Thelmo Cristovam.

Este proceso, como ya se mencionó, incluye la creación de un relato histórico y crítico (publicado por Bloomsbury en 2019) sobre el panorama actual de arte sonoro brasileño ('No rolé ... '). Rolé es una expresión cotidiana utilizada en Brasil que describe el acto de caminar, de navegar por la ciudad sin un final a la vista. Este evento abierto está mediado por un flujo constante de personas, poder y experiencias sensoriales. Esta fluidez también caracteriza, no solo a un segmento importante de la producción de arte contemporáneo y música brasileña, sino también a una serie de artistas brasileños que desarrollan un nuevo y emocionante trabajo con sonido. Una contribución de Rui Chaves para esta publicación, es la descripción de una serie de artistas brasileños (Floriano Romano, Giuliano Obici, Paula García y Vivian

Caccuri) cuya práctica artística alude de forma connotativa y simbólica a la cotidiana política, sonora, social y urbana local.

A coordinación de estos diferentes elementos, presentan el archivo como una herramienta de investigación para la audibilidad. En este caso, una preocupación metodológica en términos de representación y representatividad, en la relación entre producción local y una historiografía que tiende principalmente a presentar artistas europeos o norteamericanos. Esto no es exclusivo del arte sonoro, la crítica poscolonial ha presentado la falta de representatividad en las historias canónicas de la música o el arte junto con la tendencia a producir generalizaciones que se derivan de lo particular, pero se confunden con lo universal. En este sentido, el archivo es una herramienta para construir una contra-narrativa crítica. En este caso, una discusión contingente y no hegemónica de lo que podría ser el arte sonoro brasileño.

BREVES BIOGRAFÍAS

Rui Chaves

Se graduó en Sonido e Imagen en la Escola de Artes e Design, Caldas da Rainha. (Portugal. Después ha hecho un Master in Arts (fondos de la Fundación Calouste Gulbenkian) no Sonic Arts Research Centre, Belfast (Reino Unido). En la misma institución hizo un doctorado con la tesis "Performing sound in place: field recording, mobile transmission and walking" (apoyo de la Fundación Ciencia y Tecnología). Este desarrolla trabajo creativo interdisciplinario en la exploración de la relación entre performance y arte sonoro. Pesquisador posdoctoral (Proceso FAPESP 2014 / 15978-9) en el núcleo de investigación NuSom - Núcleo de Investigaciones en Sonología (departamento de Música de la Universidad de São Paulo). El proyecto de pesquisa se centra en la creación de un archivo dedicado a la producción de arte sonoro en Brasil. [www.ruichaves.com, http://lattes.cnpq.br/1901752306271208](http://lattes.cnpq.br/1901752306271208)

Fernando Iazzetta

Profesor en el área de Música y Tecnología del Departamento de Música de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la USP. Es coordinador del NuSom - Núcleo de Investigaciones en Sonología de la Universidad de São Paulo. Como investigador se ha dedicado particularmente al estudio y

utilización de nuevas tecnologías musicales. Es autor de los libros "Música: Proceso y Dinámica" (1993) y "Música y Mediación Tecnológica" (2009) además de varios otros artículos.



VOLVER AL INDICE

“Hacer la audición:
Encuentros entre arte y sonido en el Perú”

Luis Alvarado Manrique

Perú

Independiente

AÑO: 2016

RESÚMEN AMPLIADO:

Podemos remontarnos al arte de los huacos y vasijas silbadoras comunes en la zona norte del Perú, como también al sistema hidráulico que generaba efectos sonoros en la zona en la que se ubica el famoso Lanzón de la cultura Chavin. Ambas experiencias de lo que podemos llamar la auralidad precolombina han sido fuente inspiración para el trabajo de artistas sonoros peruanos de las últimas décadas como Jaime Oliver o Christian Galarreta.

Podemos decir que las relaciones entre arte y sonido, entre visualidad y sonido, entre espacio y sonido, se remontan justamente al mundo precolombino. Y las encontramos nuevamente en algunos poetas de vanguardia en la década del 20.

Sin embargo, ha sido recién en la década del 60 y 70 que tres artistas se encargaron de introducir las ideas de lo que podría ser un arte nuevo, de interrelación entre el sonido y otras artes, ellos son César Bolaños, Jorge Eduardo Eielson y Francisco Mariotti. Bolaños desde la perspectiva de un compositor de música electroacústica abierto a las manifestaciones interdisciplinarias aprendidas en su estancia en el CLAEM en Argentina, mientras que Eielson desde el conceptualismo, la poesía sonora y fluxus, desarrolló una serie de experiencias límite entre performance y composición musical. Mariotti por su parte ha sido un artista pionero a fines de los 60s y principios de los 70s dentro de la escultura sonora.

Pero ha sido recién a fines de los 90s, coincidiendo con el arribo de la revolución digital, la socialización tecnológica y su impacto en el mundo de las artes visuales, que la pregunta por una historia del arte sonoro empezó a hacerse.

Es a partir de entonces que empiezan a gestarse investigaciones locales sobre video arte, arte de nuevos medios, música electroacústica y performance. Son años que coinciden también con investigaciones sobre el periodo de la violencia en el Perú, que nos exponen a cifras escalofrantes sobre los efectos de los enfrentamientos entre grupos terroristas, militares y sociedad civil. Esto tiene un fuerte efecto en mucha nueva producción artística local y las temáticas sobre el periodo de la violencia las vemos presentes en la obra de muchos artistas que transitan entre las artes visuales y el sonido, como Luz María Bedoya, Eliana Otta, José Luis y José Carlos Martinat, Santiago Pillado, Christian Galarreta, entre otros, en este contexto el uso de la voz, como herramienta de denuncia y testimonio se vuelve muy presente.

Otro ángulo importante es el que tiene que ver con la relación con las culturas del ruidismo, y las prácticas musicales del underground, en donde se han dado a conocer diversas propuestas de músicas radicales y emprendimientos de tecnologías al paso, fabricación artesanal de objetos sonoros (osciladores y sintetizadores), como también propuestas pedagógicas para buscar socializar conocimientos, desde talleres en casas, hasta su implantación en instituciones educativas. Estas prácticas, extendidas en todo el mundo, han tenido una gran importancia en el desarrollo local de propuestas de arte sonoro. En el Perú influye que venimos de un pasado de violencia asociado también a una profunda crisis económica y a un acceso limitado a la tecnología, las formas austeras de producción de la música electroacústica peruana a fines de los 80s y mediados de los 90s, como la aparición de una escena de noise armada del aprovechamiento de chatarra y creatividad (una irradiación de las economías informales y políticas del recuseo de mercados como Paruro o Wilson) son claves para entender el paso hacia el presente.

Los ambiciosos trabajos de Pauchi Sasaki, Juan Diego Tobalina, Verónica Luyo y Alvaro Icaza o José Carlos Martinat son el signo de una nueva etapa para la producción de arte sonoro en el Perú, donde la internacionalización juega un rol esencial. Sin embargo, cabe la pregunta de qué tipo de historia escribimos, hacia dónde apunta la internacionalización del arte sonoro en el Perú, en medio de fuertes campañas de promoción del turismo y la marca Perú. La exportación de una imagen del país que difiere con una realidad social crítica, ha sido uno de los temas que también han abordado algunos artistas sonoros locales.

“Hacer la audición: encuentros entre arte y sonido en el Perú” con más de 30 artistas y 40 piezas presentadas ha sido una exhibición que ha marcado un hito dentro de la producción de arte sonoro en el Perú, por representar hasta el momento el despliegue más grande para una exhibición de estas características y por abrir un nuevo horizonte para la comprensión de la cultura sonora en el Perú.

BREVE BIOGRAFÍA

Luis Alvarado (Lima, 1980)

Se desempeña como curador de proyectos de arte sonoro e investigación vinculada a la escena de música experimental de Perú y Latinoamérica. Es también poeta y artista sonoro. Dirige el sello discográfico y plataforma artística Buh Records, con la que tiene publicados más de 90 producciones y realizado muchos conciertos y festivales de música experimental. Es organizador del festival internacional de música experimental Integraciones, que se realiza en Lima anualmente. Ha sido curador de diversas exposiciones que vinculan las artes visuales, la palabra y el sonido, entre las que se encuentran “Resistencias: primeras vanguardias musicales en el Perú”, muestra documental sobre la música de vanguardia en el Perú en los 60s, presentada en el Espacio Fundación Telefónica en Lima y “Hacer la audición: encuentros entre arte y sonido en el Perú”, en el Museo de Arte Contemporáneo de Lima.

PERFIL WEB: buhrecords.bandcamp.com



VOLVER AL INDICE

“Curar la escucha:
Reflexiones sobre la labor de la Sala de Experimentación
Sonora (Lab 3) del Museo de Arte Moderno de Medellín”

Jorge Bejarano Barco

Colombia

Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM)

AÑO: 2018

Filiación Institucional:
Curador de proyectos especiales del MAMM

RESUMEN AMPLIADO:

A lo largo del siglo XX y con más ahínco en la actualidad las prácticas artísticas vinculadas al sonido han abierto múltiples caminos para la creatividad, el cuestionamiento de paradigmas y la expansión de los lenguajes del arte contemporáneo. La reivindicación del sonido como un aparato autónomo con potencia transformadora se ve reflejada en el creciente interés de muchos artistas y profesionales de otras disciplinas por incorporarlo en sus trabajos -o convertirlo su principal medio de expresión-; museos, galerías, eventos de arte y plataformas que abren nuevos espacios para la difusión de proyectos en los cuales el sonido ocupa un lugar central, así como un público receptivo participando y auto formándose en la escucha por medio de exposiciones, actos en vivo, entornos interactivos y publicaciones dan cuenta de ello.

Desde los primeros gestos de los Futuristas hasta las propuestas actuales en el ámbito del arte sonoro hay todo un trayecto hoy redescubierto que permite evidenciar entre otras cosas el papel preponderante que han jugado las exploraciones sonoras como constituyentes de la sensibilidad moderna y como punta de lanza del presente en el arte.

En la última década el Museo de Arte Moderno de Medellín realiza proyectos de artes electrónicas que han nutrido el ecosistema creativo de Medellín, al proponer la confluencia entre arte ciencia,

tecnología y sociedad, las metodologías de los laboratorios experimentales, la cooperación y el trabajo en red. Fruto de ello, desde finales de 2015, ha puesto en marcha la Sala de Experimentación Sonora [Lab3], como un espacio para la investigación y creación de los procesos artísticos que incorporan el sonido como elemento primordial, focalizando así las acciones en los campos del arte sonoro, el fomento de la escucha y la experimentación con sonido.

La ponencia reseña algunos de los proyectos expositivos que se han llevado a cabo en este espacio desde la labor curatorial.

La creación de este espacio da cuenta de un contexto de ciudad en el cual se han gestado durante la última década numerosos proyectos de corte experimental y a su vez es el resultado de varias iniciativas previas del este Museo en conjunto con otras instituciones y colectivos independientes en torno al cruce entre arte y ciencia, tecnologías.

Nociones como ecología acústica, escucha profunda, cartografías sonoras, paisaje sonoro, electroacústica, poesía sonora, radio arte, computer music, noise, circuit bending, tecnologías mestizas, cultura hacker, paisaje electromagnético, sonosfera y un amplio listado de prácticas y conceptos han entrado a formar parte del léxico creativo de la ciudad a partir de la labor de difusión de este espacio, inspirando nuevas perspectivas de creación para los artistas y a su vez de percepción para el público local desde el sonido.

Entrar en el análisis de estas prácticas artísticas representa, entre otras cosas, una posibilidad de estudio de las formas en que se están abordando la creación sonora en Latinoamérica. Una tarea discursiva que logre dotar de referentes teóricos, antecedentes y perspectivas comparadas estos heterogéneos e híbridos procesos conectados por el sonido.

Desde su apertura se han realizado las exposiciones: Territorio Táctil del artista Carlos Gómez Caballero (Col – Esp), Escuchas, una selección de arte sonoro actual con obras de Alejandro Cornejo (Perú), Budhaditya Chattopadhyay (India), David Vélez (Colombia), Edu Comelles (España), Fabio Perletta (Italia), France Jobin (Canadá), John Grzinich (Estados Unidos), Manrico Montero (México), Robert Curgenvén (Australia), Simon Whetham (Reino Unido), Yann Novak (Estados Unidos), Yannick Dauby (Francia), Jagüey del artista Leonel Vásquez (Bogotá), La Capilla Rothko amplificación de la

composición de Morton Feldman, Micro-ritmos, instalación sonora del colectivo Interspecifics, conformado por Leslie García y Paloma López (México), Darién, instalación sonora de David Escallón (Medellín), De dientes para afuera del artista bogotano Carlos Bonil, El Maravilloso Mundo de las Máquinas de Jacqueline Nova una de las precursoras del arte sonoro en Colombia, Rarae Aves de Alejandro Duque y recientemente la exposición 4x10, Exploraciones Sonoras sobre el Tiempo que reúne el trabajo diez proyectos de arte sonora y música experimental de Medellín.

De igual manera el espacio ha sido escenario para llevar a cabo talleres, laboratorios, recitales, performances sonoros, y conferencias con artistas y académicos del medio como Ricardo Dal Farra y Jorge Crowe (Arg), Leandro Pisano (it), Daniel Lara y Arcángel Constantini (México), Constanza Piña (Chile), Jean-François Laporte, Benjamín Thigpen (Fra.- Can) con su dúo de noise Rust, el ensamble Hope conformado por Marc Antoine Millon y Frédérick Bousquet desde Francia interpretando los instrumentos Baschet, tan estudiados dentro del ámbito académico del arte sonoro, entre muchos otros. Como veremos la perspectiva de trabajo de estos proyectos es muy amplia y transdisciplinar y muchos de ellos tienen su asiento o punto de partida las artes electrónicas en un sentido amplio, pero su materialización decanta en el sonido como elemento primordial.

La ponencia busca trazar una ruta de análisis y especulación sobre estos proyectos que transite de lo natural a lo artificial; de esta manera empezar por el paisaje sonoro, la ecología acústica y las prácticas de la escucha, pasando por iniciativas de bioarte, el uso tecnologías para la composición, la radio, hasta llegar a una dimensión etérea del sonido como la generada por las ondas naturales de radio y el electromagnetismo que nos remiten al concepto de sonosfera a partir de estas exposiciones y actividades.

BREVE BIOGRAFÍA

Jorge Bejarano Barco

Artista y curador. actualmente Curador de Proyectos Especiales del Museo de Arte Moderno de Medellín. Activo promotor de los laboratorios experimentales, las artes electrónicas y el arte sonoro desde el ámbito institucional e independiente. Ha realizado contribuciones académicas y proyectos artísticos en varios espacios de Latinoamérica y Europa: Medialab Prado, Universidad Complutense, Sumerlab la Coruña [España], Centro Nacional de las Artes / Centro Multimedia y CMMAS [México],

Festival de Cultura Digital [Río de Janeiro], Universidad de Oporto [Portugal] Festival de Música Experimental Tiempo Real (Bta), Salón Nacional de Artistas, Videosónica 2016 [Col], ISEA 201, entre otros, ha realizado una especialización en Gestión Cultural en la Fundación Ortega y Gasset [Buenos Aires], una Licenciatura en Ciencias Sociales de la UDFJC [Bogotá], varios diplomados y cursos en Museología y Arte.

PERFIL WEB: <http://jorgebarco.wixsite.com/maquiasmestizas>



VOLVER AL INDICE

“El giro sonoro en la práctica artística argentina de fines del siglo XX:

Ciclo Experimenta97 en Buenos Aires”

Camila Juárez

Julio Lamilla Obando

Argentina

UNQ, UNA, UNDAV

AÑO: 2017

RESUMEN AMPLIADO:

Este trabajo intenta analizar un fragmento de la historia del arte sonoro en Argentina a través del estudio del ciclo Experimenta, que inicia su actividad en 1997. De este modo, se destaca la filiación del ciclo desde una perspectiva ligada al “giro sonoro”, cristalizado en el campo artístico a lo largo del siglo XX y XXI.

Experimenta97, dirigido por Claudio Koremblit, se enfoca en lo sonoro a través de una serie de prácticas inclasificables y multiformes que a finales de los noventa formaban parte de Se trata de un ciclo que adquiere diversas morfologías en el tiempo y que pertenece, a la vez, a una constelación más amplia de enclaves de pensamiento artístico y político tanto autogestivos como institucionales. Asimismo, con la popularización y fácil acceso a las redes digitales, dicha constelación se expande de forma rizomática y arbórea en múltiples proyectos donde ingresan también discusiones de época y aportes sonoro-intelectuales no excluyentes. Justamente “Experimenta” es un proyecto musical que reúne, como una de sus mayores virtudes, una multiplicidad de temporalidades y géneros fundados en el campo relegado de la música popular más experimental, aunque sin excluir las búsquedas académicas más radicales y marginales, en el campo sonoro local de los noventa.

En el texto intentaremos registrar las posibles resonancias y divergencias con las tendencias hegemónicas dentro del canon musical de la música contemporánea de la época, en conjunto con la emergencia de incipientes teorías y prácticas sobre lo sonoro, tanto a nivel local como internacional.

Algunas de las preguntas que permiten organizar este trabajo son ¿cuál es la especificidad del ciclo **Experimenta97?**, ¿es posible concebir su proyecto estético como un anticipo del tipo de reflexión ampliada sobre lo sonoro-aural, que se vuelve masiva en las prácticas artísticas actuales? ¿a qué se considera “experimental” durante este período?, ¿cómo afecta lo tecnológico en la conformación, reproducción y circulación de las obras en el propio festival?

En el ya clásico libro de Michael Nyman de 1974, *Experimental Music*, se intenta construir una historia alternativa al canon hegemónico de la denominada nueva música. Precisamente el propósito es realizar una genealogía ordenada y fundamentada de la música experimental norteamericana, en contraposición a la “música de compositores de vanguardia” europea (Nyman, 2006 [1974], p. 21). Se trata entonces de un proyecto moderno que ensaya una definición de estas tradiciones en disputa, incidiendo fuertemente en la generación de los ochenta. Así Brian Eno destaca en el Prólogo que se trataba de un acto de “entrega” hacia una música entendida como una “entidad extremadamente física, sensual, una música sin narrativa (...), libre de ser pura experiencia sonora” (Eno, 2006, p. 13), y a su vez considerada también como una “fuerte experiencia intelectual y espiritual” (Eno, 2006, p. 13). Años más tarde, en *The Ashgate Research Companion to Experimental Music* (2009), estudiosos dedicados al enfoque experimental comenzaron a pensar que intentar una definición unívoca de la música experimental ya no tenía mayor sentido en un momento histórico en flujo permanente. Sin embargo se rescataba el libro de Nyman puesto que, como señala Christopher Fox, había desafiado un punto central del modernismo: “que el progreso de la historia llevaba a un solo futuro y que ese futuro se hacía concreto en la obra de la vanguardia” (Fox, 2009, p. 9). Desde esta perspectiva, la apuesta de los nuevos autores es, más bien, prestar atención a las especificidades de cada artista, al existir una amplia variedad de prácticas inclusivas que se solapan y engullen unas a otras.

Las ideas de indeterminación, de liberación de los sonidos a través de la sustracción del propio compositor de la obra, que es pensada más como proceso que como obra cerrada con un solo resultado, y de la libertad en las decisiones de los intérpretes, o desde la acción como esquema constructivo, se dejan leer ya desde las primeras páginas del catálogo. El texto de John Cage “Música experimental” (1957), extraído de su clásico libro *Silence* de 1961 inaugura el catálogo, proporcionando además una traducción al español que resulta un aporte fundamental para la recepción de las ideas del compositor en el campo cultural argentino en general.

En **Experimenta97** el giro sónico se produce a través de otro tipo de aproximaciones en relación a la escucha, cercanas al cuerpo, que llevarán al ciclo hacia el campo ampliado del arte sonoro. A través de cruces sonoros inéditos y saturaciones atonales, expande la dimensión cualitativa sensual de la música, mostrando “el inconciente de la música. La piel sensible de nuestro tiempo” (Korembliit, 1997, p. 78), prefigurando el clima de inmersión en el mar de información actual. El ciclo, desde una internet naciente en Argentina, se constituye tanto en archivo del pasado que invita re-experimentar el presente, como en parte fundante del giro sonoro de las artes en Argentina. De este modo, se desmarca de la mirada como régimen único de conocimiento de la experiencia estética e incluye la escucha como posibilidad de conocimiento epistemológico. Dota de un poder de sensibilidad táctil epistémica a las prácticas sonoras-aurales, a partir de una radicalización del concepto de escucha, en conjunto con una desacralización de la forma concierto musical.

BIBLIOGRAFÍA:

Eno, B. (-1974- 2006). “Prólogo”. En: *Música experimental. De John Cage en adelante*. Girona, España. Ed. Documenta Universitaria.

Fox, C. (2009). “Why Experimental Music? Why me?” En: *The Ashgate Research Companion to Experimental Music* James Saunders. Londres, Inglaterra. Ed. Ashgate.

Korembliit, C. (1997b). “¿Dónde irán los ojos de nuestro tiempo?” En: *Catálogo Experimenta 1997, vol1*. Buenos Aires, Argentina. Centro Cultural Ricardo Rojas UBA/Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Nyman, M. (-1974- 2006). *Música experimental. De John Cage en adelante*. Girona, España. Ed. Documenta Universitaria.

BREVE BIOGRAFÍA:

Camila Juarez

Investigadora. Licenciada en Artes y Doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Ha sido becaria doctoral del CONICET. Su trabajo se enfoca en la historia cultural y política de la música desde la segunda mitad del siglo XX y siglo XXI. Dicta cursos de grado y posgrado en diversas universidades (UNQ, UNDAV, UNA y UBA). Integra grupos de investigación en varias universidades, ha co-editado el

dossier “Las ciencias sociales a la escucha del tango” (Revista Afuera, 2011), ha publicado diversos artículos, entre ellos los que integran los libros Radio Memory (de Brandon LaBelle, Berlín, Errant Bodies Press, 2008), Tangos cultos. Kagel, JJ Castro, Mastropiero y otros cruces musicales (Esteban Buch comp. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2012) y The Militant Song Movement in Latin America. Chile, Uruguay, and Argentina (Pablo Vila ed. Lanham Maryland, Lexington Books, 2014).

Julio Lamilla

Licenciado en Artes por la Universidad de Playa Ancha de Valparaíso. Doctorando en Artes, UNA. Explorador Sonoro. Ha expuesto en muestras colectivas como La certeza del Error, Galeria Artexarte, Restrospectiva de Arte Sonoro Chileno, Parque Cultural de Valparaíso, 11 Bienal de Artes Mediales, Museo Nacional de Bellas Artes, Chile. E individualmente en MEME Gallery, Boston y Espacio G, Valparaíso.



VOLVER AL INDICE

“Jorge Macchi en tres movimientos y una coda.

**Una encrucijada entre música, sonoridad y representación visual en el arte
contemporáneo argentino”**

Valeria Alcino

Argentina

Universidad del Museo Social Argentino – Universidad de Buenos Aires

AÑO: 2018

Filiación Institucional:
Universidad del Museo Social Argentino
Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina

RESÚMEN AMPLIADO:

La relación de la obra del artista visual Jorge Macchi (Buenos Aires, 1963) con la música y el sonido resulta una constante a lo largo de su prominente trayectoria.

En este trabajo se busca explorar el sonido en integración con la imagen a partir de tres obras - movimientos- de este artista.

En la obra "Música Incidenta" (1997³) hay un predominio de lo visual a través de la partitura como elemento plástico de gran importancia. Son tres hojas de gran tamaño -230 x 150 cm. cada una- aparentemente sin notación. Las líneas de los pentagramas están conformadas por textos extraídos de diarios que refieren a noticias de accidentes de gente común. Las líneas del pentagrama se interrumpen al aparecer un punto final en la oración que se representa por medio de un espacio de separación de un centímetro. A la vez, este espacio opera como la representación gráfica de una nota musical, un sonido que puede escucharse en los auriculares que cuelgan frente a estas enormes hojas pentagramadas. A través de esta forma, Macchi genera una nueva notación musical -limitada a las líneas del pentagrama: Mi; Sol; Si; Re-. En esta obra, la representación visual introduce la dimensión sonora.

³ *Música incidental* (1997), recortes de periódicos sobre papel, CD, reproductor de CD, auriculares. 130x500x150 cm.

El segundo ejemplo es una instalación y performance realizada en colaboración con el músico Edgardo Rudnitsky: "La Ascensión" (2005)⁴. Fue presentada en la Bienal de Venecia en el oratorio de un edificio barroco del siglo XVIII. Macchi replicó la forma y tamaño de la pintura del techo –una representación del episodio bíblico de la Ascensión, un fresco de formato mixtilíneo obra de Tommaso Cassani Bugoni da Anton María Zanetti- en una cama elástica sobre la cual un acróbata se impulsaba de forma ascendente, provocando el efecto físico de la ascensión. Cada salto generaba diversos sonidos: los resortes rechinando, la tela elástica que a la manera de un parche percutido por el cuerpo en caída del acróbata generaba un sonido seco que acompañaba rítmicamente una pieza para viola da gamba, compuesta ad hoc e interpretada por Rudnitsky. La performance se realizó el día de la inauguración y se registró el audio de esta experiencia. Luego, durante el tiempo que permaneció en exposición, se reprodujo el ambiente sonoro una vez por hora, evocando la acción a través de cada sonido. La ausencia de representación visual de la acción fue sustituida por la presencia evanescente de los sonidos. En consecuencia, en la articulación entre visualidad y sonoridad resultó esta última predominante y necesaria como materia misma de la obra.

En la obra "El cuarto de las cantantes"⁵ (2006) se conjugan diversos niveles de intensidad entre sonido e imagen. Esta es una video y sonido instalación que elabora junto con el músico

Edgardo Rudnitsky en la que unas voces femeninas cantan cada fonema de un breve poema⁶. Cada letra aparece por breves momentos y diferentes tiempos en unas placas de vidrio que funcionan como parlantes. Las letras se desvanecen visualmente al mismo tiempo que lo hace la emisión vocal jugando con la idea de borrar contenida en el poema. En esta obra hay un claro equilibrio entre visualidad y sonoridad.

⁴ *LA ASCENSIÓN*, EN COLABORACIÓN CON EDGARDO RUDNITZKY, 2005, INSTALACIÓN Y PERFORMANCE. CAMA ELÁSTICA, INSTALACIÓN DE SONIDO, PIEZA MUSICAL PARA VIOLA DA GAMBA Y CAMA ELÁSTICA., 1400 X 1400 X 800 CM. BIENAL DE VENECIA 2005.

⁵ *THE SINGERS' ROOM*, EN COLABORACIÓN CON EDGARDO RUDNITZKY. - 2006 VIDEO Y SONIDO INSTALACIÓN. DVD, REPRODUCTOR DE DVD, AMPLIFICADOR, VIDRIO. 700 X 100 X 250 CM. COMPOSICIÓN MUSICAL POR EDGARDO RUDNITZKY. DURACIÓN: 7 MINUTOS. COMPOSICIÓN DE VIDEO Y EDICIÓN : GUSTAVO QUINTEIRO. GRABACIÓN DE LAS VOCES EN ESTUDIO DEL ARCO, BUENOS AIRES. GRABACIÓN TÉCNICA: OSQUI AMANTE CANTANTES FONÉTICOS : KARINA ANTONELLI, GABRIELA FERRERO, MICAELA PICCIRILLI, MURIEL SANTA ANA, CECILIA ZABALA. UNIVERSITY GALLERY, UNIVERSITY OF ESSEX, ENGLAND.

⁶ Here from afar I erase you. You are erased.

Como cierre -coda- de este trabajo, se presenta la video-instalación "Caja de música" (2003-2004)⁷. La obra apela a la memoria emotiva, a los recuerdos de la infancia enmascarados por una imagen disruptiva que muestra autos que circulan por los carriles de una avenida. La imagen propone un sonido de motores en marcha, bocinas, contaminación sonora. Sin embargo, lo que acompaña la imagen es una melodía simple y clara que remite a aquellas melodías provenientes del mecanismo **a manivela de dieciocho notas con cilindro** que produce por medio de la vibración de un peine de metal –al que alude la división en carriles del video- que está en contacto con unas pequeñas púas metálicas contenidas en un cilindro –los autos-. Al girar la manivela de la cajita, se activa un mecanismo compuesto por una serie de ruedas dentadas que transmiten el movimiento al cilindro musical. La estructura de madera de la caja actúa de resonancia y amplifica el sonido.

Históricamente, el sonido ha formado parte de las artes visuales a través de representaciones de imágenes o incluso de sensaciones, aunque carente de sonoridad. Baste pensar en las imágenes de los ángeles de las cantorías o las pinturas de instrumentos o la inclusión de partituras en escenas religiosas.

La obra de Jorge Macchi es, en cambio, una obra que utiliza el sonido como materia, como podría serlo en una obra tradicional un color o una forma dada.

Hay en cada una de estas obras características particulares en las que el sonido se presenta en diferentes planos y articulaciones en relación al aspecto visual, rescatando grafías, intensidades y registros que resultan constitutivos de la acción artística. Lo visual y lo sonoro se complementan, y dan sentido a la obra.

La materialidad de cada una de las obras propuestas, así como su carácter conceptual intrínseco, se constituye en base a la dimensión sonora que cada una de las piezas conlleva. En ellas se cuestiona la visión aprehendida desde lo cotidiano y se involucra al espectador en paradojas visuales, asociaciones inestables desafiando la comprensión lógica de la experiencia del mundo.

⁷ CAJA DE MÚSICA 2003-2004 VIDEO-INSTALACIÓN.DVD EN PANTALLA LCD 20". DUR.: 01.10 MINUTOS EN LOOP.COLOR. SONIDO ESTEREO.

BREVE BIOGRAFÍA

Valeria Alcino (Buenos Aires, Argentina, 1969).

Universidad de Buenos Aires- Universidad de San Andrés, Argentina. Licenciada en Artes, Profesora universitaria (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Magister en Investigación histórica (Universidad de San Andrés) Posgrados: "Museología: Diseño, Gestión y Planificación de eventos en Arte Contemporáneo" (Fondo Nacional de las Artes, Fundación Proa y Museo Guggenheim, 1999); Investigación Histórica (Universidad de San Andrés, 2004); Especialización en educación FAMM-MMISD, (USA, 2010).

Fue Encargada de Relaciones Institucionales del organismo intergubernamental Unión Latina. Se dedicó a la gestión de muestras y eventos culturales. Es investigadora de UdeSA y UMSA donde se desempeña como docente titular. Docente en ESEADE, CIC, AAMNBA y en la Escuela Nacional de Museología. Colabora con la Fundación Federico J. Klemm. Forma parte del CAIA. Su área de interés articula relaciones internacionales, política cultural y arte.

PERFIL WEB: <http://universidaddelmuseosocialargentino.academia.edu/ValeriaAlcino>



VOLVER AL INDICE

“ Un cubo, Un tema, Dos performances: ”

Directrices y contingencias en la creación de las performances escénico-sonoras ‘Siria no es aquí’ y ‘Delfina’ “

**Yonara Dantas de
Oliveira**

Universidade de
São Paulo / ESCH

**Samya Enes de
Oliveira**

Universidade de
São Paulo

**Miguel Diaz
Antar**

Universidade de
São Paulo

**Fabio Mazione
Ribeiro**

Universidade de São
Paulo

Brasil

AÑO: 2018

Núcleo de Pesquisas em Sonologia. Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo. São Paulo, SP, Brasil.

RESÚMEN AMPLIADO:

Este trabajo aborda el proceso creativo de la Kairospania Cia. Cênico-Sonora, grupo de artistas vinculados al NuSom, Núcleo de Pesquisas em Sonologia, de la Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - Brasil (ECA-USP). Partimos de las ideas de directrices y contingencias. Directrices: líneas de acciones previamente exploradas y que eventualmente se convierten en aspectos direccionadores de la performance. Contingencias: relaciones e interferencias entrelazadas en el devenir tiempo/espacio de la performance y que se desdoblán en diversas imágenes escénico-sonoras a cada ejecución. Enfocamos en la improvisación a partir de directrices y gestión colectiva sobre una estructura que se mantiene abierta, buscando posibilidades estéticas y expresivas en el devenir de la performance.

Describimos la creación de dos performances desarrolladas a partir de un objeto y un tema. El objeto: un cubo de metal de aprox. 2,5m²; el tema: la relación dentro-fuera, interno-externo, individual-social. El cubo demarca en el espacio una necesaria relación entre dentro y fuera, interno y externo y, consecuentemente, privado y público. La materialidad del cubo en la instalación escénica promueve situaciones relacionales entre público-privado, independientemente de la existencia material de una frontera física.

La performance "Siria no es aquí" trata sobre la situación de los refugiados. En ella la cuestión de la frontera es fundamental. Las líneas del cubo se convierten en el centro de la performance. Deseo y urgencia de romper las fronteras marcan la experiencia de las personas que huyen de la guerra. Sin embargo, la frontera es una barrera casi infranqueable (incluso cuando se rompe, otras barreras se presentan). Teniendo esto en vista, optamos por envolver el cubo con un tejido elástico, gris. Hecho pared y pantalla de proyección, en el tejido se proyectan algunas de las varias imágenes de los acontecimientos vividos en las fronteras europeas y norteafricanas. En ese mismo tejido surgen aún impresos cuerpos pulsantes, producidos por los performers que se encuentran dentro del cubo. Estos cuerpos deforman las imágenes, piden para salir, recuerdan la vida que pulsa detrás de la imagen. También de dentro del cubo surgen sonidos, músicos ejecutan vestigios de una canción suave, que no consigue desarrollarse en el sentido cronológico/idiomático, vestigios de un lirismo, casi ininteligible. Cuerpo, imagen y sonido actúan juntos en perspectiva: exposición, deformación y pulsación.

A pesar de la apariencia de límite insuperable ejercido por el tejido, los sonidos de dentro del cubo traspasan esa frontera y exteriorizan el movimiento del cuerpo. Un grito de resistencia surge contra los muros que buscan borrarlos. Las directrices sonoras son simples, improvisar a partir de los estopines considerando las imágenes en el cubo. Divididas en dos dúos, cada dúo cuenta con una selección de estopines para improvisar - fragmentos melódicos de la guarania paraguaya Lejania, de Herminio Gimenez. El flujo de energía sonora y gestual creado en el cubo, a partir de la interacción cuerpos-sonidos, revela la imagen escénica-sonora de la performance que se experimenta fuera del cubo. En el espacio entre la ejecución de un arco narrativo planeado colectivamente, la improvisación gestual-física de las actrices en el tejido elástico, la improvisación sonora y las imágenes proyectadas en la pantalla, es que surgen las contingencias que, en gestión colectiva, dirigen el devenir de la performance.

La performance Delfina parte de una situación del ámbito privado que gana perennidad y visibilidad al convertirse en una canción popular en el Paraguay. La canción Mateo Gamarra, de Estanislao Báez y Eladio Martínez, retrata el episodio del asesinato de Mateo Gamarra por las manos de su esposa, Delfina Servín, durante una fiesta. En el ámbito privado, la relación de la pareja. En las acciones de Mateo y Delfina, una respuesta pública. Y en la conversión de esa tragedia en canción, ese episodio transformado en memoria colectiva, publicitado. En esa performance, el cubo es el marco. Las paredes son simbólicas y el esqueleto del cubo sirven de percha, soporte para las ropas que, manejadas por una performer, cuentan y reconocen (circularmente) la historia. En las paredes del cubo la separación

entre público y privado es simbólica. Los espectadores ven la escena entre una ropa y otra (colgada en la estructura del cubo), como quien estuvo presente en aquella fiesta. Junto al público, los músicos.

El cubo también es el marco de la canción que, por medio de su transmisión oral, forma y deforma narrativas. En el inicio de la performance, los sonidos de perchas percutidas en el cubo son grabados y procesados en la computadora, creando una capa de textura sonora. Los estopines retirados de la canción se manifiestan en fragmentos de melodías casi reconocibles, que se superponen a otros materiales, diluyéndose en la capa textural. El live electronics trabaja en el procesamiento y acumulación de sonidos de los instrumentos, elementos que remiten a la memoria y a la libertad de creación. Las improvisaciones buscan una renovación constante al mismo tiempo que se enfrentan a la memoria.

Comparando las dos performances, inferimos algunas posibilidades creativas derivadas de las ideas de directrices y contingencias. Percibimos que la proposición de directrices al proceso creativo lleva a la problematización de las potencialidades inmediatas del material de origen - en el caso, el cubo y el tema. ¿Que comunican esas directrices en un trabajo sobre los refugiados sirios? ¿Cómo conversan con una canción popular paraguaya? Los trabajos se diferencian, entre otras cosas, por el carácter épico del primero y dramático del segundo. Estas cualidades reverberan en el objeto y en el tema. Se suma a ello la problemática de entender cómo la música, en diálogo fundamental con la materialidad de la escena, amplía sus potencialidades discursivas y estéticas.

BREVES BIOGRAFÍAS

Yonara Dantas de Oliveira

Pesquisadora, Diretora e Atriz. Doutora (2015) pela Universidade de São Paulo, onde desenvolveu uma pesquisa sobre o dramaturgo irlandês Samuel Beckett. Professora de Estética na Escola Superior de Artes Célia Helena. Integra os seguintes grupos: Coletivo Quartocê and KairosPania Cia Cênico-Sonora. Na KairosPania, atua como diretora onde desenvolve pesquisas e experimentações de performances que trabalham na hibridação entre cena e música, podendo ser acionadas também referências das artes plásticas e processamento eletrônico de som e imagem. Dirigiu as performances "TransPosições" (2016), "Suíte [en]quadrada" (2016-2017), "A Síria não é aqui" (2017) e "Sinfonietta de abertura" (2017). Como atriz, participou das peças "Pra não dizer que não falei de Brecht" (2016) e "O Dragão Dourado" (2017). Atuou também na websérie "Lappsos" (2016).

<http://lattes.cnpq.br/2886259247901984>

Samya Enes de Oliveira

Investigadora, directora, actriz y bailarina. Formada en Danza por la Universidade Anhembi Morumbi y en teatro por el Teatro Escola Célia Helena. Es directora de Enfim +1 cia. de Teatro, donde investiga la relación entre instalaciones visuales y sonoras y su teatralidad como posibilidades de relación público/obra. Es intérprete creadora en el IMO Colectivo, en la Mais Companhia (dirección Diogo Granato) y en la KairosPanía Cia. Cênico Sonora (dirección Yonara Dantas). Dirigió "HYBRIS" de la Enfim +1 Cia de Teatro (2016); "Bichos e outros Seres" de la Clarabóia Companhia de Histórias (2016) y "CÃO" con el Núcleo 1408 (2011). Como intérprete creadora trabajó en: "A Síria não é aqui" y "Sinfonietta de Abertura" de la KairosPanía Cia. Cênico Sonora (2017), "PUNCH", con dirección de Diogo Granato (2016); "En el corazón de las máquinas" con dirección de Rita Carelli (2016); "Miséria Prima, Rara Palavra"(2014-2018); "Un Poema Cênico para Ferreira Gullar" con dirección de Ana Nero (2014-2015).

Miguel Diaz Antar

Músico e investigador. Desarrolla investigaciones artísticas en la relación entre composición e improvisación musical contemporáneas. Master y Doctorando por la Escola de Comunicações e Artes de la Universidade de São Paulo: ECA-USP (Brasil). Posee graduación en música por la misma institución. También se formó en música en el Ateneo Paraguayo (Paraguay). Integra los grupos Ôctôctô, Joaju, Camerata Profana, Filarmônica de Pasárgada, Duo Coz y KairosPanía Cia. Cênico Sonora. Es miembro de la Orquesta Errante, colectivo experimental que se dedica a la práctica de la improvisación contemporánea y forma parte del proyecto NuSom - Núcleo de Pesquisas em Sonologia, de la ECA-USP.

Fabio Manzione

Músico, educador, investigador y escritor. Doctorando en Música en la Universidade de São Paulo (USP). Master en Estudios de Jazz de la Universidade de Aveiro (Portugal), se graduó en Música y Educación Artística por el Colegio de Santa Marcelina y especializado en percusión clásica por EMESP. Concluyó intercambio internacional USP / Universidad de Aveiro y era un compañero del proyecto Jazz Messengers Centro de Estudios de Jazz de la Universidade de Aveiro (Portugal). En la



actualidad, forma parte del grupo Sonora Trupe, KairosPania Cia Cênico-Sonora, de la Orquesta Errante y del Duo Coz. Es también director musical de la Enfim Cia. De Teatro y co-fundador del IMO Colectivo. Desde 1999, ha trabajado como artista-educador en instituciones que poseen los más variados proyectos político-pedagógicos como el Programa Vocacional y el Programa de Iniciación Artística (PIA). Es educador musical en el Colegio Santa Cruz en São Paulo / SP.

<http://lattes.cnpq.br/2347609312528800>.



“Proceso y Resultados del proyecto EDIPA - Escucha y Danza:

Interacción/Percepción/Acción “

Prácticas colectivas y conceptuales en torno al sonido”

José Miguel Candela

Universidad de Chile

Georgia del Campo

Universidad de las Américas

Chile

AÑO: 2016 – 2017

RESUMEN AMPLIADO:

Para un bailarín, un problema significativo que surge en el trabajo disciplinar, es el de la dimensión perceptual y atencional a la hora de la acción dancística. Considerando lo anterior, “EDIPA. Escucha y Danza: Interacción/Percepción/Acción”, se planteó como una investigación desde la práctica artística que buscó revisar los fenómenos que ocurrían a nivel corporal, mental y emocional en distintos bailarines de danza contemporánea, mientras estos interactuaban con un sistema **MUsical Computacional Interactivo y Autogenerativo** (sistema MUCIA, creado especialmente para la investigación, sobre la plataforma de código abierto *Pure Data*). El énfasis en la observación se localizó en el funcionamiento del ciclo de percepción/atención/acción de los bailarines durante su desempeño disciplinar, al momento de la interacción con la dimensión sonora. Dicho de otro modo, en EDIPA se buscó explorar qué posibles consecuencias en la autoconciencia de un intérprete de danza emergían desde su diálogo con el sistema computacional musical ya señalado.

Para lo anterior, se contó con un equipo de colaboradores conformado por 12 intérpretes de danza, los que participaron desde su práctica disciplinar durante aproximadamente 10 meses de trabajo. Como metodología de investigación se recurrió al uso de herramientas provenientes de la *Practice Led Research*⁸ (Investigación Guiada por la Práctica), más precisamente, a través de la aplicación de ciclos

⁸ El término es acuñado por el investigador australiano Brad Haseman. Cf.: Haseman, B. (2010).

Rupture and recognition: identifying the performative research paradigm. En Barrett, E. y B. Bolt, Practice as research. Approaches to Creative Arts Enquiry. New York: I.B.Tauris, pp.147-157.

de investigación-acción, y prácticas de doble bucle. Las conclusiones de esta investigación muestran que en la interacción con el sistema musical computacional interactivo y autogenerativo, sucede una evidente amplificación de la escucha del intérprete, acrecentando su capacidad y rapidez en la toma de decisiones, a lo que se suma un aumento de las capacidades creativas del intérprete en su desempeño corporal. Además, como conclusiones no esperadas, se reunió interesante información respecto a las dimensiones afectivas y psicológicas de los bailarines a la hora del desempeño en movimiento, enfatizándose la importancia del bienestar emocional y de la presencia de lo lúdico a la hora de la interacción con el sistema MUCIA. Por último, también fue interesante descubrir una potencialidad terapéutica que emana del acto de la interacción cuerpo/música interactiva.

Estas conclusiones, lejos de ser definitivas, señalan una apertura a nuevas interrogantes, posibles de ser exploradas en futuras investigaciones. Por ejemplo, durante la investigación pudimos observar que la intervención de elementos musicales auto-generativos en tiempo real, sensibles al cuerpo moviente, hacían emerger un campo relacional con “lo otro” (la devolución musical del sistema MUCIA) similar al que sucede en una dimensión social (relacional u objetal). La observación de las características de esta dimensión relacional podría darnos interesante información en el campo de la psicología personal y transpersonal. Abundando en esta interesante particularidad, una situación de estudio de estas características podría significar un campo fértil de investigación desde una perspectiva ecológica, al realizar ésta desde una práctica disciplinar habitual (el ensayo disciplinar), y en una situación escénica similar a la empleada en un entorno dancístico (la búsqueda de una expertise para lograr un objetivo determinado). Por último, y apuntando hacia otra dirección investigativa, en el diálogo con el equipo de colaboradores surgió la idea de ocupar el sistema MUCIA como material pedagógico para la enseñanza de la danza - pero también del teatro, del movimiento, y en general de cualquier ámbito que considere el cuerpo en acción. En opinión de la mayoría de los bailarines que colaboraron en el proyecto, el uso del sistema MUCIA podría redundar en un interesante aporte tanto en el aula (potenciando el enriquecimiento del proceso de enseñanza - aprendizaje), como en el trabajo de estudio personal (desarrollo disciplinar autosuficiente). Esperamos en el futuro poder desarrollar en profundidad estos y otros aspectos de importancia en el territorio interdisciplinar de la danza, la música y la autoconciencia del bailarín.

La presente la investigación fue posible gracias al financiamiento del Fondo Nacional para el Desarrollo Cultural y las Artes FONDART (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile), convocatoria 2016, y contó además con el apoyo del Departamento de Danza de la Universidad de Chile,

y con el de la Escuela de Danza de la Universidad de las Américas. Los resultados y testimonio de la investigación fueron publicados en 2017 en el libro “EDIPA. Escucha y Danza: Interacción/Percepción/Acción. Una Investigación desde la práctica artística”, cuya versión digital se encuentra para la libre descarga desde el sitio web www.edipa.cl. En este sitio también se encuentra disponible el *patch* MUCIA (construido sobre *Pure Data*). Además, se encuentran a disposición testimonios en video de los 12 bailarines, y un registro de la perfo-conferencia con motivo del lanzamiento del libro (que se transmitiera por internet vía streaming el 2 de mayo de 2017, en el Centro Cultural de España de Santiago de Chile).

BREVE BIOGRAFÍA

José Miguel Candela

Licenciado en Música de la Universidad de Chile, tiene un Magíster en Artes con Mención en Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Como compositor ha realizado obras para cine, teatro, y muy especialmente para danza contemporánea, alcanzando una veintena de obras musicalizadas sólo en esta última área. Se ha destacado en el área de la música electroacústica, editando y mostrando numerosamente su creación dentro y fuera de Chile. Es co-fundador de la Comunidad Electroacústica de Chile y del Festival Ai-maako. En el año 2012 funda, junto a Georgia del Campo, el proyecto SiniestraDanza, con un perfil de investigación/creación transdisciplinar (música-danza). Actualmente se desempeña como académico en el Departamento de Danza de la Universidad de Chile.

PERFIL WEB: <http://candelajm.blogspot.com>

<https://www.facebook.com/candela.jm>

Georgia del Campo

Artista escénica chilena. Bailarina, creadora y docente, se interesa tempranamente por las prácticas somáticas como eje para su quehacer artístico. Entre 2006 y 2012 formó parte del Colectivo de Arte La Vitrina, lugar donde desarrolló y profundizó en su investigación corporal y escénica. Ha trabajado con diversos coreógrafos y participado de distintos seminarios de danza contemporánea y prácticas somáticas en Chile y el extranjero (Nelson Avilés, Thomas Greil, Alito Alessi, Silvio Lang, Florencia Martinelli, Eckard Muller, Daniela Schwartz, entre otros). Desde el año 2012 dirige el Proyecto

escénico SiniestraDanza, fundado junto a José Miguel Candela, con un perfil de investigación-creación transdisciplinar música-danza. Actualmente es docente en la carrera de danza de la Universidad de Las Américas.



“Análisis de la obra de música visual "A siete kilómetros de acá”

Estrategias de relación entre sonido e imagen”

Ricardo de Armas

Nicolás Testoni

Marcelo Díaz

Argentina

AÑO: 2018, en proceso

Independiente

RESÚMEN AMPLIADO:

Setecientos kilómetros al sur de la ciudad de Buenos Aires se encuentra Bahía Blanca. Con poco más de 300.000 habitantes, tiene un puerto de aguas profundas y un importante polo petroquímico. La localidad portuaria de Bahía Blanca se llama Ingeniero White. En este lugar en el verano de 2007, comenzamos un proyecto de obra junto al realizador de video Nicolás Testoni, y al poeta Marcelo Díaz. La resultante es un obra mixta, que relaciona viejas películas domésticas de la década del setenta, filmadas en Ingeniero White y en soporte 8mm, con sonidos capturados en el mismo lugar pero treinta años después. A esta relación entre imagen y sonido, se le suman algunos poemas fugaces para ser leídos al comienzo de la obra, y que además aparecen como texto en el video.

El título “**A siete kilómetros de acá,**” alude a la distancia existente entre el centro de la ciudad de Bahía Blanca y su puerto, pero también a una distancia temporal entre las imágenes del pasado con los sonidos del presente. En estos treinta años el lugar cambió mucho por los graves problemas ambientales. Los desechos industriales del polo petroquímico, contaminaron las aguas y el aire.

El proceso creativo de esta obra está dividido en cuatro etapas:

Primera etapa

Tuvo como objetivo la creación de un archivo sonoro de Ingeniero White. A tal fin, salíamos todas las mañanas a realizar grabaciones por la zona. El material capturado forma parte del universo sonoro del lugar. Se hicieron tomas en la playa de trenes, el puente “La Niña”, el puerto y los talleres, el tren cerealero, trabajadores barriendo el cereal desparramado en el piso, limpiando vidrios, cocinando, voces de los vecinos y hasta un viejo estibador Don Pedro Marto, cantando el tango “Duelo Criollo”

Los sonidos grabados fueron editados y catalogados para formar parte del archivo de Ferrowhite (un museo temático sobre la historia del pueblo, el ferrocarril y el puerto)

Segunda etapa

La meta fue componer una obra electroacústica, con todo el material obtenido en las grabaciones. Estos sonidos capturados tienen una cualidad fuertemente descriptiva, a la manera de un soundscape o sea el entorno sonoro concreto de un lugar real.

Todos los sonidos utilizados en esta obra tienen el mismo origen. Son producto de las grabaciones realizadas; incluso los abstractos que resultan del procesamiento de los concretos. En la obra hay una constante alternancia entre sonidos concretos y abstractos. Esta continua mutación del nivel de significación determina la narrativa general de la obra y genera un nuevo espacio de convivencia.

Tercera etapa

Involucré directamente al realizador de video Nicolás Testoni. Algunos vecinos donaron gentilmente para el proyecto, viejas películas domésticas de la década del setenta, filmadas en el lugar y en soporte 8mm. Estas cintas no fueron digitalizadas de manera convencional, mediante una interfase de conversión analógico – digital, sino que se re-filmaron mientras se reproducían. Este procedimiento ayudó a recrear la estética LOW FI (de baja definición) que tienen las imágenes de nuestra obra. Utilizando software específico, Testoni separó fotograma por fotograma y realizó un proceso de **intervención** sobre los mismos. A tal fin, utilizó filtros que simulan la acción de lápices de colores, crayones, químicos o ácido. Con el material ya intervenido, los fotogramas fueron unidos nuevamente. Uno de los aportes fundamentales de Testoni en este trabajo mixto, fue el de propiciar una escucha plena. Permitir que la percepción del receptor elabore lo que el diseño sonoro de por sí sugiere. Colabora con este propósito al menos de dos maneras. En primer lugar, ausentándose parcialmente de la obra. La pantalla se transforma en negro, en aquellas partes en que la música se vuelve claramente referencial. No necesitamos añadir nada más a las palabras del estibador Pedro Marto, ni a su interpretación del tango “Duelo Criollo”. Tampoco a esos vehículos, esos vecinos conversando, y a ese perro que cruza el puente La Niña.

Nada que hacer con estos sonidos; excepto llamar “las imágenes a silencio”. Buena parte de la obra, transcurre por este motivo en una casi completa oscuridad. Entre tanto las imágenes aparecen, en aquellos pasajes donde los registros originales concretos, fueron convertidos en sonidos abstractos. Testoni estableció una serie de correspondencia entre el material visual y sonoro, a partir de procedimientos como la mimesis, oposición, aumentación o disminución. Estos procesos están relacionados con la **percepción gestáltica** (la herramienta que utiliza nuestro cerebro, para ordenar la información que recibe a través de la percepción o del pensamiento) Por eso en esta obra la correlación es más perceptible a través de lo gestual, que propiamente temática (aunque de manera velada hay un lazo referencial)

Cuarta etapa

El poeta Marcelo Díaz, escribió cuatro poemas con aire de haiku, para ser leídos al comienzo de la obra y que además aparecen como texto en el video. El haiku consiste en un poema breve, y es una forma tradicional de poesía japonesa.

Corta bidones de lavandina a la mitad

mil macetas.

*Lluvia sobre el puente
un Citroen amarillo pasa.*

*Pausa de mediodía
deja la pala y toma
una cerveza al sol.*

*Un rincón de Galván
Pedro Caballero tiene cinco años siempre*

Cintas en 8mm, sonidos abstractos, poemas fugaces, música concreta, imágenes intervenidas, haiku. Todos estos elementos se relacionan y generan un espacio de existencia polisemántico, donde la síntesis (la obra misma) se posiciona entre dos polos supuestamente antitéticos: la libertad y el rigor.

Proyectaremos esta obra de música visual y realizaremos un análisis de la relación existente entre el gesto sonoro y visual a partir de procedimientos como la mimesis, oposición, aumentación, disminución, convergencia y divergencia. También analizaremos el carácter presentativo/representativo del material sonoro y visual utilizado y del funcionamiento de herramientas como la apropiación, cita y resignificación.

IMÁGENES DESCRIPTIVAS: <https://vimeo.com/19546007>

BREVES BIOGRAFÍAS

Ricardo de Armas

Ricardo de Armas es un compositor de música electroacústica, artista sonoro y cellista, que frecuentemente interactúa en su trabajo creativo con otros medios de comunicación estética como performance, danza, teatro musical, video, fotografía, instalaciones e intervenciones del espacio público. Es violoncellista titular de la Orquesta Sinfónica Provincial de Bahía Blanca. Sus obras se han presentado en importantes festivales del mundo y ha obtenido varias selecciones, menciones y premios. Coordinador general del Festival Bahía[in]sonora.

PERFIL WEB: www.ricardodearmas.mibvc.com.ar

Nicolás Testoni

Bahía Blanca, 1974) es realizador audiovisual, actividad por la que ha recibido el apoyo de las fundaciones Jan Vrijman (2005) y Prince Claus (2007) de Holanda, y distinciones en el Premio MAMBA Fundación Telefónica de “Arte y Nuevas Tecnologías” (Buenos Aires, 2006), el festival Videobrasil (San Pablo, 2007), el Concurso para obras de música y video Leonor Hirsch (Buenos Aires, 2008), el Concours Internationaux Bourges -Musiques Electroacoustiques et Arts Electroniques- (Bourges, 2009), el Prix Ton Bruneil (Amsterdam, 2010) y la Bienal de la Imagen en Movimiento (Buenos Aires, 2016). Es director de Ferrowhite (museo taller).



VOLVER AL INDICE

“Videojuegos: un nuevo desafío para la música incidental.
Un enfoque ludo musicológico del análisis a través de The Last of Us.”

Ignacio Quiroz

Argentina

Independiente

AÑO: 2008

RESUMEN AMPLIADO:

En agosto de 2011 se funda el primer grupo inter-universitario de investigación sobre ludo musicología, donde el principal objetivo es acercarse al estudio de la música y el sonido en los videojuegos desde una mirada distinta a las artes visuales no performativas, como el cine, estableciéndose como una disciplina significativa de la investigación en la industria de los videojuegos. En los últimos diez años la expansión de la antes mencionada industria fue exponencial, superando a la del cine⁹. Desde los juegos Mobile hasta las producciones con presupuestos millonarios (denominadas AAA), han incluido la música como un elemento más que forma parte del andamiaje interdisciplinario que poseen los videojuegos. Además, la masificación de las nuevas tecnologías junto a la aparición de las tiendas virtuales ayudaron a impulsar más el consumo.

Este avance inesperado generó nuevas problemáticas en los desarrolladores de videojuegos, y más específicamente en aquellos que enfocan su trabajo al audio. Los conceptos como “inmersión” (tecnologías VR o de realidad virtual), y “portabilidad” (Mobile o dispositivos móviles) sufrieron transformaciones significativas, lo cual lleva a las nuevas generaciones a pensar en otras herramientas para validar sus decisiones técnicas y estéticas (referida a la filosofía de las artes). La incidencia que se genera en los videojuegos dista de parecerse a cualquier otro proceso interdisciplinario. El desarrollador tiene que relacionar la impredecible actividad del jugador respecto a lo que oye, la percepción de su espacio y los aspectos metonímicos y/o metafóricos del sonido. Esta combinación resulta en la experiencia que logre cautivar o no al usuario.

⁹ 1 ANDERTON, Kevin. The Business Of Video Games: A Multi Billion Dollar Industry. En: Forbes. 29 de abril de 2017. Estados Unidos. Enlace: <https://bit.ly/2HY0iTB>. [Última consulta realizada el 24 de Mayo de 2018].

En la presente investigación, se propone generar una nueva herramienta útil para aquellos que deseen incorporarse al mundo de los videojuegos, dentro o fuera del campo musical, y además, resolver la problemática de la relación respecto a las decisiones tomadas por el jugador y el audio. Para ello, se aplica un proceso analítico propuesto desde la ludo musicología por Tim Summers¹⁰ el cual nos permite -a través del estudio de un caso- fragmentar la experiencia lúdica, obteniendo puntos de relación entre el audio y el gameplay. Se cuenta con dos fuentes: por un lado, la información in-game (código del juego, material sonoro, motores, etc.) que nos brinda el mismo juego y por otro, las fuentes satelitales, que se encuentran fuera de los límites particulares del objeto (entrevistas, documentos de producción, etc.).

Para esta investigación se analiza el videojuego *The Last of Us* de la empresa Naughty Dog y la elección del juego se debe a la gran difusión que tuvo en su lanzamiento (2013), aportando datos satelitales relevantes, y a su música, compuesta por el argentino Gustavo Santaolalla. Además, el trabajo realizado por el equipo de sonido e implementación, aportará información relevante sobre los sonidos de carácter metonímicos de la obra. El material sonoro, utilizado para representar diversas mecánicas del juego, es producido por Phillips Kovats¹¹ (Sound Designer). Desde el comienzo del desarrollo, Kovats tomó la decisión de que el sonido no se manifieste a través de un proceso reactivo, como usualmente se presenta, sino a través de una exploración constante de los sonidos intervinientes en el juego y en el recorrido del mundo virtual, ayudando a la inmersión del jugador. Para ello acude a una pregunta: “¿Cómo sonaría eso?”.

Otro miembro de Naughty Dog, Bruce Straley (Game Director), es quien se encargará de darle un marco conceptual a los sonidos intervinientes en el desarrollo. “Menos es más” será la premisa de Straley, asegurando que el camino es la sutileza y la inmersión. Como parte de esta dirección, el equipo de sonido tomó un punto de partida: la naturaleza. La misma, tiene el objetivo metafórico de la absorción (debido al mundo distópico que presenta la historia) y además es el elemento que relaciona, de forma directa, las posibilidades que tiene el jugador, tanto para explorar como así también evaluar decisiones.

¹⁰ 2 SUMMERS, Tim. *Analysing Video Game Music: Sources, Methods and a Case Study*. En: *Ludomusicology: Approaches to Video Game Music*. Reino Unido. 2016. Equinox Publishing Ltd.

¹¹ 3 KOVATS, Phillips en: *The sound and music of The Last of Us: Interview*. SoundWorks Collection. 2013. Enlace: <http://soundworkscollection.com/videos/the-sound-and-music-of-the-last-of-us>. [Última consulta realizada el 24 de Mayo de 2018].

La función principal de la naturaleza es relacionar el mundo que rodea al personaje con la información que necesita el usuario para poder guiarlo a través de este mundo denominado Sandbox. Teniendo en cuenta el análisis del gameplay, la investigación del código y motor del videojuego, las notaciones transcritas, entrevistas, grabaciones, las notas del compositor, las partituras y reseñas, se puede llegar a la siguiente conclusión: es posible generar una herramienta para el desarrollador de videojuegos, donde se puedan resolver los conflictos de la composición musical incidental para videojuegos. El proceso de síntesis que plantea Summers en su metodología consiste en reunir los resultados parciales, obtenidos de las diversas fuentes ludo musicológicas, y generar un perfil del Gameplay relacionado al sonido (música y efectos).

Bibliografía:

- GRIMSHAW M., TAN S., LIPSCOMB S. Playing with sound: The role of music and sound effects in gaming. En: The Psychology of Music in Multimedia. Universidad de Aalborg, Dinamarca; Kalamazoo College, Estados Unidos; Universidad de Minnesota, Estados Unidos. 2013.
- BRIDGETT R. Dynamic range: subtlety and silence in video game sound. En: From Pac-Man to Pop Music. Universidad de Waterloo, Canadá. 2008.
- LANGHORST T. The Unanswered Question of Musical Meaning: A Cross-domain Approach. En: The Oxford Handbook of Interactive Audio. Universidad de Oxford. 2014.
- SUMMERS, T. Analysing Video Game Music: Sources, Methods and a Case Study. En: Ludomusicology: approaches to video game music. Equinox Publishing Ltd. Reino Unido, 2016.
- COLLINS, Karen. Game Sound: An introduction to the history, theory and practice of video game music and sound design. Massachusetts Institute of Technology. Estados Unidos, 2008.
- KASSABIAN, Anahid / JARMAN, Freya. Game and Play in Music Video Games. En: Ludomusicology: approaches to video game music. Equinox Publishing Ltd. Reino Unido, 2016.

BREVE BIOGRAFÍA

Ignacio Quiroz

Músico, violinista y compositor. Licenciado en música por la UNLa, continuó sus estudios en EE. UU. donde se especializó en música de cámara y comenzó su carrera como compositor y diseñador de música incidental.

En el ámbito de los videojuegos se desempeña como co-fundador del estudio Blind Crow Games y organizador de Global Game Jam en Rosario. Además es miembro de la Society for the Study of Sound and Music in games (SSSMG) donde se desarrolla como investigador desde la disciplina ludo musicológica.

Es fundador de Fibonacci Studio, un estudio de grabación especializado en SFX, Foley y Soundtracks destinados a proyectos audiovisuales, en el cual realiza arduas tareas de experimentación sonora y Sound Technologies.

PERFIL WEB: <https://www.linkedin.com/in/ignacioquiroz/>



VOLVER AL INDICE

“La isla [reconocimiento]”

Rainer Krause

Chile

Independiente

AÑO: 2016

Filiación Institucional:
Facultad de Artes, Universidad de Chile

RESUMEN AMPLIADO:

Es un proyecto de arte sonoro-medial, basado en la contribución de los habitantes y visitantes de Sudamérica. El proyecto consiste en tres instancias de experiencia, interacción y construcción estética: [1] el uso de una aplicación para celulares en zona geográficas específicas de Sudamérica, [2] la navegación en una página web en permanente desarrollo y [3] una instalación visual-sonora en el contexto del arte contemporáneo. En todos estos ámbitos, el proyecto se basa en trabajos de colaboración entre autores y público, donde el último interviene en la precisión de las formas estéticas y sus significados.

En este sentido, “La isla [reconocimiento]” propone al arte sonoro no como un área específica del arte, sino como un soporte de conexión entre actores sensibles con presencia física (autores de las grabaciones de audio) en lugares concretos (costas, playa, etc.) y espacios de representación e identificación.

[1] app

La aplicación para celulares es descargable gratuitamente desde internet. A través de los store de Apple y Android, se llega a un público interesado en nuevas funciones de su teléfono móvil. La app “La isla” propone entonces un leve cambio en el uso del dispositivo técnico. Con una sola función, el usuario puede grabar tres minutos de audio a través del micrófono interno, generar coordenadas geolocalizadas de esta grabación y enviar sonidos y datos a la página web del proyecto. Para participar

en el proyecto, el usuario debe grabar los sonidos de las olas del mar (o de un lago) en una costa, acercándose lo más posible a las olas y sin cambiar su posición mientras graba.

Con esta aplicación se utiliza la tecnología comunicacional cotidiana como herramienta para proporcionar una experiencia: tres minutos de registro sonoro también son tres minutos de escucha. Con la percepción consciente de las olas, el entorno costero se transforma en paisaje, en objeto de una percepción estética. Esta experiencia auditiva puede gatillar un proceso de sensibilización hacia la dimensión sonora del entorno. Por otro lado, el objeto de escucha (el mar en la costa, el lago) cobra relevancia reflexiva: ¿qué distingue a estos lugares geográficos respecto de otros?

El dispositivo técnico (teléfono móvil más aplicación) construye un documento “archivable” de esta experiencia, relacionando los datos “sonido”, “lugar”, “fecha” y “sujeto de la experiencia”. Al enviar este documento a la página web, se separa la experiencia de la situación singular y permite relacionarla con las experiencias de otros.

[2] web

En la página web se establecen relaciones geográfico-temporales entre las múltiples experiencias de escucha gracias a un software que construye un mapa a partir de los puntos de grabación sonora georreferencializados y las conexiones lineales que se producen entre ellos. Mientras más sonidos costeros existen, más precisa es la configuración del mapa del subcontinente sudamericano. Sin experiencia sonora no hay documento, no hay ubicación en el mapa. Este mapa visualiza las situaciones de percepción sonora descentralizadas en las cuales una cantidad creciente de co-actores generan y precisan la forma singular del mapa. Funciona también como metáfora de construcción identitaria: “La isla” requiere el “reconocimiento” desde múltiples puntos de escucha para que se parezca a sí misma.

La página web con el dibujo del subcontinente sudamericano en permanente actualización es de libre acceso desde cualquier computador. Un clic del usuario encima de los puntos geolocalizados permite escuchar los sonidos y acceder a los datos de grabación proporcionados por sus autores.

Una segunda función de la página web consiste en la construcción de un archivo del proyecto, con sus actividades, su desarrollo y sus alcances a través de links a textos y documentos que rodean, amplían, especifican y relativizan la propuesta estético- conceptual de “La isla”. Mientras la aplicación para celulares se dirige al colaborador en su función como usuario individual de tecnología cotidiana de comunicación, la página web invita a “navegar” por las relaciones entre los aportes singulares, las similitudes y diferencias sonoras, costas todavía por reconocer y el “sobre-reconocimiento” de otras (el reconocimiento de los propios registros sonoros entre varias grabaciones realizadas en el mismo lugar). Sonidos y documentos archivados abren posibilidades de usar “La isla” según múltiples intereses, sean estos estéticos, políticos, ecológicos, históricos, técnicos, etc.

[3] *instalación*

La tercera instancia del proyecto tiene formato de instalación visual-sonora en una sala de exposiciones. Esta instancia de exhibición “física”, como un “objeto de arte” en la pared de la sala, es otra operación de socialización. El uso de un video wall (multipantalla) como dispositivo de visualización desplaza el mapa generado en internet al ámbito de la producción artística reconocida: el gran formato de la pantalla múltiple requiere un distanciamiento físico y reflexivo, permite una contemplación y experiencia estética corporal en relación con la imagen, condición que la pantalla única de un computador no cumple. Cuatro canales reproducen aleatoriamente los sonidos marítimo-costeros recibidos de los celulares, mientras la multipantalla visualiza la ubicación geográfica de estos sonidos.

La exposición en una sala desplaza el proyecto desde el contexto cotidiano (celular, turismo, internet) al contexto “especial” del arte. De esta manera, la construcción de sentido por parte del espectador/oyente requiere conocimiento o por lo menos interés previo respecto de la producción artística contemporánea. Por su parte, los dispositivos técnicos adquieren carácter de signo: no es lo mismo interactuar en tiempo real con un mapa cambiante que se muestra en una pantalla, ver un estado off-line de ese mismo mapa o ser espectador de una documentación en formato video. Cada uno de esos soportes origina experiencias estéticas diferentes.

BREVE BIOGRAFÍA

Rainer Krause

*1957, Hoyerhagen, Alemania. Magíster en Artes Visuales, U de Chile. Académico de la U de Chile, coordinador del Diploma de Postítulo en Arte Sonoro. Desde 2005 curatorias de exposiciones, eventos y proyectos de arte sonoro. Últimas exposiciones: 2017 Indigenous Voices. Instituto Goethe, Ramallah, Cisjordania. Otros sonidos otros paisajes. Museo d'Arte Contemporanea Roma, Italia. Imagen Vibratoria. Museo Nahim Isaís, Guayaquil, Ecuador. 2016 Indigenous Voices. HAU Hebbel am Ufer, Berlín; Dresdner Festival der zeitgenössischen Musik, Alemania. Festival monteaudio16. Montevideo, Uruguay. Festival Internacional Tsonami. Valparaíso, Chile. 2015 El Papagayo de Humboldt. Oca, Parque Ibirapuera, São Paulo; Oi Futuro Flamengo, Rio de Janeiro; Bienal de Curitiba, Brasil; 12º Bienal de Artes Mediales, Santiago de Chile; 1ª Bienal Internacional de Artes Visuales, Asunción, Paraguay; IPRA, Ushuaia, Argentina. Voces indígenas. 56ª Bienal de Venecia, Italia.

PERFIL WEB: www.rkrause.cl



VOLVER AL INDICE

“La cultura sonora en el antropoceno”

Sebastián Vereá

Argentina

Universidad Nacional de San Martín

AÑO: 2018

RESÚMEN AMPLIADO:

Roger Bartra¹² propone una teoría sobre el origen de la conciencia y la presenta como un sistema de sustitución simbólica que compensa incapacidades del hombre. El homo sapiens empezó sustituyendo con símbolos aquello que no podía resolver de otro modo y construyó así una red de dispositivos simbólicos que lo ayudaron a organizarse y subsistir. Ese sistema de sustitución simbólica es hoy una red compleja de dispositivos culturales que Bartra llama exocerebro. El dispositivo más complejo y desarrollado de esa red exocerebral es el lenguaje, la herramienta sobre la cual se monta la civilización¹³.

Nuestro exocerebro, sin embargo, no fue siempre la red compleja e imbricada de dispositivos culturales que es hoy. Alguna vez nuestro sistema simbólico de sustitución fue un sistema primitivo, y es en esos estados primitivos en los que Bartra coloca a la música como parte del paquete exocerebral:

“...el primer hombre anatómicamente moderno de hace 250 mil años tenía un paquete exocerebral reducido hecho de unos pocos componentes: el habla, el sistema de parentesco, imaginería visual, música, danza, mitología, rituales y memoria artificial.”¹⁴

La música primitiva era un dispositivo abstracto de comunicación y una representación simbólica del mundo que rodeaba a los hombres sin ningún anclaje en un lenguaje de signos que la sostuviera. Estaba vinculada al poder del sonido, que puede rastrearse hasta el Paleolítico. Iégor Raznikoff

¹² Roger Bartra, *Anthropology and The Brain*, (Cambridge University Press, 2014)

¹³ Una demostración exhaustiva del proceso de construcción de la civilización a través del lenguaje puede encontrarse en: John Searl, *Making the Social World: The Structure of Human Civilization* (Oxford University Press. Kindle Edition).

¹⁴ Roger Bartra, *Op cit.*

concluye, en un estudio revelador, que las pinturas en las cavernas paleolíticas están ubicadas en los puntos más reverberantes del espacio. Eso sugiere que los lugares que los hombres elegían para expresarse visualmente eran los más aptos para expresarse acústicamente, amplificando su voz y cualquier sonido que pudieran emitir. Ramón Andrés lo deja claro en una de sus lúcidas reflexiones cuando, acerca de las conclusiones de Raznikoff¹⁵, observa que demuestran "...la importancia del oído como la llave que facilita el acceso al mundo trascendente."¹⁶

De los ecos de las cavernas del Paleolítico a los ecos de un festival de música electrónica, el sonido construye espacios y jerarquías en nuestro mundo social y nuestro contexto cultural. Pero esa influencia no es un vector unidireccional. Los humanos hemos modificado el sonido manipulándolo a través de la transducción –transformando el sonido en otra cosa para luego transformar esa otra cosa en sonido otra vez- y la manipulación de la información que circula en esas transducciones. Lo amplificamos, grabamos, editamos, silenciamos, sintetizamos y procesamos, devolviéndolo al paisaje sonoro como sonidos nuevos que nunca antes habíamos escuchado.

La aparición de la línea recta en el paisaje sonoro con las máquinas a vapor¹⁷ fue la primera gran disrupción simbólica en la historia del sonido como historia de la civilización. El sonido se elevó como el triunfo definitivo del hombre sobre la naturaleza. La línea recta de la máquina a vapor fue la firma del progreso e impuso su forma hasta volverse la huella sonora de las sociedades del Antropoceno. La humanidad, el sonido y el medioambiente son elementos de un ecosistema, y los vínculos entre ellos están necesariamente ligados a la biología del hombre, sus estructuras sociales y sus sistemas de creencias. Para poder encontrar un mapa de la cultura sonora de Antropoceno debemos encontrar primero un mapa que identifique las relaciones entre los componentes de ese ecosistema, y lo haremos observando la relación entre el hombre y el medioambiente como una relación de acciones y reacciones sonoras.

Pensaremos al hombre como una 'entidad sonora' capaz de producir y ser modificada por el sonido. Ese mapa de interacciones nos proveerá una visión de cómo la historia del hombre y la historia de la Tierra están conectadas a través del sonido como materia física y simbólica.

¹⁵ Reznikoff, "La Dimension Sonore"

¹⁶ Ramón Andrés (2008), *El mundo en el oído* (Madrid: Editorial Acatilado, 2008).

¹⁷ Pierre Schaffer, *Elkas j*

Prestaremos especial atención a la definición y las implicancias –políticas, culturales y ecológicas- del Antropoceno para reconocer cómo se ha modificado lo que acabamos de definir como ‘ecosistema’. Observaremos los dispositivos conceptuales que le dieron entidad al sonido a través de la noción de ruido y las operaciones de supresión y cuantificación, los dispositivos físicos que hicieron posible un orden aún mayor en la categorización del sonido y multiplicaron su presencia –tecnologías de transducción, grabación y reproducción-, y las prácticas culturales que devinieron de esos procedimientos.

La problemática del Antropoceno exige aproximaciones necesariamente transdisciplinarias. Trataremos de trazar el mapa sonoro de su territorio cultural buscando la voz con la que el hombre ha pensado el mundo hasta hoy, haciendo especial foco en el período conocido como la Gran Aceleración¹⁸.

BREVE BIOGRAFÍA

Sebastián Vereá

Compositor y artista multimedia. Dirige el área de Artes Sonoras del Instituto de Artes Mauricio Kagel de la Universidad Nacional de San Martín en Buenos Aires.

Es compositor musical de más de veinte piezas teatrales para directores como Diana Szeilblum, Gerardo Hochman y compañías como el Balet Folklórico Nacional (Argentina). Como solista se presentó en festivales como Sonar y Yellow Lounge (Deutsche Grammophon) y colaboró con artistas como Sven Helbig, Nadja Michael y Avi Avital en Buenos Aires y Berlín.

Sus colaboraciones académicas incluyen la Julliard School en Nueva York (coordinador del equipo de creación de avatar para la ópera Cracked Orlando), el IRCAM (coordinador del foro IRCAM en Buenos Aires, 2015), el Cambridge Centre for Environment, Energy and Natural Resource Governance (C-EENRG) (director del proyecto de investigación y de la instalación sonora Soundsof the Anthropocene), y el GRAME de Lyon.

PERFIL WEB: www.sebastianverea.com y www.theanthropoceneproject.net



VOLVER AL INDICE

¹⁸ Will Steffen et al, The Trajectory of the Anthropocene: The Great Acceleration (2015) 2 The Anthropocene Review 81

“La Esquizofonía: el cambio ontológico sonoro”

Samuel Toro Contreras

Chile

Universidad de Valparaíso

AÑO: 2018

RESÚMEN AMPLIADO:

El arte como propiedad cultural es un dispositivo. Uno muy particular de acuerdo a las tramas y relaciones que establece con otros dispositivos que, en su conjunto, forman la diversidad de realidades históricas, culturales, sociales, políticas, etc.

En la compleja evolución y transformaciones del trabajo estético y su apreciación, las artes eran, inevitablemente, el “espíritu” del contexto mundo en el cual instanciaban propiedades inseparables de las herramientas técnicas (Fischer, 1970) a las que pertenecían (tecnologías de representación estética). Las propiedades del arte, en sus gamas de abarcabilidad disciplinar, observaron los mundos y también fueron creando otros (Souriau, 2016). En este sentido, la determinación de realidades se conformó intrínsecamente a la producción técnica (hoy, tecnología).

Las imágenes del mundo fueron, rápidamente, representadas, interpretadas y conservadas por las primeras tradiciones pictóricas y escultóricas. Los sonidos no. Las tradiciones musicales y el habla eran puro acontecimiento (no existían exposiciones de partituras ni de fragmentos de libros en los interesados en las artes). La exposición del sonido, y el comienzo de la pérdida de su condición de acontecimiento, se da en el comienzo de su reproducción tecnológica. Benjamin ya nos explicaba los procesos de la reproductibilidad técnica que se generaron en las artes (Benjamin, 1989), la que instauró como un tipo de fantasmagoría en el proceso de las técnicas análogas (a diferencia de las digitales posteriores). Sin embargo sus estudios, y la gran mayoría de las investigaciones vinculadas al proceso de reproducción técnica en las artes no consideraban el proceso de cambio de reproducción técnica del sonido desde una perspectiva aural (si podemos encontrar estudios de estos cambios desde una perspectiva histórica de la música compositiva). La posible ontología de la fragmentación histórico visual (y su mecanización) no alcanzaría a dar cuenta del paralelo que se generaba, o que se estaba generando en el cambio de escucha del “mundo” occidental y su propagación global.

A partir de esto, y en escalada vertiginosa, la auralidad cambia de mundo. A partir de este no nos conocemos sin cultura tecnológica de “transmisión” y transducción de sonidos. Un interesante acercamiento a la relación entre la realidad que se considera natural y los procesos técnicos lo podemos ver en las reflexiones de Stiegler, quién nos acerca a radicalidades donde la constitución misma de la memoria es a partir de procesos técnicos (Stiegler, 2003). El paisajista sonoro nunca escuchará la naturaleza, pues su naturaleza es su cultura (Butler, 2007), una que solo se percibe, recuerda y siente, a través de aparatos que se inscriben en el dispositivo cultural al que pertenece cualquier sujeto culturizado; la escucha atenta sería, en este caso una prolongación educada de esto. Las artes sonoras, como técnicas de representación estéticas del sonido, no podrían mitificar el sonido sin fuente, ni la escucha del acontecimiento que desconocemos antes de la reproducción técnica. Sus propiedades son siempre un dispositivo cultural.

Tanto las imágenes y el sonido del mundo como concepción de realidad conviven en dos dimensiones epocales de casi “mundos posibles” radicalmente diferentes. El anterior a la reproducción técnica no lo conoceremos, solo podemos especular, imaginar e intentar estados de concentración de escucha, los cuales no lograrían entender, o más bien sentir como lo hacían nuestros antepasados (y esta es la postura de la tesis de la ponencia) antes de las tecnologías reproductivas. Este proceso es denominado por Schafer como “Esquizofonía” (Schafer, 1968), el cual remite a variados fenómenos a partir de la teoría shaferiana. Uno de ellos, es el principio de desvinculación de los sonidos de sus referentes “originales”, es decir, la fuente de un sonido se separa del mismo (o a la inversa) con las reproducciones técnicas de imagen y sonido). Nunca antes de fines del siglo xix y comienzos del xx se podría haber siquiera imaginado el relacionar o conjugar un sonido con una fuente completamente diferente de emisión, como se realiza, por ejemplo, en el cine.

El acontecimiento soportado de lo que hoy se conoce como “escucha atenta” antes de que existiera el fonógrafo era irreproducible en una posible representación fija, como lo fue la imagen. A partir de la representación rupestre, la inscripción y “mecanización” de la estructura de retener lo proyectado por la luz, lo visto, y el “deseo de lo que quería ser visto”, se impregnó como forma de delimitación de la “realidad visual”. Esta mencionada “realidad visual”, delimitada por el deseo de constitución técnico de variables intereses, a través del tiempo, generaron una diacronía, en la cual el cuadrado y el círculo nos delimitaron el deseo representacional a partir de la reproducción de la imagen iniciada por el grabado y

la pintura. En todo este proceso constitutivo, la impregnación o representación fija de lo sonoro, de lo que se escuchaba, no era posible: el sonido se “presentaba” y desaparecía; las leyendas orales eran puro acontecimiento en su variabilidad prosódica y en las transformaciones del acontecer mismo. La transmisión oral no es fija: se mueve y cambia constantemente. Todo relato es sonoro, y en este, obviamente, no se excluye el relato de la imagen. Esta última, a través de un desarrollo histórico, no se sostiene sin el sonido exteriorizado o la frecuencia mental en el acto de leer y/o escribir. Entonces, las narrativas (comprendidas historiográficamente) serían, necesariamente, intrínsecas a un nuevo acontecer reproductivo de la sensibilidad, donde la memoria y la percepción de las cosas del mundo son parte inevitable de las tecnologías que incorporamos como generación epocal.

Antes de dedicarse de lleno a la difusión del psicoanálisis en Latinoamérica, Oscar Masotta, desarrolló un pensamiento acerca de la desmaterialización del objeto artístico en paralelo al proyecto de *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* de la curadora Lucy Lippard. En el caso de Masotta, esta investigación lo lleva a analizar el obras comunicacionales como práctica inmaterial (televisión, periódico, radio, comic), a diferencia de Lippard, que lo utiliza para englobar las prácticas de artistas ligados al arte conceptual. De cualquier manera, ambas ideas ponen énfasis en lo inmaterial. El arte como idea; La importancia de atender a todo el proceso de producción artística son fundamentales en ambos pensamientos. Algunos años después , se encuentra otro proyecto de desmaterialización artística desde Perú/México con Juan Acha, crítico peruano que acuñó el término de no objetualismo. Es a través de este término que organiza El Coloquio de Arte No Objetual en Medellín y que dió énfasis a trabajos con performance y de índole efímero.

Me interesa poner un énfasis en los proyecto de desmaterialización artística que suceden desde el sur y paralelamente a proyectos similares en Europa y América, pues tanto el trabajo teórico de Masotta como el de Acha, tuvieron un impacto importante para el desarrollo de prácticas inmateriales en países como Argentina y México con eventos como “Helicóptero”, “Mensaje Fantasma” por parte de Masotta y el Coloquio de Arte No Objetual en Medellín en 1981 y el Simposio de Zacualpan en 1975 que existieron con la generación de los Grupos en México y que abrieron discusiones que tiempo después llevarían a grupos como Proceso Pentágono y No Grupo a experimentar con formatos como instalaciones y performances, que tiempo después acuñaron términos propios como Montajes de Momentos Plásticos.

Después de mostrar estos proyectos de desmaterialización sudamericanos, se hará un recorrido por distintos ejemplos de prácticas sonoras colectivas, muy ligadas a lo performático al igual que con una carga conceptual y crítica importante. En esta parte, se analizará el trabajo de grupos como : Movimiento Música Más (Argentina), CADA (Chile), Musika Viva (Colombia), No Grupo (México) y Música de Cámara (México). Se hablará de las relaciones que existen en términos discursivos y formales entre estos grupos, pero también de las diferencias de utilizar los medios sonoros, así como los distintos dispositivos que crearon para mostrar su obra : Partituras como proyecto visual, Interrupciones de Eventos, Conciertos Callejeros, Intervenciones Públicas, etc.

La intención de presentar este tipo de prácticas es poner en circulación estos grupos dentro de la historia del arte sonoro latinoamericano, puesto que, proponen , en algunos casos, que la idea del sonido también puede sonar, es decir, no hace falta a veces, producir, o analizar el sonido producido, sino las condiciones y dispositivos conceptuales en los que la reflexión está depositada. Acá la pregunta por el objeto sonoro es fundamental, pues una de las preguntas hablando de la desmaterialización sería: ¿Qué sucede después de la desmaterialización del objeto sonoro? En otras palabras, tomando la definición de objeto sonoro propuesta por Schaffer : "todo fenómeno sonoro que se perciba como un conjunto, como un todo coherente, y que se oiga mediante una escucha reducida que lo enfoque por sí mismo, independientemente de su procedencia o de su significado..." ¿que permanece de esta definición después de su desmaterialización?

Como unidad de percepción sigue funcionando, aunque a nivel técnico me parece problemático. Una de las cualidades del objeto sonoro es su maleabilidad material a través de procesos técnicos y distintas tecnologías. Al momento de su desmaterialización, me parece que a nivel perceptual se puede ubicar aún el objeto sonoro, pero el contexto en el que se encuentra y la intención hace darle una resonancia que hay que analizar a veces con mucha más profundidad que la producción sonora misma. En el caso de los ejemplos se analizará el contexto sociopolítico en el que son hechas las obras, y se utilizará para intentar responder o ampliar el panorama sobre la desmaterialización del objeto sonoro. Algo que está claro es que se debe tener en todo momento claro es que acá no es la calidad del sonido lo que hay que tomar en cuenta, sino la intención. Por ejemplo, en el Momento de Música Plástica Perenne, Instalación del No Grupo que propone una ambientación de una sala de estar "bonita", llena

de cientos de moscas. Según las instrucciones, después de algunos minutos de estar dentro, “Sus oídos estarán más afinados al ruido de la ciudad”

El sonido hace pensar. Durante el proceso de investigación se visitarán los fondos Oscar Masotta y Juan Acha ubicados en la ciudad de México en el MUAC Y CCUT respectivamente, así como consultas en línea al Archivo de la Moneda y personales a investigadoras y artistas.

BREVE BIOGRAFÍA

Samuel Toro Contreras

Licenciado en Arte (UPLA, Valparaíso). Egresado de Magíster en Pensamiento Contemporáneo (UDP, Santiago). Doctor (c) en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad (UV, Valparaíso). Integrante fundador del Festival Internacional de Arte Sonoro Tsonami, Valparaíso. Editor de la Revista de Arte Sonoro y Cultura AURAL, Valparaíso. Integrante del Núcleo de Arte y Nuevos Medios (UV, Valparaíso). Académico de Paisaje Sonoro (UVM, 2013-2015, Viña del Mar). Expositor en Video Performance en Documenta de Kassel (2012, Kassel). Curador del proyecto Encuadre Miope (2014, Iquique). Curador de Sala Nodo en Centro Cultural Nodo Valpo (2015, Valparaíso). Expositor en 2da Bienal de Arte Contemporáneo SURDICO (2015, Puerto Varas). Miembro del Centro de Investigaciones Artísticas (UV, Valparaíso). Miembro de Equipo Curatorial de la Galería Municipal de Valparaíso. Miembro del Círculo de Críticos de Arte de Valparaíso.

PERFIL WEB: www.tsonami.cl y www.samueltoro.blogspot.com



VOLVER AL INDICE

“Cartografías Afectivas: Sonificaciones

Onda Expansiva”

Brian Mackern

Uruguay

Independiente

AÑO: 2014, en proceso

RESUMEN AMPLIADO:

Cartografías Afectivas, proceso artístico que vengo desarrollando desde 1997, y que muy ampliamente conecta maneras personales y comunitarias de mapear, de entender e interpretar creativamente el entorno en que somos y estamos, tuvo muy diversos abordajes y formas interdisciplinarias de desarrollo y producción. Ha ido evolucionando en los últimos años hacia una concepción creativa del lugar, donde el cúmulo de datos que lo pretenden definir son reinterpretados de manera algorítmica y multimedial. Lo sonoro siempre estuvo presente en este proceso, pero es en los últimos años es donde comienza a cobrar una importancia mayor en lo que considero una onda expansiva del mismo, en la búsqueda de una sonificación propia del lugar, a manera de *footprint sonoro*.

La línea de exploración comenzada en Liverpool (2014 - 2015), desarrollada en Bahía de Todos Los Santos (2016), el Estrecho de Magallanes (2017- 2018) y Bahía de Montevideo (2018), utiliza la recopilación de datos significativos del lugar (temperaturas, mareas, sus tormentas, profundidades, vientos, líneas de costas, topografías, densidad de tráfico marítimo y señalizaciones marítimas, sus datos sociales, historias locales, etc.) los cuales son reinterpretados y utilizados para la generación y/o control de imágenes y sonidos y su interacción, buscando desarrollar máquinas programáticas y virtuales, las cuales, alimentadas por esos datos, generan una narrativa sonorovisual propia.

En esta presentación se hablará en general sobre los variados abordajes investigados para generar una sonificación, y más particularmente, en la elección de las diversas estrategias utilizadas para estos casos concretos. El camino creativo y personal recorrido en torno a estos estudios fue desde

la curiosidad y la autodidáctica, y en consecuencia, bastante asistemático. Podría decir que la sonificación me fue encontrando. En cada ocasión de estudio establecía nuevas reglas y regiones de foco del proyecto a desarrollar, estimuladas por la experiencia de vida en cada lugar. Esta es una descripción de un trabajo en progreso, que al incorporar nuevos lugares de estudio propone nuevos desafíos y revisiones de soluciones antes encontradas. Cada uno de estos procesos de trabajo tienden a conformar la visión personal de un motor virtual, el cual, alimentado de datos del lugar a estudio (geográficos, sociales, climáticos, etc), devuelva un producto sonoro y/o parámetros de control tanto de ambientes visuales como sonoros. Como introducción, repasaremos definiciones y diversas áreas de la sonificación: la audificación, la sonificación basada en modelos, el mapeo de parámetros, la sonificación basada en streams, *earcon*, *auditory icons*, etc. Relaciones con la visualización de datos.

Repasaremos brevemente el proyecto *cartografías afectivas*, para introducirnos en los diversos estudios de sonificación, repasando su metodología y abordajes, pros y contras de la representación elegida.

Ciudades-puerto. Objetos de estudio:

Liverpool.

Bahía (Bahía de Todos los Santos).

Estrecho de Magallanes/Punta Arenas.

Bahía de Montevideo.

Ejemplos particulares de sonificación. Descripción y discusión de los mismos.

Áreas geográficas.

Mareas.

Formas de costa, skylines.

Profundidades.

Vientos.

Temperaturas.

Navíos, tráfico marítimo. Ship Form Coefficients.

Señalizaciones marítimas.

Curvas de evolución socioeconómica.

BREVE BIOGRAFÍA

Brian Mackern

Desarrollador y diseñador de proyectos artísticos digitales e híbridos basados en la red desde 1995. Músico, compositor y creador de estructuras y entornos sonoro-visuales autogenerativos y/o reactivos. Su práctica artística indaga en esferas definidas por los recuerdos y la rememoración, la representación alternativa de la localización, las geografías y cartografías urbanas, el ruido, las mezclas, el glitch y el data bending. Su trabajo, principalmente relacionado con procesos y estructuras que atraviesan el entorno digital y el real, explora el diseño de interfaces, los objetos visualesonoros, las animaciones de video y datos en tiempo real, el netart y el arte sonoro. Ha presentado su obra y ofrecido talleres y conferencias por toda América Latina y Europa. Su obra se ha exhibido en los principales festivales de arte y recibido reconocimientos de numerosas instituciones. Curador y coordinador de proyectos relacionados con arte y educación basados en tecnologías contemporáneas.

PERFIL WEB: <http://bri.uy> y <http://34s56w.org>



VOLVER AL INDICE

“Sonificación SO259-3 TRANSATLANTIC- TRANSIT- TRACING”

Lukas Kühne

Alemania

EUM-UdelaR Montevideo, Uruguay
Goethe-Institut Amsterdam, Holanda
Instituto Max Planck Hamburgo, Alemania

Sofia Scheps

Uruguay

EUM-UdelaR Montevideo, Uruguay

AÑO: 2016

Filiación Institucional:
Escuela Universitaria de Música EUM Facultad de Artes UdelaR Uruguay

RESÚMEN AMPLIADO:

Proyecto de investigación artística en progreso sobre la expedición científica, desde Emden en el norte de Alemania hasta Buenos Aires, Argentina del 17.12.2017 al 09.01.2018 en el buque oceanográfico alemán RV SONNE.

El concepto de esta investigación implementa una interpretación y análisis artístico de las observaciones de la expedición SO259-3, con el objetivo de capturar diferentes datos detectados in situ y remotamente en series de tiempo y variabilidad, para desarrollar una obra de arte sonora interdisciplinaria. Desde que el emprendimiento de investigación en progreso SO259-3 TRANSATLANTIC- TRANSIT- TRACING está orientado al desarrollo artístico el cual tiene un enfoque antropológico, entonces el mismo toca temas de migración y evolución.

El trabajo artístico, se centra en la transcripción y sonificación de las diversas mediciones científicas generando una obra multidimensional. La obra, aspira a ocuparse de dos grandes temas los cuales se desarrollan en la combinación entre la naturaleza y la tecnología.

Los datos de investigación recopilados con parámetros numéricos, se ofrecen como material fundamental del proyecto planteado. El conjunto de datos se transcribe en frecuencias de sonido, para representar en forma sónica diferentes dimensiones de las mediciones recogidas. Las pruebas atmosféricas a gran escala sirven para la comparación entre la materialidad perceptible y materialidad abstracta. Los “materiales” con los que trabajamos, los cuales ofrecen muchas referencias y potencial son: la temperatura, el viento, la humedad, los aerosoles, los gases, el vapor de agua, el sol y las nubes, entre otros.

La obra incorpora muestras tomadas del cielo, con una cámara térmica en todo el trayecto transatlántico de veinticuatro días y noches. Estas imágenes sirven como partitura y representación de este viaje alrededor de la mitad del globo terráqueo.

Además, la recopilación de datos del sistema de navegación inercial con sensores de movimiento, los cuales documentan las inclinaciones del barco de forma *pitch, roll and heave*, permite transcribir toda la información de las incomparables olas del Océano Atlántico. Otro factor que tuvimos en cuenta es la energía y el componente tiempo del trayecto de 12.228 kilómetro de distancia de recorrido. Asimismo, los datos batimétricos documentados con los instrumentos hidroacústicos, que cartografían y visualizan la topografía del fondo oceánico, complementan la pesquisa del trayecto lineal entre Europa y América del Sur. Sin duda, el concepto en su dimensión es inmenso, desde que estamos remando sobre un material recolectado en un plazo de más de tres semanas consecutivas. Los datos provienen de distintos orígenes y propiedades y llegan en total a un poco menos de un Terabyte. Comprensiblemente es un gran compromiso no solo por el enorme volumen de la información, sino también por la decodificación y transcripción del material original de una forma consciente y con una afinidad sensible y conveniente.

La acumulación de este material ha inspirado a desarrollar una obra sonora que contextualiza la ciencia en relación con la exégesis artística con evidente vínculo al cambio climático involucrando así el interés político y social.

Por lo tanto, se trata de una obra espacial sonora que se mueve/menea de un punto A al punto B, una composición que tiene un punto topográfico fijo de inicio (desde Emden en el norte de Alemania) en cuál se manifestó el momento del comienzo y un punto topográfico que marca el instante final (Buenos Aires, Argentina).

Una obra compositiva que describe, representa y re-interpreta un trayecto lineal en el espacio abierto de manera ingenua, así como también el área del océano Atlántico profundo con componentes compositivos que provienen de múltiples metas “aleatorias”.

Los integrantes del grupo de trabajo son Sofía Scheps, Guzmán Calzada y Lukas Kühne entre otros. Los primeros resultados del proceso de trabajo se mostrarán en el Simposio de Arte Sonoro "Mundos Sonoros" en Buenos Aires y luego en Ámsterdam.

El proyecto Sonificación SO259-3 TRANSATLANTIC- TRANSIT- TRACING cuenta con el valioso apoyo del Instituto-Goethe Ámsterdam, Holanda.

Las siguientes Instituciones están involucradas en la expedición SO259-3 Recopilación de datos de referencia atmosférica sobre océanos en latitudes CAROL:

MPI-M Max-Planck Instituto de Meteorología Hamburgo, Alemania. KNMI Instituto Meteorológico Real de los Países Bajos de Bilt, Holanda. MPI-C Max-Planck Instituto de Química del aire Maguncia, Alemania. HCU Educación hidrográfica Hafencity Universidad Hamburgo, Alemania. EUM Escuela Universitario de Música UdelaR Universidad de la Republica Montevideo, Uruguay

Las tecnologías utilizadas para Sonificación SO259-3 T-T-T:

- MaxMSP y Pure Data, grabaciones de video y sonido, (EUM-UdelaR)
- MICROTOPS y mediciones con cámara térmica (MPI-M)
- MAXDOAS y CALITOO mediciones (KNMI)
- MAXDOAS mediciones (MPI-C)
- Estudios hidroacústica (HCU)

BREVES BIOGRAFÍAS:

Lukas Kühne

Nacido en Stuttgart, Alemania y afincado desde 2005 en Montevideo, Uruguay. Escultor, Artista sonoro, Curador: Sus obras actuales tienen contenidos multidisciplinarios, cómo ser “La Serie Nórdica”: 2011 Cromático en Tallin- Estonia, 2012 Tvisöngur en Seydisfjörður- Islandia,

2014 Organum en Hailuoto- Finlandia. Además, su obra se ha expuesto en Europa, Japón, América del Norte, América Central y Sudamérica, obteniendo varios premios. Asociado a Robyn Schulkowsky y Joey Baron ha desarrollado el formato del proyecto Espacio y Frecuencia con exposiciones en, Nueva York City, Helsinki y Bruselas. Además, ha sido curador de varias exposiciones nacionales e internacionales de arte sonoro.

Desde 2005 está a cargo del formato Interdisciplinario Taller Experimental Forma y Sonido cual fue fundado por él. En 2013 inició la plataforma Festival Internacional de Arte Sonoro Monteaudio, ambos están operando en la Escuela Universitaria de Música EUM Facultad de Artes UdelaR Uruguay.

PERFIL WEB: www.lukaskuehne.com
<https://www.eumus.edu.uy/eum/docentes/kuhne-lukas>
www.formaysonido.com
<https://www.facebook.com/monteaudiofys/>

Sofía Scheps

Montevideo, 1987. Compositora uruguaya, egresada de la Escuela Universitaria de Música, donde actualmente se desempeña como Asistente Académica de la Dirección, y como docente Ayudante de Composición e Instrumentación.

Desde 2015 y hasta 2017 residió en España, donde completó la Maestría en Arte Sonoro en la Universidad de Barcelona.

Trabaja e investiga en torno a la música experimental – de cámara, electroacústica, mixta – y al arte sonoro. Ha estrenado piezas en conciertos y festivales en Uruguay, Chile, España, Estados Unidos, Canadá y Alemania.

Además, dedica parte de tu tiempo al diseño de sonido, composición de música original y postproducción de sonido para piezas audiovisuales.



“Percepción Enactiva y Lenguaje Sonoro.

Diseño y aplicación de Sonomontajes en experiencias educativas”

Fabián Luis Giusiano

Nilda Elena Brizuela

Argentina

Universidad Nacional de Rio Cuarto

AÑO: 2018

RESUMEN AMPLIADO:

Este trabajo se enmarca en un Proyecto de Investigación e Innovación para el Mejoramiento de la Enseñanza de Grado (PIIMEG). En el mismo se articulan espacios curriculares vinculados con el estudio del sonido y de la música pertenecientes a las carreras de Lic. en Educación Inicial y Lic. en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Humanas, UNRC.

Tal articulación busca dar respuesta a debilidades detectadas en procesos de comprensión en los futuros docentes y comunicadores sociales como así también en la necesidad de revisar y mejorar las estrategias de enseñanza.

Por una parte, se observa en el trabajo docente una tendencia individualista y de aislamiento que se manifiesta en la estructura celular de las cátedras y en una lógica de trabajo que obstaculiza la interacción entre actores e inhibe posibilidades de compartir y optimizar recursos.

Por otra parte, los estudiantes muestran escaso interés por las áreas del sonido y de la música que consideran accesorias y el conocimiento que alcanzan denota superficialidad.

Los estudiantes de Comunicación Social presentan dificultades para superar la reproducción de ciertas fórmulas establecidas, prototípicas, en la realización de bandas sonoras y en la musicalización de producciones audiovisuales. Muestran resistencia para salir del realismo sonoro y para extender el horizonte de la experiencia sonora.

Los estudiantes de Educación Inicial con frecuencia limitan sus propuestas de enseñanza a la reproducción de un repertorio de canciones infantiles y a un abordaje atomizado de las cualidades del sonido. Muestran carencias de recursos a la hora de diseñar estrategias para superar una práctica musical rutinaria. Asimismo, presentan dificultades en la toma de decisiones para innovar y buscar nuevos sentidos a la enseñanza de la música en el ámbito de la educación infantil.

Los aspectos que afectan negativamente la enseñanza y el aprendizaje pueden precisarse como:

1. Resistencia para salir del aislamiento en el trabajo docente.
2. Falta de interés y de compromiso por parte de los estudiantes.
3. Superficialidad en el conocimiento.
4. Apatía para incorporar cambios y desarrollar procesos innovadores.

A fin de atender a estas problemáticas, se diseñan acciones orientadas a lograr un trabajo docente colaborativo y comprometido con el mejoramiento de la enseñanza y de los procesos comprensivos.

Aportes referidos a la “enseñanza comprensiva” (Perkins, 1995) ofrecen una perspectiva teórica que recupera el sentido epistemológico de la práctica de enseñanza. Entrelazar enseñanza y comprensión supone un proceso que no se reduce a acumular y reproducir información. Implica actividades del pensamiento como explicar, ejemplificar, aplicar, justificar, comparar, contextualizar, argumentar, generalizar. El sujeto que comprende es capaz de pensar, actuar e ir más allá de la simple memorización.

Aportes cognitivistas relevantes provienen de la orientación enactiva que cuestiona la visión representacionista de los procesos perceptivos y cognitivos. El representacionismo concibe la cognición como recuperación de un mundo externo pre-dado (realismo) o como proyección de un mundo interno (idealismo). En contrapartida, el enactivismo pretende encontrar un punto medio entre ambos extremos; aboga por un diálogo entre ciencia y experiencia humana. Enfatiza que los procesos sensoriales y motores -la percepción y la acción- son inseparables en la cognición vivida (Varela, Thompson y Rosch; 2005).

En base de estos aportes, en la percepción del sonido y de la música operarían estructuras cognitivas muy generales que se originan en la interacción sensorio motora del sujeto con su medio ambiente. Estructuras que además pueden proyectarse metafóricamente en diversas expresiones que produce el sujeto a partir de la escucha (Lackoff y Johnson, 1980).

Nuestra propuesta orientada hacia una enseñanza comprensiva, toma como eje la experiencia perceptiva y el trabajo se orienta a tres aspectos centrales:

1. *Revitalizar la escucha*: supone volver consciente el modo en que el sonido se encastra con aspectos sensoriales y motores en la experiencia perceptiva.
2. *Atender a proyecciones metafóricas*: implica alcanzar categorizaciones básicas donde operarían estructuras cognitivas como las aludidas anteriormente, que se proyectan metafóricamente en expresiones verbales y no verbales producidas a partir de la escucha.
3. *Crear configuraciones sonoras*: comprende un proceso reflexivo de organización sonora que se materializa en la realización de sonomontajes. Este proceso no se resuelve como simple yuxtaposición de elementos sonoros sino como organización creativa de diversos materiales sonoros para construir sentido. Cada uno de estos aspectos se abordará ampliamente en la exposición del presente trabajo.

La aludida propuesta didáctica posibilita incrementar la motivación de los estudiantes; alcanzar mayor creatividad en los trabajos que producen; optimizar el uso de múltiples herramientas tecnológicas y valorar el sonomontaje como recurso didáctico y comunicacional. Todo ello supone avances en la toma de consciencia; pensar en términos de sonido implica organizar creativamente diversos materiales en función de una particular intencionalidad, a través de la “búsqueda sonora” donde se ponen en juego la intuición, la imaginación y las experiencias perceptivas.

BREVES BIOGRAFÍAS:

Fabian Luis Giusiano

Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Docente Investigador y responsable de la cátedra de Sonido y Comunicación Radiofónica del Departamento de Ciencias de la Comunicación (Facultad de Ciencias Humanas) de la Universidad Nacional de Río Cuarto.

Nilda Elena Brizuela

Magister y Especialista en Docencia Universitaria - Profesora de Educación Musical - Docente Investigadora y responsable de las cátedras de Música y Música y su Didáctica del Departamento de Educación Inicial (Facultad de Ciencias Humanas) de la Universidad Nacional de Río Cuarto.

PERFIL WEB: <https://www.facebook.com/fabian.giusiano>



VOLVER AL INDICE

**“Educación musical y educación sonora en un contexto interdisciplinario
mediado por tecnología digital”**

Hugo Víctor Druetta

Argentina

Liceo Municipal de la Ciudad de Santa Fé

AÑO: 2018

Filiación Institucional:
Liceo Municipal de la Ciudad de Santa Fé

RESÚMEN AMPLIADO:

La educación musical infantil ha tenido en nuestro país importantes cambios a partir de las últimas décadas del siglo XX debido, en gran medida, a la tarea llevada a cabo por destacadas pedagogas musicales del medio local.

Este contexto caracterizado por el encuentro entre nuevas técnicas pedagógicas y estilos musicales de vanguardia posibilitó la incorporación de actividades centradas en conceptos tales como el de paisaje sonoro, la escucha reducida y toda una gama de actividades derivadas de los mismos.

Hacia finales del siglo pasado se sumaron, a modo de un nuevo capítulo de la actualización pedagógica, los medios digitales vinculados a la música: editores de partituras, sintetizadores, secuenciadores, grabadores y procesadores de sonido.

Dichos recursos fueron utilizados principalmente para renovar las formas de enseñar las convenciones de la lecto-escritura tradicional y las producciones musicales asociadas a las mismas, y en menor grado, para realizar un abordaje expandido de todos los componentes de la práctica musical.

En la actualidad, la confluencia de tecnologías digitales disponibles y de un amplio abanico de conceptualizaciones derivadas del crecimiento del arte sonoro, como nueva expresión o como expansión

novedosa de la música, abren, a nuestro entender, un excelente campo de posibilidades para la educación musical infantil.

El sonido ya no está sujeto a emitirse solamente a través de la abstracción inventiva de los instrumentos musicales para su exposición.

Más allá de cualquier dicotomía Arte Sonoro/Música, queremos resaltar que en su evolución el arte sonoro y su campo expandido nos permite apreciar otras maneras de explorar y comprender nuestro universo sonoro a través de plurales formas de escucha, que activan la creatividad de los artistas sonoros más allá del arte musical, sin dejarlo o no a un lado del camino. (Gómez Aponte, 2014).

La liberación del sonido: Las artes sonoras y su campo expandido (Spanish Edition) (Posición en Kindle 1148-1149). Amarilyn Quintero Ruiz. Edición de Kindle.

Basados en el convencimiento de que es necesario considerar educación musical y educación sonora, como dimensiones complementarias de una misma acción educativa, surgió la idea de implementar a modo de anteproyecto de investigación, una serie de actividades experimentales en algunos cursos de la Escuela de Expresión Estética Infantil (EdEEI), del Liceo Municipal de la ciudad de Santa Fe.

La EdEEI, es un ámbito dedicado a la enseñanza de disciplinas artísticas mediante talleres interdisciplinarios, destinada a niños y niñas de entre 5 y 10 años.

En dicha escuela, hemos comenzado a incorporar una serie de recursos digitales que posibilitan la producción de sonido por medios diferentes a los utilizados habitualmente. Para llevar a cabo esa tarea, hemos empleado hasta el momento, los siguientes dispositivos digitales:

- computadora con aplicaciones específicas y con lenguajes de programación configurados especialmente
- controlador MIDI de teclas
- controlador MIDI con perillas y sliders
- alfombras de baile conectadas a computadoras
- pantallas táctiles (celulares y tablets)

La integración de tales interfaces, al trabajo cotidiano de las clases de iniciación musical, está produciendo en los alumnos una progresiva familiaridad con los sonidos resultantes de procesos tales como modulaciones de frecuencia y amplitud, variaciones espectrales mediante filtrado de bandas fijas y variables, así como modificaciones de diversos parámetros intervinientes en los métodos de síntesis y de procesamientos del sonido.

La naturalidad con la que los niños/as pueden desenvolverse en un entorno en el que los eventos sonoros y sus transformaciones, están al alcance de algún movimiento o acción gestual de fácil realización, tiene efectos evidentes en la creatividad aplicada a la materia sonora.

Imaginamos que si expandimos el campo de recursos con los que se desarrolla una clase de iniciación musical, estaremos educando de manera sensible, no sólo para percibir y apreciar notas, sino todo lo que suena. De alguna manera, estaríamos formando artistas sonoros.

Por último, un aspecto de sumo interés a tener en cuenta al momento de realizar una evaluación de resultados de este ante-proyecto, es verificar si la frecuentación de estos procesos por parte de los alumnos de la EdEEI, habrá posibilitado potenciar las múltiples interrelaciones disciplinarias que la institución fomenta, como parte de su proyecto educativo.

El estado actual de su desarrollo permite definir al arte sonoro como arte que emplea el sonido como materia sensible, es decir simplificadaamente: es la organización temporal o espacio-temporal de los objetos sonoros, con intencionalidad artística. (Gómez Aponte, 2014).

El arte sonoro suele estar pensado como disciplina de adultos. Creemos que vale la pena indagar qué puede suceder, si aplicamos la noción de arte sonoro a la hora de educar musicalmente a los niños.

Referencias:

- Español, Silvia. (2014). Psicología de la música y del desarrollo: una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana. 1^{era} de. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Editorial Paidós.
- Vivanco, Pepa. (1986). Exploremos el sonido. Buenos Aires, Ed. Ricordi.
- Burnard, Pamela. (2012). Musical Creativities in practice. Oxford University Press.

- Gómez Aponte., Jorge. (2014). La liberación del sonido: Las artes sonoras y su campo expandido. Edición Kindle.

BREVE BIOGRAFÍA

Hugo Víctor Druetta

Artista sonoro, docente, compositor e investigador sobre música electroacústica.

Egresado del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral con el título de Profesor Nacional de Música en la Especialidad Guitarra. Estudió Composición con Medios Electroacústicos con Ricardo Pérez Miró e Informática Musical con Guillermo Pozzati.

Ha integrado y dirigido grupos de investigación y creación tales como “Técnicas actuales de composición: Software de composición inducida”, “La intergestualidad en la música realizada con medios electrónico-digitales”, “Bit Band, música electroacústica en vivo” y “Ruido instalado”, en el marco de proyectos institucionales de la Universidad Nacional del Litoral.

Se desempeñó, como Secretario Académico del Instituto Superior de Música entre 2002 y 2006, y como Director del mismo, entre 2006 y 2014.

Actualmente es docente del ISM y de la Escuela de Expresión Estética Infantil del Liceo Municipal de la ciudad de Santa Fe.

PERFIL WEB: <http://hugodruetta.blogspot.com.ar/>



VOLVER AL INDICE

“Creación de un dispositivo sonoro para educación STEAM”

Nicolás Larenas

Argentina

Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF)

AÑO: 2017

Filiación Institucional:
Ingeniería en Sonido

RESÚMEN AMPLIADO:

El mundo contemporáneo se encuentra atravesado por las tecnologías de la información. El libre acceso a datos y contenidos ha revolucionado múltiples aspectos de la sociedad, uno de ellos es la educación. En una época donde el conocimiento se encuentra a un click de distancia el alumno deja de ser un simple receptor de contenidos y el docente abandona el lugar de quien tiene todo el saber para transmitir. En este estado de situación es necesario buscar nuevos abordajes al proceso educativo. El presente trabajo describe la ingeniería de una plataforma basada en bloques de circuitos de audio para la enseñanza de contenidos de ciencias, tecnología, ingeniería, arte y matemáticas (STEAM). El dispositivo desarrollado permite montar artefactos sonoros uniendo pequeños módulos. El formato constructivo de dichos bloques lo convierten en una herramienta educativa que puede ser utilizada desde temprana edad. De esta manera se estimula la creatividad, la imaginación, la empatía y el pensamiento deductivo, habilidades que cobran importancia en el contexto actual. Se introducen los conceptos de educación STEAM junto con el uso de herramientas de software y hardware libre para la actualización de los métodos de enseñanza.

1. INTRODUCCIÓN

En los últimos años se han producido cambios estructurales en la sociedad a raíz de la masificación de las tecnologías de la información y la conexión a Internet. Puntualmente el ámbito educativo se encuentra frente a un cambio de paradigma: la información está ahora disponible en todos lados. Este crecimiento en la facilidad con que se puede acceder a la información genera un cambio en los roles del docente, que ya no es quien tiene todo el saber de forma incuestionable y el alumno, que deja de ser un simple receptor de conocimiento [1]. El nuevo paradigma del conocimiento es complejo

y variable, lo que pone en cuestión la separación entre humanidades y ciencias del sistema educativo actual. Por otra parte, frente a los cambios en el mundo laboral producidos por el incremento en la automatización y el uso de tecnologías como la inteligencia artificial se pone de manifiesto la necesidad de estimular otro tipo de pensamiento a la hora de educar, donde se conecten la emoción y la razón [2]. A esta problemática se suma un creciente desinterés por parte de los estudiantes más jóvenes en materias como las ciencias y las matemáticas, debido en parte a los métodos pedagógicos utilizados [3].

Las nuevas pedagogías invitan al docente a ser un facilitador de experiencias y al alumno a ser partícipe de su propia educación. En concordancia con estas nuevas corrientes educativas es que se acuñó el término STEAM [4]. La sigla surge de la integración de Ciencias (Science), Tecnología (Technology), Ingeniería (Engineering), Arte (Arts) y Matemáticas (Math). El modelo educativo STEAM propone actividades que integran estas disciplinas como una alternativa al método educativo actual en donde estas asignaturas son estudiadas por separado. STEAM es un sistema basado en proyectos, donde se busca estimular habilidades como la creatividad, la resolución de problemas, el pensamiento crítico, la comunicación, la autonomía, la iniciativa y la colaboración [5]. La integración del pensamiento artístico y las humanidades a la enseñanza de las llamadas “ciencias duras” (STEM) favorece la innovación, es decir la capacidad de crear nuevas soluciones a los problemas existentes. Cuando el docente plantea un desafío que resulta interesante para los alumnos la curiosidad y las ganas de saber se convierten en el motor del aprendizaje [2]. En este modelo educativo cobran importancia herramientas como los kits educativos, el DIY (do it yourself, hágalo usted mismo), el tinkering (experimentación lúdica y libre con el objetivo de unir un problema con una solución tecnológica), el DIWO (do it with others, trabajo colaborativo), el OPEN SOURCE (desarrollos de software y hardware de fuentes abiertas), los laboratorios de fabricación, la impresión 3D, el CNC y el corte láser entre otras. Cuando las metodologías se integran y los estudiantes pueden ver las conexiones, el pensamiento crítico se internaliza profundamente como una manera de resolver problemas [6].

Partiendo de este marco teórico en el presente trabajo se aborda el aporte que la música y la creación sonora como forma de arte pueden hacer a la enseñanza de ciencia y tecnología. Se describe el proceso de desarrollo de un dispositivo que cumple con los requerimientos para ser utilizado en educación STEAM desde temprana edad. El dispositivo permite montar circuitos electrónicos de sonido uniendo bloques que deben ensamblarse siguiendo una secuencia lógica para que el dispositivo funcione, con el objetivo de desarrollar en los usuarios las habilidades de pensamiento lógico, deductivo

y de resolución de problemas a la vez de estimular un costado creativo y artístico. Los bloques pueden conectarse de cualquier forma y cambiarse de lugar. Cada bloque cumple una función distinta y el set puede expandirse con nuevos elementos. El diseño sigue los lineamientos de la filosofía open source, es decir que puede verse, estudiarse, compartirse, adaptarse a nuevos usos y replicarse.

REFERENCIAS

- [1] Mitra S., Kulkarni S., Stanfield J. “*Learning at the edge of chaos: self organizing systems in education*”. Research gate. Universidad de New Castle, Londres, Inglaterra. Enero de 2016
- [2] Cilleruelo L., Zubiaga A. “*Una aproximación a la Educación STEAM. Prácticas educativas en la encrucijada arte, ciencia y tecnología*”. Jornadas de psicodidáctica. Univerdidad del País Vasco, España. 2014.
- [3] Alexopoulos I., Sotiriou S., Smyrniou Z., Sotiriou M., Bogner F. “*Developing an engaging science classroom*”. Universidad de Atenas, Atenas, Grecia. 2016.
- [4] Yakman G. “*Exploring the Exemplary STEAM Education in the U.S. as a Practical Educational Framework for Korea*”. Journal of the Korean Association for Research in Science Education. Vol. 32 No. 6, P. 1072-1086. Seoul, Corea. 2012.
- [5] Sousa, D.A., Pilecki, T. “*From STEM to STEAM: Using Brain-Compatible Strategies to Integrate the Arts.*”. Corwin Press. California, Estados Unidos. Agosto de 2013.
- [6] Yakman G. “*What – Where – How; Lessons learned in 10 years of STEAM,*”. 2nd Annual Meeting of World Maker Education Alliance. Nánning, China. 2016.

BREVE BIOGRAFÍA

Nicolás Larenas

Docente. Desarrollador. Músico. Técnico universitario en sonido (UNTREF). Técnico electrónico. Co fundador de Klink, plataforma de hardware abierto educativo para invención de instrumentos musicales y creación de sonidos. Proyecto ganador del premio REDUvolution a la innovación tecnológica en educación (Min. educación). Docente de robótica y programación en primaria y secundaria. Expositor en: Orador en Campus Party (2018). Cumbre de creatividad y tendencias UP (2017), Encuentro Latinoamericano de diseño UP (2017) FLISOL UTN (2017), Encuentro del conocimiento libre Red CITECO (2017), Arduino Day (2017), recorrido tecnológico UTN (2016), feria del audio (2016), Buenos Aires mini maker faire (2016), Jornadas de sonido y acústica UNTREF (2015 y 2017), Congreso Internacional de acústica (2010).

PERFIL WEB: <https://www.linkedin.com/in/nicol%C3%A1s-larenas-603b96b0/>



VOLVER AL INDICE

**“Etnografía sonora, registros de campo y creación colectiva:
Una propuesta pedagógica desde la visión de Violeta Parra en los 100 años de su
natalicio”**

Andrés Rivera Fernández

Chile

Centro de Estudios Musicales Latinoamericanos/Ministerio de las Culturas las Artes y el Patrimonio

(Chile)

AÑO: 2016 - 2017

Filiación Institucional:
Centro de Estudios Musicales Latinoamericanos (CEMLA)

RESÚMEN AMPLIADO:

A partir de una iniciativa del Ministerio de Cultura para celebrar los 100 años del nacimiento de Violeta Parra, se elabora un material que contiene propuestas pedagógicas para la asignatura de música y artes visuales a partir de la particular manera de trabajar y vivir de esta destacada figura chilena. Artista múltiple; tejedora, ceramista, pintora, poetisa y destacada folklorista chilena, fue también un modelo de disidencia y alteridad como mujer y figura política. Sin educación formal en música ni en investigación, realiza grandes y pioneros aportes etnomusicológicos y antropológicos sobre las tradiciones del Chile profundo y periférico, desconocidos hasta ese entonces en las grandes urbes.

En este sentido la mirada que se realiza de Violeta en el presente material no es ni canónica ni normalizadora. El presente trabajo toma la noción de canon entendida como «Conjunto de normas, preceptos o principios con que se rige la conducta humana, un movimiento artístico, una determinada actividad, etc». En occidente el canon histórico encarnó los valores tradicionales derivados del mundo greco - romano (Oporto, 2013): orden, equilibrio y luminosidad, asociados predominantemente a lo masculino. En la música occidental y su academia influenciada por el paradigma clásico-romántico estos valores están presentes en la predilección de un sonido instrumental y vocal “puro”: tónico y desprovisto de ruido/impureza; y en un sistema mensurable de ritmos cuantizados y alturas temperadas (Aharonián, 2002). Estos son los valores estéticos que Occidente traspasa a América Latina a partir de la invasión y

conquista del continente. Sin embargo, las músicas campesinas e indígenas presentes en el territorio chileno, objeto de estudio de Violeta y base de su obra musical no participan de los valores canónicos occidentales, y su influencia en la obra musical de Violeta se aprecian principalmente el timbre roto de su voz doliente, el coqueteo con la afinación no temperada y en la rítmica no cuantizada. Desde la mirada del feminismo, incorporada también en el material, la construcción del imaginario de Violeta queda supeditado al canon hegemónico que promueve y universaliza un modelo “ideal” de mujer, manteniendo la subordinación del género tanto en su quehacer como artista y figura histórica, como en su biografía y subjetividad. Se comprende que esta adherencia colonial y patriarcal implica que el personaje de Violeta suele ser mirada, pensada y representada desde este canon, invisibilizando elementos esenciales de su subjetividad: la experiencia de ser mujer en su época y la cualidad de sus patrones estéticos que caen fuera del canon musical de occidente, aculturizando y usurpando su figura. Este trabajo pretende visibilizar este fenómeno y utilizarlo como herramienta pedagógica con el objetivo de aportar a una educación integradora asociada al cambio y desarrollo social.

El equipo elaborador, dirigido por el autor de este trabajo, decide insertar a Violeta en el aula desde las técnicas y lenguajes artísticos contemporáneos con una mirada decolonial, incorporando elementos de escucha, grabación y edición de registros para la posterior elaboración de trabajos colectivos sonoros y multimediales desde la mirada de la etnografía sonora, permitiendo tomar consciencia de cómo la investigación del sonido local nos habla sobre la vida y cultura de las personas. Al mismo tiempo los estudiantes retratan en estos trabajos sus reflexiones y vivencias sobre las temáticas que Violeta aborda en sus obras, permitiendo analizar, cuestionar y expresar sus ideas sobre los roles e identidad de género, el amor, la participación política, la vida y la muerte, la religiosidad popular, las tradiciones y cultura loca, entre otros, con una intención de validar sus subjetividades y entender el conocimiento como una co-construcción.

Es por esto que la propuesta pedagógica a partir de la cual surge esta reflexión, “Violeta Parra, 100 Años - Cuaderno Pedagógico” no es un cancionero ni un manual a partir del cual los y las estudiantes conozcan, estudian y reproduzcan la obra de Violeta, sino una invitación a que tanto docentes y estudiantes se apropien de la libertad para vivir, aprender y crear que tuvo Violeta, la que consideramos como su mayor lección estética y ética. En este sentido creemos que no separar los dominios arte/vida en la figura de Violeta es central para un real aprovechamiento de la figura de Violeta en un contexto pedagógico integral desde la educación artística.

El presente trabajo de cuenta del proceso de desarrollo de la propuesta pedagógica, enfatizando en como temáticas artísticas contemporáneas como la etnografía sonora y el paisaje sonoro y registros de campo se vinculan con la figura de la artista, además de compartir algunas experiencias iniciales de aplicación en capacitaciones con docentes y trabajo de aula con estudiantes.

El Cuaderno Pedagógico que contiene las actividades anteriormente descritas es de libre acceso y puede ser descargado en su totalidad en el siguiente enlace:

<http://www.cultura.gob.cl/publicaciones/cuaderno-violeta-parra/>

BREVE BIOGRAFÍA

Andrés Rivera Fernández

Compositor, guitarrista, docente y gestor cultural. Se desempeña en el campo de la música contemporánea/experimental con raíz latinoamericana. Su línea de trabajo se engloba en el pensamiento latinoamericano y geo culturalmente situado, reflejándose en la composición, creación y experimentación colectiva, la pedagogía y didáctica musical y la reflexión teórica/filosófica sobre el fenómeno musical como un fenómeno identitario y cultural. Es integrante y fundador del Centro de Estudios Musicales Latinoamericanos (CEMLA), institución dedicada a la formación musical desde paradigmas latinoamericanos en todos los niveles de la educación. Actualmente desarrolla materiales didáctico/pedagógicos para el Ministerio de Educación y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, referentes a exploración sonora y músicas latinoamericanas.

PERFIL WEB: www.soundcloud.com/andresriveraf



VOLVER AL INDICE

“Deserenata.

Composición de una obra electroacústica para sitio específico”

Luis Federico Jaureguiberry

María Andrea Farina

Gustavo Jorge Basso

Argentina

Universidad Nacional de la Plata

AÑO: 2018

RESÚMEN AMPLIADO:

Deserenata (25') es una obra electroacústica peripatética¹⁹ para sitio específico compuesta para participar de las Primeras Jornadas de Músicas Actuales NuJas 2017, realizadas en el Conservatorio Provincial Gilardo Gilardi (CPGG), de la ciudad de La Plata.

La obra se realizó en cuatro etapas:

Etapla I: prospección acústica de los posibles sitios de interés dentro del edificio del CPGG - a determinar por las dimensiones de los espacios, la presencia de elementos que alteren la propagación del sonido, viabilidad e interés artístico -.

Etapla II: configuración de la electroacústica y generación del material sonoro a partir de los datos obtenidos en la prospección previa.

Etapla III: producción de la obra en gabinete.

Etapla IV: presentación: *Deserenata* se estrenó el día Sábado 30 de Septiembre de 2017.

Etapla I

El CPGG se encuentra al NO de la ciudad de La Plata, a aproximadamente 40 m de las vías del distribuidor vial que dirige el tránsito hacia los caminos Centenario y Belgrano. Es una zona de tráfico intenso, por lo tanto el nivel de ruido en el exterior es alto.

¹⁹ Liut, Martín. Música para sitios específicos: nuevas correlaciones entre espacio acústico, público y fuentes sonoras. Música y Espacio: ciencia, tecnología y estética. Ed. UnQui. 2009. Cap. XI

De los espacios recorridos en la prospección acústica - hall de entrada, pasillos, aulas, capilla, patios NO y SE -, se consideró el patio SE del Conservatorio como el más interesante y adecuado para una propuesta artística. Este patio -al cual se accede por una escalinata desde uno de los pasillos del Conservatorio- es un espacio a cielo abierto que tiene algunas superficies límites. Las dimensiones son: 13,7 m de ancho (máximo); 14,10 m de largo (espacio edificado); 20 m de alto aprox. (del edificio del Conservatorio). Las superficies que limitan parcialmente el espacio conforman ángulos de 90°.

En el patio hay un tanque de agua que mide: 4,5 m de alto; 3,6 m de ancho y 3,9 m de largo.

Etapas II

En función de los datos obtenidos y con base en experiencias previas²⁰, se estableció la disposición del equipamiento electroacústico²¹. La distribución de las fuentes fue luego tomada en cuenta para generar la espaciomorfología de la obra, disociaciones audiovisuales²² e interferencias - batidos y rugosidades – así como para determinar características morfológicas y espectrales del material sonoro principal a ser reproducido por cada fuente. Con el fin de lograr un campo sonoro difuso más amplio, las fuentes se apuntaron hacia las paredes para utilizar la reflexión del sonido en estas superficies.

Etapas III

La obra utiliza dos tipos de material sonoro: concreto y sintetizado. Por un lado, se trabajó en gabinete para determinar la superposición o no de ellos y, por el otro, el espacio del patio terminó de configurar el resultado de dicha superposición. Los materiales concretos de base elegidos fueron dos: uno de ataque muy rápido con una extinción de 18 s y otro con un ataque lento y sustain de 36 s. El primero se utilizó para generar impulsos a partir de variar la velocidad de reproducción. En el segundo se trabajó en la manipulación del espectro a partir del pitch tracking de la señal y la generación por síntesis aditiva y distorsión de los armónicos. Las interferencias se generaron con este material.

La distancia entre los planos del patio no permitía generar un retraso importante entre señal directa y reflejada ($\Delta t_{\max}=0,039$ s) por lo cual se tomó partido por utilizar un delay generado por software. Este Δt_{\max} se utilizó para realzar las interferencias

²⁰ Facultad de Bellas Artes UNLP 2013; Facultad de Informática UNLP 2014.

²¹ Se concretó con dos notebooks y un sistema de cuatro speakers independientes.

²² se presenta una disociación audiovisual cuando la fuente de sonido e imagen no coinciden espacialmente.

Dadas las dimensiones del tanque de agua, se previó generar un "contrapunto espectral" en base a utilizar la difracción del sonido con frecuencias por debajo de los 96 Hz en la fuente #1 y el resto del espectro en la fuente #4 [589s; 814s]. Dadas las distancias entre las paredes del edificio y el tanque de agua, se calcularon las frecuencias de las ondas estacionarias factibles de generarse (32,5 Hz y 57,16 Hz) y se enfatizaron sus armónicos.

Conclusiones a partir de la Etapa IV

Como detalles de la ejecución de la obra, se destaca la posibilidad del oyente de balancear el retraso de llegada a los oídos de una señal reflejada en dos espejos acústicos paralelos durante algunas secciones de la obra [139s; 225s] así como la utilización de la difracción como elemento generador de un contrapunto espectral [589s; 814s].

Un factor a tener en cuenta en esta obra es que la mayoría de los procesos temporales y disociaciones audiovisuales no se perciben si se está en la *zona ciega*²³ de la obra.

La narrativa de la obra es frágil: dada la localización de ciertos procesos en un espacio determinado en un momento específico, una variación de 1 m en la ubicación genera que los procesos no se perciban.

Dada las dimensiones del espacio utilizado y el planteo peripatético, no es posible simular la reproducción de la obra por otros medios. La modificación de los procesos planteados en la obra es complicada sino imposible cuando no se la reproduce in situ.

BREVE BIOGRAFÍA

Luis Federico Jaureguiberry

Desde el año 2003 es docente en la cátedra de Acústica Musical en la FBA de la UNLP y desde 2011 es Profesor Titular Interino de la cátedra de Práctica Experimental con Medios Electroacústicos en la misma casa de estudios. Presentó varios trabajos de investigación concernientes a la materia acústica

²³ Íbidem.

de salas y artículos sobre técnicas extendidas en el saxofón. Asesoró en varios proyectos de salas de concierto y grabación en las ciudades de La Plata y Buenos Aires. Estrenó obras en Argentina como en Dinamarca, Finlandia, Italia, Noruega, Portugal, Rusia y Suecia, tanto en el rol de intérprete de saxofón como de compositor.

PERFIL WEB: <https://www.facebook.com/l.federico.jaureguiberry>

María Andrea Farina

Doctora de la Universidad Nacional de Quilmes con mención en Ciencias Sociales y Humanas - Tesis Doctoral "Determinación de la Calidad Acústica de Salas para música a partir de las Tipologías Arquitectónicas". Profesora de Armonía, Contrapunto y Morfología Musical, Facultad de Bellas Artes, UNLP. Arquitecta, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA. Profesora Adjunta de la cátedra de Acústica Musical de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Actualmente investiga y trabaja en temas relacionados con la acústica de salas para música y prosa.

Gustavo Basso

Ingeniero en Telecomunicaciones y Doctor en Artes, Universidad Nacional de La Plata. Profesor de la cátedra de Acústica Musical de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Docente-Investigador categoría I.

Director de proyectos de investigación relacionados con la acústica general y de salas para música. Premio a la labor científica, tecnológica y artística, edición 2012, otorgado por la Universidad Nacional de La Plata. Autor del diseño acústico de numerosas obras en el país y en el exterior, entre ellos del Teatro Colón (puesta en valor), del Centro Cultural Kirchner y de la Usina del Arte de la CABA.



“Laboratorio de performance
Un tratado de orquestación relacional”

Luciano Azzigotti

Agustín Salzano

Argentina

Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF)

AÑO: 2016, en proceso

RESÚMEN AMPLIADO:

La organología se ha basado históricamente en el estudio del diseño de los instrumentos, su clasificación y sus usos en formatos tradicionales.

Este enfoque da por hecho que la relación entre humanos e instrumentos es completamente conocida y única. Por el contrario, nos enfocaremos en investigar, criticar y generar muy diversas formas en la cual esta relación se manifiesta, generando el encuentro entre humanos e instrumentos. Para comenzar entonces a problematizar estas relaciones, diremos que un instrumento musical, en tanto objeto, es en sí algo *fijado, estático, que no puede crecer o adaptarse por sí mismo*. Pero, si cuestionamos la misma noción de objeto, y aún más, la de un objeto en un contexto musical, veremos cómo este tipo de objetos no sirven solamente para lo que fueron hechos, sino que son *lo que devienen a ser en tanto relación con el ser humano*.

Es en esa relación en donde el campo del estudio organológico se expande hacia terrenos antes impensados, que trascienden el estudio del objeto, y que lo comprenden en su **naturaleza situada**. Así entre humano e instrumento, podrá entenderse una **cognición distribuida**, una psicología ecológica, una relación dinámica a la luz de las neurociencias de mente, cuerpo y mundo. En fin, una **ética de los instrumentos**, a saber: el análisis de sus configuraciones materiales, sociales, situadas, institucionales. Los grados de libertad y teleología que cada instrumento proyecta sobre el ser humano, modificando su cognición y su capacidad de observación y creación.

A partir de estos conceptos y una base de datos relacionales de descriptores tímbricos acústicos y semánticos se propone un tratado de orquestación dinámico y abierto que puede ser modificado por los usos instrumentales y compositivos.

1- Introducción a la Organología

La organología se ha basado históricamente en el estudio del diseño de los instrumentos, su clasificación y sus usos en formatos tradicionales. Este enfoque da por hecho que la relación entre humanos e instrumentos es completamente conocida y única. Por el contrario, nos enfocaremos en investigar, criticar y generar muy diversas formas en la cual esta relación se manifiesta, generando el encuentro entre humanos e instrumentos. Para comenzar entonces a problematizar estas relaciones, diremos que un instrumento musical, en tanto objeto, es en sí algo fijado, estático, que no puede crecer o adaptarse por sí mismo. Pero, si cuestiono la misma noción de objeto, y aún más, la de un objeto en un contexto musical, veremos cómo este tipo de objetos no sirven solamente para lo que fueron hechos, sino que son lo que devienen a ser en tanto relación con el ser humano.

Es en esa relación en donde el campo del estudio organológico se expande hacia terrenos antes impensados, que trascienden el estudio del objeto, y que lo comprenden en su naturaleza situada. Así entre humano e instrumento, podrá entenderse una cognición distribuida, una psicología ecológica, una relación dinámica a la luz de las neurociencias de mente, cuerpo y mundo. En fin, una **ética de los instrumentos**, a saber: el análisis de sus configuraciones materiales, sociales, situadas, institucionales. Los grados de libertad y teleología que cada instrumento proyecta sobre el ser humano, modificando su ómn y su capacidad de observación y creación.

Esta capacidad debe tener una clara consecuencia en el comienzo de este inventario, y será así que estudiaremos en cuanto a la taxonomía a los instrumentos musicales, científicos y de supervivencia por igual, trazando una trama histórica de intersecciones y divergencias. Por supuesto, nos extendemos en los instrumentos musicales, pero siempre en una relación histórica con el instrumental humano producido en todas las épocas.

En síntesis, se espera que esto genere una actitud hacia el instrumento y una conciencia del **agenciamiento humano** y su orden extendido de naturaleza [la tecnología igual tanto para el arte como para la ciencia] por parte de los instrumentos.

Instrumento e instrumentalidad, objeto y su uso en un contexto dado por un sujeto.

En un punto de la materia, introduciremos el uso de la computadora como instrumento. Meditamos en esto más allá de las obvias razones, la justificación de comenzar con una computadora como instrumento son varias e inherentes a lo dicho hasta aquí:

1. La computadora en los últimos 20 años comparte su uso en igual forma y método con la ciencia y el arte.
2. Fusiona los dos aspectos teleológicos expuestos, ya que aparece como una máquina racional, autónoma, abstracta e inhumana. Pero a la vez produce el medio digital, que se inserta en nuestra vida con tal magnitud, que ocupa nuestro trabajo, nuestro medio social, y nuestro gesto corporal, transformándose empáticamente en una 'extensión de nosotros mismos' [Mc Luhan, 1964].
3. La ubicuidad y el diseño de hardware cada vez más cercano a la naturaleza ergonómica funda un nuevo campo de la organología donde se pueda diseñar instrumentos con la experiencia acumulada de los instrumentos históricos y las nuevas interfaces digitales.
4. En la posibilidad de los DAWs y samplers, ocurre un fenómeno particular que estudiaremos, el salto a la abstracción de lo que antes era un dispositivo físico hacia una expresión estética como objeto embebido. Los ejemplos claros, son la simulación de instrumentos antiguos de Reason, Logic, y los VST simuladores. Aquí el instrumento no es ya una prótesis física del performer. Él se transforma en un controlador del rango de especificaciones y limitaciones técnicas. El instrumento es sinónimo de su efecto, deviene textura, timbre, como si toda su resonancia cultural pueda aparecer en un click. Veremos como esta operación, atravesada por la tecno-nostalgia no funciona de este modo. A esto llamaremos **re-mediación**.

En las ciencias ocurre algo similar, las modelaciones científicas de los procesos sub-atómicos, moleculares, fisiológicos, cerebrales, geológicos, astrofísicos dan muestra del poder de la imitación digital. Esto se puede comprobar en varias herramientas concretas y aplicaciones: la predicción del clima, los efectos especiales, las herramientas de animación de árboles, manadas, multitudes. También es importante el campo del análisis de grandes cantidades de información conocidos como BIG-DATA, en análisis automáticos, generando nuevos campos del saber: bioinformática, neuroinformática. ¿Puede

haber una organología-informática? Posiblemente generando re-mediaciones de instrumentos de otras ciencias a la música.

Esta lógica isomórfica entre los instrumentos de ciencia y música hace que ambas compartan estrategias de trabajo, e imaginarios comunes. Y una gran parte del estudio de la historia de la música de vanguardia del siglo XX tendrá que ver con seguir el nacimiento de esta convergencia. Y aquí la pregunta sería: ¿Cuáles fueron los instrumentos que permitieron esta convergencia?

Desde el punto de vista pitagórico, donde la ciencia es un medio de conocimiento trascendental o espiritual, la convergencia música-ciencia está dada complementariamente: los instrumentos musicales expresan el estado interior del compositor, desde la mente al mundo, mientras que los instrumentos científicos traen los estados exteriores del mundo a la conciencia del observador, desde el mundo a la mente.

La organología comenzó con los tratados renacentistas de Sebastian Virdung (*Musica getusch und ausgezogen* 1511) y Michael Praetorius (*Syntagma Musicum* 1618). Básicamente estos tratados manejan dos taxonomías: tipo de construcción y uso.

Retomaremos esta taxonomía, agregando una nueva, el modo en el cual han sido entendidos los instrumentos, su grado de **agenciamiento** y su ubicación geo-histórica.

Se agrega al tipo de construcción y uso, el parámetro de **variabilidad histórica**, en tanto actores o herramientas con variados rangos de actividad.

BREVES BIOGRAFÍAS

Luciano Azzigotti

Compositor y pianista nacido en Buenos Aires, Argentina en 1975. Estudió composición en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, y piano en el Conservatorio de Música de Buenos Aires 'Alberto Williams'. Premio Nacional de Composición Juan Carlos Paz 2017 en la categoría instrumental entre otras distinciones y becas de Fundación Telefónica, Melos/Gandini, Centro de Investigaciones Artísticas, Goethe Institute y Colón Contemporáneo, Centro Cultural de España, Art

Mentor Foundation Lucerne, Consejo de Promoción Cultural Buenos Aires y Conseil des du Arts et des Lettres de Quebec. Fundó las plataformas conDiT (2011-2016), container, musiki y la revista Espiral. Director del TACEC. Fue profesor asistente a cargo de comisión de Lenguajes Contemporáneos II [2008-2012] en la UNLP. Actualmente es profesor titular de las materias Instrumento 1 y 2, Ciencia & Música y los Seminarios de Composición en la Licenciatura en Música de UNTREF.

PERFIL WEB: zztt.org

Agustín Salzano

Compositor, violonchelista, docente-investigador. Licenciado en Música, or. Composición, de la FBA, UNLP, 2012. Estudios de Guitarra Jazz en la EMPA. Estudios de violoncello en forma privada. Compuso obras para instrumentos solistas, formaciones de cámara y orquesta, así como música y diseño sonoro para instalaciones, teatro y escena. En 2014 fue convocado por la Prosecretaría de Cultura de la UNLP en carácter de compositor para el Proyecto Estratega; también recibió una Beca Grupal de formación del FNA y encargos de conDiT/cheLA. Como intérprete y violonchelista se ha presentado en forma solista y ha integrado agrupaciones de música popular, clásica y contemporánea, realizando estrenos mundiales de obras de compositores argentinos así como primeras audiciones locales. Es docente en las cátedras Acústica Musical (FBA, UNLP, de cuyo proyecto de investigación forma parte como integrante), Acústica (FFyL, UBA), Instrumento 1 y Taller de Creación Musical (UNTREF).



VOLVER AL INDICE

“Reflexiones sobre una ‘poética de la mediación’ en la construcción de dispositivos sonoros e instrumentos musicales experimentales”

Javier Bustos

Argentina

Universidad Nacional de San Martín

AÑO: 2018

Filiación Institucional:

Universidad Nacional de San Martín, Artes Sonoras, Buenos Aires, Argentina

RESÚMEN AMPLIADO:

Este trabajo es una aproximación analítica a la producción de experiencias sonoras que involucran el “diseño de dispositivos”. Ya sea dispositivos de generación de sonido, de control de sonido, de procesamiento/manipulación o dispositivos de escucha.

Para esto propongo una “poética de las mediaciones”, es decir, reflexionar sobre los modos en los que configuramos los intersticios entre idea sonora, cuerpo, gesto, interfase, proceso y escucha, dentro del sistema de elementos que conforman un dispositivo sonoro dado. Y al mismo tiempo indagar sobre las metáforas operativas y simbólicas que se encuentran implícitas en los objetos con los que construimos los dispositivos.

Esta ponencia, trabajará dos perspectivas, por un lado la mediación técnica, tomando como ejemplos el uso de tecnologías precarias y materiales de descarte. Por otro lado las mediaciones metafóricas que proponen los objetos.

La tecnología impregna toda nuestra experiencia cotidiana y esa capa tecnológica de nuestra vida tiende a volverse estetizada. Los objetos tecnológicos con los que nos relacionamos tienen un carácter performativo, en el sentido que proponen o alientan determinado tipo de prácticas, y al mismo tiempo condicionan modelos mentales asociados a esas prácticas. En el cruce de la performatividad del objeto y su estetización hay un territorio “hackeable” donde habilitar nuevas experiencias sensibles que resignifiquen los objetos y sus prácticas.

En el caso de la metáfora, tomaré el propio uso de la palabra interfase, en su acepción química: como el territorio o zona entre dos fases o medios diferentes, por ejemplo el agua/vapor, en sus fases

líquido gaseoso. Es decir esa zona de mediación de dos mundos diferentes. Esta zona intermedia, ese espacio de acoplamiento, es a mi entender donde se ubica el gesto de diseño poético. De esta manera planteo una mirada, para el diseño de dispositivos, similar al de una red, con el foco puesto fundamentalmente sobre los vínculos más que sobre los nodos. Es decir sobre lo que hay entre los objetos y las acciones más que lo hay que en los objetos y acciones mismas.

Por otro lado analizaré una posible sintaxis de las mediaciones esbozando ejemplos prácticos, poniendo a escuchar lo que suena y poniendo a sonar lo que escucha. Trabajaré el diseño del “aire” o medio que se encuentra entre el instrumento y nuestro oído; el diseño de la señal que se encuentra entre el amplificador y el parlante; el diseño del gesto entre el cuerpo y el instrumento; entre el oído y el cerebro o entre la idea sonora y el cuerpo, entre otras.

Al mismo tiempo indagaré sobre el tipo de operaciones estéticas que se realizan a la hora de poner determinado objeto en escena y activando sus modos de sonar, o modos de escuchar y sobre el tipo de operaciones políticas en el uso de material de descarte para la construcción de objetos sonoros.

Por último, en una suerte de experimento performático, compartiré algunas experiencias personales en la creación de instrumentos y dispositivos sonoros utilizados en mis obras y en colaboraciones con otros artistas, exponiendo por medio de ejemplos sonoros: la concepción metafórica de la interfase; el trabajo sobre las limitaciones de la materialidad de los objetos; las articulaciones entre interfase física y modelo de procesamiento digital y las estrategias de control del sonido por medio del uso de tecnologías precarias.

BREVE BIOGRAFÍA

Javier Bustos

Javier Bustos es compositor y artista sonoro. Su trabajo explora la gestualidad sonora de objetos cotidianos con los que desarrolla interfaces musicales acústicas y electrónicas. Ha participado de numerosos proyectos en música experimental, improvisación libre, danza contemporánea, teatro y audiovisuales en el ámbito local e internacional. Actualmente forma parte del cuerpo docente del Posgrado de Música Expandida, del departamento de Artes Sonoras, de la Universidad Nacional de San

Martín. Entre sus proyectos recientes se encuentran: “Cuarteto #2 para Sillas Autónomas”, “Aerodrones”, “Telescópica” (con el duo Bustos+Galay) y “Cuarteto #3 Para Bicicletas Electroacústicas”.

PERFIL WEB: https://www.youtube.com/channel/UCfoa7D4kEVE8ZtX63dUTp1g?view_as=subscriber



VOLVER AL INDICE

**“Las disidentes: un estudio sobre la obra sonora y trayectoria de tres
artistas”**

Bárbara Bilbao

Universidad Nacional de la Plata (UNLP)

Argentina

AÑO: 2018

Martin Matus Lerner

Universidad Nacional de Quilmes.
Escuela Universitaria de Artes.

RESÚMEN AMPLIADO:

En este trabajo nos proponemos estudiar una serie de experiencias y trayectorias artísticas de tres mujeres que podríamos inscribir en relación con lo que se configura en la actualidad como “arte sonoro”. Éstas son Margarita Paksa (Argentina), Daphne Oram (Reino Unido) y Marcela Armas (México). En esta selección de artistas buscamos mapear y explorar las relaciones y diferencias de su producción teniendo en cuenta los diferentes territorios y momentos históricos en los que se ubican.

Se establecerá un análisis en dos partes. Por un lado, la visibilización del registro subjetivo de las tres artistas, con el objetivo de conocer las condiciones de acceso, producción y circulación de su obra. Pensamos que las fronteras establecidas por el sistema sexo-genérico patriarcal dificultan o imposibilitan la creación de obra o de inventos por parte de algunos sujetos. En este sentido, las disidencias electivas de estas mujeres nos muestran un quiebre en esos límites culturales y sociales. Por otro lado, investigaremos algunas de sus creaciones e invenciones con foco en sus aportes específicos al campo del arte sonoro, con el objetivo de contribuir al registro de antecedentes nodales en esa área, tradicionalmente oscurecidos o invisibilizados.

El trabajo de investigación contará con el estudio de diferentes biografías documentadas de las artistas. En este punto, ahondaremos en marcar cuáles son las diferencias de las territorialidades desde dónde ha producido y producen obra. Incorporaremos en esta primera etapa una mirada de las marcas sexo-genéricas que se involucran en ese trayecto.

Por otro lado, se realizará un relevamiento de las obras artístico-tecnológicas de cada una de ellas, tratando de visibilizar las innovaciones y las contribuciones al campo, al mismo tiempo en que analizaremos las características técnicas y los aspectos creativos incluidos en cada uno de esos procesos.

Buscaremos establecer una línea de relación en esto que llamaremos “genealogía” de artistas sonoras desde la perspectiva foucaultiana generando una dinámica en el análisis que no permita ver los rasgos sobresalientes únicamente, sino también los aspectos micro y los enunciados soterrados en esas trayectorias creativas.

En este sentido, nos gustaría señalar, cómo las tres se convirtieron en referentes del campo y en su territorio, demostrando que la participación de las mujeres en los diferentes ámbitos de producción, composición y creación no son naturales, sino que implican una serie de desafíos y obstáculos que las mujeres muchas veces tienen que atravesar para conquistar territorios. Esta construcción parte de la pregunta sobre ¿cómo es posible que resulte tan difícil encontrar una paridad de género en las producciones, composiciones e invenciones artísticas tecnológicas?

Para poder abordar esta pregunta consideramos que debemos, en primera instancia, conocer y reconocer las trayectorias de las artistas mencionadas, para luego inscribirlas en las historias hegemónicas de creadores y compositores que habitualmente es conocida. A continuación, deberíamos establecer un análisis hermenéutico interpretativo sobre las marcas de género que circulan en esa construcción utilizando diferentes perspectivas de los estudios de género y las teorías feministas. Por último, situarnos en la producción específica y el análisis de la obra de las tres, potenciando la singularidad creativa al mismo tiempo que nos preguntamos, ¿las mujeres producen, componen, inventan de manera diferenciada a los varones o simplemente la problemática reside en la imposibilidad de acceder a los mismos lugares de manera igualitaria?

Consideramos que la exploración, investigación y análisis, surgida por el interés común de pensar el arte, la tecnología y el género, nos conducirá a un territorio de vacancia en el campo del arte sonoro que, al mismo tiempo, también se encuentra en construcción. Es posible pensar las disidencias dentro de las disidencias también, al mismo tiempo que en esos territorios de resistencia también se configuran relaciones de poder y de desigualdad entre los y las sujetos que interactúan en el mismo.

Creemos que este trabajo colaborará con el reconocimiento de la trayectoria de tres artistas fundamentales del campo del arte sonoro, al mismo tiempo que introducirá un debate que responde a una demanda, en tanto la agenda actual del debate cultural, como a la historia del arte contemporáneo en general.

El trabajo se dividirá en una introducción que contenga las presentaciones de las artistas y las primeras indagaciones desde donde parte nuestra propuesta. Luego continuaremos con un capítulo teórico metodológico que aborde las diferentes vertientes con las que trabajaremos en el análisis. A continuación, un capítulo dedicado a las trayectorias de las artistas en clave de perspectiva de género. Un cuarto capítulo de análisis de obra y una serie de consideraciones finales que no buscan cerrar el trabajo, sino más bien, impulsar una futura profundización de este.

BREVE BIOGRAFÍA

Bárbara Bilbao

Licenciada en Comunicación Social (UNQ), Magíster en Ciencias Sociales y Humanas (UNQ) y en proceso de finalización de tesis doctoral, Doctorado en Ciencias Sociales y Humanas (UNQ). Becaria doctoral CONICET (2012-2018). Docente en la Escuela de Artes de la UNQ y en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP.

Martín Matus Lerner

Mg. en Artes Electrónicas (UNTref) y Lic. en Composición con Medios Electroacústicos (UNQ). Docente de las carreras de Composición con Medios Electroacústicos y Música y Tecnología de la Universidad Nacional de Quilmes (Buenos Aires, Argentina). Integrante del proyecto de investigación “Desarrollos Tecnológicos Digitales Aplicados al Arte – Electropunq” de esta Universidad. Presentó obras electrónicas y electroacústicas en diversos festivales nacionales e internacionales, así como instalaciones sonoras. En la actualidad uno de sus ejes de investigación se enfoca en el campo de la Luthería electrónica, y en la creación de nuevos instrumentos musicales electrónicos.

PERFIL WEB:

<https://sites.google.com/view/rolandohernandez/p%C3%A1gina-principal>



VOLVER AL INDICE

“Devenir Resonancia.”

Propuestas post-humanísticas para la performance de música electrónica en vivo”

Agustín Genoud

Argentina

Universidad Nacional de las Artes - Área Transdepartamental de Artes Multimediales

AÑO: 2018

Filiación Institucional:
UNA

RESÚMEN AMPLIADO:

La perspectiva como margen escópico de construcción de un ecosistema humano es uno de los puntos de partida del trabajo presentado. Partiendo del análisis de los regímenes escópicos de la modernidad propuestos por Martin Jay²⁴ y haciendo hincapié en la tradición filosófica subjetivista el trabajo analiza la perspectiva como una herramienta fundamental para la construcción de un mundo. En el mismo la relación sujeto-objeto como binomio y piedra angular fundamental del capitalismo extractivista se dispersa por todas las escenas posibles de construcción de la mirada, incluso en su par oscuro, la escucha. La construcción de la perspectiva es visual solo en una de sus instrumentaciones, es filosófica y política también e influye directamente sobre los modos de recepción y producción del sonido y la escucha.

Los sistemas de sonido inmersivos, aquí denominados ecosistemas cyborg de escucha, plantean de manera directa e instrumental las propuestas de percepción y de construcción de un sujeto sonoro. Planteando también un canal de construcción de lo sensible relacionado a las vibraciones acústicas y cuales son nuestros canales de acceso a las mismas. Cuáles nuestros elementos de diálogo y de percepción, qué zonas de activación sensible están en primer plano y cuáles permanecen virtualmente vedadas. Un segundo paso del problema es analizar como se desarrolla una perspectiva sonora y que

²⁴ Jay, Martin. "Regímenes escópicos de la modernidad." Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural (2003): 221-243.

tipo de sujeto de escucha se construye, cuáles son sus contradicciones y cuáles sus espacios de potencialidad.

El núcleo de nuestra propuesta es partir de estos análisis para poder producir una construcción ecosistémica de escucha. Teniendo como eje principal de producción sonora un binomio construido por un lado por diversas técnicas vocales (belcanto, beat-box, técnicas expandidas de música contemporánea y grindcore) que buscan desplazar a la voz humana portadora de lenguaje del centro de la producción sonora vocal, y un sistema de algoritmos de procesamiento de estas técnicas en tiempo real que al mismo tiempo distribuye estos elementos en un sistema de escucha inmersivo.

Se busca abordar una zona difusa, que aparta lo “humano” de lo animal y lo tecnológico, como una posibilidad de construcción de identidades en tránsito y transformaciones que descentren y desarticulen esas características conceptuales y su relación hegemónica sobre las demás fuerzas de la naturaleza y artefactos artificiales. Una práctica que a través de las capacidades corporales y sonoras de la voz pueda generar una potencia-otra. Por último, dar cuenta de una posibilidad no humana de existencia de la voz generando una articulación conceptual con los conceptos de devenir animal de Deleuze-Guattari²⁵, los trabajos de Donna Haraway²⁶ (especialmente A Cyborg Manifesto -1983-), Manifiesto Contra-Sexual²⁷ (2000) de Paul B. Preciado; Lexicon of the Mouth: Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary²⁸ (2014) de Brandon LaBelle y Voice: Vocal aesthetics in digital arts and media²⁹, se intentará situar estas prácticas dentro de un espacio complejo que incluye las capacidades corporales, vocales, las fuerzas de la naturaleza y los artefactos artificiales como un ecosistema de potencias en tránsito.

A partir de este cyber-ecosistema de producción sonora y de escucha proponemos un espacio-tiempo que lidie con los sonidos, las perspectivas de quien oye y los cuerpos en el espacio con una voluntad no homogeneizadora, en lo posible, como una usina cuántica de producción de disidencias. En

²⁵ Deleuze, Gilles; Félix Guattari. "Capitalisme et schizophrénie II: Mille plateaux." *Paris: Minuit* (1980).

²⁶ Haraway, Donna. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century". *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. Routledge." (1991): 150.

²⁷ Preciado, Paul "Manifiesto Contra-Sexual. Anagrama." (2002).

²⁸ Labelle, Brandon. "Lexicon of the Mouth: : Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary. Bloomsbury" (2014).

²⁹ Neumark, Norie, Ross Gibson, and Theo Van Leeuwen. "Voice: Vocal aesthetics in digital arts and media. MIT Press" (2010).

la producción sonora y en la escucha así como en la construcción de vocalidades que excedan la vocalidad misma, en una construcción algorítmica que exceda la capacidad numérica y que puedan encontrar en el recorrido de los cuerpos y los espacios nuevos canales de relación.

La figura de la resonancia en este caso es tomada como vector de producción de una corporalidad otra, que exceda la individualidad, la normalidad, la perspectiva, el espacio y el tiempo como elementos de medición y homogeneización y los construya en herramientas activas de producción erótica (según el diccionario etimológico de Coromines es lo “perteneciente al amor” *erōtikós*, 1580, lat.; pero su construcción más antigua registrada comparte la raíz griega de *Errar*, *Errabundo*, *Erradicar*).

Intentamos que la resonancia como vector pueda articular una propuesta cyborg-eco-sistémica basada en organismos de producción y supervivencia que no tienen su centro en la individuación de un cuerpo y su relación con un medio externo como proveedor de elementos de existencia funcional (alimentos, refugio, procreación, etc.) sino como un canal de interrelación en el cuál los elementos internos y externos de estas corporalidades múltiples tienen voluntades diversas y deben de aprender a reconvivir y a recombinarse con otros códigos éticos, políticos, estéticos y sonoros.

BREVE BIOGRAFÍA

Agustín Genoud

(1984 – Argentina, Baradero) Pienso la voz como un catalizador de síntomas espirituales y psicosociales, así como un creador y reformulador de los mismos. Considero al sonido como una fuerza de conocimiento y poder. Utilizo diferentes tecnologías y procesos técnicos construidos por mi mismo para reformular las capacidades humanas y biológicas, su sentido común, mitos y costumbres. Mi trabajo es colaborativo e íntimo al mismo tiempo. Realicé performances, trabajos en festivales y escenarios de Argentina, Brasil, Paraguay, Bolivia, Perú, Chile, Uruguay y Alemania. Formo parte del ensamble de free-jazz/noise “CALATO”, del Colectivo de baile experimental “Trrueno”, del trío de percusión electrónica “La Muerte”, del trío de noise “Огромная Родина” y del Colectivo de producción de escuchas diferidas “RÍO”.

PERFIL WEB: biotecnovirus.cc



VOLVER AL INDICE

“¿Cómo se escucha el arte?”
Arte sonoro y auralidad contemporánea.”

Mene Savasta Alsina

Argentina

Universidad Nacional de las Artes (UNA)

AÑO: 2018

RESÚMEN AMPLIADO:

Una obra de arte jamás irrumpe en el mundo sola, desnuda. Como espectadores accedemos a ella atravesando instancias discursivas que nos confirman su pertenencia al territorio del arte y nos dan claves para que la asimilemos como tal. Esa categorización no se produce de una vez y para siempre, sino que es determinada histórica y culturalmente. Porque, que algo sea una obra de arte, depende tanto de sus atributos físicos como de las atribuciones de sentido que la actividad intersubjetiva impulsa sobre ellos.

Consideremos también que la música no es el único dominio en el que se construyen conocimientos y significados sociales a través de lo sonoro. Aunque, por ser un término históricamente potente, sea difícil desnaturalizar su experiencia, la música es una forma inestable, posible, de la escucha. En la medida en que una memoria sonora, gráfica y lingüística direcciona el modo en que una sociedad identifica sus rasgos, ella existe como tal. Esto puede leerse a la luz del concepto de régimen estético de Rancière (2005), que remite a los modos en que las prácticas y visibilidad del arte reconfiguran lo sensible, al intervenir en su división y su experiencia. En consecuencia, afirmamos que lo que ubica dentro o fuera del dominio musical a determinadas sonoridades, no es tanto una propiedad de lo que suena, sino cómo eso es escuchado y cómo eso se vincula con todo lo dicho hasta hoy acerca de lo escuchado. *Quién escucha, dónde y cuándo.*³⁰

³⁰ Hasta aquí hablamos de arte y de música, pero siguiendo ideas de la socio-semiótica (Verón,1987; 2013), la lingüística (Kerbrat-Oreccioni,1980; Culioli,2010), la filosofía y teoría del arte (Goodman,1978; Genette,1987; y Sloterdijk,1993) en torno a la construcción del sentido, podemos afirmar también que cualquier significado no se vive en lo social como algo cerrado, sino como un estado de codeterminación entre materialidades y posiciones de lectura dadas por los modos en que los sujetos

Esta ponencia procura reflexionar acerca de la relación entre los modos de escucha en la contemporaneidad y los sistemas de categorización que determinan que una materialidad sea identificada como una obra de arte. Para ello, presenta la noción de auralidad contemporánea, como el modo de ser de la escucha, propio de la contemporaneidad en tanto período histórico y cosmovisión de época.

El concepto de auralidad surge en el ámbito científico de los estudios sonoros, en las primeras décadas del siglo XXI. Palabra que comparte raíz etimológica con palabras como audición o auricular, su uso refiere al conjunto de valores, conceptos y caminos del sentido que se performativizan en la escucha y, a la vez, determinan los modos en que la dimensión sonora, en cada momento y lugar, se vuelve significativa para un sujeto o tejido intersubjetivo.

Desde el punto de vista epistemológico, la aparición de los estudios sonoros significa un desplazamiento de la musicología y la etnomusicología hacia perspectivas que incorporan el estudio del sonido de un modo amplio y crítico respecto de los regímenes de representación (Rancière, 2005) que además de atribuir sentido a dichos sonidos, constituyen mecanismos de inclusión y exclusión y organizan dichos sonidos en términos de figura/fondo o centro/periferia desde lógicas políticas.

La condición significativa de la dimensión sonora es un presupuesto fundamental para la variedad de enfoques disciplinares que conforman los estudios sonoros (*sound studies* en inglés), como por ejemplo la antropología sonora, la arquitectura aural o la sonología. Estas ramas exploran cada una a su modo la posibilidad de hacer una historia social desde el sonido. Muchos hablan de *historia de la auralidad* (Hardy, 2009) o del *giro auditivo* de los estudios musicales y etnográficos (Ochoa, Porcello y otros, 2010), en la medida en que señalan a la dimensión sonora escuchada como una fuente de conocimiento para explicar los mecanismos colectivos e individuales por los cuales el sonido experimentado determina modos de sociabilidad.

El arte sonoro se desarrolla en el período histórico denominado contemporaneidad. Un rasgo característico de este período es el giro epistemológico y ontológico que, tras el fin de la era de los

se relacionan entre sí y con su entorno, en un momento y lugar.

grandes relatos (Danto, 1999), configura una cosmovisión basada en la pluralidad y la contextualidad de los sentidos. Hablamos de una progresión que muestra sus primeros signos hacia la mitad del siglo XX, y se revela con claridad hacia la década del '90 (Smith, 2012). La contemporaneidad además de denominar un período histórico, se identifica con un modo de hacer, cuyo signo es la multiplicidad. El arte en las condiciones de la contemporaneidad evidencia su falta de consigna: "No hay imperativos *a priori* sobre el aspecto de las obras, sino que pueden parecer cualquier cosa." (Danto, 1999:38). Esto no significa que todo sea arte, sino que justamente, aquella identificación resulta de los acuerdos sociales y circuitos de legitimación que sostienen temporalmente ese estado del sentido.

La variedad de usos del sonido que manifiesta la práctica del arte sonoro, responde al espíritu de la época y devela la imposibilidad de establecer un único modo de ser de la obra sonora. Es por esto que la reflexión sobre la auralidad contemporánea, es decir sobre los modos de escucha en las condiciones de la contemporaneidad, permite ampliar el marco de análisis de la práctica del arte sonoro en Argentina, sobre todo frente al objetivo de caracterizar las figuras de artista y espectador sonoros. Analizando sus comportamientos desde el punto de vista de la auralidad, resulta posible describir con mayor resolución las competencias que ambas figuras ponen en juego al desenvolverse en el ámbito del arte y por ende las posibles significaciones que construyen, sin necesariamente atenerse a los regímenes estéticos imperantes, sino viéndolos en su articulación. Dicho de otro modo, la propuesta es buscar más allá del arte para volver a él.

BIBLIOGRAFIA

- CULIOLI, A. (2010). Escritos. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- DANTO, A. (1999). Después del fin del arte. Barcelona: Paidós.
- GENETTE, G. (1987). Umbrales. Mexico: Siglo XXI, 2001.
- GOODMAN, N. (1978). "¿Cuándo hay arte?" en Maneras de hacer mundos, Madrid: La balsa de la Medusa, 1990.
- HARDY, C. A. (2009). Painting in Sound: Aural History and Audio Art. , 147-167. Consultado en http://digitalcommons.wcupa.edu/hist_facpub/14
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1980). La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje, Buenos Aires: Edicial: 1988.
- MOYINEDO, S. (2008) "Aspectos discursivos de la circulación artística", Ensayos. Historia y teoría del arte, Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2008, No. 15, pp. 54-82.

OCHOA, A., PORCELLO, T. Y otros (2010). "Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology" en Annual Review of Anthropology.

RANCIÈRE, J. (2005). Sobre políticas estéticas. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

SAVASTA ALSINA, M. (2013). Arte sonoro en Argentina: Categoría y umbral. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, UNLP, La Plata. ISBN 978-950-34-1003-5

SLOTERDIJK, P (1998). Extrañamiento del mundo. Valencia: T.G. Ripoll, 2001.

SMITH, T. (2009). ¿Qué es el arte contemporáneo? Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.

BREVE BIOGRAFÍA

Mene Savasta

Es artista sonora, música e historiadora del arte. Investiga y produce en el campo del arte sonoro. Profesora en Historia de las Artes Visuales (UNLP, 2005), es docente en la UNLP, en UNTREF y en UNA. Está finalizando el Doctorado en Arte Contemporáneo Argentino y Latinoamericano en la UNLP y fue becaria de la UNLP. Su trabajo de investigación reflexiona sobre la condición transdisciplinar del arte sonoro en Argentina en la contemporaneidad.

Como artista sonora ha exhibido en Teatro Colón de Bs.As. (2016), CCRecoleta (2015), Espacio Fundación Telefónica (2013) y Ars Electronica 2013 (Linz, Austria), entre otros.

Compone y produce música utilizando su voz, sintetizadores, instrumentos inventados por ella y diversos medios electrónicos. Editó su primer disco solista titulado Campo Cercano (MARDER, 2015), material que ha presentado en diversos espacios de arte contemporáneo y festivales, además de las escena indie y la música experimental.

PERFIL WEB: www.menesavasta.com.ar



VOLVER AL INDICE

“Livecoding: una práctica en crecimiento. Tesis políticas y estéticas”

Gabriel Andrés Vinazza

Argentina

Independiente

AÑO: 2017, en proceso

RESÚMEN AMPLIADO:

Livecoding es un tipo de performance, es decir, no describe ningún género sonoro o musical *per se*, sino que refiere a condiciones de ejecución y percepción. En toplap.org, una de las principales referencias del livecoding, se lee el manifiesto “show us your screens”³¹. Para que algo sea livecoding tiene que darse, por un lado, unx o varixs ejecutantes que improvisen una obra artística programado en vivo, pero -y este es el imperativo capital- el código improvisado tiene que ser visible o accesible de algún modo por la audiencia.

Una primera tesis afirma que “el livecoding es una *praxis* política”. Aunque una traducción muy aproximada de *praxis* puede ser “práctica”, este término específico remite a una concepción dialéctica entre la teoría y la práctica³². De esta manera se diferencia a. de una acción superficial, fuera de una unidad de sentido que la atraviesa, la estructura y transforma constantemente. b. de un “discurso”, comprendido desde una concepción meramente erística del lenguaje o en los términos de una sobreargumentación conceptual frecuente en las producciones artísticas concebidas en un contexto académico o fuertemente influenciadas por él.

El imperativo de mostrar el código invita a una relación determinada con el conocimiento y con el otro. Por un lado, no se especula con el “artilugio”. Mostrar el código propone un vínculo horizontal con el conocimiento donde el ejecutante no puede refugiarse ni sacar ventaja alguna. Esta condición no es simplemente un acto de “honestidad” sino que tiene también un matiz didáctico o pedagógico, admite la prueba y el error e inspira a la audiencia a participar de su comprensión y, por qué no, a ensayar sus

³¹ <https://toplap.org/wiki/ManifiestoDraft>

³² Un concepto central en la obra de Marx que perfecciona la aproximación de Feuerbach en *Das Wesen des Christentums*: “Sin disminuir la dignidad de la teoría, más bien en el acuerdo más íntimo y perfecto con ella, tiene tendencia esencialmente práctica”, citado y traducido por Mondolfo en *Feuerbach y Marx*, Calidad, Buenos Aires, p.61).

propias creaciones o modificarlas en función de lo visto o escuchado. Por eso se inscribe en un sentido comunitario que armoniza especialmente con el uso de tecnologías baratas, intervenidas, recicladas, construidas, etcétera y el software libre y de código abierto. Por otra parte, al no denotar un género sonoro o musical específico que imponga formalidad o solemnidad alguna ni estar restringido a una institución o discurso del saber específico sino a elementos orientados a la acción, no existe una intelectualización que pueda reponer una profundidad esperada en el acto y no en su conceptualización o que lo legitime frente a un público o ámbito institucional o de moda determinado.

Sin embargo, lo dicho apunta a reflexionar sobre la práctica del livecoding sin ir en detrimento del “artilugio” que ya etimológicamente señala un vínculo estrecho con el arte y es, en muchos casos, esencial. Este caso -quizás menos excepcional de lo que se cree, veremos por qué- está relacionado con nuestra segunda tesis, a saber, “el livecoding se desentiende del esquema proceso/resultado”. Estas tesis se contienen de alguna manera una en las otras. Al improvisar un código que es visible, la línea entre proceso y resultado parece esfumarse, pero al decir que estas tesis se contienen agregamos un aspecto político al asunto. Sortear el esquema proceso/resultado es, por un lado, escapar a una lógica cognitivista tan frecuente en el campo de la informática que ya asoma su cabeza también en la teorización del livecoding³³. Pero, al referir a una acción improvisada y a cierto ritual de ejecución y percepción, también se desmarca del “fetichismo de la mercancía”³⁴, tan evidente en tiempos de un consumismo cada vez más exacerbado y de la alienación capitalista que necesita ocultar o desvincular los procesos de producción y lxs productoxs de los productos para revestirlos de un carácter místico y extraño, un pseudo ‘resultado’ abstraído de sus condiciones y consecuencias sociales. Quizás incluso no sobre aclarar que la práctica del livecoding también resulta especialmente desalienante al arrojar una práctica usualmente reclusiva e individual como es la programación a un acontecimiento extrovertido, social y muchas veces orientado al movimiento y la danza.

Finalmente enunciamos que “el livecoding propone una experiencia que resalta el valor estético del código”. Esto significa que la programación no es entendida como una “herramienta” y, si dijimos que no hay límites claros entre proceso y resultado, el ‘proceso’ de creación y programación es, a la vez,

³³ Alex Mclean, creador de Tidal Cycles y referente mundial del livecoding, cuyo trabajo es ciertamente destacable, cae, sin embargo, en un “loop epistemológico” recurriendo a la psicología cognitiva -conocida por extrapolar el paradigma informático a la psique-, por ejemplo, en su obra *Artists-Programmers and Programming languages for Arts*. <https://pdfs.semanticscholar.org/2a43/51e0e414325fe4abb747a2affd4d03408465.pdf>

³⁴ Marx, Karl. *El capital*, tomo 1, capítulo 1, apartado 4.

cierto 'resultado' valioso "en sí". Mostrar el código, además de las implicancias políticas, es una decisión estética. No es, claramente, una decisión estética superficial a la manera de 'el arte por el arte' y por eso ese "en sí" está entre comillas. Aunque, sin duda, el código puede ser contemplado "aisladamente" como portador de cierta belleza, creer que existe algo bello "en sí" supone una apuesta metafísica o una interpretación ingenua superficial y ahistórica que intentamos evitar. Para acercarnos más a la idea del código como valor estético podríamos pensar en lo que cualquiera experimenta al contemplar a una persona ejecutar cualquier otro instrumento. Aunque, ciertamente, existen distintos niveles de explotación estética en relación con el conocimiento del lenguaje, no es necesario que la persona que observa a alguien tocando un instrumento también lo sepa tocar para experimentar un goce.

Si bien es cierto que el livecoding existe, por lo menos, desde hace 20 años, la proliferación de lenguajes, su espíritu comunitario y sus diversas "secularizaciones"³⁵ muestran un acelerado crecimiento en los últimos años y con alegría muchxs podemos afirmar que formamos parte ya de una pequeña pero energética escena local a la que lxs invitamos enfáticamente para participar y seguir creciendo día a día.

BREVE BIOGRAFÍA

Gabriel Andrés Vinazza

35 años. Profesor Superior en Filosofía, egresado del IES Nro.1 "Dra. Alicia Moreau de Justo", premio al mejor promedio. Estudió en el Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla durante 7 años. Programa en Pure Data, FoxDot y Sonic Pi. Ganador del NASA Space App Challenge Córdoba en su categoría y People's Choice. Se presenta regularmente de manera independiente y junto con el grupo de Livecoding Argentina, del que forma parte. Coordina talleres, hackatones y charlas de livecoding y temas relacionados.

PERFIL WEB: <https://facebook.com/gedeaudiovisual>
<https://www.youtube.com/channel/UC0MpvzUyTZYE08bLZ30Rjow>



VOLVER AL INDICE

³⁵ Lxs performers y aficionadxs del livecoding provienen de lugares muy heterogéneos, como lo es de hecho el cruce entre arte y programación (en principio, muy aparentemente, unxs enfocadxs en la expresión y otrxs en la ciencia) y la comunidad a dado lugar entonces a acontecimientos y convocatorias de lo más variadas. Por ejemplo, la comunidad Algorave, que propone un livecoding rítmico/bailable y un ambiente inspirado en las fiestas rave de los años 90. <https://algorave.com/>

“El gesto fonográfico”

Diego Nicolás Makedonsky

Argentina

Independiente

AÑO: 2012

RESÚMEN AMPLIADO:

La denominada grabación de campo es una práctica consolidada al interior del arte sonoro. Sin embargo, la fonografía como medio técnico, aún cuando se trate de la música o el arte sonoro, tiene un estatus de índole instrumental. La fonografía ha sido un medio determinante en la creación de arte sonoro, pero sin llegar a consolidarse, en función de sus posibilidades técnicas y estéticas como un lenguaje artístico en su propio derecho. Podemos hablar de obras realizadas o basadas en sonidos grabados o prácticas artísticas en las que el sonido fijado resulta indispensable, sin embargo, el hecho mismo de la grabación como gesto queda soslayado. La “grabación de campo”, aunque extendida como una práctica artística, define más bien las condiciones de entorno que el hecho en sí mismo. La noción de paisaje sonoro ha sido un marco para el desarrollo estético de la grabación, pero su sentido se define por el objeto antes que por el acto mismo.

Jean-Luc Nancy se pregunta qué es lo que queda del arte hoy al cabo de todas sus querellas. Concluye que al menos quedan el gesto y al cabo de éste un signo que no significa. Un gesto es un dinamismo sensible que pasa por al lado de toda finalidad que pudiera acompañar. Nancy lo considera un mínimo del arte. Al final de éste un signo que es más bien como una marca o una señal hacia un más allá de la obra. *“Un signo más allá de la obra misma, y es lo que hace a la obra de arte porque una obra técnica está ahí para sí misma, tiene su función propia, su utilidad propia, lleva su finalidad con ella.* Se trata entonces de una señal en dirección a la apertura del sentido, de abrir mundo y mundo aquí implica una *totalidad de significabilidades, de posibilidades de sentido, no una totalidad de significados dados sino una totalidad de posibilidades de significación.*

El gesto en la fonografía habría que entenderlo como un gesto comprendido en dos momentos: Rec-Stop. Este gesto sencillo deja un signo temporal. No es que diga algo sobre el tiempo. Temporal es que este hecho de tiempo, hace tiempo.

Se trata de algo como un trazo. Un abrir y cerrar como una ventana que se abre y cierra al paisaje. Abrir y cerrar que da lugar a un acto de escucha. Lo sitúa, lo señala. También este acto de escucha es un gesto hacia un tiempo sustraído de toda finalidad.

Sin embargo, no es que la grabación haga trazos, sino que esta es una disposición en la que lo real deja los trazos que quedan como marcas que señalan en dirección de un más allá del significado, marcan el lugar de la significabilidad o de la significancia al decir de R. Barthes,

Dejarse estar escuchando es el gesto más básico y despojado. Siquiera el interés de despojarse tiene lugar en el dejarse estar.

Vaciamiento de la duración. Suspensión...

En la fonografía se trata de abrir y vaciar una duración. Una duración vacía o que se le vacía al flujo de tiempo en el que una situación tiene lugar. Es la puesta en vigencia del vacío de las cosas que paradójicamente las hace brillar. Funciona entonces como suspensión. A diferencia de la temporalidad de la técnica, la producción, la utilidad, El tiempo no pasa, no se invierte ni se pierde, no se gasta ni se acumula, no se va, no corre, no progresa... queda suspendido, se recoge y congrega las duraciones, late, vibra, resuena...

Desmusicologización del paisaje y la fonografía: Transformación de la posición de escucha

Liberar al paisaje de su "musicologización" a la vez que liberar a la fonografía de su utilidad en la cadena de producción industrial o de toda finalidad subsumida a otras áreas del saber (ecología, antropología, comunicaciones, etc)

De este modo, el paisaje no se encuentra subsumido en la composición como materia prima y la fonografía deja de ser instrumento o herramienta técnica, pasando a ser un soporte de inscripción del acto artístico de una escucha poética en su propio medio. No escucho los sonidos del ambiente como los elementos de una gran composición a la manera en que los refería M- Schafer. Tampoco como los objetos de una escucha reducida. Lo que se encuentra de fondo en todo el asunto es el desplazamiento del lugar de escucha del artista compositor como sujeto creador al artista como escuchante. Se trata entonces de una operación que nos dispone y nos sitúa definitivamente en otra posición.

Fuera de campo fonográfico

Derrida escribe a propósito del *punctum* barthesiano que éste está fuera de campo y fuera de código. Lugar de la singularidad irremplazable, el *punctum* irradia y se presta a la metonimia, invadiendo todo. Este singular que no está en ninguna parte en el campo, de pronto moviliza todo y por todas partes, se pluraliza.

En lo que respecta a la fonografía este fuera de campo, esta singularidad es precisamente lo inaudito. Aquello que, siendo estructuralmente imposible de ser oído, sin embargo, ahí está, afectando, invadiendo el sonido, expandiéndose metonímicamente. Lo inaudito como fuera de campo fonográfico comprende dos elementos básicos: El instante y la escucha.

Si la fotografía deja fuera de campo nada más y nada menos que la duración, en la fonografía el fuera de campo está dado por todo aquello que esté fuera de tiempo, fuera de toda duración, es decir el instante.

No puede de modo alguno grabarse la escucha. Solo aparece de forma indirecta, implicada en la misma grabación. Podría decirse que una grabación de audio, en tanto adquiere sentido en función de la escucha es un indicio de un acto de escucha realizado y a su vez por realizar. Pero aun así la escucha solo puede actualizarse y desocultarse de su finalidad (objeto) en la medida que un enunciado grabado, una determinada disposición del sonido o de la reproducción señale de manera explícita o se dirija al oyente y así lo introduzca al dispositivo. Esto que podría plantearse en términos generales como el modo de enunciación radiofónico, que se dirige y le habla al *oyente*, sin embargo, no es de lo que se trata. Intento señalar una interpelación más bien de índole singular de las voces, los sonidos y los silencios de una fonografía a lo singular de un oyente que allí aloje su escucha alojando esas voces, esos sonidos y esos silencios en su singularidad. Dicho de otro modo, no se trata de El oyente, sino de un Escuchante que adviene allí donde tiene lugar el acontecimiento de lo inaudito en la escucha. Fuera de código, de campo, fuera de toda previsión. No gracias al dispositivo o a su buen funcionamiento sino más bien contra éste y más allá de éste, aunque imposible sin él.

Una resistencia no prevista, se revela en el código, desde el código y contra el código. No se corresponde con los fines pero tampoco es externo. Es una ajenidad interior que lo perfora como una alteridad de sí que irrumpe y se muestra en las condiciones de su propio medio.

El escuchante que allí adviene recorta un oyente nuevo, sin pre existencia a su acto.

BREVE BIOGRAFÍA

Diego Nicolás Makedonsky

Su obra se encuentra entre la música y la experimentación con distintos soportes en relación a lo sonoro y la escucha.

Parte de la propuesta y puesta en acto de una escucha poética comprendiéndola como estructurada en torno a lo que permanece inaudito. Propone su obra como espacios para el tiempo de dejarse estar escuchando.

Dirigió el Encuentro de Arte Sonoro Tsonami en Argentina, presento su trabajo en diversas instancias nacionales como internacionales.

PERFIL WEB: <http://diegomakedonsky.blogspot.com.ar/>



VOLVER AL INDICE

“Plug-in de audio para mezclas binaurales utilizando HRTF”

Estefanía Bergaglio

Jorge Petrosino

Argentina

Universidad Nacional de Lanús

AÑO: 2017, en proceso

RESÚMEN AMPLIADO:

Se presenta el proceso de desarrollo de un plugin de audio en formato VST utilizando herramientas que facilitan su realización requiriendo solamente conocimientos básicos y generales de programación, así como del tipo de procesos que se desean implementar.

Un plug-in es un módulo de software que añade una característica o un servicio específico a un sistema más grande, dando la posibilidad de personalizar ciertas características de otros programas que tienen la opción de agregar complementos. Actualmente la mayoría de los programas de uso profesional incluyen esta posibilidad.

El plug-in desarrollado permite al usuario realizar mezclas binaurales con sensación de localización espacial. Para lograr la mezcla binaural cada señal monoaural se convoluciona con una serie de respuestas al impulso relativas a la cabeza (HRIR). Este complemento logra ubicar virtualmente a las fuentes en el plano horizontal con ángulos de acimut que varían entre los 90° a la izquierda y los 90° a la derecha. La elección de ubicación en la parte frontal del plano horizontal fue hecha pensando en una ampliación de la función típica de paneo en una mezcla estéreo tradicional. Sin embargo, es sencillo ampliar su alcance a cualquier posición permitida por los datos de respuestas al impulso, tal como se detalla en el desarrollo de la presentación.

Al incorporar este complemento en programas de edición de audio multipista es posible obtener mezclas con mayor sensación de localización espacial de cada fuente sonora. Las pistas binaurales que se obtienen respetan las alteraciones producidas por la función de transferencia de la cabeza (HRTF)

incluyendo los efectos de retardo interaural, difracción de la cabeza y otras alteraciones del espectro sonoro.

El objetivo del complemento es el de poder ubicar virtualmente a cada fuente sonora en un ángulo determinado del plano horizontal, generando una mayor sensación de localización espacial que la que se obtiene al panning una fuente generando copias en el canal izquierdo y el derecho con diferentes niveles.

Este complemento de audio fue desarrollado en el lenguaje de programación C++ y fue realizado en su totalidad con herramientas de uso gratuito. El entorno de trabajo elegido fue JUCE, que consta de una librería conteniendo una amplia gama de clases que facilitan el desarrollo de distintos tipos de aplicaciones, entre las cuales está la generación de plug-ins, y de una aplicación denominada Projucer. En el sitio web de JUCE se ofrecen dos tipos de licencia gratuita para principiantes, estudiantes y/o docentes, y además una serie de tutoriales para aprender a utilizar el *framework*. Las modificaciones del código fuente y la compilación para Windows se realizaron en el IDE Microsoft Visual Studio 2017, en su versión gratuita denominada Community. Por último, las respuestas al impulso utilizadas para la convolución fueron extraídas de la base de datos pública del Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM). Dicha base de datos está compuesta por las respuestas al impulso de 51 sujetos recibidas desde una gran variedad de posiciones de la fuente, con diferencias de 15° entre cada una.

Para generar las mezclas debe incluirse el plug-in en cualquier software de audio multiplista que permita la instalación de complementos VST. Estas acciones se ejemplifican utilizando el software Reaper que permite su uso gratuito durante un período de prueba amplio.

El plugin ha sido desarrollado en el marco de una beca de iniciación a la investigación del Consejo Interuniversitario Nacional, siendo el título del proyecto “Desarrollo de complemento de software de audio para mezclas binaurales con espacialidad”. Incluye entre sus productos un texto explicativo donde se detalla el proceso para crear y modificar un plug-in incluyendo la instalación y configuración de los distintos softwares, así como el modo de obtener las respuestas al impulso de la base de datos del IRCAM.

Toda la información producida, incluyendo pistas de audio para probar su utilización, se encuentra disponible en una carpeta de Google Drive a la que se puede acceder desde: https://drive.google.com/open?id=1G96kkHS_tS08hpF1bNbVVbWUqv8TaVfk, y queda a disposición bajo licencia de Creative Commons para su uso libre.

Si bien para obtener el máximo provecho de las herramientas mencionadas se requieren conocimientos avanzados de programación en lenguaje C++, el trabajo intenta mostrar que es perfectamente posible realizar modificaciones a este y otros plugins típicos que se encuentran en diversos tutoriales de uso (filtros, sintetizadores, cámaras reverberantes y otros) disponiendo solamente de conocimientos básicos de dicho lenguaje, con el fin de personalizarlos.

Dado que los códigos fuente del plug-in son invariantes, las mismas líneas de código fueron compiladas nuevamente con XCode para obtener la versión del plugin VST compatible con el sistema operativo macOS.

BREVES BIOGRAFÍAS:

Estefanía Bergaglio

Técnica en Audiovisión con Orientación Sonido, UNLa. Estudiante avanzada de la Licenciatura en Audiovisión, UNLa. Ayudante ad-honorem de la asignatura Seminario de Investigación (Lic. en Audiovisión, UNLa) desde marzo de 2016 a noviembre de 2017. Ayudante ad-honorem de la asignatura Metodología de la Investigación (Lic. en Audiovisión, UNLa) desde agosto a noviembre de 2017. Becaria del Consejo Interuniversitario Nacional en el marco del Programa de Estímulo a las Vocaciones Científicas (EVC-CIN) desde abril de 2017 a marzo de 2018.

Jorge Petrosino

Ingeniero Electrónico, UBA. Diploma de Estudios Avanzados en Enseñanza de la Ciencia, Universidad Autónoma de Madrid. Docente de Acústica y Electrónica de las Comunicaciones, UNLa. Ex Director de Investigación de la Secretaría de Ciencia y Técnica, UNLa. Investigador en temas de Acústica y Señales de Procesamiento de Audio, UNLa.

PERFIL WEB: <https://www.linkedin.com/in/estefaniabergaglio/>



VOLVER AL INDICE

“Arte Sonoro y Gestión de lo Público. El caso del CASo.”

Matías Lennie Bruno

Florencia Curci

Argentina

Centro de Arte Sonoro (CASo)

AÑO: 2017

RESÚMEN AMPLIADO:

El **Centro de Arte Sonoro (CASo)** fue inaugurado en Abril de 2017 en la Casa Nacional del Bicentenario. Una experiencia innovadora tanto por la materia específica a la que apuntaba como por la forma de gestión de lo público que se buscó generar. Si bien Argentina tiene un largo trayecto en lo que se refiere a espacios de experimentación con sonido, tanto públicos como privados, el CASo fue el primer proyecto que se enfocó no sólo en las tradiciones modernas vinculadas a la música acusmática, electroacústica, etc, sino prioritariamente al continente típicamente contemporáneo que denominamos *Arte Sonoro*.

El CASo se desarrolla en las instalaciones de la Casa Nacional del Bicentenario, que funciona como organismo anfitrión. Como se puede leer en su sitio web:

“La **Casa Nacional del Bicentenario** fue inaugurada en el año 2010 como un espacio dedicado a la historia argentina. A partir del año 2016 se inicia una reconversión con el objetivo de destinar el espacio al arte contemporáneo argentino, a grandes muestras de fotografía, a una programación de vanguardia en términos de arte sonoro, a ciclos de cine, talleres y seminarios.”

Concepción

Una manera típica de pensar la relación de la política y el arte consiste en dar por hecho que el arte puede representar temáticas políticas del modo que sea. Pero hay otra perspectiva más interesante: pensar la política del campo del arte como lugar de trabajo. Se trata de mirar lo que el arte hace en vez de lo que muestra. H. Steyerl

Desde sus inicios, el CASo fue concebido por sus creadores no solo como un espacio cultural, sino como una obra. Una performance que reflexiona críticamente sobre la institucionalidad pública tomando una idea central que Walter Benjamin planteó en *El autor como productor*: el arte transformador debe insertarse en su contexto histórico y alterarlo en un sentido positivo. Léase, en el lenguaje de la etapa: insertarse en las relaciones de producción dominantes y modificarlas en un sentido socialista.

En este sentido, la gestión del CASo se cimentó sobre algunos ejes claros de desarrollo:

1. El CASo es un actor que construye comunidad, no uno que brinda servicios. Para esto se creó un esquema abierto y participativo, donde los artistas y productores eran el elemento central.
2. El arte contemporáneo debe trabajar sobre las problemáticas actuales. Esto, en una institución pública, implica defender un alto nivel de autonomía de funcionamiento, y absorber las tensiones y contradicciones que el proceso conlleve.
3. La revolución digital implica un conflicto estructural entre la creciente socialización de bienes comunes y nuevas formas de apropiación (privada vs. colectiva). Desde CASo se fomentan nuevos lenguajes estéticos y la reapropiación permanente de la producción previa entendida como bien común en disputa.
4. El Estado debe fortalecer los espacios de experimentación artística como forma de promover la diversidad cultural y manifestaciones que muchas veces no tienen amparo en el circuito privado, de mercado.
5. Siendo el Estado un actor necesario, es menester combatir la inercia del sector público con políticas proactivas y antiburocráticas.

Historia

A fines de 2015 cambia la Dirección de la Casa Nacional del Bicentenario -rebautizada CNB contemporánea- quedando a cargo de Valeria González, historiadora del arte con un perfil curatorial nítidamente contemporáneo.

El primer proyecto que se realiza es *Casa Tomada*, una ficción de ocupación de la CNB por parte de colectivos y artistas autogestionados, con referencias desde el *squat* europeo a desalojos en el

conurbano pasando por el famoso cuento de Cortázar. La experiencia fue contundente, marcando un antes y un después en la escena artística nacional.

En el seno de Casa Tomada se generaron, al menos, dos experiencias centradas en el sonido que fueron los pilares de lo que luego será el Centro de Arte Sonoro: Sonidos Mutantes y Sonido Cínico. El primero fue un espacio de trabajo colaborativo, talleres y cursos, usualmente de base tecnológica. El segundo, por su lado, hizo hincapié en el concepto de ocupación, el desarrollo de instalaciones y performances dentro de un espacio habitable.

Una vez “desalojada” la *Casa Tomada*, la evaluación sobre el crecimiento y fortalecimiento de ambas iniciativas fue muy buena, tomándose la decisión de crear el CASo como espacio permanente para expandir y potenciar lo realizado. Con una superficie total de aproximadamente 1000 mts cuadrados, el CASo contó durante 2017 con un espacio de exhibición, un auditorio, un punto digital con 12 computadoras a disposición del público y un MediaLab enfocado en trabajo de experimentación, innovación y desarrollo de dispositivos.

Actualidad

Afianzado el proyecto en la escena local, en la actualidad nos proponemos dos líneas de avance para seguir haciendo crecer la experiencia.

1. Esquema distribuido

Continuando con la concepción abierta y comunitaria, el CASo puede cumplir un importante rol de propagación de la concepción y los modos de producción de estas manifestaciones artísticas tanto en el país como fuera de éste, promoviendo una estructura de tipo distribuido mediante el trabajo articulado con otros espacios artísticos y académicos.

Capacitación, laboratorios de producción artística y festivales son los ejes de trabajo que buscaremos consolidar mediante el armado de una Red de Música y Arte Sonoro en la que estamos trabajando.

2. Gestión mixta

Nuestra experiencia nos ha dado la pauta que el Arte Sonoro es un perfil atractivo para diversos actores del sector privado, por convocar a un público juvenil interesado en la tecnología, la música y el arte en términos generales.

Por tal razón, nos proponemos generar un esquema de gestión mixto, que pueda tener financiamiento privado para complementar y amplificar al CASo como espacio cultural.

BREVE BIOGRAFÍA

Matías Lennie Bruno

Compositor, músico, productor y curador.

En 2008 creó RedPanal.org, comunidad de creación colaborativa de música donde produce proyectos sonoros de base tecnológica, con formatos abiertos, distribuidos, libres.

En 2016 generó Sonidos Mutantes, espacio de experimentación sonora predecesora del CASo, que creó y dirige junto a Florencia Curci desde 2017.

Como guitarrista participó de numerosos proyectos grabando en colaboración con artistas como Liliana Herrero, Kevin Johansen y el Bahiano. En el ámbito experimental participó de diversas agrupaciones junto a Ernesto Romeo, Hernán Ordiales y otros. Complementariamente trabaja en obras personales acústicas e instalaciones espaciales.

Se ha presentado tanto a nivel nacional como internacional, siendo relevantes: Centre for Digital Music (Queen Mary University, Londres), Cryptic y Center for Contemporary Art (Glasgow), Steim (Amsterdam), Groupe de Recherches Musicales (Paris), MediaLab Prado, Casa Encendida, Matadero (Madrid).

PERFIL WEB: https://www.researchgate.net/profile/Matias_Bruno



VOLVER AL INDICE

“Sonoteca Bahía Blanca”

El proyecto sonoro de una comunidad.

Leticia Molinari

Fermín Enrique Ramirez

Argentina

Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina.

AÑO: 2017

RESUMEN AMPLIADO:

Sonoteca Bahía Blanca es un proyecto que se presenta como espacio común disponible para la recopilación democrática, colaborativa y comunitaria del material sonoro de la ciudad, para ello pone en funcionamiento trabajos educativos, redes institucionales, servicio de referencia y banco de sonidos con el objetivo de preservar el patrimonio inmaterial mediante su digitalización en una plataforma virtual. Es una propuesta independiente y autogestionada que recupera la ciudad como un hecho sonoro colectivo y dinámico en la red de espacios públicos y ofrece una experiencia de conocimiento y afección en torno a la cual se conforma una comunidad de cazadores de sonidos: ciudadanos que expresan su pertenencia e identidad en la construcción de un paisaje sonoro.

La escucha, en tanto una trama de escuchas mutuas y diversas, es primordial en los safaris sonoros, ejercicios de escucha atenta y capturas sonoras organizadas y coordinadas por el gestor y administrador del proyecto que se plasman en un mapa sonoro de la ciudad, consiste en una construcción digital hacia donde migran y se reposicionan los registros auditivos. Este accionar en manos de perceptores y hacedores está en constante desarrollo y expansión en el espacio físico y virtual y lejos de intentar reflejar el entorno urbano imparcial, expresa la relación afectiva entre la cotidianidad y la geografía urbana contenida en el entorno sonoro que no es otra cosa que un nuevo espacio disponible para la vida y el arte.

La posibilidad de diseñar una cartografía de afectos con el sonido como medio abre un espacio de interioridad en las fuentes sonoras, una forma de posicionarse en el camino de creación a una ciudad alternativa, de un territorio sonoro identitario; esto ocurre no solo en el espacio virtual sino también durante el lapso del proyecto. Por una parte, la selección de ciertas sonoridades y la omisión de otras

conlleva la pérdida de alguna información de contenido referencial en relación con el grado de jerarquía, dominancia o simbolismo del sonido en el entorno físico de origen. Por otra parte, quien recorre el mapa sonoro de Bahía Blanca –o de cualquier otra ciudad del mundo- tiene la sensación de percibir un conjunto de momentos sonoros capturados en un extendido presente. A lo largo de los cinco años de existencia de *Sonoteca Bahía Blanca* algunos registros urbanos se han convertido en evocaciones de diferente antigüedad y conviven con los actuales mientras que el paso del tiempo construye continuamente una trama dialógica propia entre eventos; se trata de dos anclajes temporales para un cúmulo de significaciones y memorias sonoras que se despliega en el espacio social.

La *Sonoteca* se levanta desde el silencio de un mapa inhabitado y lo puebla de historias y actos; es en estas búsquedas, deambulaciones y presencias silenciosas tan alejadas de las rutinas cotidianas donde el sonido adquiere múltiples significaciones y de este modo gana una distancia plena de diferencias y extrañamientos que hace viable una posible mirada estética. *Sonoteca* exhibe su patrimonio en la plataforma y lo hace circular a modo de muestra itinerante que, en este caso, invierte el sentido tradicional: sus registros, cual piezas patrimoniales de un museo, salen al encuentro del público. A partir de una observación atenta al Proyecto *Sonoteca* en su totalidad surgen numerosos interrogantes. Acerca de su forma diversa y cambiante ¿qué tipo de objeto es? Su amplia convocatoria de participación con intereses compartidos y tras un objetivo en común ¿alcanza para pensar en colectividades o se trata de un conjunto de individualidades? Entre todos sus integrantes y colaboradores ¿es posible atribuir roles de producción y recepción?, ¿quiénes son autores?; por otra parte, según las condiciones de exposición y circulación virtual que propone ¿a quién se dirige y cuáles son los límites espacio-temporales? Privados de toda imagen y lejos de la experiencia o el gesto que los provoca ¿cómo se resignifican y dimensionan los sonidos y qué relaciones tejen? Este grupo de sesgos, indefiniciones y ambigüedades constitutivas ¿lo acerca a una propuesta artística? Una posible relación con el campo del arte parece propicia al debate en un momento en el cual se desdibujan las divisiones disciplinares, las fronteras entre arte y vida se han vuelto permeables y algunos posicionamientos teóricos deliberan sobre la pertenencia o exclusión de cada propuesta mientras otros empujan eso que se llama arte al borde de la dilución. Replanteos acerca de las características de las formas estéticas y de la existencia de la figura del artista, así como la exaltación de la figura del perceptor y de la instancia de producción giran en torno a la ciudad y sus sonidos como espacio de referencia. Pensadores como D. Toop, C. Saitta, H. Byung Chul, J-L. Deotte, K. Lynch, C. Scolari, F. Careri entre otros autores acompañan estas reflexiones.

Situada en la intersección entre la ecología sonora y las más recientes prácticas del arte, *Sonoteca Bahía Blanca* plantea numerosos desafíos tanto por la riqueza de su oferta, alcances y relaciones como por sus modos de producción y circulación.

BREVE BIOGRAFÍA

Leticia Molinari

Docente de Talleres de Expresión Musical y miembro de P. G. I. interdisciplinario en U.N.S. Integrante de R Producciones Culturales a cargo de textos críticos y de difusión musical. Egresada del Conservatorio Provincial de Música, de U.N.L.P y de U.N.A.

PERFIL WEB: www.rproduccionesculturales.com/incidentesmusicales
www.linkedin.com/in/leticia-molinari-3255315a/

Fermín Enrique Ramirez

Cursó estudios de formación musical básica (Conservatorio de Música de Bahía Blanca) y del Profesorado en Geografía (UNS), participando de diversos proyectos interdisciplinarios; actualmente finalizando la Tecnicatura en Gestión Cultural (UNMDP). Desde 1997 desarrolla y participa de proyectos musicales, audiovisuales y teatrales de orden experimental. Se desempeña formalmente como bibliotecario en la Biblioteca Popular Bernardino Rivadavia, tanto en tareas técnicas como gestionando actividades de extensión cultural, y en el Área Educativa del Museo de Ciencias, en la generación de proyectos y contenidos digitales. Desde 2012 dirige el proyecto *Sonoteca Bahía Blanca*, con el objetivo de valorizar el patrimonio sonoro de la ciudad a partir de una práctica cultural colaborativa, solidaria y de carácter comunitario, dando voz a las múltiples identidades que la habitan.

PERFIL WEB: www.sonotecabahiablanca.com



VOLVER AL INDICE

“Lima, sonido capital.
Un modelo para el estudio de la sonoridad de los centros históricos”

Alejandro Cornejo Montibeller

Perú

Independiente

AÑO: 2010, en proceso.

Filiación Institucional:
Universidad de San Martín de Porres

RESÚMEN AMPLIADO:

Lima, sonido capital, busca proponer un modelo para el estudio de la sonoridad de los centros históricos, realizado en base a registros de paisajes sonoros, cartografía histórica y organización geopolítica actual, revisión bibliográfica de ensayos y crónicas de viajeros, análisis de material fotográfico, pictórico y audiovisual, así como entrevistas, encuestas, observación de campo y comparación de datos obtenidos desde el año 2010 hasta la fecha.

El trabajo presenta el estudio de los paisajes sonoros del centro histórico de la ciudad de Lima, con énfasis en el Damero o plano fundacional de la ciudad analizando principalmente las huellas sonoras (soundmark) históricas y actuales, aquellas que caracterizan el sincretismo cultural y el crisol de costumbres del Perú y donde se desarrollaron los eventos nacionales de mayor trascendencia, espacio donde a su vez se ubican algunas de las principales instituciones del estado peruano, convirtiendo a este céntrico espacio, en el epicentro cultural, político y social de la de la historia contemporánea peruana.

Hablar de la sonoridad de la ciudad de Lima, nos propone hacer un repaso por su historia desde la fundación española de la “Tres veces coronada” capital del Perú.

Este modelo tiene entre otros objetivos, dar a conocer de manera más concreta y real, la historia y el devenir de la sonoridad de la ciudad, entendiendo que las expresiones culturales, asociadas a nuestro patrimonio inmaterial requieren ser identificadas en el proceso histórico que cada ciudad con características similares posee.

En este proceso fue importante identificar paradigmas que han recorrido su propia historia y se han establecido como partituras de un inconsciente colectivo como por ejemplo, el nombre de *Lima*, que estuvo siempre relacionada al río Rímac o río hablador por su traducción del quechua *Rimacuy* que significa hablar, es decir se decía, el nombre de la ciudad se asociaba naturalmente a la sonoridad de la ciudad, estableciendo popularmente que es una ciudad ruidosa y cotorrera al igual que el río hablador.

Este y otros hechos, hoy convertidos en paradigmas culturales, asociados a la sonoridad de las ciudades se esclarecen gracias al estudio de las crónicas históricas de la ciudad, descubriendo pistas sobre la sonoridad en las actividades humanas, costumbres religiosas, mas no en el entorno y los fenómenos naturales como inicialmente podría imaginarse.

La investigación se basó en el análisis contextual y los antecedentes históricos de los paisajes sonoros (Soundscape) y las huellas sonoras (soundmark) y gracias al estudio bibliográfico de relatos, crónicas, y publicaciones de Ugarte Eléspuru, Velázquez Montenegro, Riva Agüero, Palma, Rojas, Porras Barrenechea, Arellano, Fuentes, entre otros viajeros alemanes, franceses e ingleses, de los siglos 16, 17, 18 y 19.

Otros elementos fundamentales para el estudio del centro Histórico de Lima fueron los registros de audios entre los años 2009 y 2017 con el taller de Investigación Sonora de la Universidad de San Martín de Porres, así como los registros realizados con el Grupo de Investigación Sonora GrisPerú y de manera independiente.

El concepto de Soundscape propuesto por Murray Schafer y el Foro Mundial de Ecología Acústica (WFAE), fue el referencial para el desarrollo del estudio, acompañado por el análisis crítico propuesto por H. Lefebvre desde la perspectiva del Ritmoanálisis y estudio del espacio urbano identificando los componentes en el espacio, tiempo, las pluralidades del sentido, los simbolismos y las prácticas sociales que cada ciudad posee.

Asimismo, se analizó las perspectivas referidas a la audición y percepción humanas propuestas por M. Chion, P. Shaffer, D.Toop, J. Attali, y J. Cage.

Las herramientas de recopilación científica utilizadas fueron, entrevistas especializadas, encuestas y sesiones de observación de campo en espacios específicos circunscritos al centro Histórico del centro de Lima, incluidos en muestras sistematizadas útiles para la comparación y análisis de los respectivos indicadores.

Como primeros resultados de esta investigación se pudieron identificar, organizar y categorizar, los sonidos representativos del centro de Lima en diversos momentos de su historia, descubrir parte de las características y de las costumbres acústicas y sonoras de los pobladores, usuarios y transeúntes del centro histórico. También se identificaron los sonidos más intensos, considerados molestos o nocivos y se pudo establecer los indicios de un metalenguaje asociado al claxon y que hoy es un *work in progress*, a cargo del GrisPerú.

Este estudio pretende ser un modelo para el estudio de la sonoridad de los centros históricos de ciudades con características similares a Lima, y aportar indicios para el análisis de la sonoridad de zonas urbanas super pobladas y con alta actividad comercial y turística y pluriculturales.

Cabe destacar que este trabajo debe sostener una constante actualización de datos y archivos audiovisuales que cada día se nutren por su constante actividad humana.

BREVE BIOGRAFÍA

Alejandro Cornejo Montibeller

Responsable Área de Radio de la USMP. Periodista e investigador sonoro. Productor y realizador radial. Paisajista sonoro, participó en Foro Mundial de Ecología Acústica, con investigaciones sobre ruido, patrimonio inmaterial, ecología acústica y soundscape. Participó en diversas conferencias y talleres en Suiza, Francia, Italia, Alemania, Argentina, México, Colombia, Chile. Docente de radio en pregrado de la USMP. Fundador del Taller de Investigación Sonora ISONAR. Creador del Festival de Arte Sonoro "Lima Sonora". Representante en Perú del Centro de Producción Radiofónica, CPR. Fundador/director del Grupo de Investigación Sonora, GRISP Perú. Miembro/Fundador del Foro de Documental Sonoro en Español, SONODOC. Especialista y coordinador en el Proyecto de Documentación del Archivo audiovisual y fonográfico del Instituto de Radio y Televisión del Perú. Cursa

la maestría de gestión del patrimonio cultural y desarrolla su tesis en torno al patrimonio inmaterial del centro histórico de Lima.

PERFIL WEB: <https://www.facebook.com/Alejandro-Cornejo-Montibeller-723166817774613>



VOLVER AL INDICE

“Paisajes sonoros pampeanos y valoración de la biodiversidad.”

Un acercamiento al pastizal pampeano a través de sus sonidos

Martín Raúl Amodeo

Bahía Blanca, Argentina

Independiente

AÑO: 2015

RESÚMEN AMPLIADO:

El concepto de biodiversidad ha adquirido un valor central en la sociedad contemporánea durante las últimas décadas. Cuando hablamos de biodiversidad nos referimos a una amplia variedad de organismos, patrones, interacciones y procesos que tienen lugar en la Tierra, que son fruto de largos procesos evolutivos. La biodiversidad, a su vez, ha permitido el desarrollo de las sociedades humanas, representando una fuente de recursos, así como un núcleo del patrimonio cultural que las define. Sin embargo, la especie humana, más que ninguna otra, ha generado en poco tiempo un proceso de erosión de la biodiversidad cada vez más acelerado acarreado la pérdida irreversible de ambientes completos y con ello la extinción de miles de especies y reservorios genéticos.

Es imperativa la toma de conciencia y la implementación efectiva de un desarrollo sustentable por parte de las sociedades humanas. Tanto artistas como científicos que se focalizan en el estudio de la naturaleza centran su trabajo en observaciones directas y meticulosas del mundo natural. Durante el siglo XIX y XX, los naturalistas lograron promover, a través de la ciencia, grandes avances en el conocimiento de la historia natural. En el siglo XXI se postula que el rol del naturalista se desarrolla con una mayor vinculación al arte, con un gran potencial de promover la sensibilidad y el cultivo de una conexión tanto intelectual como emocional con el entorno natural y la biodiversidad. Numerosos estudios han destacado el rol del arte en el desarrollo de una conducta favorable hacia la conservación del patrimonio natural. La ecología acústica, por otro lado, ha destacado la importancia de una escucha atenta y el registro sonoro de ambientes naturales y su conservación como parte del patrimonio cultural y natural. Desde su concepción, la ecología acústica se ha focalizado en la interacción entre procesos ecológicos y patrones sonoros en un tiempo y espacio determinado. La ecología acústica y los estudios

del paisaje sonoro han estado vinculados con conceptos educativos desde sus comienzos. La educación y la comunicación forman parte central de la ecología acústica, con la propuesta de ampliar y sensibilizar la audiopercepción así como sostener una cultura auditiva en general. En un paisaje sonoro determinado pueden identificarse tres fuentes sonoras principales: aquellas de origen biológico (biofonía), geofísico (geofonía) y antrópico (antrofonía). Este trabajo se focaliza en componentes de la biofonía en ambientes del pastizal pampeano del sudoeste de la provincia de Buenos Aires, donde se encuentran ambientes marginales muy importantes para la conservación de la biodiversidad, teniendo como eje la valoración de los paisajes sonoros naturales. Desde 2015, se han realizado registros sonoros mediante micrófonos parabólico y estéreo, en distintos paisajes de la región, ya sea en reservas naturales como en bordes de rutas y campos privados, abarcando distintas formas de interacción entre la sociedad y la naturaleza. Se concretó una colección de grabaciones de cantos de aves habitantes típicos del pastizal pampeano (loica común, loica pampeana, leñatero, chingolo, cachilo ceja amarilla, lechucita vizcachera, tero, verdón, carpintero campestre, ratona). Por otro lado, a partir del material registrado y mediante su procesamiento digital, se construyó un repertorio de diseños sonoros que forman parte de una serie de piezas acusmáticas que intentan reflejar y reinterpretar la identidad sonora de cada especie, así como de su entorno en el que se incluyen elementos antrópicos típicos del paisaje pampeano. Estos materiales fueron utilizados para dar difusión y promover una conexión con dicho patrimonio sonoro principalmente en adolescentes, a través de visitas a establecimientos educativos de la región circundante a Bahía Blanca donde se realizaron charlas difundiendo el valor de los ambientes de pastizal y las aves autóctonas, así como talleres de percepción sonora. Dichas piezas, acompañadas de otros medios, pretenden actuar como disparadores en torno a la valoración de la diversidad biológica nativa y ejercer el arte como una vía de conexión con la naturaleza. El arte puede provocar reacciones alternativas a la educación tradicional. Este trabajo permitió iniciar una colección de registros sonoros que contribuyen a la comprensión de la identidad sonora de la región, así como brindar un medio de acercamiento a los ambientes naturales y la construcción de vínculos emocionales que promuevan una toma de conciencia en favor de su valoración y conservación. Esta experiencia es un punto de partida para el estudio del sonido en el paisaje sonoro típico de los pastizales pampeanos que apunte a una mejor comprensión sobre cómo diversas fuentes sonoras (biológicas, geofísicas y antrópicas) pueden interactuar y ser usadas para entender las dinámicas naturaleza-sociedad a lo largo de distintas escalas espaciales y temporales.

BREVE BIOGRAFÍA

Raúl Martín Amodeo

Alcanzó el grado de Doctor en Biología (Universidad Nacional del Sur 2014) y desarrolló su carrera científica en ecología participando en proyectos de investigación mediante diversas becas de formación (CIC, CONICET, ERASMUS MUNDUS España). Actualmente se desempeña como profesional asistente del Instituto Argentino de Oceanografía CONICET y como docente en la Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca. Como artista sonoro cursó estudios en el Conservatorio de Música de Bahía Blanca, complementando su formación mediante cursos de sonido, medios electroacústicos, análisis musical y composición. Ha participado en proyectos audiovisuales y de videojuegos para TV Digital Abierta, editoriales y productoras independientes. Sus obras acusmáticas fueron expuestas en la Bienal de Arte de Bahía Blanca, el festival Bahia in Sonora, entre otros. En 2015, obtuvo financiamiento del Ministerio de Cultura para llevar a cabo el proyecto Arte Sonoro y Aves del Pastizal Pampeano.

PERFIL WEB: Soundcloud <https://soundcloud.com/pepiamodeo>
Facebook <https://www.facebook.com/amodeo.pepi>
Xeno-Canto <http://www.xeno-canto.org/contributor/ULIDVDCKVB>
ResearchGate https://www.researchgate.net/profile/Martin_Amodeo
Academia <https://uns.academia.edu/MartinAmodeo>
Web del proyecto <https://artesonoroyaves.wordpress.com/>



“Sonificación del teatro chileno hoy.

Estrategias de escenificación de un teatro acusmático”

Andrés Grumann Sölter

Chile

Pontificia Universidad Católica de Chile

AÑO: 2018

Filiación Institucional:

Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile.

RESÚMEN AMPLIADO:

El teatro como arte de la representación ha tendido a priorizar históricamente la escenificación de ilusiones en las que la construcción *como si* cobra valor de análisis bajo un realismo ilustrativo que permita la generación de significados, personajes e historias. La crisis de la representación en el teatro, producto de reformas en las que destaca un re-descubrimiento del cuerpo en términos de carne y sensaciones, la emergencia de nuevas disciplinas (la fotografía y el cine, posteriormente la era digital, el internet y la realidad virtual, entre otros) y un diálogo interdisciplinario, desmontó el canon teatral, propiciando formas escénicas en las que tanto el cuerpo, como el tiempo y el espacio cobran otro valor. Y, no menos importante, donde las sensaciones y percepciones destacan como una de las principales herramientas de escenificación.

La ponencia “Sonificación del teatro chileno hoy. Estrategias de escenificación de un teatro acusmático” persigue dos objetivos concretos. Por una parte instalar la discusión teórica y analítica del sonido en los intersticios disciplinares con la *escucha* en el teatro. Este carácter liminal no solo recupera la historia con las que el sonido, y el Arte Sonoro en particular, se emancipó de la Música, sino que también persigue recuperar para la discusión el ejercicio que las propias prácticas artísticas han trazado al desplazar los límites disciplinares en búsquedas, exploraciones en las que los materiales y sus diversas estrategias entran en un campo de resonancias que transforman las preguntas y las definiciones de las Artes.

Para ello, me propongo revisar, en primer lugar, la hegemonía de los *ojos animados* (utilizo aquí esta fórmula en directa relación y contraposición a la apología que el pensador estadounidense Martin Jay hace la visión y la visualidad en su excelente libro “Ojos Abatidos”, Akal, 2007) con la que, también, se construye la etimología del teatro. La palabra de origen griego *theatron* suele traducirse como “el lugar de la mirada”, enfatizando el sentido de la vista en el anfiteatro. Este hegemónico énfasis desplaza el eminente carácter resonante que se practicaba y desprendía desde el *theatron*, entendiéndolo como un *auditorium*. Con esto me refiero a la práctica de la atenta escucha que implicaba la dimensión arquitectónica (del anfiteatro) en la que se realizaba el teatro. Así, entonces, *teatro*, también debe entenderse, desde su etimología, como lugar de las resonancias y de la escucha atenta.

Esta breve introducción, que tiene múltiples referencias a lo largo de la historia del teatro universal, solo servirá de preámbulo para entrar a discutir algunas perspectivas en torno a lo que, al interior los Sound Studies se entiende y discute como *percepción del sonido* y, en particular de la *escucha*. Dado que una de las principales estrategias de escenificación utilizadas en mis ejemplos del teatro chileno actual, harán uso de la voz, me resulta de interés comprender algunos principios de la música concreta, en particular de la pieza de Pierre Schaeffer & Pierre Henry *Symphonie pour un homme seul* (1950)³⁶. Paralelamente, me interesa trasponer la anterior discusión hacia los modos con que tanto la filosofía, los estudios de las artes como, en particular, la teoría del teatro (Teatrología) han tomado conceptos como los de la escucha, el ruido y la resonancia para dar cuenta de la percepción sónica (*asithesis*) en el teatro. De interés, en este punto, será el recate de lo que Hans-Thies Lehmann ha denominado en su *Teatro Posdramático* (2013) “la certeza sensorial” (267) en la que se evidencia un “déficit de sentido” a favor de la intensificación de la dimensión performativa, en particular para lo que nos convocará aquí, de los usos de la voz, sus jadeos, susurros, ritmos, así como del uso de la tecnología digital para manipular y potenciar en escena la dimensión acústica, asunto que la teoría teatral ha denominado como las “resonancias de la voz” (Lehmann, 2013: 267).

En la tercera, y decisiva parte de mi ponencia, me dispondré a poner a disposición lo revisado anteriormente y analizar 3 escenas de 3 obras distintas del teatro chileno actual en las que un grupo de estrategias de escenificación propician el desmontaje de la visión evidenciando en los espectadores los

³⁶ Obra escenificada por Maurice Bejart en París el año 1955.

mundos sonoros del teatro a través de ejercicios de escucha atenta que permite la emergencia de la dimensión acústica.

De la obra **Helen Brown** (https://www.youtube.com/watch?v=d_o-7_el2XY) de Trinidad Piriz y Daniel Marabolí, estoy interesado en desprender los vínculos que hay entre sonido y teatro bajo la utilización que ambos artistas hacen de la voz. Así los artistas: “Yo no estoy trabajando la voz en su dimensión material, ni en sus posibles usos terminológicos, de hecho no existe terminología para hablar de la voz. La voz siempre aparece en el teatro (en la dramaturgia) como sustituciones, la voz del pueblo, el cuerpo de la voz, éstas son expresiones retóricas, inconsistentes. Entonces, a eso apuesto, a la cantidad de sustituciones con las que nos referimos a la voz. Desde esta perspectiva, trabajaré con lo que llamaré la resonancia de la voz en la escena “Embajada de Nigeria” que presenta la obra.

Por otro lado, aparece el trabajo dramático de Alejandro Moreno y la puesta en escena de Cristián Plana de **Gastos de Representación**. Aquí tengo interés en el desmantelamiento de la visión en escenas de oscuridad en donde la “reverberación acústica” cobra un valor artístico particular. Alejandro “Chato” Moreno, el dramaturgo detrás de la obra *Gastos de Representación* ha elaborado el concepto “opuesta en escena” para denotar su estrategia de desmontaje de la visión y el ver en el teatro. Esta “*opuesta en escena*”, en palabras de Moreno, “se presentaría en la bambalina del tradicional lenguaje comunicativo. Lo que fija a la puesta en escena, la opuesta en escena lo descentrará gracias a la voz emitida desde el escenario pensando el teatro como un edificio de emancipación de la voz, tal como un edificio lo es para la instalación de cuerpos.” (Entrevista, 26 de agosto, 2015). Desde este planteamiento teórico, me interesaré en analizar la escena.

Finalmente me detendré en una escena de una de los monólogos más visitados y comentados del año 2017. Me refiero a **Estado Vegetal** de Manuela Infante:

<https://www.youtube.com/watch?v=wP5nwhZVZRM>

El momento de mi interés lleva por nombre “tú viste algo”, en el que la actriz Marcela Salinas desarrolla un ejercicio vocal en vinculación con una loopera. Tanto la repetición como la reverberancia, tonos, melodía y timbres, generan un diálogo de voces en la que se le invita al espectador a expandir su percepción desde la vista a la escucha.

BREVE BIOGRAFÍA

Andrés Grumann Sölter

Es doctor en Estudios Teatrales y de la Danza en la Freie Universität Berlin; también es Licenciado en Filosofía en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Realiza docencia e investigación en las Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile (Escuela de Teatro y Postgrado en Artes). También dicta clases en el Doctorado en Estética y el Magíster en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Ha publicado diversos artículos en Chile, Argentina, Brasil, Estados Unidos, México y Alemania y es autor del libro Anfiteatro Estadio Nacional y co-autor de los libros Danza Independiente en Chile. Reconstrucción de una escena 1990-2000 (2009) y también XVI Muestra Nacional de Dramaturgia 2014. Prácticas creativas, discusiones y registros (2015). En la actualidad desarrolla una investigación en torno a los usos del sonido en el teatro chileno hoy. Además desarrolla investigaciones sonoras.

PERFIL WEB: <http://escueladeteatro.uc.cl/escuela/profesores/88-andres-grumann-soelter>
<https://soundcloud.com/user-59674825>



VOLVER AL INDICE

“Instrumento musical virtual utilizando técnicas de reducción de dimensionalidad y machine learning no supervisado: hacia una cartografía sonora inteligente”.

Leandro Garber

Tomás Ciccola

Argentina

Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF)

AÑO: 2017, en proceso.

RESUMEN AMPLIADO:

Las relaciones entre técnicas de inteligencia artificial y arte han crecido en los últimos años, en parte por los esfuerzos del proyecto Magenta de Google, la comunidad ISMIR y conferencias como NIME. Influenciado por este movimiento presentamos *AudioStellar*, un instrumento musical virtual que utiliza herramientas de machine learning para agrupar sonidos de corta duración y reducir su dimensionalidad con el objetivo de visualizarlos y así generar una plataforma de exploración y composición sonora principalmente orientada a productores, artistas sonoros y músicos tradicionales y experimentales.

El proceso se desarrolla de la siguiente manera: el usuario provee una colección de samples de audio de corta duración y la aplicación extrae variables, reduce la dimensionalidad, encuentra agrupamientos y visualiza los datos en un scatter plot 2D que permite analizar los clusters conseguidos y reproducir los samples utilizando modos de composición innovadores como caminos aleatorios, definición de trayectorias en el espacio latente y utilizar medidas de similitud como ritmo.

Dado que los archivos que provee el usuario suelen provenir de distintas fuentes, los mismos también tienen distintos formatos y características, el sistema los convierte para procesar utilizando la siguiente configuración:

- **Formato:** WAV
- **Cantidad de canales:** 1 (mono)

- **Frecuencia de muestreo:** 22050 Hz
- **Profundidad de bits:** 16
- **Duración:** 1 segundo

Luego se utiliza una **Short Time Fourier Transformation** (STFT) donde obtendremos un análisis del espectro sonoro en el tiempo, esto es, la amplitud de las frecuencias que componen a la muestra en sucesivas ventanas temporales. Desechando la información relativa a la fase de las frecuencias, sólo nos quedaremos con la amplitud. Tomaremos 44 ventanas de ~23 ms y el espectro sonoro será discretizado en 1025 bandas de frecuencia de ~11 hz de ancho de banda. Luego, por cada muestra sonora obtenemos una matriz que podemos visualizarla como un espectrograma donde, como vimos anteriormente, cada celda tiene como valor la amplitud de una banda de frecuencia en una ventana de tiempo. Para continuar es necesario obtener un vector por lo que vectorizaremos (flattening) cada matriz y apilaremos cada vector resultante para obtener nuestra matriz de datos.

Usamos dos etapas de reducción de dimensionalidad, primero **Principal Component Analysis** (PCA)(800 componentes, 99% de variabilidad explicada) y luego **t-Distributed Stochastic Neighbor Embedding** (t-SNE) en dos dimensiones. El sistema ha aprendido un espacio latente de dos dimensiones donde finalmente buscamos agrupaciones por densidad usando el algoritmo **Density-based spatial clustering of applications with noise** (DBSCAN) y que el usuario puede ajustar sus parámetros. Estas agrupaciones serán útiles para colorear los puntos de nuestra visualización.

Todo este proceso tarda menos de 10 minutos en una computadora media usando 2000 samples de audio.

AudioStellar permite cargar archivos de sesión en formato JSON que contiene el resultado del proceso descrito más arriba. Se presenta una visualización tipo scatterplot con el modo exploración activado que permite al usuario investigar la nube de puntos resultante: moviendo el mouse por encima de cada punto reproducirá el audio asociado y mostrará el archivo correspondiente. Los puntos se presentan coloreados por agrupamiento usando los parámetros por defecto, pero el usuario puede modificar los mismos con el objetivo de obtener distinta cantidad de grupos o de individuos por grupo.

El programa tiene dos modos de composición: modo partículas y el modo constelación. El primero permite configurar el comportamiento de tres tipos de partículas que son disparadas usando el mouse

un controlador MIDI, las mismas recorrerán el espacio latente y ejecutarán el audio asociado a los puntos que toquen pudiendo de esta manera generar ambientes sonoros, texturas rugosas y otros sonidos complejos cercanos a la síntesis granular dependiendo de los audios que el usuario haya cargado. Los parámetros son vectores de aceleración, dispersión, tiempo de vida, entre otros. El modo constelación permite armar secuencias (*oconstelaciones*) de sonidos que se repetirán en loop y utilizarán la distancia euclídea entre los puntos como ritmo discretizando en semicorcheas y utilizando la cantidad de compases que el usuario elija. Se pueden armar hasta 7 constelaciones y cada una puede tener todos los sonidos que se desee y es posible también definir los BPM. Las constelaciones se pueden reproducir o pausar independientemente mediante el mouse o con un controlador MIDI. En este modo también es posible mover manualmente los puntos con el objetivo de obtener el ritmo deseado. Por último, existe la posibilidad de guardar la sesión y así poder recuperar las configuraciones que haya hecho la próxima vez que abra el programa.

BREVES BIOGRAFÍAS:

Leandro Garber

Se desarrolla como artista, músico, programador y científico de datos. Estudió Ciencias de la Computación en la UBA, es Licenciado en Artes Electrónicas en la UNTREF y estudió la Maestría en DataMining y Descubrimiento del Conocimiento en la UBA donde está desarrollando su tesis. Es docente e investigador en la UNTREF y científico de datos en proyectos de investigación en psicolingüística para el CIIPME/CONICET. Investiga técnicas de Machine Learning en intersección con las Artes Electrónicas: clasificación, agrupamiento y generación automática de sonido e imagen.

PERFIL WEB: <http://leandrogarber.info>

Tomás Ciccola

Multiinstrumentista. Finalizando la Licenciatura en Artes Electrónicas con orientación Sonido y Música. Programador autodidacta. Comenzando a investigar algoritmos de Machine Learning y sus posibles aplicaciones creativas.



VOLVER AL INDICE

“Notaciones efímeras: acerca de los lenguajes de conducción y la práctica performática sonora”.

Juan Andrés De Cicco

Argentina

Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF)

AÑO: 2016

RESUMEN AMPLIADO:

Introducción

Conduction³⁷, el sistema de señas creado por Lawrence “Butch” Morris destinado a la dirección de ensambles sonoros, operó como influencia³⁸ en la construcción de posteriores sistemas similares, los que aunque alterando sus elementos significantes - utilizaron en diferentes casos gestos, carteles, objetos y/o acciones -, mantuvieron el espíritu funcional de aquel originalmente concebido por el compositor estadounidense.

El ensamble Cobra³⁹ -que utiliza como elementos significantes una combinación de carteles y señas- o el ensamble Yarárá⁴⁰ -que utiliza objetos de uso cotidiano y acciones a modo de consignas-

³⁷ “Conduction: The practice of conveying and interpreting a lexicon of directives to construct or modify sonic arrangement or composition; a structure-content exchange between composer/conductor and instrumentalists that provides the immediate possibility of initiating or altering harmony, melody, rhythm, tempo, progression, articulation, phrasing or form through the manipulation of pitch, dynamics (volume/intensity/density), timbre, duration, silence, and organization in real-time”, extraído de <http://www.conduction.us> , consultado el día 05 de marzo de 2018.

³⁸ Músicos y/o directores tales como Sun Ra, Frank Zappa o Lukas Foss ejercieron la conducción musical a través de señas con anterioridad a que lo hiciera Morris, aunque utilizando sistemas más primitivos.

³⁹ El ensamble Cobra deviene de una de las obras lúdicas (game pieces) creadas por el músico norteamericano John Zorn. La instrumentación, número de intérpretes y duración de las performances resultan indeterminados en tanto se utilizan una serie de cartas (carteles) y señas que deben ser propuestas por el conductor y ejecutadas por los intérpretes, a modo de juego.

⁴⁰ “El proyecto YARARÁ[...] plantea el desafío de coordinar un ensamble de músicos a partir de la exposición y manipulación de objetos cotidianos devenidos consignas subjetivas para la creación instantánea”, extraído de <http://www.improconde.com/01.htm>, consultado el día 03 de mayo de 2018.

resultan ejemplos, entre muchos otros, de las posibilidades que se presentan al momento de reconfigurar el desafío iniciado por Morris.

La apertura del sistema utilizado -independientemente de su materialidad- y el permanente ejercicio de transposición que requiere su puesta en práctica, configura aquellas consignas en significantes *flotantes*⁴¹, los que devienen responsables -mediante la intervención de los intérpretes- de los atributos estéticos en la construcción sonora resultante.

Sobre las particularidades que surgen de la situación descrita en el párrafo anterior nos detendremos en el presente artículo, y las problematizaremos desde un abordaje semiótico, el que nos permita dilucidar aspectos emergentes relacionados con la práctica *performática sonora*.

Estado de la cuestión

Desde hace algunas décadas diversos ensambles sonoros⁴² fueron sucesivamente adoptando para sus *performances* públicas diferentes sistemas de *conducción*, los cuales fueron concebidos a través de la articulación de un cúmulo de significantes de la más diversa índole en tanto algunos de ellos no se valieron solamente de la utilización de señas para su construcción -como originalmente lo había pensado Norris- sino que incorporaron a su acervo elementos significantes tales como carteles conteniendo números y letras, objetos materiales, acciones e inclusive combinatorias de ellos; los que una vez revelados ante los intérpretes debían ser *traducidos* en sonidos de acuerdo a los oportunos requerimientos del conductor.

La coyuntura descrita en el párrafo anterior expone una peculiaridad que deriva directamente de la construcción de los sistemas de *conducción* mencionados más arriba; y es la manifestación de *significantes flotantes* -en términos *laclaudianos*, aquellos elementos discursivos privilegiados que resultan encargados de fijar parcialmente sentido dentro de una cadena signifiante- los que serán objeto

⁴¹ El politólogo argentino Ernesto Laclau concibió el concepto de significantes flotantes para describir aquellos elementos discursivos que fijan parcialmente el sentido de una cadena signifiante, cuya principalidad característica es su naturaleza ambigua y polisémica.

⁴² La Orquesta FOCO, la Orquesta de Música Espontánea de Galicia (O.M.E.G.A.) y la orquesta Entenguerengue en España, la LIO (London Improvisers Orchestra) en Gran Bretaña, la Bomba de Tiempo, el Ensamble Yarárá y la Orquesta de Improvisadores de Buenos Aires en Argentina; resultan ejemplos de la situación descrita.

de los diferentes procesos de significación, y posterior transposición sonora por parte de los intérpretes que conformen el ensamble.

La particular naturaleza polisémica de los elementos significantes utilizados en cada sistema (de ahí la vinculación con Laclau) propiciarán la aparición de ciertos vacíos en la cadena discursiva, los que resultan de los sucesivos procesos de significación, en tanto que estimulan -en cada oportunidad que esto ocurra- la manifestación del valioso aporte individual de cada intérprete.

BREVE BIOGRAFÍA

Buenos Aires, 1970

Diseñador Gráfico (UM)

Licenciado en Comunicación Audiovisual (UNSaM)

Magíster en Artes Electrónicas (UNTref) (Tesis Pendiente)

Percusionista (improvisación libre, free jazz)

PERFIL WEB:

<https://independent.academia.edu/JuanDeCicco> // <https://www.facebook.com/juandecicco>



VOLVER AL INDICE

“Copia Académica.”

La supervivencia de la fotocopia en el proceso de distribución digital de textos académicos como detonante de producción artística sonora”

Rodolfo Sousa Ortega

México

Universidad Nacional de las Artes

AÑO: 2017

RESÚMEN AMPLIADO:

Copia Académica, de Rodolfo Sousa, es una instalación que parte de observar el ciclo de fotocopiado y digitalización de textos como un proceso de construcción y erosión en la dinámica actual de gestión, distribución, consumo y producción en las instituciones educativas.

La fotocopia sufre una serie de modificaciones, desde escritura y señalamientos a los márgenes, como subrayados y barridos del carbón que se adhiere a la superficie de la hoja. Estos intervendrán la lectura del texto original y añadirán más información tanto visual como verbal. Si la fotocopia deviene matriz para otras, el proceso de desgastes e intervenciones continuará. El proceso continúa con la fotocopia digitalizada, convirtiéndose en un documento PDF cuyo deterioro del texto original es visible y afecta directamente la lectura. Un conjunto de desvanecimientos, desgastes y palimpsestos de la memoria, en el que el texto verbal y sus paratextos son información numérica.

La computadora, aunque invisible, guardada en la base piramidal sobre la que está la impresora, debe considerarse como un espacio en el que se incluye la base de datos de los PDF y el lugar en el que estos son interpretados por los programas. La base de datos es finita y es administrada por el autor, reúne archivos en PDF de los que ya se ha dicho, han pasado por un proceso de modificación y tergiversación a través de la fotocopia, intervención y digitalización que dificultan la lectura de los textos que contienen. De estos conjuntos de archivos PDF se puede decir que todos cumplen la regla de haber circulado en el ámbito académico latinoamericano, encontrarse en español y ser del interés del autor.

A través de la automatización realizada por el autor de una serie de ejecuciones de aplicaciones comerciales y libres, se capturan las imágenes de distintas páginas del PDF, que son convertidas en texto a través de un programa de OCR. Dicho texto generado es pasado a una aplicación que convierte el texto en voz sintetizada. Cada página capturada y su correspondiente archivo de audio son almacenados en una carpeta. El programa desarrollado por el autor, toma aleatoriamente las carpetas que incluyen la captura de la imagen y el archivo de lectura del texto en un programa de síntesis de audio para emitirlos aleatoriamente e imprimir las imágenes cada determinado tiempo. La imagen que se interpreta en el OCR y que es sintetizada es un palimpsesto de ruido, deformaciones causadas por la fuente original (la curvatura del libro, los pliegues de los broches, la pérdida de definición de las figuras y las imágenes que lo ilustran). Una suma de restas generando espacialidad en el plano bidimensional.

La liberación de las estructuras lingüísticas producidas por el deterioro del texto fuente a través de la fotocopia y su digitalización remite a la liberación del lenguaje encausada por el derecho a hablar, motor de la deconstrucción de los relatos y estructuras institucionales durante la segunda mitad del siglo XX, con la utopía moderna de liberación del lenguaje, movimientos como el simbolismo, el dadá, el constructivismo y el futurismo, realizarán una serie de operaciones de distinta índole. Las aspiraciones de Mallarmé de una poesía absoluta; el manifiesto de Marinetti de 1912 de las *Parole in Libertá*. Pero también los experimentos de Klehbnikov y los poemas de Hugo Ball, los caligramas de Apollinaire y los poemas visuales de Francis Picabia, por sólo mencionar algunos ejemplos, en donde las palabras no han sido liberadas de la gramática, sino que la poesía en sí misma es liberada de los significados al generar significantes que operan desde el cruce del lenguaje verbal y el visual en el espacio. Kenneth Goldsmith apunta que el mensaje codificado por una computadora genera un colapso narrativo, pero también produce un nuevo nivel de riqueza textual. Las tergiversaciones obtenidas al interpretar imágenes como textos verbales poseen valor literario, si los enmarcamos como un poema y lo leemos en clave de crítica literaria, podemos encontrar aquello que durante los últimos 100 años la escritura le ha dado un valor artístico.

El programa de síntesis de voz emite el texto interpretado por el OCR, mientras la impresora emite su sonido propio. El programa de síntesis de voz busca emitir una oralidad rítmica estable que no ofrece ni el texto OCR ni la fuente original. Por otro lado, el sonido de la impresora trabajando tiene ritmos igualmente pulsados, atonales y el timbre característico de la maquinaria tomando el papel, inyectando tinta y expulsándolo.

La síntesis de habla es la producción artificial del habla. Estos sistemas convierten al lenguaje de texto escrito en “habla”; otros sistemas recrean la representación simbólica lingüística como transcripciones fonéticas en habla. El habla sintetizada es creada a través de la concatenación de fonemas grabados que son almacenados.

Cuando la “lectura” de la interpretación del texto a través de la síntesis de voz ha sido emitida, inmediatamente le sigue una composición sonora hecha a partir de los equívocos de la interpretación, ya sea repitiéndolos, omitiéndolos, o generando devastaciones a través de filtros de sonido. De esta forma, el objeto escultórico que tira fotocopias a dos metros de altura, y emite sonidos de voz sintética, intenta producir un efecto de extrañamiento en el espectador.

La ponencia a presentarse, amplía el concepto de la obra, filiaciones artísticas, investigación académica y registro de la exhibición.

IMÁGENES DESCRIPTIVAS: www.sousarodolfo.com/coad.html

BREVE BIOGRAFÍA

Rodolfo Sousa Ortega

Xalapa, México. 1986. Licenciado en Artes Visuales en la Universidad Veracruzana. Actualmente realiza una maestría en Lenguajes Artísticos Combinados de la Universidad Nacional de las Artes en Buenos Aires Argentina.

En 2015 incursiona en la producción audiovisual y realiza investigaciones y producción sobre arte sonoro y música electroacústica al lado de Demian Rudel-Rey.

En 2017, su proyecto Copia Académica es seleccionado en La Bienal de Arte Joven Buenos Aires, por el que obtiene una beca de residencia en La Ira de Dios. Ganador del FAUNA por su video Infinitas Restas. En ambos, realiza una crítica sobre la transmisión del conocimiento a través de la fotocopia.

Sus ensayos sobre la obra sonora de Ulises Carrión y su influencia en el arte latinoamericano contemporáneo han sido publicados en la revista La Palabra y el Hombre de la Universidad Veracruzana y presentadas en congresos universitarios. Ha dictado talleres en MAMBA y charlas con Rodolfo Marqués y José Luis Landet en CCK.

PERFIL WEB: www.sousarodolfo.com



VOLVER AL INDICE

“Relatos sonoros cosmovisionales

Relatos sonoros basados en narraciones orales tradicionales de pueblos originarios.”

Iliana Díaz López

María Mendizábal

Argentina

Independiente

AÑO: Marzo de 2018

RESÚMEN AMPLIADO:

A partir de la investigación etnomusicológica sobre pueblos originarios de la Argentina, con la pertinente documentación sonora de la música tradicional, aplicando el método científico de recopilación y estudio de la cultura ancestral de pueblos autóctonos sudamericanos, se propone una representación a través del diseño sonoro y la composición artística. Esa representación procura recrear sonoramente relatos orales tradicionales que dan cuenta, de múltiples maneras, de la complejidad del mundo simbólico involucrado en la cosmovisión de la sociedad etnográfica elegida.

La fusión de la **etnomusicología** y el **diseño sonoro** nos permite elaborar un producto artístico que nos instala en una tarea experimental para la creación en la que creemos, constituye una perspectiva de trabajo original. Entendemos así que el sonido es concebido verdaderamente como un objeto complejo, múltiple y suficientemente abarcativo como para *informar/ vivir* **lo real** en términos de un **lenguaje artístico**.

Nuestro equipo bidisciplinar se basa en una **fundamentación empírica** a partir de los trabajos consolidados. Conjuga una experiencia **transcultural** en los intereses de los estudios etnomusicólogos por una parte y por otra una producción de tipo **global** de arte sonoro abordado desde una perspectiva audiovisual.

Por último, considerando a las expresiones musicales de los grupos aborígenes argentinos y de otros países también como *patrimonio intangible*, por medio de nuestro trabajo artístico buscamos contribuir a salvaguardar, proteger, conservar y fortalecer el valor de la diversidad cultural del territorio

sudamericano. En definitiva, en **Relatos Sonoros Cosmovisionales**, la obra a componer se concibe como un homenaje a esas formas socio/culturales, muchas veces invisibilizadas o marginadas.

La inspiración para la creación de las composiciones surge de las imágenes propuestas desde la guía curatorial, elaborando un relato sonoro que procura ser representativo de lo narrado oralmente en las culturas originarias. Desde la composición el propósito es simular contextos, describir escenas que se desarrollan en tiempo real y que a su vez nos ubican en un espacio alternativo.

Dentro de la composición se elaboran sonidos con referencias extraídas de la etnografía propuesta por guía curatorial. Se abordan desde el aspecto técnico una selección de fragmentos cuyas condiciones presentan **inteligibilidad** y **representatividad**. Para ello se toman recursos como grabaciones documentales, Foley, diseño sonoro y composición. El producto sonoro, basado en un relato descriptivo, aplica elementos técnicos audiovisuales como: temporalidad, linealidad y vectorización.

Se elabora así un producto donde las escenas visuales que -como ya se ha dicho están propuestas por el guión concebido en guía curatorial etnomusicológica- se ve representado a través del diseño sonoro que procura mantener un criterio estético y de adaptabilidad metafórica, en relación a los relatos orales tradicionales seleccionados.

Se toman como referencia para las composiciones, narraciones u objetos de pueblos originarios tales como el *Mapuche-Tehuelche patagónicos*, los sitios arqueológicos de las yungas salteñas y los *Chiriguano-Chané del Gran Chaco*. Se procede de la siguiente manera: relatos orales de carácter mítico o en su defecto, eventos rituales, constituyen un elemento de la realidad en contexto de la cosmovisión de las culturas originarias. Por lo tanto, es así que, para **Relatos Sonoros Cosmovisionales** pueden constituirse en texto de una guía curatorial. Vale decir que, los elementos tomados como referencia, pueden re entextualizarse y constituirse en íconos curatoriales a interpretar en sonido en el lenguaje del Arte Sonoro.

Como ejemplo de narración oral citaremos, de la cultura mapuche-tehuelche, el viaje del alma de una persona fallecida hasta el hábitat de los muertos del linaje al que pertenece; como muestra de objeto simbólico, los huacos que dan cuenta de los recursos para la transformación de la conciencia en los

rituales chamánicos de un sitio arqueológico ubicado, además, en un ecosistema determinado; y los personajes representativos de los animales sagrados o de los ancestros en el ritual comunitario y las danzas del *Areté Guazú*, de los *Chiriguano- Chané*, como ejemplo de lo performático transformador.

En la ponencia del ***Simposio Internacional de Arte Sonoro, Mundos Sonoros: cruces, circulaciones, experiencias***, se presentarán a modo de ejemplo, fragmentos de composiciones sonoras instaladas en muestras realizadas en años anteriores y de registros de audio documentales obtenidos en trabajos de campo. Se intentará mostrar también de qué manera las autoras hallamos en las formas de funcionamiento del sonido y su multiplicidad de facetas un material que nos permite expresar la construcción de identidad intercultural en una obra de arte sonoro/musical.

BREVE BIOGRAFÍA

Iliana Díaz López

Intérprete Musical, UNSJ (2009) y Técnica Universitaria en Audiovisión, Orientación Sonido, UNLa (2018). Se desempeñó como auxiliar docente ad honorem en la Licenciatura en Audiovisión - UNLa, en las materias Taller de Composición Sonora, Sistemas de Grabación I, Taller de Edición Digital de Sonido (2016). Diseñadora de sonido y productora en Centro de Arte y Estudios Latinoamericanos “La Abadía” en las muestras “Tierra de Encuentros, Cielos y Colores. Arte de Sudamérica hoy y ayer”, “Las formas de lo sagrado. Arte Precolombino del Noroeste Argentino” y “América Popular. Devociones en tiempo de Navidad” (2015 -2017). Fue seleccionada por el Ministerio de Cultura de la Nación como Artista Emergente. Actualmente es docente en el Programa de Coros y Orquestas Juveniles para el Bicentenario, diseñadora sonora en la Obra “Domingo Público”, proyecto ganador del Programa Escena Pública, Ministerio de Cultura de la Nación.

PERFIL WEB: <https://www.linkedin.com/in/iliana-díaz-lópez-b2bb2772>

<https://soundcloud.com/iliana-diaz-8/sueno-chamanico-noroeste-argentino>

María Mendizabal

Licenciada en Música, especialidad Musicología, UCA (1984). Se desempeñó como investigadora en el área de Etnomusicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”,

abocándose a estudios sobre música aborigen Argentina (etnia mapuche) y de Bolivia (grupos guaraníes: chiriguano, guarayú y sirionó) 1980- 1987. Fue becaria del CONICET. Docente auxiliar en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA. Realizó la Maestría en Epistemología e Historia de las Ciencias en UNTREF (2004-2006). Curadora Etnomusicológica en las muestras “Tierra de Encuentros, Cielos y Colores. Arte de Sudamérica hoy y ayer”, “Las formas de lo sagrado. Arte Precolombino del Noroeste Argentino” y “América Popular. Devociones en tiempo de Navidad” (2015 - 2017), Centro de Arte y Estudios Latinoamericanos “La Abadía”. Actualmente trabaja en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” sobre los procesos de re-etnización de comunidades mapuche/tehuelche argentinas.



“Cantos silentes en cuerpos de madera

Experiencias sonoras en contextos de memoria y reparación simbólica en Colombia.”

Leonel Vásquez

Colombia

Independiente

AÑOS: 2015 - 2017

Filiación Institucional:
Docente Universidad de los Andes Colombia

RESUMEN AMPLIADO:

“No queremos hablar del pasado, ni siquiera de lo bello que fue”, me dijeron en tono sepulcral. Al escuchar esas palabras sentí como si las heridas que se abrieron aquel 12 de diciembre se hubieran vuelto a abrir... Parecía que al mirar hacia atrás cualquier cosa que pudiera rescatar afectivamente, se veía empañada con la oscuridad del penoso acontecimiento. A estas personas además de sus seres queridos, se les quitó la posibilidad de recordar... “el pasado se lo tomó las instituciones de justicia, el Estado litigante y los medios de comunicación, para hacer durante estos 18 años, una versión ajustada a las necesidades e intereses”. Comprendí que, con cada palabra mal intencionada o mal dicha, inexacta, distinta, puesta en boca de otros se arremetía contra la dignidad las víctimas. Para ellas “no hay posibilidad de que alguien viva en su cuerpo lo que se ha vivido en el propio”, así de claro lo decían cuando podían, pues la carga de significación, emoción y violencia contenida en sus cuerpos hacía que sacar la voz costara, en respuesta el llanto, la impotencia y el silencio.

La anterior narración corresponde a uno de los episodios de la experiencia de trabajo con la comunidad sobreviviente de Santo Domingo -Arauca- durante la creación de la instalación sonora, que hizo parte del acto de reconocimiento público de responsabilidad del Estado colombiano en la masacre de 17 niños, hombres, mujeres y abuelos, producto de un bombardeo ejecutado por el ejército nacional el 12 de diciembre de 1998.

En Colombia los vivos y los muertos han perdido de su voz: los que callaron al ser asesinados, o al no encontrar quien los escuche y ofrezca respuestas; los que aún siguen callando al sentir miedo,

o porque el pasado los atormenta y no quieren hablar, pues aún no se han enterrado sus muertos o se han enterrado mal, sin los ritos, sin nombres, sin justicia... la deuda es grande.

En medio de la barbarie de la guerra, las distintas formas de violencia pusieron en crisis los símbolos de las comunidades, destruyeron los lugares de encuentro, los lugares sagrados, las manifestaciones culturales, los valores identitarios. Sin embargo, en medio de esta situación, colectividades resistieron a los actores indolentes que les negaban expresar su dolor. Ellas gestionaron sus propios duelos y volvieron el dolor en una fuerza revolucionaria ante la injusticia. En ese proceso, han convertido la cotidianidad del campo y la ciudad en arquitecturas vivas de memoria que interpelan la crueldad... así se han resignificado los ríos, los bosques, las calles, los parques y en especial los árboles, que han sido testigos silentes de distintas formas de violencia ejercidas por los grupos armados.

Uno de los árboles resignificado fue el árbol de tamarindo ubicado comunidad de las Brisas, Bolívar. Que dejó de representar el lugar de encuentro de los campesinos para volverse signo del miedo y dolor, luego que en sus ramas fueran colgados los cuerpos torturados de 12 miembros de la comunidad. Algunos pobladores señalan que luego de este hecho violento, el árbol comenzó a marchitarse, que se le cayeron las hojas y una grieta comenzó a cubrir su tronco. Después de 10 años del desplazamiento, la comunidad pudo retornar y vieron como el árbol de tamarindo fue reverdeciendo, ahora dicen que eso es signo de que las cosas están cambiando y se ha convertido en la esperanza de vida de la comunidad.

Cantos silentes en cuerpos de madera, ha sido un proyecto artístico y social que aporta en la resignificación de los hechos de violencia a través de ejercicios de reconstrucción de la memoria con comunidades afectadas por el conflicto armado. Nació del interés por encontrar formas para dar cuerpo a la voz sin cuerpo, a la voz sin voz. Así como, del encuentro con esa polifonía de voces, cantos, paisajes sonoros, que han rodeado actos públicos de gestión de las memorias, especialmente durante las siembras de cientos de árboles en el país.

Los árboles al ser testigos de las atrocidades, umbrales de memoria y seres vivos que despliegan el potencial simbólico de supervivencia y de cambio en las víctimas, tienen muchas cosas que contar. Y este proyecto mediante un trabajo de construcción colectiva de memoria sonora y de creación plástica,

con sistemas de conducción mecánica de la vibración, los ha convertido en instrumentos fónicos, gargantas que además de sonar, agencia la voz.

Para las víctimas los árboles se han convertido en los mediadores entre el mundo de los vivos y de los ausentes, al estar enterrados se nutren del oscuro pasado y crecen en el presente, hacia la luz de la reconciliación. En su cuerpo de madera resuenan las memorias de aquellos que partieron dejando una semilla de verdad y de aquellos que se resisten a olvidar sin justicia.

En Santo Domingo los 17 ausentes pudieron hacer presencia mientras el Estado les pedía perdón, a través de los árboles que proyectaron de forma sutil, las voces y sonidos que con dificultad familiares y amigos sacaron del archivo acústico melancólico de sus vidas.

Más que una instalación sonora, el proyecto ha sido considerado como un acto ritual, público y sagrado, de apropiación y resignificación de los espacios marcados por la violencia.

Como acto la obra invita al participante a acercarse a estas voces de otra forma. El interesado en escuchar tiene que tocar el árbol, pegar la oreja, literalmente “escuchar con los huesos”. Este tipo de escucha despierta la sensibilidad del oyente, que presta su cuerpo en una acción de fé al evento fónico.

En respuesta deviene vibración y caja de resonancia al paso del sonido. Los modos y tiempos de esta escucha se han vuelto una oportunidad para que por una parte los que han perdido su voz, puedan sacarla de forma discreta, singular y profunda. Y por otra, los que escuchan tengan un tiempo y un medio afable, para sentir en su cuerpo la vulnerabilidad humana y la hospitalidad con el dolor y memoria del otro. El proyecto responde la necesidad creativa ante agotamiento de los símbolos y dispositivos de memoria tradicional, las resemantizaciones que constantemente está generando la violencia y la imposibilidad de reducir en una imagen experiencias tan disímiles. En este sentido es revelador el poder simbólico que han tenido estos eventos sonoros, la forma sutil de hacer presencia, de convocar y comprometer a quienes participamos en la reconstrucción de una sociedad deshecha, juntando lo separado y permitiéndonos el abrazo hacia el cuerpo y sus memorias, de devolver el tiempo y la dignidad que la guerra nos quitó.

BREVE BIOGRAFÍA

Leonel Vásquez

Artista sonoro colombiano, trabaja a partir del sonido como material plástico, vivo, situado en contextos culturales, políticos y ambientales en tensión. Su obra se ha materializado en esculturas, instalaciones y performances. Explora los sonidos y sus maneras sutiles de habitar los cuerpos, los espacios y paisajes. En sus proyectos y con comunidades se ha interesado en los límites de la escucha humana y la vibración mecánica del sonido, las formas de fijación política de archivo y de memoria sonora, el espacio público y la sustancia electromagnética, el ruido y el canto en la escucha subacuática, entre otros.

Es docente del área de medios y arte sonoro de la Universidad de los Andes. Ha mostrado su trabajo en la Bienal OpenArt (Suecia), en el Festival internacional de arte sonoro Tsonami (Chile), en el encuentro del instituto hemisférico (Canadá); y residencias y exposiciones colectivas en Estados Unidos, Alemania, Argentina, Ecuador y Colombia.

PERFIL WEB: www.leonelvasquez.com



VOLVER AL INDICE

“La escucha como testigo:

vibración, silencio y escucha en el sismo del 19/sep/CDMX”

Francisco Tito Rivas

México

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

AÑO: 2018

Filiación Institucional:

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

RESÚMEN AMPLIADO:

La escucha es una forma de memoria. Lo cual no deja ser paradójico pues el material que la alimenta es efímero: el sonido acaece y al instante se desvanece pues en su esencia está el desaparecer al tiempo de estar siendo. Justamente aquello que rapta al sonido de su desaparición es la memoria. La memoria aparta, retiene, congela el momento, para convertirlo en lo que llamamos una vivencia. O bien no, no lo sujeta, lo deja ir, se pierde en el volátil infinito de los hechos. Pero aquello que sí logra retener la memoria se inscribe en nosotros, re-suena en nosotros. Ahí donde la resonancia es una forma de repetición y de inscripción, la memoria sonora mantiene un sonido, la imagen de un sonido que se puede volver a oír y que al oírlo repite la circunstancia: sobreimpone sobre el actual, el viejo momento. ¿De qué manera pues, la memoria sonora construye el acontecimiento?

No deja de ser interesante que un fenómeno tan impactante en la memoria colectiva de los habitantes de la Ciudad de México como el sismo del pasado 19 de septiembre de 2017 refiera y se conecte con la escucha. Ciertamente no a todos los acontecimientos nos podemos vincular auralmente; la historia nos ha acostumbrado a buscar el acontecimiento más bien en un texto escrito, o acaso en una imagen, una pintura, una fotografía, incluso un video. Pero una comprensión aural de la historia pareciera ofrecernos otra forma de acercarnos al pasado. Me interesa discurrir en esta presentación en una temática que vengo explorando desde hace tiempo: ¿cómo se relaciona el sonido con el acontecimiento? ¿Qué del hecho puede expresarse en sus sonidos, y qué de los sonidos es material para expresar el hecho? ¿La auralidad es una forma de corporalidad que hace y teje historia? Y ¿cómo

damos cuenta de los datos de auralidad, de aquello que escuchamos y puede volverse signo, idea, conocimiento?

A partir de algunos ejemplos que nos ofrece un fenómeno histórico particular, como fue el trágico sismo de septiembre de 2017, intentaré dialogar con estas preguntas para plantear de qué manera el arte sonoro puede fungir como un dispositivo de inscripción.

El sonido puede o no, dejar una impronta, y esta puede ser consciente o inconsciente. Pero esta huella, al final y al cabo es una forma de inscripción en el cuerpo, en el territorio de auralidad mediante el que nos comunicamos con el mundo.

Un sismo produce diferentes formas de sonido y también distintos hechos de auralidad. Comentaré algunas de estas formas para ilustrar una posibilidad de comprensión aural de un fenómeno histórico. No sólo el sonido del acontecimiento, el sonido del sismo en sí mismo y los hechos que ocurrieron, sino el sonido de las acciones y las reacciones subsecuentes. De qué manera la escucha fue un operador importante para comunicarse, para detectar la presencia de los heridos y sepultados, para hacernos sentir juntos y cercanos, para transmitirnos la importancia de escuchar y hacernos testigos de la construcción de un silencio civil organizado; igualmente de qué manera los sonidos de la alarma sísmica se incrustaron en nuestro subconsciente, convirtiéndolos en demónicos mensajeros de la calamidad. Pero también de qué manera los sonidos de otro evento histórico pueden empalmarse y resucitar, como fueron las sonoridades del sismo del 19 de septiembre (¡también!) de 1985 que destruyó gran parte de la ciudad.

Finalmente reflexiono sobre la inscripción y el registro. Si bien el sonido teje en nuestra memoria sus espectros, ¿qué papel juega la *fonografía*, la posibilidad de registrar y fijar estos efímeros acontecimientos en un soporte externo? Si la fonografía, como reza su etimología, es escritura del sonido, ¿de qué forma podemos, en tanto que artistas sonoros, pensar en esta forma de grafía, de literatura aural con la que tejer dispositivos aurales nuevos?

Finalmente cierra esta presentación una audición de la pieza *Silencios_19_09* en la que a través de un montaje sonoro pretendo mostrar una forma posible de esta escritura sonora que registra el acontecimiento. La pieza, de 6 minutos de duración, intenta narrar mediante sonidos lo que escuchamos

y vivimos quienes estuvimos en las zonas de derrumbe en aquellos aciagos y memorables días posteriores al 19 de septiembre de 2017 en la Ciudad de México.

BREVE BIOGRAFÍA

Francisco 'Tito' Rivas

Es artista sonoro, músico, gestor cultural e investigador. Su trabajo ha explorado diversos soportes como la instalación, el paisaje sonoro, el radioarte, la poesía sonora, la multimedia y la música experimental. Se ha presentado y expuesto en diversos museos y festivales desde 1998. Ha publicado artículos sobre sonido y escucha a partir de un enfoque filosófico basado en la fenomenología y la arqueología epistemológica.

Participó en la organización del Foro Mundial de Ecología Acústica (2009), Encuentro Iberoamericano de Paisaje Sonoro (2010), Seminario Internacional de Archivos Sonoros (2012), Presencias Electrónica MX 2017.

Formó parte del equipo que fundó la Fonoteca Nacional de México en 2006. Fue curador y gestor del Espacio Sonoro de Casa del Lago (UNAM) 2014 a 2017. Es miembro de la Sociedad de Arte Sonoro Mexicano (AARSOM) y de la Red de Estudios sobre el Sonido y la Escucha (RESEmx). Actualmente es director de Ex Teresa Arte Actual (INBA).

PERFIL WEB

<https://soundcloud.com/tito-phonos> / <https://independent.academia.edu/RivasTito>
<https://www.facebook.com/tito.phonos> / <http://pensamientosonoro.blogspot.mx/>



VOLVER AL INDICE

**“El auditor-performer... cruzando fronteras:
experiencias en torno a la obra Wiluwilungen”**

René Iván Silva Ponce

Chile

Pontificia Universidad Católica de Chile

AÑO: 2017, en proceso

Filiación Institucional:

Pontificia Universidad Católica de Chile y Universidad Alberto Hurtado

RESUMEN AMPLIADO:

Desde mis inicios en la composición musical he tenido un gran interés por producir nuevas instancias de interacción entre auditor e intérprete. Esto se remonta a cuando escuché por primera vez en vivo la Sinfonía N°1 Titán de Gustav Mahler, llamando enormemente mi atención el efecto acústico que producen los pequeños grupos instrumentales que deben tocar detrás de escena. Con el tiempo y a medida que fui conociendo más la música de Mahler, supe que este efecto de “lejanía” se encontraba también presente en otras sinfonías. Desde ese entonces, comencé a incorporar ese tipo de efecto en mis obras, ya sea con músicos detrás de escena o bien tocando cerca o entremedio del público. Esto con la finalidad de “abrir el escenario” y generar como ya fue mencionado nuevas experiencias sonoras para el auditor e intérprete. Recuerdo cuando por esos mismos años observaba imágenes de cuadros de Robert Rauschenberg y me preguntaba si podría con algunas de mis obras desbordar el escenario, así como lo hacían los cuadros de este artista. Frente a esta inquietud, es que esta ponencia tiene la finalidad de evidenciar una experiencia personal en relación con espacio en las composiciones musicales. Esto se desarrollará a partir de autores que inspiran y promueven reflexiones conceptuales y otros trabajos artísticos que han servido como referentes para mi propia composición.

Algunos autores me motivaron a nuevas interrogantes para la creación de una obra en la que en vez de mover al intérprete desde su ubicación tradicional en el escenario, pudiese abrir un espacio liminal para el público. Una composición que permitiera a sus usuarios acceder a un tipo de conocimiento que

Johnson (2010) denominaría como embodied knowing, o lo que para Eco (1992) sería una obra abierta, al ofrecer relaciones en que el usuario debe descubrir y a través de su propia ejecución abrir a nuevas lecturas posibles. Sloboda (2012) propone ciertas categorías a las que accedemos dependiendo de cómo nos hacemos parte de una actividad musical: habilidades productivas (interpretación), de funcionamiento altamente cognitivo (composición) o habilidades receptoras (escuchar). Dentro de estas tres categorías, por lo general, el auditor se encuentra sólo en la tercera de ellas. ¿Será acaso una composición capaz de mover al auditor hacia las habilidades productivas o de alta cognición propuestas por Sloboda? En relación con lo anterior, Small (1998) en su libro *Musicking: The Meanings of performing and Listening* cuestiona la extremada valoración que se hace sobre la obra de arte en sí misma, proponiendo que la música no es un objeto, sino una actividad en la que se debería dar mayor valor a la acción y lo que hace la gente hace con ella.

En Chile varios autores, principalmente artistas visuales, a través del género de la instalación sonora, han realizado valiosos aportes que abren nuevas relaciones entre usuario y obra de arte. Si bien para ello utilizan el espacio público, muchos de estos trabajos siguen estando relacionados al espacio museo. En relación a lo anterior, es el trabajo de Sebastián Jatz el que constituye el referente más importante para algunas de las interrogantes que me han dando vueltas durante los últimos años. Este compositor fuertemente influenciado por la filosofía Fluxus y en especial de John Cage, abre con su trabajo nuevos caminos a partir de la re-utilización de espacios, la incorporación de nuevos objetos sonoros, la explotación del elemento temporal y la participación de no músicos. Para esta ponencia, específicamente, se harán algunas referencias sobre su obra *Cien Acordes Geométricos Extendidos* del año 2013, la que se desplegó durante 90 días en la ciudad de Santiago y en donde 76 personas (músicos y no músicos) participaron como intérpretes o performers.

Durante el 2017 mientras cursaba mi primer año en el Doctorado en Artes mención música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, tuve la oportunidad de seguir explorando en torno a estas interrogantes, en especial en el curso de composición. Realicé un par de ejercicios composicionales, de los que uno de ellos derivó en la obra *Wiluwilunguen* (enjambre o estar en enjambre en lengua mapudungún), la cual fue estrenada en el Templo Mayor de la Pontificia Universidad Católica de Chile en diciembre de 2017. Esta obra fue concebida como una especie de soundwalk, en la que sus participantes (músicos y no músicos) realizan un recorrido sonoro por diferentes espacios acústicos del lugar, junto a una armónica y una partitura gráfica que deben interpretar libremente mientras interactúan

con el órgano, instrumento central de la obra. Esta performance, además del recorrido sonoro que propone, pretende generar una nueva forma de acercamiento y rescate del órgano, instrumento poco común en Chile y prácticamente en vías de extinción debido a la poca mantención e inversión realizada en ellos. La obra busca generar una instancia sonora, que permita al auditor-performer, sentir y/o conocer este instrumento no sólo a través de la audición, sino que a través de una experiencia corporal completa.

BREVE BIOGRAFÍA

René Iván Silva Ponce

Compositor nacido en Santiago de Chile en 1984. Es Magíster en Artes con mención en Composición Musical de la U. de Chile, Licenciado en Composición de la misma universidad y Profesor de Ed. Musical de la Universidad Andrés Bello. En Chile estudió composición con Rafael Díaz, Jorge Pepi-Alos y con Celso Garrido-Lecca en Lima, Perú. Actualmente se encuentra cursando el segundo año del Doctorado en Artes mención música en la Pontificia Universidad Católica de Chile bajo la guía de Rodrigo Cádiz.

Sus obras han sido estrenadas en Chile, Argentina, México, EEUU, Francia, Corea del Norte, China y Japón, siendo gran parte de su catálogo publicado por la Editorial “Cayambis Music Press” de EEUU. Actualmente es Coordinador de la Mención en Composición en la carrera de Pedagogía en Música de la Universidad Alberto Hurtado; lugar donde además enseña diversas materias musicales como armonía, análisis, contrapunto y composición.

PERFIL WEB: <https://www.youtube.com/channel/UC3teL9E12tliHLeNpZieiEw>



VOLVER AL INDICE

“Movimiento, ritmo y sonoridad”

Un análisis de sus relaciones en la danza mexicana

María Martha Urbina Beltrán

México

Academia de la Danza Mexicana INBA (Ciudad de México)

AÑO: 2015 - 2018

Filiación Institucional:

Licenciatura en Danza opción Multidisciplinar / Instituto Nacional de Bellas Artes

RESÚMEN AMPLIADO:

La investigación se enfoca en los aspectos rítmicos y sonoros que se pueden generar a partir del movimiento corporal. Elegí analizar dos casos concretos para comprender la relación existente entre la música y el movimiento. El primero es el baile de tabla de la región de tierra caliente que se desarrolla en un ámbito tradicional y el segundo corresponde al zapateo contemporáneo utilizado por la compañía de danza contemporánea “Don Cañalero”.

La sonoridad y el ritmo se han tratado teóricamente como cualidades y elementos fundamentales de la música. En el caso de la danza, estos estudios se han enfocado en la rítmica, sobre todo en el análisis de danzas tradicionales mexicanas (Segura, 1976) Imagen 1. En el caso de los bailes de tabla existe una particular relación entre la música y la danza en las frases rítmicas y la estructura formal de la pieza musical, al provocar sonido con los pies sobre un tablado manteniendo una correspondencia sonora entre los bailarines y los músicos. Video 1 y 2 Este fenómeno sucede en general en la danza folklórica, sin embargo, debido a que se han academizado las técnicas de ejecución, las posibilidades corporales para generar sonido se han limitado a ciertos pasos regionales.

Actualmente en el ámbito escénico la mayor parte de los coreógrafos en México, tratan la música y a la danza de manera separada. La música tiene un tratamiento ambiental dentro de la obra, o durante el proceso creativo primero se crea el movimiento y luego se escoge una pieza musical terminada o a la inversa. Pocas compañías generan la sonoridad generando cruces entre la música y la danza. Video 3.

De los estudios, notaciones y registros que ya existen para la danza, la mayoría se enfoca solo en el movimiento de los pies. Notable en el trabajo de Herrera respecto a la danza folklórica española (Claqué) Imagen 2

En el caso del método Laban para analizar el movimiento en el rubro del “Tiempo” solo existen dos opciones: sostenido y atacado/cortado. Por tanto, desde el enfoque del ritmo y la sonoridad es insuficiente. Imagen 3

A diferencia de las antes mencionadas, esta investigación visualiza la totalidad del cuerpo para el estudio del movimiento con relación a su sonoridad, incluyendo las posibilidades rítmicas de acentuación, pulso, fraseo, periodo, compás, tiempo, contratiempo, sonidos y silencios, intensidad y velocidad por mencionar algunas.

Elementos de análisis

RITMO	SONIDO			MOVIMIENTO				
	Altura	Intensidad:	Timbre:	Nivel espacial	Velocidad:	Dinámica:	Cualidad:	Acciones:
-sonido /movimiento -silencio/no movimiento -tiempo -contratiempo -compás -frase -periodo -repetición -acento	-agudo -medio -grave	-fuerte -medio -débil	-piel -palma -zapateado -tacón -metatarso -punta -apoyo planta del pie -voz -objeto	-alto -medio -bajo	-Rápido (corto) -medio -lento (largo)	-libre -contenido -directo -indirecto	-secuencial -simultaneo -proximal -distal -contralateral -unilateral	-apoyo -golpe -flexión -extensión -suspensión -caída -vuelta -traslación -rotación -recto -Curvo

Signos de representación

Ritmo		Timbre		Acciones	
·	Acento	—	Golpe con planta del pie	□	Sobre el torso
•	Sonido	-	Tacón/talón	△	Sobre el brazo derecho
φ	Silenció	✓	Metatarso	△	Sobre el brazo izquierdo
	Tiempo (debajo de la línea)	V	Punta del pie	O	Sobre la cabeza
•	Contratiempo (encima de la línea)	—	Apoyo planta del pie	+	Sobre la rodilla derecha
	fraseo	§	Gatillo	+	Sobre la rodilla izquierda
{ }	Periodo	☒	Percusión con palma de la mano	5	Voz
:	Repetición	iiii	Percusión con dedos de la mano	Altura	
	División de compás	«	Frotar las manos	∩	Agudo
Intensidad		*	Chasquido	∪	Medio
	Fuerte	□	Sobre pierna derecha	J	Grave
	Medio	□	Sobre pierna izquierda	Dinámica	
	Débil			!	Libre
				©	Contenido
				♂	Directo
				☀	indirecto

Análisis rítmico y sonoro del paso básico de los bailes de tabla de la región de tierra caliente de Guerrero:

•Notación

Ritmo	φ		••	•		•
Timbre	+	-	§	-	-	-
Fono-escritura	tan	tī	ta	man	te	ca
Acción	NA	©	♂	Z	-	§

•Registro audiovisual (video 4).

•Registro sonoro: (audio 1).

BREVE BIOGRAFÍA

María Martha Urbina Beltrán

Nació el 2 de julio de 1994 en la ciudad de México, estudió por diez años música y danza tradicional mexicana en la escuela de iniciación a la música y a la danza del centro cultural Ollin Yoliztli. Cursó estudios de artes plásticas en el CEDART "Diego Rivera" del INBA. Fué alumna de la Escuela

Nacional de Danza Folklórica y actualmente cursa el último grado de la licenciatura en danza opción multidisciplinar en la Academia de la Danza Mexicana del INBA. Ha complementado su formación con numerosos cursos, entre los que destacan el Diplomado en Danza y mediación tecnológica impartido por la UNAM, así como el seminario en Danza y Filosofía impartido en convenio con UNAM-INBA.

Desde el año 2000 ha consolidado y presentado su trabajo como músico y bailarina en los más destacados teatros mexicanos. Y desde el 2016 ha presentado su trabajo de investigación académica y creación escénica interdisciplinar, en encuentros, concursos y coloquios universitarios.

PERFIL WEB:

<https://www.facebook.com/Inphinitomovimiento> / <https://inphinitomovimientocorporeo.blogspot.mx/>



VOLVER AL INDICE

**“La desmaterialización del objeto sonoro en los 70 en Latinoamérica
prácticas colectivas y conceptuales en torno al sonido.”**

No Grupo/CADA/Movimiento Música Mas y Musika Viva

Rolando Hernández Guzmán

México

Independiente

AÑO: En proceso

RESÚMEN AMPLIADO:

Antes de dedicarse de lleno a la difusión del psicoanálisis en Latinoamérica, Oscar Masotta, desarrolló un pensamiento acerca de la desmaterialización del objeto artístico en paralelo al proyecto “Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972” de la curadora Lucy Lippard. En el caso de Masotta, esta investigación lo lleva a analizar obras comunicacionales como práctica inmaterial (televisión, periódico, radio, comic), a diferencia de Lippard, que lo utiliza para englobar las prácticas de artistas ligados al arte conceptual. De cualquier manera, ambas ideas ponen énfasis en lo inmaterial. El arte como idea y la importancia de atender a todo el proceso de producción artística son fundamentales en ambos pensamientos. Algunos años después, se encuentra otro proyecto de desmaterialización artística desde Perú/México con Juan Acha, crítico peruano que acuñó el término de no objetualismo. Es a través de este término que organiza el Coloquio de Arte No Objetual en Medellín y que dió énfasis a trabajos con performance y de índole efímero.

Me interesa poner un énfasis en los proyectos de desmaterialización artística que suceden desde el sur y paralelamente a proyectos similares en Europa y América, pues tanto el trabajo teórico de Masotta como el de Acha, tuvieron un impacto importante para el desarrollo de prácticas inmateriales en países como Argentina y México con eventos como “Helicóptero”, “Mensaje Fantasma” por parte de Masotta y el Coloquio de Arte No Objetual en Medellín en 1981 y el Simposio de Zacualpan en 1975 que existieron con la generación de los Grupos en México y que abrieron discusiones que tiempo después llevarían a grupos como Proceso Pentágono y No Grupo a experimentar con formatos como

instalaciones y performances, que tiempo después acuñaron términos propios como Montajes de Momentos Plásticos.

Después de mostrar estos proyectos de desmaterialización sudamericanos, se hará un recorrido por distintos ejemplos de prácticas sonoras colectivas, muy ligadas a lo performático al igual que con una carga conceptual y crítica importante. En esta parte, se analizará el trabajo de grupos como Movimiento Música Más (Argentina), CADA (Chile), Musika Viva (Colombia), No Grupo (México) y Música de Cámara (México). Se hablará de las relaciones que existen en términos discursivos y formales entre estos grupos, pero también de las diferencias de utilizar los medios sonoros, así como los distintos dispositivos que crearon para mostrar su obra: partituras como proyecto visual, interrupciones de eventos, conciertos callejeros, intervenciones públicas, etc.

La intención de presentar este tipo de prácticas es poner en circulación estos grupos dentro de la historia del arte sonoro latinoamericano, puesto que proponen, en algunos casos, que la idea del sonido también puede sonar, es decir, no hace falta a veces, producir o analizar el sonido producido, sino las condiciones y dispositivos conceptuales en los que la reflexión está depositada. Acá la pregunta por el objeto sonoro es fundamental, pues una de las preguntas, relativas a la desmaterialización sería: ¿Qué sucede después de la desmaterialización del objeto sonoro? En otras palabras, tomando la definición de objeto sonoro propuesta por Schaeffer: "todo fenómeno sonoro que se perciba como un conjunto, como un todo coherente, y que se oiga mediante una escucha reducida que lo enfoque por sí mismo, independientemente de su procedencia o de su significado..." ¿que permanece de esta definición después de su desmaterialización?

Como unidad de percepción sigue funcionando, aunque a nivel técnico me parece problemático. Una de las cualidades del objeto sonoro es su maleabilidad material a través de procesos técnicos y distintas tecnologías. Al momento de su desmaterialización, me parece que a nivel perceptual se puede ubicar aún el objeto sonoro, pero el contexto en el que se encuentra y la intención hace darle una resonancia que hay que analizar a veces con mucha más profundidad que la producción sonora misma.

En el caso de los ejemplos se analizará el contexto sociopolítico en el que son hechas las obras, y se utilizará para intentar responder o ampliar el panorama sobre la desmaterialización del objeto sonoro. Algo que está claro es que se debe tener en todo momento claro es que acá no es la calidad del

sonido lo que hay que tomar en cuenta, sino la intención. Por ejemplo, en el Momento de Música Plástica Perenne, Instalación del No Grupo que propone una ambientación de una sala de estar “bonita”, llena de cientos de moscas. Según las instrucciones, después de algunos minutos de estar dentro, “Sus oídos estarán más afinados al ruido de la ciudad”. El sonido hace pensar.

Durante el proceso de investigación se visitarán los fondos Oscar Masotta y Juan Acha ubicados en la ciudad de México en el MUAC Y CCUT respectivamente, así como consultas en línea al Archivo de la Moneda y personales a investigadoras y artistas

BREVE BIOGRAFÍA

Rolando Hernández Guzmán

Es un artista que trabaja desde el campo del archivo, el performance la curaduría, el sonido y la investigación. Es co-curador y co-fundador desde 2013 del espacio y festival que reflexiona en torno al sonido: Umbral en la Ciudad de México y Oaxaca. Escribe para la revista Enjambre (CCD) y es editor de la plataforma online Sonic Field ES (UK-COL).

Se ha presentado en ciudades como: Morelia, Valparaíso, Ostrava, Berlín, Viena, Bilbao, Mérida, Oaxaca, Valdivia, Austin, NYC, entre otras.

Durante 2017 fue parte del laboratorio de música y danza TanzAntenna organizado por el Goethe Institut en San Luis Potosí, México. Fue ganador de la primera residencia latinoamericana de Casaplan/Tsunami Arte Sonoro en Valparaíso, Chile y ganador de una beca de mérito por el P.A.C. para el Curatorial Intesive de ICI (Independent Curators International) a suceder en enero 2018.

PERFIL WEB: <https://sites.google.com/view/rolandohernandez/p%C3%A1gina-principal>



VOLVER AL INDICE

Vigo y el Arte Sonoro

Conferencia con Escuchas del Archivo Audiovigoteca del Centro de Arte Experimental Vigo

Alan Courtis

Julio Lamilla Obando

Argentina

Chile

Centro de Arte Experimental de Vigo

AÑO: En proceso

Filiación Institucional:
UNA

RESÚMEN AMPLIADO:

Introducción

La obra del artista platense Edgardo Antonio Vigo es reconocida por su carácter multifacético: se trata de una producción artística que ha sido objeto de numerosos estudios (Bugnone 2018, Davies 2010, etc.) en todo el mundo tanto en su faceta visual como conceptual, política, performática, comunicacional, etc. Sin embargo, por algún motivo, la relación de Vigo con lo sonoro continúa siendo una temática escasamente estudiada. Por esta razón es que a fines del 2015 nos propusimos realizar una investigación en el Centro Experimental de Arte Vigo (CAEV) de la ciudad de La Plata, clasificando allí todo el material relacionado con lo sonoro. Esta labor resultó tan interesante que llevó posteriormente a la creación de la denominada “AudioVigoteca” que en la actualidad forma parte del CAEV, la cual fue presentada en septiembre de 2016 como cierre de la muestra Edgardo Antonio Vigo: Usina permanente de caos creativo. Obras 1953-1997 en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. El presente escrito es resultado del trabajo sobre estos archivos y se propone analizar tanto la obra que remite directamente a lo sonoro, como así también sus diferentes derivaciones, y las conexiones e intercambios que tuvo con artistas sonoros que por aquel entonces formaban parte de la red internacional de arte correo, de la que Vigo supo ser un protagonista fundamental.

Vigo: Obra Sonora

Dentro de la vasta producción de Edgardo Antonio Vigo podemos encontrar conexiones con lo sonoro en distintos niveles y de diferentes formas. Sin embargo, estrictamente hablando, sólo una creación de este autor podría considerarse específicamente como una producción de arte sonoro propiamente dicho. Se trata de “Homenaje a una pensión de estudiantes” una obra sonora de 7 minutos grabada en cinta magnetofónica en septiembre de 1969 y que permaneció oculta por años. La obra en cuestión es un collage sonoro que Vigo realizó utilizando como principales medios de producción: un grabador de cinta abierta, una radio y un micrófono y tal vez un tocadiscos. La composición está conformada por varios bloques de sonidos empleando las fuentes mencionadas que fueron ensamblados directamente en la cinta. No se utilizaron cortes físicos en la cinta, pero en cualquier caso, los cambios resultan bastante abruptos y por momentos hasta sorprendidos, siendo esta una de las características salientes de la composición. Podemos sintetizar la estructura de la obra a través del siguiente esquema de bloques:

(Presentación por Vigo)

Máquina de Escribir- Rock Instrumental- Sonidos Vocales- Máquina de Escribir II -

Rock Instrumental II - Chanson Pour L'Auvergnat I - Frotamientos –

Chanson Pour L'Auvergnat II - Reloj y Caja de Fósforos - Máquina de Escribir III -

Relator Argentina - Perú con Música Varios/Final Radio con música de Organillo -

(Anuncio Final por Vigo)

Haremos entonces un breve análisis de sus principales elementos constitutivos. En el comienzo Vigo presenta la obra con su propia voz y da paso a un bloque de sonidos producidos únicamente por una máquina de escribir: se escucha el sonido del rodillo acomodando una hoja y comienza el tipeo con ritmo rápido y sostenido. Es interesante que utilice la máquina de escribir debido a que, por una parte propone una sonoridad experimental que remite por ejemplo a los intonarumori de de Russolo⁴³ o bien al “détournement” objetual tanto del Situacionismo como de Fluxus, y por otra parte porque para Vigo constituyó una herramienta fundamental no sólo en la creación de su obra visual y documental. A su vez

⁴³ Luigi Russolo escribe sobre sus intonarumori: “El estupor por la novedad de los timbres de los ruidos y el hecho de escucharlos de manera musical producen un cúmulo de sensaciones *nuevas para el oído*” (ver Bibliografía)

no hay que perder de vista que la máquina de escribir estuvo presente también en toda su abundante correspondencia y además en la redacción de todas sus publicaciones (WC, Diagonal Cero, Hexágono, etc.). En el siguiente bloque escuchamos un fragmento de Rock Instrumental en el estilo de grupos como The Shadows o The Ventures, etc , pero en este caso acelerado a un ritmo frenético. Luego aparece una breve sección de sonidos vocales de carácter netamente gutural: ronquidos, chirridos, bramidos, refunfuños, soplidos, gruñidos, etc, que finalizan con una suerte de silbidos. Suponemos que fue el propio Vigo quien los realizó y en este caso se pueden asociar tanto con los textos fónicos del Dadaísmo (Schwitters, Ball, Hausmann, etc.)⁴⁴, como con el trabajo vocal propio de la poesía sonora, género que el autor introduciría en la Argentina ese mismo año con la Exposición de Novísima Poesía de la que luego hablaremos.

Volviendo a la obra, una segunda sección con sonidos de la máquina de escribir emerge, continuando con el clima y el ritmo vigoroso de la primera. Posteriormente continúa el Rock Instrumental siempre enrarecido por la alta velocidad; esto dura un breve lapso hasta que termina súbitamente. En el siguiente bloque, nos asalta una canción francesa deconstruida con constantes cambios de velocidad. Las variaciones podrían ser en los controles el rpm y tal vez algún otro tipo de alteración sobre la bandeja giradiscos o bien del cinta abierta.

En cualquier caso, pudimos identificar la canción: se trata de “Chanson Pour L’Auvergnat” del francés Georges Brassens. En el medio hay un brevísimo bloque con sonidos de frotamientos varios y una singular crepitación descendente. Vuelve la canción francesa con cambios imprevistos de velocidad y frecuencia que sorprenden al oyente desprevenido causando un efecto de extrañamiento, el cual probablemente era incluso mayor por aquellos años. La “Chanson” va quedando paulatinamente transfigurada por las distintas velocidades hasta “derretirse” sonoramente hacia el final. En la parte siguiente se escucha el sonido de lo que parecería ser una caja de fósforos que va realizando variaciones sobre un patrón rítmico en movimiento. A continuación vuelven los sonidos de la máquina de escribir, pero en este caso comienzan más lentamente y van cobrando fuerza con el correr de las líneas tipeadas hasta finalizar sin previo aviso. Allí irrumpe inesperadamente la estridencia de una radio con el relato deportivo de lo que resulta ser un partido de fútbol entre Argentina y Perú. Por la época y los jugadores que se mencionan (Perfumo, Cejas, Cubillas, etc.) deducimos que se trataría del encuentro final de

⁴⁴ Vigo mantuvo correspondencia directa con Raoul Hausmann y programó las grabaciones de sus poemas fónicos

eliminarias que tuvo lugar el 31 de agosto de 1969. Este partido jugado en la Cancha de Boca⁴⁵ terminó 2 a 2 y dejó, por primera vez en la historia, a Argentina sin chances para clasificar a un Mundial: el de México70. Con esta información en mente es interesante señalar que no se relata ningún gol, pero sí se pueden escuchar algunos intensos pasajes entre el relator y el comentarista en los que se dicen frases como: “el equipo intenta juntarse por momentos pero no logra tranquilidad” o “hay silencio en la tribuna argentina ahora”, a los que se suman los clásicos comerciales de radio de la época (“Peñaflor : Tinto, Blanco y Rosado. Peñaflor es el mejor”). Por otra parte, simultáneamente con el relator también aparece una música vertiginosa acelerada. Cambiando la velocidad, pudimos reconocer varios temas como el tradicional Hava Nagila, una melodía española y un standard de jazz, todos ellos ejecutados por algún grupo orquestal de aquel entonces. Estos pasajes musicales a velocidad desenfrenada sumada al relator, produce cierto efecto de desdoblamiento grotesco: cómico pero a la vez inquietante. En un punto, el partido se va pero el Jazz continúa e inmediatamente después aparece un presentador radial hablando de: “muchachos de un viejo grupo beat a quienes ya les aventuro un porvenir...”. Ahí surge desde el una música de Organillo, en tanto en la radio el conductor del programa (“Pastoreando”) se despide diciendo: “Muchas, Muchas, pero Muchísimas Gracias”, mientras la cortina radial se funde con el mencionado organillo en un contrapunto completamente disonante. Este intenso momento de atonalismo eléctrico continúa brevemente hasta que sobreviene el súbito final, que tiene lugar en forma decididamente abrupta. Al finalizar la pieza - igual que al comienzo - también la voz del propio Vigo se encarga de decir lo que se ha escuchado.

Creemos que es posible que en muchos pasajes, la mezcla se haya realizado en tiempo real directamente tomando las fuentes “de aire” a través del micrófono, lo cual supone tanto aleatoriedad como cierta destreza. Por otra parte, los cambios de los bloques, si bien son algo rústicos, son sorpresivos y acentúan el carácter enrarecido de la obra, que transita entre el absurdo, lo gracioso y lo “siniestro”/“unheimlich” (Freud 1982, Toop 2013). En cualquier caso, con los limitados medios técnicos a su alcance, pero con notable intuición y creatividad, además de una dosis de humor, Vigo se las ingenió para crear una pieza con poca tradición en el contexto argentino de aquellos años. En este sentido entre la tape music, la poesía sonora, el radioart, la performance objetual y las incursiones con dispositivos eléctricos, el autor consigue una sonoridad con alta dosis de extrañamiento y pocos antecedentes en el medio local. Inclusive podría considerársela como una de las primeras obras en Argentina (sino la

⁴⁵ www.elgrafico.com.ar/2016/11/17/C-16573-argentina-peru-1969-el-peor-recuerdo-de-la-seleccion-en-la-bombonera.php

primera) de explícito uso de “plunderphonics”⁴⁶ y tal vez incluso del denominado “turntablism”⁴⁷. La obra continúa inédita a nivel discográfico, pero el público accedió a escucharla hacia 2015, año en que ya digitalizada por el CAEV, éste realizó en una convocatoria abierta para “remixarla”. Esta actividad permitió la edición del disco Homenaje a una Pensión de Estudiantes. Intervenciones a una obra única e inédita de Edgardo Antonio Vigo, en el que artistas de todo el mundo crearon obras nuevas a partir de esta pieza. Más allá de esto, la obra continúa siendo todavía poco conocida y ha sido ignorada por la mayoría de los estudios de música experimental y electrónica Argentina. Creemos que por todas las características mencionadas, por su carácter pionero y abiertamente experimental, “Homenaje a una pensión de estudiantes” es una obra que debería ser tenida en cuenta por los futuros estudios musicológicos y de arte sonoro.

Obra Conceptual Vinculada con lo Sonoro

Ya analizamos la única obra de Vigo explícitamente sonora, ahora abordaremos otras obras del autor que si bien ya no trabajan a nivel del audio grabado, también exploran lo sonoro, aunque de forma más indirecta o conceptual. De las que encontramos en los archivos del CAEV, la más antigua de ellas es “Disco imposible”, realizada en 1958, que consiste en un disco virtual de cartón y papel en cuya esquina inferior se lee: “disco imposible grabado en La Plata sistema FHONE ‘silbido registrado’”. La particularidad es que el “disco” no es redondo sino cuadrado, lo que le garantiza impacto visual y a su vez se completa con distintos sellos y pliegos de distintos papeles de esos que normalmente Vigo reciclaba de su trabajo en tribunales. Obviamente irreproducible en ningún tocadiscos, esta obra explora la grabación sonora pero no centrándose en el audio, sino en su aspecto gestual y conceptual. Más adelante, en 1960, Vigo escribe el poema “Mi pequeño Mundo Poético de Máquinas Inútiles Mecánico” (prólogo a la canción de las máquinas –dictado de X100-1960- l’plata. - música a base de sonido atómico). En este caso se trata de un texto poético pero escrito con fuerte carga fónica y en el que no hay verbos: sólo palabras sueltas que se van repitiendo. Veamos un fragmento⁴⁸:

⁴⁶ Plunderphonics es un neologismo acuñado por el músico candiense John Oswald para definir cualquier música que tome grabaciones de audio existentes para transformarlas en una nueva composición (ver bibliografía).

⁴⁷ Según Wikipedia el “turntablism” es el arte de arreglar o crear música mediante efectos de sonido y manipulación de las rutinas de rotación y lectura de los discos de vinilo sobre un plato giradiscos. Esta práctica comenzó con Milan Knížák y que luego continuó artistas como Christian Marclay, Sachiko M, Otomo Yoshihide, etc.

⁴⁸ VVAA. *Maquinaciones. Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953-1962* (2008) Buenos Aires. CCEBA. Pág.86

Tornillos, herrajes, maderas.-

Tornillos, herrajes, maderas.-

Fierros, tornillos, herrajes, maderas.-

Fierros, tornillos, herrajes, maderas.-

Bulones, herrajes, maderas.-

Aquí lo sonoro podemos rastrearlo tanto en la fonética de las palabras como en su aliteración. Ahora bien, respecto a la “música en base a sonido atómico” que se menciona en el título Vigo nunca ahondó en este aspecto de la producción, lo que lo deja directamente en el terreno conceptual o eventualmente a merced de la imaginación de la audiencia. A su vez una dirección que, de alguna manera, retoma y sintetiza los dos ejemplos mencionados previamente, aparece en 1969 otra obra titulada “Poemas (in)sonoros: un disco para mirar”. Ésta consiste también en un disco “virtual” cuadrado de cartón pero en este caso con el formato de un simple de 7”. El arte de esta edición se complementa con una foto litografiada en la contratapa que proviene del registro que Vigo hiciera en formato foto-performance todo el proceso de (in)grabación. En la tapa también se aclara “Editó Diagonal Cero”, es decir se trata de una edición de la célebre publicación que Vigo y su grupo tenían por aquellos años. Finalmente, no podemos dejar de incluir en este listado otra obra también de 1969 titulada “(In)Conferencias”. En este caso, Vigo crea y envía tarjetas con un texto que propone lo siguiente: “La calle invita a ud. a su propia (in)conferencia a dictarse en lugar, fecha y hora a designar”. Es decir se trata de una obra tanto conceptual como performática que tiene además carácter participativo. La tarjeta también especifica en qué consiste la performance y para eso consigna las siguientes instrucciones: “Decida algún día alejarse o acercarse a un lugar portando la presente invitación y proceda a dictar, mascullar, cantar, silbar, agitar o bambolear su cuerpo, etc. no decir su propia conferencia.” En este caso lo sonoro estaría comprendido en la acción de la performance. Por otra parte esta obra podría emparentarse con las llamadas “Text Scores” (“Partituras de Texto”) de compositores como Christian Wolf, Pauline Oliveros, etc. que consisten en instrucciones verbales para ejecutar música sin apelar a ninguna notación gráfica.

Expo/ Internacional de Novísima Poesía/ 69

En su rol de curador y difusor de arte experimental Edgardo Antonio Vigo también realizó numerosas actividades que involucraban a lo sonoro. En mayo de 1968, Vigo le manifestaba al diario El

Día⁴⁹: “Utilizamos el término poesía por un respeto atávico a la comunicación y no nos interesa discutir sobre temas exclusivamente formales. Simplemente, pensamos que la vigencia de los hechos actuales nos reclama por la vía de los símbolos que han superado los límites de la mera palabra escrita.” Con esto se estaba refiriendo a la curaduría de la célebre Exposición Internacional de Novísima Poesía que tuvo lugar en el Instituto Di Tella en 1969 y que abarcaba diversas formas de poesía visual y experimental, incluyendo una sección específica de “Poetas Fónicos”: una completa novedad para la época. Se trataba de una selección de lujo que reunía material de audio de reconocidos poetas sonoros como los franceses Henri Chopin y Bernard Heidsieck, el británico Bob Cobbing, el austríaco Ernst Jandl, el italiano Arrigo Lora Totino, el poeta norteamericano John Giorno, Jackson McLow y Dick Higgins de Fluxus o Gil J. Wolman activo miembro del Situacionismo. Además de ellos estaban: François Dufrene, Raoul Duguay, Carl Weissner, Kitaeff y Herman Damen. Esta selección es considerada la primera audición de poesía fónica en el cono sur, que luego se difundió tanto en Uruguay en 1970 en diversas actividades coordinadas por Clemente Padín, como en 1972 en la radio Radio Universidad Técnica del Estado en Chile con coordinación de Guillermo Deisler y con el agregado de obras de Arthur Pettronio, Jean Claude Moineau y Juan Daniel Accame. Además de todo este material la Exposición también albergó una de las primeras experiencias locales de instalación sonora/perfomática con la obra “A propósito de Mallarmé” de la artista Ana María Gatti, consistente en cuatro cabinas plásticas con reproductores magnetofónicos con cintas en japonés, danés, francés y castellano. La propuesta se completaba con cuatro performers (vestidos con mallas blancas), además de varios sensores fotosensibles –a cargo de Fernando Von Reichenbach- que afectaban los magnetófonos y que el público podía accionar dándole a la obra carácter interactivo. Lamentablemente, son muy escasos los registros que documentan esta experiencia.

Conexiones: Arte Correo, publicaciones, radio, etc.

Por otra parte Vigo a través de los años mantuvo un enorme caudal de correspondencia en la red de Arte Correo y aquí encontramos intercambios con artistas de todo el mundo relacionados con lo sonoro. Entre ellos podemos destacar algunos como: Genesis P-Orridge y Cosey Fanni Tutti de la banda de música industrial Throbbing Gristle y del colectivo COUM, GX-Jupitter Larsen de la banda noise The Haters, el artista y poeta dadaísta Raoul Hausmann, el artista Fluxus y poeta visual Dick Higgins, el

⁴⁹ “Poesía de Vanguardia: ‘un asombro, una duda’” en *El Día*, La Plata domingo 12 de mayo de 1968

artista y editor mexicano Ulises Carrión, el artista sonoro sueco Peter R. Meyer. También entre la correspondencia recibida hallamos partituras (gráficas y de todo tipo) de autores como el francés Paul De Vree, el alemán Ludwig Harig, el artista Fluxus danés Eric Andersen, etc. Es interesante mencionar también el cruce que en aquellos años existía entre la red de Arte Correo y la llamada “Cassette Culture” es decir la escena independiente de intercambio de cassettes. El CAEV conserva envíos en cassette de los alemanes Alexander Zeit (Hoörzeit), TunnelMusic (ambos de 1982), de Peter Mayer y del argentino Carlos Estévez, entre otros. Por otra parte hay cantidad de material variado de personalidades como Vittore Baroni, Giovanni Strada, Henry W. Tagowski (quien en sus publicaciones Marc/Space incluye material de Timothy Leary), Colin Naylor, Pauline Smith y hasta Jaap Blonk quien visitó el CAEV en 2017 para realizar un concierto de poesía sonora que terminó incluyendo una versión colectiva de la ya mencionada “Mi pequeño Mundo Poético de Máquinas Inútiles Mecánico”. Como curiosidad el archivo posee también una postal autografiada para Vigo por Rick Nielsen, guitarrista del grupo norteamericano Cheap Trick.

Por otro lado, podemos mencionar la labor de Vigo como difusor cultural a través de distintos medios gráficos y audiovisuales. Ya en 1957 escribió el texto “Música Concreta Electrónica” sobre un concierto en París en 1953 que fue leída en 1959 por Claudio César Flores en Radio Universidad de La Plata⁵⁰. Por otra parte Vigo con sus activas publicaciones WC, Diagonal Cero y Hexágono pone en circulación cantidad de material en torno a ideas sobre poéticas de construcción e imaginarios sonoros expandidos; a través de tempranas traducciones, se difunden en Diagonal Cero textos como: “Para empezar con la semiótica” de Julien Blaine en el N°21, “Poesía Cinética” Mike Weaver en el N°22, “Manifiesto para una Poesía Visual y Fónica” de Pierre Garnier en el N°22 y “Poesía Sonora” de Henri Chopin en el número N°24 (estos últimos dos con traducción de Elena A. F. C. de Vigo). Ya en Hexágono en el número “ac” se publica “Aburrimiento y Peligro” en el que Dick Higgins escribe sobre Satie, John Cage, George Brecht, Eric Andersen, Fluxus, etc. y en el número “e” Genesis P-Orridge publica su obra/sello “End of an Empire”. Tampoco hay que olvidar la difusión de poemas fónicos como en el caso de “IBM” de Omar Gancedo (con expresiones como “Un Caramun Hun”) o “Doble sonido” (“Ding, Zing Ping, Ring”), “Sonido por Acumulación” (“Boing, Boing, Boing”, “Realismo Narrativo (“Smack”) todos ellos

⁵⁰ Edgardo Antonio Vigo, *Biopsia* 1959, págs. 129 y 130. CAEV.

de Luis Pazos⁵¹. Cabe destacar que en la AudioVigoteca hemos recientemente realizado la primera versión grabada de éstos y otros poemas de Pazos y que éstos serán editados en breve por el CAEV.

Conclusiones

En una carta a Peter R. Mayer Vigo manifiesta: “La música es para mi como un acompañamiento de mi trabajo, me he interesado, eso sí, en la parte experimental porque siento una especie de conducta solidaria con ella y por otro lado me es más fácil digerir, es decir escuchar. Pero mi cultura musical es desastrosa y ni te cuento mi oído y la posibilidad de sacar algún sonido a instrumento alguno”. Es claro que en la obra de Vigo lo sonoro no ocupa el lugar central. Sin embargo, por su carácter multifacético y extremadamente prolífico como artista y su tendencia experimental a abrirse constantemente a nuevas formas, lo sonoro tiene un lugar por demás interesante. Es probable que su severa autocrítica respecto de su “cultura musical” y su “oído”, hayan refrenado su impulso hacia lo sonoro y posiblemente por eso haya elegido dejar su única obra sonora escondida por años. Tal vez el contexto de aquel entonces tampoco ayudaba. Sin embargo a la luz de las distintas posturas del arte sonoro actual, la obra de Vigo aparece como perfectamente válida y con una coherencia orgánica respecto de su obra total como artista. Es por eso que estudiarla y revalorizarla se hace necesario si queremos tener una mirada diversa que pueda entenderla e incluirla en las raíces del arte sonoro en Argentina.

Bibliografía:

- Bugnone, Ana (2018) *Vigo, Arte, Política y Vanguardia*. La Plata, Malisia Editorial.
- Davis, F. (2010). “Political bodies, territories in conflict”. En Hans Christ e Iris Dressler (Eds.). *Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression: 60s-80s / South America / Europe*. Stuttgart: Hatje Cantz y Württembergischer Kunstverein Stuttgart.
- Freud, Sigmund (1982) *Lo Siniestro /El Hombre de Arena*. Buenos Aires. Homo Sapiens
- Oswald, John (1986) *Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative* en *Musicworks #34*, Canada. www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html
- Russolo, Luigi (2017) *El Arte de los Ruidos*. Buenos Aires. Dobra Robota Editora

⁵¹ Diagonal Cero, N°20, La Plata, 1966, págs.15-22

- Toop, David (2013) *Resonancia Siniestra*. Buenos Aires. Caja Negra.
- VVAA. *Maquinaciones. Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953-1962* (2008) Buenos Aires. CCEBA

BREVES BIOGRAFÍAS

Alan Courtis

Lic. en Ciencias de la Comunicación (UBA), músico y compositor. Se desempeña en el Conservatorio Superior de Música de Buenos Aires “Ástor Piazzolla”, Centro de Investigaciones Artísticas, Fundación Artistas Discapacitados y en la AudioVigoteca del CAEV. Ha dictado seminarios y conferencias en: Tama Arts University (Tokyo), Queen’s University Belfast, Oslo College University, Innsbruck University, University of Birmingham, Iceland Academy of the Arts, Newcastle University, Louvain-La-Neuve Université, Centre Musical Barbara (Paris), Eesti Musika-Ja Teatriakadeemia, Kyushu University, Oberlin University, Zajia Lab (China), The Film School of Tokyo, Bangkok Art and Culture Center, New Zealand School of Music, Universidad Austral de Chile, etc. Como músico participa en más de 400 ediciones en todo en sellos de todo el mundo.

Julio Lamilla

Lic. en Artes (Uplacé). Egresado Maestría en Lenguajes Artísticos Combinados y Doctorando en Artes (UNA). Artista Sonoro, ha expuesto en muestras colectivas como La certeza del Error, Galería Artexarte, Retrospectiva de Arte Sonoro Chileno, Parque Cultural de Valparaíso, 11 Bienal de Artes Mediales, Museo Nacional de Bellas Artes, Chile. He individualmente en MEME Gallery, Boston y Espacio G, Valparaíso. Voluntario y co-fundador del Archivo AudioVigoteca perteneciente al Centro de Arte Experimental Vigo. Ha sido becario de Investigación de Maestría UNA y actualmente de Beca Trabucco de la Academia Nacional de Bellas Artes.

PERFIL WEB: <https://soundcloud.com/hhhnihhh>



VOLVER AL INDICE

“La Serie ¿Música?”
arte sonoro desde contextos locales”

Fernando Iazzetta

Lilian Campesato

Brasil

Universidad Nacional de San Pablo

AÑO: 2005, en proceso

RESÚMEN AMPLIADO:

*¿Música?*¹ es un proyecto de integración entre práctica artística colaborativa y reflexión crítica sobre la producción en música y arte sonoro. Iniciado en 2005 por un grupo de artistas e investigadores en la Universidad de São Paulo, el proyecto ya realizó 13 presentaciones colectivas envolviendo las más diferentes formas de arte sonoro, de la música electroacústica a la instalación sonora, de la libre improvisación a la intervención en espacios colectivos. Cada uno de estos eventos artísticos se propone discutir una cuestión particular ligada a nuestra producción artística, y se guía según algunos elementos: una actitud experimental, el uso crítico de tecnologías de producción sonora, la integración entre elementos visuales, gestuales y sonoros, el empleo de técnicas de improvisación y la exploración de los espacios de performance.

Los signos de interrogación del título remiten al carácter crítico de la propuesta que busca problematizar la producción musical, no sólo desde un punto de vista estético o poético. De hecho, cada trabajo pone en perspectiva aspectos políticos y éticos, al mismo tiempo que plantea cuestiones que no son esencialmente de orden musical, como la ampliación de los modos de presentación artística, la proposición de nuevas situaciones de escucha y la integración entre diversas formas artísticas. El proyecto busca provocar la reflexión sobre el lugar de la práctica de arte sonoro, discutiendo sus formas de actuación, los discursos que la sostienen y sus conexiones con las instituciones que la promueven.

La motivación de la primera edición realizada en 2005 (*¿Música? 1*) fue el cuestionamiento de las prácticas de enseñanza y producción musical en el Departamento de Música de la Universidad de São Paulo que, como en la mayoría de los departamentos de música del país, se concentra en la música

de concierto de tradición europea. En aquella ocasión un grupo de artistas ocupó el atrio principal del departamento para presentar trabajos experimentales de improvisación colectiva, arte sonoro y música electrónica. Las obras, que incluían también vídeo, performance y poesía, buscaban cuestionar tanto los límites tradicionales del término música dentro del contexto académico, como el intento de tratar el repertorio hegemónico de la música de concierto como base universal para la música en general. En las ediciones siguientes las actuaciones ocurrieron en espacios distintos, dentro y fuera de la Universidad, pero preservando el posicionamiento crítico en relación con las formas de producción musical y de arte sonoro.

En esta presentación vamos a problematizar dos cuestiones ligadas a las propuestas desarrolladas durante las ediciones del proyecto *¿Música?* La primera se refiere a una actitud experimental y la conexión con la investigación académica. La segunda, está ligada a la exploración de los procesos de creación colectiva.

El experimentalismo no se toma aquí como un género artístico, sino como una postura de acción y reflexión crítica sobre los medios y los modos de producción artística. Por ejemplo, hay una preocupación por el empleo y el desarrollo de tecnologías en el trabajo conjunto, pero también hay un cuestionamiento en relación con una perspectiva positivista y científica del uso de esas tecnologías. De este modo, cuestiones como el empleo de nuevas tecnologías, la exploración de espacios inusuales para la práctica artística (*¿Música? 6*), o la incorporación de elementos escénicos, visuales o textuales (*¿Música? 1 y 2*), vienen siempre acompañadas de discusiones críticas acerca de esos modos de producción. Hay un proceso circular en que la investigación alimenta la producción artística y la producción artística sirve como objeto para la propia investigación académica.

Por esta razón, varios trabajos se construyen en torno a temas que son discutidos y estudiados con antelación por el grupo. Estos temas pueden variar de conceptos abstractos -- el compromiso político (*¿Música? 12 y 13*), o el uso del silencio como material musical (*¿Música? 11*) --, hasta la mediación entre el dominio visual y el sonoro (*¿Música? 3*) o la exploración de técnicas de improvisación (*¿Música? 8*). Hay un cuidado constante con el registro de esos trabajos, que serán discutidos después de presentados. Estas discusiones, a su vez, alimentarán las próximas producciones del grupo. Este *feedback* constante entre investigación-creación-reflexión implica un proceso de continuidad de los trabajos y en el fortalecimiento del sentido colectivo del grupo.

Este sentido colectivo no implica sólo la reunión de artistas en torno a un proyecto particular. Pensar colectivamente cada trabajo a realizar demanda una negociación entre los deseos del individuo y los intereses del colectivo durante todo el proceso de creación. Las historias, habilidades y demandas individuales, al mismo tiempo que colaboran para el enriquecimiento de los procesos creativos, funcionan también como límites para la superación de la actuación individual dentro de un contexto que se forma de modo participativo. Los resultados artísticos son generalmente contaminados por la constante tensión entre autonomía y subordinación, entre altruismo y egoísmo, participación y observación.

Dos resultados significativos se pueden mencionar aquí. El primero está ligado a la continuidad del trabajo, que ha ayudado en la nucleación de una comunidad de artistas investigadores que actualmente se organizan en torno al NuSom - Núcleo de Investigaciones en Sonología² de la Universidad de São Paulo. Esta continuidad no ocurre sin la superación de diversos obstáculos: integrar el arte y la investigación académica; acercar individuos con formaciones diferentes (programadores de software, músicos, artistas visuales, diseñadores, actores); encontrar puntos de interés colectivo, pero que acomoden las aspiraciones individuales de los miembros del grupo, etc.

El segundo se refiere a la construcción de un espacio de experimentación permanente por donde pasaron innumerables grupos y artistas que actúan en la escena musical brasileña. Tal vez esa sea la mayor contribución del proyecto: funcionar como un espacio de acogida de artistas interesados en desarrollar propuestas experimentales en el campo de la música y de las artes sonoras y, al mismo tiempo, reflexionar críticamente sobre estas propuestas.

En esta presentación mostraremos cómo estas cuestiones se ponen en práctica a partir de la discusión de algunos trabajos artísticos hechos por el grupo.

Referencias:

Campesato, Lílian. "Discursos e ideologias do 'experimentalismo' na música do pós-guerra". *Poiesis* (Niterói), v. 1, p. 43-64, 2015.

lazzetta, Fernando. "'La música es mucho más (o menos) que la música': reflexiones sobre investigación musical en el contexto de la academia". In: Daniel Quaranta. (Org.), *Creación*

musical, investigación y producción académica: desafíos para la música en la universidad. 1ed. Morelia, México: CMMAS - Centro mexicano para la Música y las Artes Sonoras, 2017, p. 17-54.

Iazzetta, Fernando. "Processos musicais: entre a experimentação e a criação". *Resonancias: Revista de investigación musical*, v. 19, p. 141-146, 2015.

Kisi, Vitor. *¿Música?: processos e práticas de criação e performance em um ambiente de pesquisas em sonologia*. Tesis de doctorado. Departamento de Música, Universidade de São Paulo, 2014.

Notas:

1. Más información sobre el proyecto se puede encontrar en:
<http://www2.eca.usp.br/nusom/producoes-musica>
2. El sitio del grupo está en: <http://www2.eca.usp.br/nusom>

BREVE BIOGRAFÍA

Fernando Iazzetta

Profesor Titular en el área de Música y Tecnología del Departamento de Música de la Universidad de São Paulo y coordinador del Laboratorio de Acústica Musical e Informática (LAMI). Dirige el NuSom - Núcleo de Investigaciones en Sonología de la Universidad de São Paulo. Actúa como compositor y performer con trabajos que explotan el experimentalismo, la interactividad y los recursos electroacústicos. Sus trabajos fueron presentados en conciertos y festivales de música en Brasil y en el exterior. Sus intereses de investigación están orientados a la investigación de formas experimentales de música y arte sonoro. Actualmente, es investigador del CNPq, Consejo Nacional Brasileño de Desarrollo Científico y Tecnológico. Desde 2010, es consultor del Comité de Artes de la FAPESP - Fundación de Amparo a la Investigación del Estado de São Paulo.

PERFIL WEB: www.eca.usp.br/prof/iazzetta

Lilian Campesato

Música e investigadora con énfasis en la experimentación de medios híbridos y no usuales de creación sonora, especialmente performances. Sus trabajos exploran el uso de la voz y el gesto combinados con recursos electrónicos y audiovisuales. Trabaja como curadora de muestras de música experimental y arte sonoro desde 2011. Se ha presentado regularmente como artista sonora y ejecutante en eventos en Brasil y exterior. Realizó su doctorado en la Universidad de São Paulo con una tesis que trata de diferentes concepciones sonoras en la música y en las artes a partir de las relaciones de incorporación y rechazo del ruido. Recientemente realizó postdoctorado junto al NuSom (Núcleo de Investigaciones en Sonología de la Universidad de São Paulo) con una investigación sobre los discursos acerca de los contornos y límites de la música. Fue una de las creadoras del Sonora, un grupo dedicado a la discusión de la participación de las mujeres en la música.



“El Ethos Barroco en el arte sonoro chileno
implicaciones del sonido, tecnología y performance”

Renzo Christian Filinich Orozco

Mónica Salinero Rates

Chile

Universidad Finis Terrae, Santiago de Chile

AÑO: 2016

RESÚMEN AMPLIADO:

El objetivo de esta investigación es reflexionar sobre el proceso creativo y la puesta en escena (performance) del arte sonoro en la actualidad a partir del concepto del Ethos Barroco de la teoría de Bolívar Echeverría (1994). Para ello, se centra en las relaciones que surgen entre los sujetos y la tecnología durante los procesos productivos de las prácticas artísticas experimentales. En ellas se observan elementos utópicos que pudieran ser parte de la alternativa de una “modernidad no-capitalista” y no “occidental” (no europea), pero sin embargo “con mercado” (Venegas, 2012), en tanto se tratan de prácticas artísticas que se centran en la construcción, reutilización y transformación de dispositivos tecnológicos en la creación de sonido a partir de una relación entre el espacio, la tecnología y el cuerpo.

De hecho, la improvisación con materiales electrónicos para construir aparatos aparece en este contexto artístico como un componente del propio proceso. Por otra parte, con frecuencia estos procesos creativos no se llevan a cabo a partir de reglas y procedimientos que deben seguirse estrictamente, sino a partir de principios generales que pueden ser recombinados de manera diferente por cada artista. Tampoco tienen una temporalidad a priori, puesto que debido a las relaciones que se establecen con el cuerpo y el espacio en su puesta en escena, termina cuando la performance se cierra completamente.

Mediante la modificación de un medio tecnológico los artistas pueden explorar nuevos tipos de sonidos y gestos, permitiendo un contacto directo con los sistemas mecánicos y electrónicos. Este proceso creativo se centra en la búsqueda de diferentes modos de reinterpretar y reconfigurar nuevos códigos estéticos ocupando sonido, el espacio y el cuerpo que surgen por casualidad del descubrimiento de conexiones alternativas en el sistema. Además, podemos observar un punto de ruptura en el que las

funcionalidades originales de una tecnología se desplazan de su uso universal o común hacia un uso singular que puede conectarse al cuerpo, a los sujetos, sus acciones, modificando la percepción (de quien o de que). De este modo, la práctica artística en el arte sonoro apunta a la exploración de la tecnología de sonido en modos de operación aún no imaginados en tanto que recompone y da un nuevo uso a una tecnología específica. Sin embargo, si lo anterior remite al proceso técnico del arte sonoro, **¿qué es lo que despliega o ponen en juego los sujetos cuando se accionan este tipo de operaciones técnico-artísticas, que incluyen una relación con el cuerpo y el espacio (performance)?** Para abordar dicha cuestión una posible entrada, que es la que se ha optado en este artículo, es la concepción del Ethos Barroco en la teoría de Bolívar Echeverría, la que permite comprender de modo más profundo los códigos y significaciones implicados en dicha práctica en el contexto latinoamericano y chileno en particular. Esto porque el ethos barroco constituye una particular forma de resistir y/o huir de lo que denomina modernidad capitalista occidental, que se impone a la vida de los sujetos con el imperativo de las reglas del valor de cambio -o colonización del mundo de la vida por el sistema en la teoría de Jürgen Habermas. En este sentido, las y los sujetos a través de la producción de cultura, específicamente en este caso, el arte sonoro, la música y las artes en general, se encuentran implicadas en este proceso de sometimiento/huida del capitalismo, y es en este punto donde el proceso productivo en relación a una técnica ocupa un lugar privilegiado para optar por uno u otro modo del ser del sujeto.

En la improvisación con estos elementos, estos patrones pueden ser tanto esperados como inesperados. La impredecible y predecible tensión en la improvisación desafía la práctica del artista. La improvisación ofrece una visión de un discurso exploratorio en el desierto de la complejidad (Broadhurst and Machon, 2012). Las implicaciones de la tecnología sobre la construcción de la propia modernidad y de la identidad en la performance corporal, abren el debate hacia la exploración de la interrelación entre las identidades y su formación, deformación, difuminación dentro de las prácticas del arte sonoro, puesto que lo que va a determinar la consistencia de esta modernidad es precisamente el modo en que lleve a cabo este aprovechamiento, la manera que tenga de integrarlo en su civilización, ya que la neotécnica incita a la definición misma de lo que es el producir (Echeverría, 2008).

Bajo esta perspectiva se analizan tres proyectos sonoros, a saber de Bárbara González en: *Acción Rizoma*; *Concierto orientado a objetos*, de Fernando Godoy; e *Hidroscopía*, de Claudia Gonzales. Postulamos que en estos proyectos de arte sonoro se expresa una codigofagia, en la que a través de

los procesos de manipulación-acción de los “aparatos” presionan por la configuración de un sujeto descentrado de su referente impuesto, dando como resultado una nueva semántica que transforma y resitúa, también, al polo identitario.

BREVES BIOGRAFÍAS:

Renzo Christian Filinich Orozco

Interesado en la aplicación de nuevas tecnologías en el sonido y la imagen para desarrollar nuevas formas de visión y escucha activa, a nivel cognitivo a través de la representación espacial del sonido, ocupando interfaces gestuales de control de imagen, sonido y performance, utilizando el concepto de maleabilidad.

Sus obras e investigaciones en el campo, se han presentando en numerosos festivales y residencias internacionales tales como: ZHDk 2017, Sonología 16, Días de Música Electroacústica 2015, In Vivo Electro IRCAM manifest 2014, Foro Acusmático Hope University 2013, Mixtur Festival - Barcelona, 2013, Ai-Maako 2010 -2017 - Santiago de Chile, Festival de Arte sonoro de Valparaíso Tsonami 2007-2011.

PERFIL WEB: <http://renzofilinich.orgfree.com/>

Mónica Salinero Rates

Socióloga de la Universidad de Chile. Doctora y Máster en Ciencia Política, por la Universitat de Barcelona. Es Diplomada en Crítica de Arte Contemporáneo de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y egresada de la Maestría en Investigación y producción en Artes Visuales, también de la ENAP, UNAM. En términos generales se dedica a la investigación en sociología política, género y sociología del arte en Chile, en las que ha realizado diversas publicaciones. La más reciente (2017) Salinero, Mónica y Salinero, Stella. "La magia de los aparatos: una obra de proyección de "luces" del Colectivo Taller de Diseño Integrado en el Chile de 1970", en Revista Arte, Individuo y Sociedad, Vol. 29, N° 1.

PERFIL WEB: <http://renzofilinich.orgfree.com/>



VOLVER AL INDICE

“Arte, Música y Conceptualismo en América Latina”

Manuel Rocha Iturbide

México

Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Lerma.

AÑO: 2018

RESÚMEN AMPLIADO:

Este ensayo consiste en la búsqueda de los intersticios y umbrales que existen entre el arte y la música desde un enfoque conceptual, así como del análisis de sus distintas características. Se cuestiona la existencia de un arte sonoro y de una música conceptuales y surgen las preguntas: lo conceptual relacionado al sonido ¿es aquello que no suena, lo no coclear, o bien, es lo no retiniano (Duchamp) en el ámbito de la auralidad, es decir, aquello que aunque pueda ser escuchado, está sin embargo desprovisto de un interés estético musical pero es discursivo en otros ámbitos?

En el ensayo se sientan los antecedentes del arte y de la música conceptuales (Pre Vanguardias y Vanguardias del siglo XX, Satie, Alloys, Dadá, Duchamp, etc). Se analizan las obras conceptuales de los años 60's relacionadas al sonido, tanto en EUA y Europa como en América Latina, ubicando sus distintos ámbitos, como la inmaterialidad (lo efímero), el silencio, el vacío, las acciones sonoras, los procesos, la repetición y la serialidad, la textualidad del sonido o lo sonoro de la textualidad, el sonido como concepto, el sonido como pintura, el sonido como escultura, etc. Finalmente se hace un análisis de los artistas, compositores y obras en Latinoamérica de carácter conceptual de la generación de los años 90's (globalización, neo conceptualismo, estética relacional) y del arte contemporáneo actual (Siglo XXI, nuevas generaciones).

Mi interés, además de el de abordar estos campos poco estudiados en nuestras Culturas Hispano-americanas, es también el de encontrar puntos de encuentro y desencuentro entre nuestra idiosincrasia de países mestizos híbridos surgidos de una colonización (geográfica y cultural), con la de las culturas hegemónicas del Primer Mundo Occidental, intentando así rescatar, redefinir y revalorar las distintas aportaciones que hemos hecho en este campo gracias a un enfoque que se centra a veces más en las prácticas artísticas preocupadas por lo político y lo social (debido a nuestra peculiar historia),

pero sin dejar de lado nuestras cercanías estéticas aprendidas de las culturas del poder, que sin embargo mantienen una originalidad peculiar característica de nuestra latinidad.

El ensayo esta estructurado de la siguiente forma: en primera instancia se define el arte conceptual y se establecen las similitudes y diferencias entre el arte sonoro y la música, dos campos que en el ámbito del arte contemporáneo tienden a confundirse y traslaparse, se exploran los umbrales y se discute el surgimiento de una estética conceptual en ellos (años sesenta) que actúa como elemento vinculador. Luego se establecen los antecedentes, las primeras obras sónicas (o aquellas que aluden al silencio) de carácter conceptual en la historia, para entrar de lleno en la década del surgimiento del arte conceptual en los años sesenta (incluyendo al grupo Fluxus, primera post vanguardia que mezcla por vez primera de manera integral Arte y Música) así como al análisis de las obras más emblemáticas que se relacionan con el sonido. Luego se analiza el surgimiento del arte conceptual en América Latina, sus características, similitudes y diferencias con Norte América, así como las obras que de igual forma se vinculan con el sonido, realizando un análisis comparativo con las obras estadounidenses y europeas. Hay que decir que aunque España es un país Europeo, es un caso aparte debido al atraso que tuvo en la dictadura franquista, así como a la cercanía con nuestras culturas, por lo que de manera tangencial, se mencionarán obras y casos de paralelismos con esta cultura hermana.

En la siguiente sección, se propondrá la clasificación de los distintos paradigmas, conceptos y temas que se han desarrollado en el conceptualismo que se vincula al sonido (ya antes mencionados), y se citarán las distintas obras de artistas latinoamericanos de los años 90's y de la época actual, haciendo comparaciones con otras obras realizadas por artistas no latinoamericanos. Es importante tomar en cuenta que a partir de los años noventa, la globalización del mercado del arte afectó de manera contundente a las culturas en vías de desarrollo, así como a nuestros países latinoamericanos, por lo que las diferencias entre nuestros creadores y los de los países sajones y europeos se han difuminado. Tal vez solo nuestra idiosincrasia latina vinculada al mestizaje y al clima, a nuestras raíces indígenas, y a las problemáticas político-sociales de países en vías de desarrollo, nos ofrecen diversos matices que nos permiten diferenciar y comprender nuestras aportaciones. Pero es también necesario entender nuestras limitaciones para intentar vislumbrar el potencial actual y proponer una manera de pensar distinta, más vinculada con nuestra idiosincrasia y menos colonizada por los gustos e imposiciones de las culturas económicas y culturales imperantes en el mundo (Estados Unidos y Europa del Norte). Al final, mi expectativa es la de llegar a conclusiones derivadas del estudio comparativo que realizaré para

reivindicar nuestros aciertos, nuestra originalidad, pero también nuestros defectos, nuestros sometimientos y nuestro doblegamiento ante el gusto global, del cual por cierto no solo sufrimos en nuestro continente, sino también los países de otros continentes en vías de desarrollo del Continente Asiático, del Medio Oriente, y de la Europa Latina (Grecia, España y Portugal).

BREVE BIOGRAFÍA

Manuel Rocha Iturbide

Compositor, artista sonoro, investigador y curador. Estudia la licenciatura en la UNAM, maestría en Mills College, y un doctorado en el área de Música y Tecnología en la Universidad de París VIII. Su música ha sido ejecutada en varios continentes recibiendo encargos del Instituto IMEB de Bourges, Cuarteto Arditti, Liminar, etc, y ha realizado esculturas e instalaciones sonoras en exposiciones importantes como La Bienal de Sydney 1998, ARCO, Fundación PRADA, etc. Ha sido beneficiario de becas en el Banff Center for the Arts, de la Fundación Japón, etc. Ha ganado premios en los concursos Luigi Russolo de Italia , Bourges Francia, y Ars Electrónica entre otros. Actualmente es maestro titular en la UAM Lerma y de composición en la UNAM

PERFIL WEB: www.artesonoro.net



VOLVER AL INDICE

“Lo sonoro como productor de espacio social”

**Cartografías Experimentales, Exploraciones y Activismos Aurales en el Conurbano
del Gran Buenos Aires”**

Leonello Zambón

Argentina

Independiente

AÑO: 2018

RESUMEN AMPLIADO:

Las siguientes notas no son necesariamente un resumen ampliado del texto a presentar en el simposio “Mundos Sonoros”. Tomando en cuenta que la exploración está en curso y la presentación pública de la misma será moldeada a partir de las experiencias, estas notas de avances parciales funcionan a la vez como bitácora posible y herramienta en forma de mapa articulador de diversas acciones concretas en el territorio, futuro desarrollo de textos teóricos y redefinición de formas de registro y representación acordes a la propuesta conceptual de la investigación.

Una estructura posible:

1. El lugar de las cosas
2. Convivir con fantasmas
3. El lugar de las relaciones
4. Reprogramar el oído
5. Derrames, flujos y filtraciones
6. Si funciona, está obsoleto

1- El lugar de las cosas.

Distancias y cercanías

Notas a desarrollar: cosa (sin) acontecimiento. La cosa en sí. Paradojas de la visión: todo lo

cercano se aleja. Paradojas de la escucha: todo lo lejano se acerca. En la cosa-en-sí, es decir en la idea-de-la-cosa no hay acontecimiento ¿no hay sonido? ¿es tal vez el único lugar donde existe el silencio (en la cámara anecoica sabemos que no lo encontraremos). Puedo escribir silencio una vez más, sin embargo, la palabra silencio, sigue siendo un ruido.

2- Convivir con fantasmas.

No escuchamos más que espectros de los acontecimientos

Objetivo: explorar el ruido de fondo de la ciudad en tanto excedente, detritus y resonancia fantasma de una serie de flujos, actividades y conflictos territoriales imbricados entre sí.

Espectro, detrito y excedente.

Más allá de sus características físicas, el sonido en tanto fenómeno psicoacústico puede ser tratado como espectro (1), como resonancia fantasma de los acontecimientos. Para expresarlo en términos de Deleuze, un acontecimiento es una serie de agenciamientos entre diferencias de potencial. El sonido no es otra cosa que el excedente de estas diferencias de potencial que nos llegan en forma de resonancia fantasma, de espectro de algo que sucedió en otra parte (2).

Nota 1: El problema del sonido como imagen. Un espectro no es otra cosa que una aparición, una visión de algo que habita en otra esfera que nos es vedada a nuestra percepción, se trate de un fantasma o un espectrograma.

Nota 2: Oír es ser tocado a distancia -y a nuestro pesar- por cambios de presión en medios elásticos. El "tiempo real" del sonido siempre es acusmático.

3- El lugar de las relaciones.

Del paisaje sonoro al medioambiente aural.

Paisaje: observador (afuera), punto de fuga, linealidad, simultaneidad perceptiva, frente/superficie.

Medioambiente: entidad(adentro), relaciones en todas direcciones, superposición, multiplicidad perceptiva, volumen/masa.

4- Reprogramar el oído

-hackear el territorio-

Un territorio, antes que por líneas de demarcación, se determina a través de campos de influencia, áreas de afectación cuyos bordes, límites y vecindades se nos presentan muchas veces difusos, repletos de porosidades y filtraciones cambiantes. Estas áreas de afectación suelen tener un resultado sonoro antes que visual. Allí donde el oído capta mutaciones en los medioambientes, el ojo fija coordenadas, realiza un trabajo de poder y ordenamiento delimitando contornos e incumbencias. ¿Cómo dibujar en un mapa las áreas de afectación sonora sin producir una suerte de anti- mapa, una no-cartografía que ponga en duda el territorio delimitado a priori y la propia noción de cartografía? La escucha es una tecnología capaz de producir nociones de territorialidad insurgentes y alternativas a las trazas definidas desde la hegemonía de lo visual. Reprogramar la escucha es, a la vez, redefinir el territorio.

5- Derrames, flujos, filtraciones

Interrupciones y ciclos de retroalimentación.

Producir acciones sonoras en entornos específicos y explorar modos de reprogramar la escucha a partir de distintas formas de agenciamientos técnicos (humano - máquina - arquitectura - naturaleza) es uno de los objetivos de IF-Investigaciones del Futuro.

Desarrollaremos aquí algunas de las experiencias realizadas en torno a la idea de sonido y territorio, intentando articularlas a partir de una serie de operaciones y *modus operandi* sintetizados en dos conceptos que funcionan como operadores y herramienta dialéctica: interrupciones y ciclos de retroalimentación.

Base de operaciones. Estudio de casos concretos.

Breve síntesis y presentación del espacio

IF-Investigaciones del Futuro.

Localizado en el conurbano de la ciudad de Buenos Aires y autodefinido como institución inespecífica, IF-Investigaciones del Futuro es un laboratorio de prácticas y pensamiento que explora relaciones entre arte, cultura y territorio. Fundado en 2017 por un grupo de artistas, poetas y arquitectos, IF opera como un proyecto autogestionado interesado a su vez en la articulación con instituciones preocupadas por el entorno inmediato, iniciando proyectos colaborativos con el Instituto de Arquitectura de la Universidad Nacional de San Martín, el Centro de Arte Sonoro (CASo) y la Maestría en Diseño Interactivo de la FADU-UBA, entre otros.

El presente continuo probablemente sea la forma temporal que mejor caracteriza nuestra época. IF se propone investigar vestigios del futuro que, en una suerte de repliegue que fisura el tiempo, parece filtrarse desde el pasado.

Derivas sonoras y encuentros en torno a la escucha.

Festival de caminatas urbanas: Jane´s Walk Buenos Aires 2018 Jane´s Walk es un festival global de caminatas urbanas gratuitas organizadas y guiadas por voluntarios locales que exploran iniciativas cívicas inspiradas en la figura de Jane Jacobs, activista urbana y pionera en el movimiento de ciudades humanizadas. El objetivo del festival es fomentar la conexión con la ciudad y la discusión abierta entre vecinos y ciudadanos.

Como parte del Festival de caminatas urbanas **Jane´s Walk Buenos Aires 2018**, IF- Investigaciones del Futuro organizó una deriva que se propuso explorar bordes territoriales en el entorno inmediato a su emplazamiento. Durante la caminata pudieron escucharse, partir de una serie de grabaciones de campo, el sonido del contexto en distintas franjas horarias y coordinadas temporales superpuestas, así como sonidos imperceptibles al oído, mediante el uso de transductores electromagnéticos y piezoeléctricos.

Juevesesiones. Encuentros en torno a la escucha como tecnología.

Nota: desarrollar en el texto experiencias ya realizadas en estos encuentros.

6- Si funciona, está obsoleto.

Feedback Loops.

Funciona, y está obsoleto: Jacquard en Villa Ortuzar

Nota: Feedback Loops es un trabajo que se encuentra aún en etapa de desarrollo proyectual e implica una serie de procesos interdisciplinarios. Dadas sus características se avanzará en su descripción y especificidad sonora a partir del desarrollo de sus distintas etapas. Por el momento, acercamos una definición general del proyecto.

INTRODUCCIÓN

El concepto de feedback loops hace referencia a los ciclos de retroalimentación que se dan en sistemas complejos, tanto en ecosistemas naturales como en organizaciones cibernéticas. La ecología y la ciencia de sistemas sostuvieron en un principio que estos ciclos de retroalimentación producían sistemas en equilibrio auto organizados, sin embargo, hoy sabemos que la naturaleza tiende a la transformación y cada vez cobran mayor importancia los sistemas de no-equilibrio. La investigación Feedback Loops se propone, mediante un desplazamiento contextual, retroalimentar un ciclo que parece agotarse.

Objetivos y contexto

Este proyecto se propone, mediante el cruce de arte, tecnología, trabajo y educación, producir un archivo de saberes y herramientas que se encuentran en riesgo de extinción. A su vez pretende otorgar una posible segunda vida a estos saberes y tecnologías, resituándolos en otros contextos que proponen nuevas relaciones de uso y construcción de conocimiento.

Interesados por los telares Jacquard, popularizados desde principios del siglo XIX gracias al uso de un innovador sistema de tarjetas perforadas para la producción automatizada de hilandería, comenzamos el registro de una serie de videos y audios documentales en una empresa familiar que desde hace 60 años se dedica a la producción de tejidos y se encuentra actualmente en proceso de cierre y desmantelamiento. La particularidad de las herramientas usadas en esta pequeña fábrica es que se han mantenido los diversos sistemas operativos de las máquinas: desde viejas tejedoras Jacquard de tarjetas hasta las primeras máquinas programables con sistema DOS, dando cuenta de que estas máquinas fundacionales constituyen uno de los primeros antecedentes analógicos de los dispositivos digitales y las computadoras contemporáneas.

Nos proponemos, a la vez del registro documental, realizar una serie de cruces en donde los saberes de trabajadores e ingenieros que durante décadas operaron y asistieron técnicamente estos dispositivos no caigan en el olvido y sean compartidos con nuevas generaciones de técnicos, programadores y artistas. El proyecto propone instalar las máquinas en IF-Investigaciones del Futuro,

realizando una serie de talleres y laboratorios para explorar su uso tradicional como máquina tejedora y en tanto dispositivos de traducción sonora y visual de datos del entorno.

BREVE BIOGRAFÍA

Leonello Zambon

Artista sonoro interesado en los momentos de traducción, inestabilidad o malfuncionamiento de dispositivos y tecnologías. En sus Máquinas disléxicas y Habitables provisorios se interceptan la arquitectura y las exploraciones sonoras con el uso desviado de tecnologías consideradas bajas u obsoletas, tomando la forma de medio ambientes híbridos y herramientas mutantes. Sus últimos trabajos incluyen distintas instancias de colaboración. Junto a Sebastián Rey fundan SONIDOC!NICO, laboratorios de exploración y activismo sonoro. Con el poeta Roger Colom conforma COZA y junto a Eugenia González el dúo ZAGO, participando en la Duodécima Bienal de La Habana y en BP15, Bienal de Performance de Buenos Aires. Como docente de la carrera de Artes Electrónicas de la Universidad Nacional de Tres de Febrero realizó la investigación Sucede que los oídos no tienen párpados centrada en procesos de traducción sonora a través de diversos materiales, formas y dispositivos autoconstruidos.

PERFIL WEB: <http://www.boladenieve.org.ar/artista/8298/zambon-leonello>
<https://soundcloud.com/leonellozambon>



VOLVER AL INDICE

**“Lo sonoro como proceso social y terreno de construcción
identitaria”**

Fabián Beltramino

Argentina

Universidad Nacional de Lanús (UNLa)

AÑO: 2018

RESUMEN AMPLIADO:

Me propongo pensar el sonido como fenómeno complejo, imposible de ser considerado en sí mismo, partiendo de la idea de que no hay sonido sin entorno material, sin historia, sin marco social, sin condicionamientos psicológicos, ni en producción ni en recepción; de que no hay sonido como mero acontecer acústico, lo cual implica reconocer que el sonido no escapa a la más fuerte de las lógicas que regulan las relaciones humanas: la del conflicto, la lucha. Entonces, me propongo pensar también el sonido como herramienta de control, como bandera de resistencia, como arma.

Basándome en el enfoque culturalista, es decir, considerando la producción cultural como la más material de las producciones sociales, voy a intentar rebatir, en primer lugar, la idea de que el sonido refleja o da cuenta de un mundo, de una realidad (natural, geográfica o social) que lo precede, sosteniendo en cambio que es el sonido lo que “hace” ser y da a oír, en todo caso, un determinado “paisaje” que no es tal, o por lo menos no es totalmente así, antes de esa operación configuradora.

Dicho enfoque, popularmente conocido como “estudios culturales”, surgido en Birmingham, Inglaterra, a mediados de la década de 1960, se caracterizó desde su origen y desde su propia base teórica, enunciada por Raymond Williams en el apartado “Teoría cultural” de su “Marxismo y literatura”, por replantear, invirtiendo, literalmente, el enfoque marxista ortodoxo, para el cual a partir de la relación base-superestructura, la producción cultural o simbólica de una sociedad no era sino un reflejo de las relaciones de producción materiales.

Williams, dando al término cultura una interpretación amplia, de corte antropológico, pasa a plantear que la cultura es todo lo que un grupo social produce en un momento histórico dado, incluso su sistema de producción material, su economía. La economía, como producto cultural, entonces; la cultura, tan productiva como el más material de los sistemas de producción, al mismo tiempo.

Y la cultura como territorio de conflicto, de lucha, entre lo que domina y tiende a lo hegemónico, por un lado, y su opuesto, eso que resiste, que tensiona y que impide que el sueño del amo se concrete, por otro.

Y los productos culturales como instrumentos, como armas para esa lucha.

La producción sonora de ningún grupo social escapa a esa lógica, una lógica productiva, constructivista, no reproductora, no reflectante. Es por eso que la noción de “paisaje sonoro” como representación de algo pierde todo sentido desde este enfoque.

No hay paisaje para mostrar. Así como Paul Klee dijo alguna vez, que es el cuadro el que “da a ver”, el que revela, digo, en este caso, es el sonido el que hace ser a ese supuesto paisaje.

Si en un “paisaje sonoro” escucho pájaros, por ejemplo, la relación entre el lugar como entorno social, histórico y cultural, y lo que suena, consistirá en una asociación arbitraria propuesta por el compositor, asociación entre una “lugaridad” y la “pajaridad”, digamos, tan arbitraria como aquella que se produce entre el amor y la palabra que lo designa, como dijo el poeta Juan Gelman.

Esa construcción no dice nada, no representa en nada, en términos de ninguna objetividad, pero sí dice mucho del imaginario acústico y afectivo de quien establece la asociación, que enfoca y evoca sonoramente ese ámbito y condensa en el canto de los pájaros el significado que pretende establecer.

La misma lógica puede aplicarse al abordaje de la cuestión identitaria. La identidad no como algo dado, que está ahí y que el sonido, como al paisaje, pueda “reflejar”, sino como un proceso constructivo y conflictivo entre fuerzas e intereses en tensión.

El sonido como materialización de una diferencia que permite que una identidad sea.

De la sustancialidad a la alteridad, el sonido como significante vacío que se completa a partir de las apropiaciones, mutaciones y resignificaciones que operan sobre él tanto quienes lo generan como quienes lo interpretan, quienes efectúan sobre él una atribución de sentido.

La idea a sostener es, en este caso, que así como toda identidad es estratégica y posicional, cambiante y, eventualmente, contradictoria, no hay sonidos unívocos, indefectiblemente operativos de una identificación cierta. Si las identidades fluyen, los sonidos que se vinculan con esas identidades, también.

Y eso en función de entender la construcción identitaria como proceso discursivo, es decir, poético, creador, en tensión, sí, claro, con el documento nacional y los datos que porta, con una determinada posición en el mapa social a partir de los capitales cultural y económico que se detentan, pero en sí un desafío, un corrimiento, o una aceptación, también, cabe la posibilidad, siempre en función de intereses presentes y futuros. El pasado, entonces, como materia prima, como masilla maleable desde el relato, desde la puesta en signo, una actividad relacional, estratégica, posicional, interesada, condicionada sólo por el juego de relaciones de poder, y todas las relaciones humanas lo son, en el que se trata si no de ganar, por lo menos de no perder ni posiciones ni legitimidades.

BREVE BIOGRAFÍA

Fabián Beltramino

Nació en la Ciudad de Buenos Aires en 1970. Licenciado en Artes, Orientación Música (1999) y Magister en Análisis del Discurso (2005) por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Becario de Postgrado de Conicet en el área de Estudios Culturales del Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA (2000-2005). Docente-Investigador de la Universidad Nacional de Lanús desde 2006.

PERFIL WEB: <http://beltraminofabian.blogspot.com.ar/>



VOLVER AL INDICE

“Subjetividad, identidad y memoria a través del sonido”

Victoria Polti

Argentina

ICA, Facultad de Filosofía y Letras, UBA / Conservatorio Manuel De Falla

AÑO: 2018

RESÚMEN AMPLIADO:

El abordaje del espacio sonoro nos permite dar cuenta de las formas sensibles que adquieren las prácticas sociales de los sujetos en su vida cotidiana y de las interpretaciones sobre las expresiones culturales urbanas. El sonido incide en la representación del espacio, ya que contribuye a la lectura, organización e interpretación del lugar. De esta manera, el espacio configura y es configurado por los significados que los sujetos le asignan, estableciéndose conexiones múltiples, no sólo físicas sino también sociales, culturales y económicas (Lynch, 1976). Estos significados e interpretaciones del espacio urbano están en la base de lo que podríamos denominar identidad sonora de un lugar, es decir, aquello que define la relación entre el sujeto y los sonidos de los espacios urbanos (Carlés, 1997).

En este trabajo propongo analizar enclaves urbanos de la Ciudad de Buenos Aires a partir del co-análisis del espacio sonoro como ámbitos constitutivos de identidad, memoria y subjetividad/intersubjetividad, a través de la escucha como objeto y herramienta de análisis, dando paso a la producción de etnografías sonoras y etnofonías como forma alternativa de conocimiento antropológico y de investigación social. Asimismo se proponen los conceptos de etnofonía, biografía sonora y escucha participante como herramientas teórico-metodológicas que permiten explorar las relaciones históricas y reflexivas entre oír, hablar, escuchar y sonar.

La categoría sonido es usada en el lenguaje cotidiano para denotar dos cosas diferentes: la onda física que se propaga por el aire y la percepción de esa onda. Según Basso (2006), en el lenguaje científico –acústica- esta ambigüedad se resuelve llamando señal acústica a la primera y sonido propiamente dicho a la segunda.

Pero además del proceso fisiológico que implica la decodificación de la información recibida por parte del sistema auditivo, el hecho de oír involucra otros niveles de cognición como la selección y la interpretación de significados.

A través de la escucha, los sujetos distinguimos y actualizamos estos espacios sonoros, construyendo y reconstruyendo nuestra memoria e identidad, nuestra forma de relacionarnos, y nuestras maneras de ser y estar en el mundo.

Numerosos autores han propuesto diferentes niveles o tipos de escucha (Meyer 1956, Shaeffer 1966, Schafer 1967, Clifford 1986, Chion 1998, Cruces 2002, Barthes 2002, Earlmann 2004, Nancy 2007, Pelinski 2007). A grandes rasgos, un primer nivel lo constituiría aquella escucha general de las propiedades físicas del sonido, que Blauert denominó eventos sonoros, mientras que en un segundo nivel podemos ubicar las relaciones implicadas en el espacio sonoro (Atienza 2004, Polti 2011).

Este carácter referencial que poseen los sonidos además de incidir en la representación del espacio, lo hacen en la conformación de las biografías sonoras de quienes practican estos espacios.

Cuando decimos que los sonidos son percibidos, muchas veces nos referimos a los sentidos. Cada sentido aporta un marco de referencia distintivo a través del cual se percibe el mundo. De esta manera, los sentidos no sólo existen en tanto mecanismos fisiológicos generando sensaciones, sino que además poseen una cualidad cultural que es la que permite mediar entre la realidad y la experiencia (Merleau Ponty 1975).

Esto quiere decir que una determinada fuente sonora o evento sonoro puede ser percibido de manera distinta por dos o más sujetos, y esto dependerá no sólo de determinadas condiciones neurofisiológicas, sino fundamentalmente por la experiencia vivida (Merleau Ponty 1945) social, cultural, psicológica y emocionalmente. De esta manera, los sonidos adquieren significados múltiples que van a depender de la situación biográfica y del habitus de cada sujeto (Bourdieu 1987).

Según Carlés, el sonido puede cumplir diferentes funciones informativas, estéticas, emocionales. Una de ellas es la de contribuir a determinar la identidad de un objeto, producto, lugar o ciudad. El sonido de un motor o el cierre de una puerta de un coche, la sonoridad de un edificio o los emblemas sonoros

de una ciudad pueden contribuir de manear determinante a la percepción, valoración y por lo tanto a la identidad de dichos objetos o lugares, constituyendo lo que denominamos identidad sonora.

Por último entendemos aquí por memoria sonora al complejo experiencial fenoménico que cada sujeto construye para dar sentido a su pasado, a través de los sonidos que percibe, excediendo el hecho físico en sí mismo. De esta manera el sujeto performa su biografía sonora y construye subjetivamente aspectos significativos de la memoria colectiva.

BREVE BIOGRAFÍA

Victoria Polti

Flautista egresada del Conservatorio Athos Palma, especializada en Flauta Tango en la EMPA, antropóloga egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, y Doctoranda en Antropología Social por la UBA. Docente de las materias Flauta Tango, Enfoques Teórico-metodológicos II y Teoría y crítica etnomusicológica en el Conservatorio Municipal Manuel De Falla, y Folklore III en el Profesorado de Danzas ISFA J. Donn. Actualmente ocupa el cargo de Flautista Solista suplente en la Orquesta de Tango de la Ciudad. Ha sido docente de flauta travesa en el Programa de Orquestas Infanto-Juveniles del Bicentenario y ha editado tres discos y participado como flautista invitada en otras grabaciones. Ha dirigido y participado de proyectos de investigación en la UBA, UNLa y IJET. Ha recibido la Beca del Fondo Nacional de las Artes para formación en tango, y apoyo del Fondo Metropolitano de las Artes y las Ciencias como directora del Proyecto Patrimonio Sonoro en la Ciudad de Buenos Aires.

PERFIL WEB: <https://www.facebook.com/victoria.polti>



VOLVER AL INDICE

**“Semiosis, cognición y mundos sonoros:
aproximaciones semio-antropológicas a la discursividad musical”**

Federico Buján

Argentina

Universidad Nacional de las Artes (UNA)

AÑO: 2018

RESUMEN AMPLIADO:

La presente ponencia propone una serie de aproximaciones a las complejas relaciones inscriptas en el orden de la cognición humana que permiten el despliegue de la discursividad musical y la emergencia de mundos sonoros. Se parte de una problematización que sitúa a la fenoménica en cuestión como parte de una dimensión constitutiva de nuestra especie: la capacidad de semiosis del Homo Sapiens.

Entenderemos a dicha capacidad como resultante de un extenso proceso de desarrollo evolutivo que, tal como han demostrado diversos estudios que abarcan desde la paleo-antropología hasta la socio-semiótica y la semio-antropología ha involucrado, de manera concomitante, una serie de modificaciones tanto en la configuración orgánica de la especie como en los planos de la organización social y de la producción cultural, tomando como uno de sus principales ejes articuladores al desarrollo de la técnica. Es decir que estas series articuladas, del desarrollo filogenético y de la tecnicidad del sapiens, han establecido las condiciones estructurales para la emergencia y el desarrollo de la semiosis. Esta primera aproximación nos permitirá localizar en el plano histórico distintas materializaciones de la semiosis (en tanto exteriorizaciones de procesos cognitivos bajo la forma de fenómenos mediáticos) constatando, a partir de las mismas, la emergencia y consolidación de universos simbólicos. Por otra parte, la perspectiva semio-antropológica adoptada nos permitirá contar con herramientas conceptuales para fundamentar epistemológicamente las condiciones sistémicas que intervienen en la producción de sentido y en el despliegue de la discursividad musical, poniendo foco en la asimetría estructural entre las instancias de producción y reconocimiento y en la complejidad inherente a la circulación del sentido.

Luego de definir y examinar estas bases epistemológicas nos centraremos en otra de las dimensiones constitutivas de la problemática, la cual actúa como núcleo operatorio de las complejas dinámicas de construcción de mundos sonoros: la narratividad musical como fenómeno cognitivo. No se trata aquí simplemente de reducir la problemática al plano del relato en la música, sino de concebir la inexorable e indisoluble relación entre cognición y narratividad en la discursividad musical; esto implicará introducir la noción de experiencialidad para discutir los alcances de la problemática y concebir la naturaleza narrativa de la experiencia musical como experiencia cognitiva (Cfr. Hauer, 2015). Nos referiremos entonces a una aproximación cognitiva de la narratividad musical para examinar las dinámicas modalizadoras que se desenvuelven en la construcción semiótica de los mundos sonoros. Introducimos nuevamente, en este contexto teórico, la noción de circulación discursiva para dar cuenta del funcionamiento no lineal en el que se tensionan las instancias de producción y de reconocimiento, haciendo referencia a la puesta en obra de lógicas no necesariamente coincidentes y que remiten a la complejidad de los actores sociales y a sus sistemas de consciencia.

Enfataremos que la experiencialidad de la consciencia opera a través de una lógica narrativa, articulando la experiencia empírica con operaciones cognitivas de alta complejidad que posibilitan la emergencia de construcciones imaginarias a partir de una matriz de agenciamientos de la experiencia. Esto da lugar a que los sujetos se experimenten a sí mismos como agentes, y construyan sistemas conceptuales para organizar un registro de encuentros agenciales con el mundo que remiten a experiencias de la historia personal que serán traspoladas a construcciones imaginarias y a situaciones concretas nuevas. Esto quiere decir que esta modalidad de la narratividad caracteriza uno de los modos en que desplegamos el pensamiento, el modo en que interpretamos los acontecimientos, las maneras en que significamos los mundos que habitamos y el modo en que construimos nuevos mundos imaginarios.

Las experiencias que vivencian los sujetos, y los múltiples tránsitos de sus desplazamientos por la red discursiva, operan entonces no sólo 'con' sino 'sobre' sus propios esquemas de distinción, conformando, en un proceso dinámico, nuevos significantes que se integrarán en tanto condiciones de reconocimiento y que luego podrán participar, de manera situada, en la definición de una particular gramática de reconocimiento en los procesos de producción de sentido (en la generación de nuevos interpretantes y configuración de espacios mentales).

En esta dirección, podemos afirmar que la dimensión experiencial sobre la que se configuran nuestras biografías personales se inscriben en el fuero más íntimo de la constitución de la subjetividad, e inciden en los modos en que construimos la 'realidad' y nuestra relación con el mundo.

Los mundos sonoros, así, pueden ser entendidos como construcciones emergentes soportadas sobre una serie de operaciones cognitivas que permiten el despliegue de nodos narrativos que implican activamente a los oyentes sobre el sustrato de sus agenciamientos del mundo. La tensión narrativa, el despliegue dinámico de dominios nocionales y el conjunto de expectativas resultantes de estos entramados cognitivos (desde una particular gramática de reconocimiento), generan construcciones imaginarias (mundos sonoros, para el caso) como condiciones necesarias del despliegue de la semiosis musical.

Es por estas vías conceptuales que el presente trabajo se orientará sobre la problemática de la significación musical y de la constitución de mundos sonoros, poniendo foco en los procesos de producción de sentido y en las relaciones cognitivas implicadas en esos complejos procesos. Se destacará e insistirá, finalmente, que tanto las operaciones que participan en el despliegue de la producción discursiva musical y de las prácticas interpretativas, así como la experiencia estética corporeizada inherente a dichas prácticas, encuentran por base fenómenos cognitivos fundamentales que se entraman en la subjetividad de los actores, inscribiendo la problemática en el orden de la cognición musical corporeizada.

BREVE BIOGRAFÍA

Federico Buján

Doctor en Humanidades y Artes por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Post-doctorado por la Escola de Comunicações e Artes de la Universidade de São Paulo (USP). Actualmente es docente-investigador en la Universidad Nacional de Rosario (UNR), en la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y en la Universidad de San Andrés (UDESA).

Fue becario de investigación y posgrado (becario doctoral y postdoctoral) del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (ANPCyT), de la CAPES (Gobierno de Brasil) y de la Dirección Nacional de Relaciones Internacionales del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva (MINCYT).

Actualmente es miembro del programa de I+D+I Dispositivos Hipermediales Dinámicos (IRICE: CONICET-UNR) e integrante del grupo de investigación sobre Mediatización y Narratividad del Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IIEAC, ATCA, UNA).

PERFIL WEB: www.facebook.com/federico.bujan.3



VOLVER AL INDICE

“Timbre y Significación

Por una semiología de las formas sonoro-simbólicas”

Jorge Sad Levi

Argentina

Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF)

AÑO: 2017 - 2018

RESUMEN AMPLIADO:

En este artículo, nos proponemos investigar la noción de timbre a partir de examinar las condiciones de posibilidad de una semiología de las *formas sonoras* incluyendo la música dentro de un cuadro más extenso, junto a las otras artes del sonido como el “sound design”, el arte radiofónico, la acústica, la luthería tradicional e informática, la performance, el audio art y las producciones discográficas (por nombrar solo alguno de esos campos posibles en las que el sonido es producto exclusivo de un *hacer intencional y exclusivo*).

De acuerdo a la definición dada por Jean Molino, quien sostiene que todo producto del hacer humano constituye una *forma simbólica*, resulta posible inferir que, tanto los sonidos producidos o escuchados intencionalmente como los instrumentos y sistemas utilizados para realizarlos o construirlos son parte de esta categoría y por lo tanto ameritan la posibilidad de una interrogación semiológica, que pueda desbrozar la complejidad de las interacciones entre los diferentes niveles o puntos de vista que constituyen su especificidad.

Las formas sonoras, como los instrumentos y sistemas que utilizamos para producirlas, siguiendo la terminología de Nattiez, son al mismo tiempo objetos construidos o imaginados *-nivel poético-*, objetos materiales del mundo físico *- nivel neutro-* y también pueden ser fenómenos percibidos *-nivel estésico-*. Como lo dice André Schaeffner:

“Mudos, los instrumentos (...) son en principio signos, su materia, su forma exterior, el hecho que ellos guardan los sonidos, o podrían guardarlos (instrumentos votivos), están ligados a un conjunto de creencias, de hábitos y de necesidades humanas, que ellos traducen

elocuentemente. Ellos se ubican en el entrecruzamiento múltiple de técnicas, artes y ritos” (Schaeffner, 1968 p. 298).

Construir un instrumento, interpretar ,componer, imaginar sistemas de afinación, diseñar un programa informático de síntesis de sonido, grabar, producir un disco, diseñar el sonido de una película o una instalación, escuchar atentamente un paisaje sonoro, son actividades destinadas a producir directa o indirectamente formas sonoras a través de una interfaz específica (escritura musical, medios electroacústicos, programas informáticos, micrófonos-parlantes, instrumentos de música, técnicas de audición).

Cada una de esas interfaces establece un recorte, caracterizado por el conjunto de posibilidades y restricciones operatorias que implica y determina el repertorio de las subsecuentes acciones sobre la materia sonora. A la vez, cada una de estas interfaces de producción es susceptible de acoplarse a otras, por ejemplo, en una simple grabación de una obra clásica para guitarra, encontramos la superposición de la poíesis del compositor, del guitarrista, del ingeniero de sonido, del luthier, de equipamiento de grabación finalmente, de la ingeniería del soporte que permite conservarlo y reproducirlo.

Las formas sonoras son la consecuencia de un gesto de producción y portadoras de las huellas de quién, quiénes, qué y cómo fueron producidas y por tanto, permiten a ciertos oyentes en ciertas condiciones, reconstruir algunas de las acciones e intenciones a partir de las cuales fueron creadas.

Organizadas o no, las formas sonoras suscitan juicios de valor y de gusto, como lo prueba el sonido de ciertas películas, de ciertas voces, de ciertas producciones discográficas, de ciertos instrumentos, de ciertos intérpretes, de ciertos soportes, de ciertos sistemas de afinación, que tienden a autonomizarse respecto de las estructuras que soportan o en las que están insertos: las expresiones” el sonido de Coltrane” o ” el sonido de Abbey Road” no refieren a ninguna pieza en particular y a veces, como en la expresiones” el sonido valvular” o el”sonido digital” se refieren al sonido de procesos analógicos o digitales cuyo” autor” es anónimo.

Las formas sonoras existen como imagen e idea, especialmente para aquellos que las producen, antes que la música u otra forma simbólica que las utilice como material llegue a su concreción acústica.

Por lo tanto, éstas no pueden ser reducidas a un fenómeno meramente estésico, tal como lo propone Nattiez.

En relación con recorte del objeto de nuestra investigación, limitaremos nuestro objeto de estudio a los sonidos producidos, reproducidos o escuchados intencionalmente por seres humanos. una vibración fonógena cualquiera, no portadora de alguna intención humana - de producción o de recepción - no puede ser considerada una forma simbólica.

Como lo señala Cadoz "un fenómeno sonoro que no implique ninguna intervención humana no puede portar significación humana. Un acto mínimo se requiere, aunque este sea para designar a la escucha este fenómeno". (Cadoz ,1991 p. 34).

En tanto consecuencia de un hacer humano, ciertas formas sonoras, y por ende los medios, seres y procesos que dejan inscriptas sus huellas en ellas, son susceptibles de desencadenar, en quienes las *aprehenden* una red virtualmente infinita de reenvíos. La hipótesis que nos guía es que llamamos "timbre", al conjunto (virtualmente infinito) de reenvíos suscitados por las formas sonoras.

Consideramos que el abordaje del fenómeno del timbre no es directamente accesible sino por la mediación de un cuadro abarcativo que pueda dar cuenta del funcionamiento semiológico general del dominio de las formas sonoras.

BREVE BIOGRAFÍA

Jorge Sad Levi

(Buenos Aires, 1959) es compositor e investigador. Actualmente se desempeña como profesor en la cátedra de semiótica de la Universidad de Tres de Febrero. En 2007 dictó el curso de Posgrado "La semiología de Jean-Jacques Nattiez" en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, con la supervisión del autor. Ha recibido numerosas becas de creación e investigación entre las que se cuentan las del Programa Faculty Research Program del Gobierno de Canadá (2006) la beca del Rockefeller Exchange Program (1995). para desarrollar sus actividades como Visiting Scholar en CCRMA (Stanford University). Ha publicado en diversas revistas especializadas como Vox(es), En el Límite, Sonic Ideas, Sul Ponticello entre varias otras.

PERFIL WEB: <https://soundcloud.com/jorge-sad-levi>



VOLVER AL INDICE

“Página grabada [investigaciones sobre publicaciones sonoras]”

Raquel Stolf

Brasil

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Grupo de pesquisa Proposições artísticas contemporâneas e seus processos experimentais, Brasil, Florianópolis

AÑO: 2016 - 2018

Filiación Institucional:
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

RESUMEN AMPLIADO:

Presentaré algunas reflexiones sobre la producción de publicaciones sonoras y las relaciones entre componentes gráficos/impresos y componentes en audio, bien como intersecciones entre la palabra (como vía y/o una “palabra-desvío” – Blanchot), las operaciones de lectura y “especies de escuchas” (Perec). Serán investigados modos y modulaciones de escucha, conceptos de silencio (Cage) y articulaciones entre sonido, escritura y sentido en cuatro publicaciones sonoras: “Lista de coisas brancas – coisas que podem ser, que parecem ou que eram brancas” (2000-2001); “FORA [DO AR]” (2002- 2004); “Assonâncias de silêncios [coleção]” (2007-2010); “Mar paradoxo” (2013-2016).

A partir de investigaciones acerca de la construcción de proposiciones sonoras y sus desdoblamiento, se busca pensar articulaciones entre cuestiones que parten del proceso de las publicaciones que han sido presentadas arriba. Son ellas: ¿Cómo articular resonancias entre silencio y palabra (escrita/hablada), entre lectura y escucha?, ¿Cómo colocar la escritura y la escucha en suspensión?, ¿Cómo oscilar y pausar un texto?, ¿Cómo proponer una escucha porosa?, ¿Cómo coleccionar silencios en discos?, ¿Cómo concatenar publicaciones sonoras como proposiciones artísticas y de qué modo ocurren sus desdoblamiento en diferentes contextos?

Estas preguntas mueven reflexiones acerca de la construcción de publicaciones sonoras, denominación que vengo investigando a través de la producción, desdoblamiento y circulación de

publicaciones por mí desarrolladas⁵². Sus procesos de construcción involucran relaciones entre componentes en audio (agrupados en discos y plataformas online, entre otras posibilidades) y materiales gráficos, textuales e impresos, pudiendo implicar también, como subraya Steve Roden, propuestas de arte sonoro “cuyo foco recae en el sonido/escucha (como presencia material o idea)” (Roden apud Costa, 2010). La construcción de publicaciones sonoras incluye relaciones entre texto y sonido, implicando articulaciones entre disco y libro, entre el disco como trabajo artístico (Celant, 1977) y el libro/publicación de artista como obra y/o secuencias de espacio-tiempo (Carrión, 2011).

Como señala Anne Moeglin-Delcroix (2006), el libro de artista permite conservar los vestigios de otras actividades artísticas intermedia (Higgins), presuponiendo características heterogéneas. En la construcción de publicaciones sonoras, sus componentes gráficos y textuales se conectan a lo que suena en el componente disco.

Las experiencias de leer-ver y oír-escuchar no se separan, suceden interseccionalmente.

En “*Lista de coisas brancas – coisas que podem ser, que parecem ou que eram brancas*”, una colección de palabras-cosas blancas compone la publicación sonora homónima y puede ser instalada en el espacio expositivo en letras adhesivas y sonidos-ruídos. El blanco sobre blanco se presenta en conceptos que atraviesan el trabajo: el blanco (blanco que llena y nubla), el en blanco (vacío, espacio en blanco) y el quedarse en blanco (interrupción de sentido, instante suspenso de no saber, ruido). Superposiciones y apilamientos de palabras componen la publicación “Lista de coisas brancas”. En su desdoblamiento en instalación sonora, modulaciones en las superposiciones de palabras producen ruidos y discontinuidades entre sonido y sentido, resonancias y desplazamientos entre la lectura (del texto instalado) y la escucha del mismo texto, suscitando fluctuaciones y extrañamientos entre la palabra leída, escuchada y el espacio que las abraza y las modifica.

La publicación sonora “FORA [DO AR]” agrupa propuestas que investigan la palabra (el ruido de fondo al hablar, las fisuras de la ficción – “palabra-desvío”), un cuestionamiento sobre los micro-sonidos

⁵² Este texto integra las investigaciones que vengo desarrollando en la Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC desde 2011, tituladas *Investigações sob publicações sonoras [entre disco, palavra-partitura e notas-desenhos de escuta]* (2011-2014) y *Processos de escrita / Escuta de processos [articulações entre voz, palavra e silêncio em publicações sonoras]* (2015-2021).

del cotidiano y la escucha, una propuesta de reinventarla y estremecerla, como una escucha porosa que absorbe los ruidos del entorno, que propone pensar variaciones entre el ruido y el rumor. El CD de audio es compuesto por 33 proposiciones que pueden convertirse en micro-intervenciones urbanas, en instalaciones, textos y vídeos. Un dispositivo es imprescindible para que ocurran los desdoblamientos: el uso del texto en el encarte de la publicación, que lanza propuestas de situaciones de escucha y de desplazamientos de cada proposición sonora. En este proceso, las sugerencias de audición y las proposiciones sonoras tal vez indiquen, accionen y soliciten otras modulaciones o “especies de escuchas” (transitando entre lo micro, lo macro y lo imperceptible).

“*Assonâncias de silêncios [coleção]*” fue desarrollada a partir de una investigación sobre un blanco/cero en la escucha, haciendo referencia a las concepciones de Cage acerca del silencio y de los procesos de escritura que incluyen acciones como escuchar/respirar/dibujar/esperar. La publicación consiste en una colección de silencios grabados en diferentes contextos y agrupados en un CD, con material impreso, reuniendo: *silencios preparados; silencios acompañados; silencios con fallas; silencios apilados; fondo del mar bajo ruido de fondo*. Esta tipología se construyó durante el proceso de escucha, grabación y edición digital, envolviendo relaciones de interdependencia entre los audios y textos, palabras-partituras, notas-dibujos de escucha y un facsímil de una página de cuaderno. Así como subraya Cage (1978), el silencio no existe, sino constituye un medio para empezar a escuchar, pasé a interesarme no sólo por el silencio antes y después de la palabra, o siendo por ella construido o indicado, sino también por un silencio propuesto a partir del intento de escuchar sin oír.

La publicación “*Mar paradoxo*”, un desdoblamiento directo del proyecto “*Assonâncias de silêncios*”, es compuesta por material impreso y por 2 CDs de audio, con paisajes sonoros de fondos del mar en torno a la isla de Santa Catarina, Brasil. “*Mar paradoxo*” compila y apila “silencios costeros” que circundan la isla, de trechos de 100 fondos del mar, con profundidad de hasta 14 metros, acompañados por indicaciones de tipologías, por notas- dibujos de/para escucha y otros materiales. La construcción de la publicación implica investigaciones sobre el silencio como rumor incesante, proponiéndose también la construcción de tipologías ficticias de fondos del mar.

BREVE BIOGRAFÍA

Raquel Stolf

Artista y profesora en la Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis (desde 2002). Doctorado (2011) y Maestría (2002) en Artes Visuales por la Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. Ha realizado exposiciones individuales: Fundo do ar [sala de escrita] (Itajaí, 2016); Fundo do ar sob ruído de fundo (Curitiba, 2013); Assonâncias de silêncios (Florianópolis, 2011-2012); Entre a palavra pênsl e a escuta porosa (Florianópolis, Porto Alegre, 2011); entre otras. Participó de exposiciones colectivas: LIVRES ET REVUES D'ARTISTES: UNE PERSPECTIVE BRÉSILLENNE (Rennes, 2017); Quando o tempo aperta (Belo Horizonte, 2016); 10a Bienal do Mercosul (Porto Alegre, 2015); Mostra Coletiva do Prêmio SESI CNI SENAI Marcantonio Villaça (São Paulo, 2015); FRESTAS - TRIENAL DE ARTES (Sorocaba, 2014); Here. Now. Where? - 5th Marrakech Biennial (Saout Radio, 2014); IN-SONORA VIII - Muestra de Arte Sonoro e Interactivo (Madri, 2014); IN-SONORA - V (Madri, 2009), entre otras.

PERFIL WEB: <http://www.raquelstolf.com> / <https://soundcloud.com/raquelstolf>



VOLVER AL INDICE