



UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
CARRERA DE MÚSICA

---

**“Aspectos y funciones del sonido en la  
Instalación sonora practicada en Chile”**

(Arte Sonoro)

Proyecto de tesis para optar al título profesional de Músico con  
mención en ejecución instrumental y al grado académico de  
licenciado en artes, tecnología y gestión musical

**Michael Alejandro Hidalgo Farías**

Profesora Guía: Ángela Vallejos Campbell

---

Valparaíso, Chile

2012

*A mi padre, quien se ha esmerado en materializar con la fuerza  
inmedible de su corazón, mi búsqueda interior y de quien he legado la  
perseverancia y el amor por perfeccionar...*

*... A mi madre, hermana Y Marcelito Nahuel por derramar sabiduría,  
amor y alegría inagotables en mi vida...*

***Mis profundos y especiales agradecimientos a:***

*Ángela Vallejos, Adriana Hidalgo, Natalia Verdugo, Fernanda Farías, Isi Meléndez, Claudia Renata, Carmen Gloria Hidalgo, Johanna Vicencio, bibliotecarias y bibliotecas de la Universidad de Valparaíso, Artes visuales de la U. de Chile, Municipales (de Santiago, Providencia, Temuco y los café literarios Bustamante y Balmaceda en Stgo.).*

*A Paul Hernández, Jorge Martínez, Rainer Krause, Fernando Godoy, Esteban Agosin, Sebastián Jatz, Alejandro Albornoz, Gino Basso, Carmelo Galiotto y Karina (también a Gian), Claudio Hidalgo Donoso, Felipe Gajardo, Juan Carlos Estrada, César Gómez, Ricardo Valenzuela, Wilson Umanzor, Víctor Vásquez, y, a la gente que indirectamente, también colaboró en este trayecto.*

*A todos ellos y sin preferir a alguno, puesto que todos fueron como un engranaje en este proceso (por lo tanto, todos igual de importantes)...*

*... muchas gracias desde el corazón!!*

*18 de diciembre de 2012, Santiago de Chile.*

## Resumen

Con el objeto de investigar los aspectos y funciones del sonido en el ejercicio de la instalación sonora en Chile, el presente documento desplegará el resultado de una extensa investigación acerca de la utilización del sonido en puntuales instancias a través del siglo XX en la música experimental y el arte transdisciplinar para comprender como opera conceptual y estéticamente el sonido en el así llamado Arte Sonoro, disciplina en la cual se inscribirá la práctica artística en la cual se enfatizará, a saber: instalación sonora. Asimismo, el texto dará cuenta sobre los antecedentes que conformaron esta disciplina en la escena local durante el siglo XX y su permanente actividad ya consolidada en el presente siglo hasta nuestros días. Por último, mediante la recopilación y posterior sistematización de los aspectos que constituyen la instalación sonora, a modo de pauta de referencia, se dará curso al análisis de siete obras de distintos artistas chilenos con el propósito de dar cuenta preferencias, formas y condiciones etc. a propósito de la utilización de los aspectos y funciones del sonido por parte de estos.

## Acerca del motivo

Como músico, he atendido con gran énfasis el sonido en sus variadas formas, paralela y posteriormente a mi formación como profesional en esta carrera, puesto que mis inquietudes, van estrechamente relacionadas con el arte terapéutico, especialmente con la Sonoterapia y la Musicoterapia. Por lo tanto, puedo dar cuenta empíricamente que, el sonido, más allá (y más acá) de su función estética en la música propiamente tal, se presenta como **elemento vital** en distintos aspectos de nuestra experiencia; en nuestra voz, identificándonos como personas en tanto que nos permite comunicarnos y establecer relaciones con el medio. En nuestra respiración, haciéndonos oír y sentir que estamos vivos al mismo tiempo que nos calma o vigoriza. En los paisajes sonoros que nos aportan información esencial del entorno espacial y sociocultural. Por otro lado, los sonidos terapéuticos provenientes de los *mantras* que nos llevan a estados de conciencia superiores; el sonido de las cinco vocales que resuenan en cinco puntos vitales de nuestro cuerpo. Los sonidos entonados en una simple melodía (“el que canta sus males espanta”), o los sonidos de instrumentos autóctonos que actualmente se han reconsiderado en el arte de la sanación.

En un principio intenté dar curso con una compañera, a un proyecto de tesis que consistía en aplicar música a un grupo de mujeres en estado de pre-parto en el Hospital Carlos Van Buren de Valparaíso; si bien, la iniciativa tuvo acogida por parte del hospital, se presentaron complicaciones por razones que implicaban materias específicas que la carrera no abordaba. Es por esto que desarrollé este documento que en alguna medida se acerca a mis intereses pues, me permitió seguir conociendo lo indispensable que ha resultado ser el sonido mediante su materialidad, en la investigación y experimentación que tuvo protagonismo en el desarrollo musical y artístico del siglo XX, y, que aún mantiene actividad en el siglo XXI mediante prácticas que consideran el sonido como elemento esencial en la disciplina reconocida como Arte Sonoro y en particular el ejercicio de la instalación sonora, puesto que este formato artístico se configura como experiencia sensorial y fenomenológica muy cercana a la percepción de los espacios visual y auditivo que tenemos de/en la ‘realidad’.

Espero, profundamente, que este trabajo sea de útil ayuda a las actuales y futuras generaciones de alumnos que deseen indagar en aspectos artísticos contemporáneos, sean estos musicales o no, que operan con la materialidad del sonido puesto que les competirá en mayor o menor medida al desenvolverse en el medio actual.

## ÍNDICE

<b>0.</b>	<b>Introducción.....</b>	<b>1</b>
<b>1.</b>	<b>La “herencia experimental”: sonido y ruido musical.....</b>	<b>3</b>
1.1	Debussy y la exploración de nuevas sonoridades.....	5
1.2	Erick Satie y los primeros acontecimientos rupturistas en la escucha tradicional .....	7
1.3	El Futurismo y el ruido como materialidad musical.....	8
<b>2.</b>	<b>Ampliando el concepto de sonido: el sonido como objeto de investigación .....</b>	<b>11</b>
2.1	Integrando el ruido al concepto de sonido.....	12
2.2	Objeto sonoro .....	14
2.3	Replanteamiento del silencio .....	17
<b>3.</b>	<b>Arte de acción e “<i>Intermedia</i>”: el sonido como materia.....</b>	<b>20</b>
<b>4.</b>	<b>Arte sonoro.....</b>	<b>24</b>
4.1	Acerca de su (in)definición.....	25
4.2	Arte sónico y el sonido en el Arte Sonoro.....	26
<b>5.</b>	<b>La experimentación sonora en Chile como precedente en la conformación del Arte Sonoro local .....</b>	<b>29</b>
5.1	Literatura .....	30
5.2	Música .....	31
5.3	Videoarte .....	33
5.4	Colectivo de acciones de Arte: CADA .....	35
5.5	Contexto educacional .....	35
<b>6.</b>	<b>Actualidad.....</b>	<b>37</b>
6.1	Pioneros, eventos e instancias en el siglo XXI.....	38
6.2	Formatos y artistas.....	42
6.2.1	Poesía sonora.....	42
6.2.2	Escultura sonora.....	43
6.2.3	Etnografía y cartografía sonora.....	43
6.2.4	Artes mediales.....	44
6.2.5	Experimentación electrónica.....	45
6.2.6	Performance o acción sonora.....	46
6.2.7	Instalación sonora.....	47

<b>7. La instalación como “formato” de las artes visuales</b> .....	48
<b>8. La instalación sonora: aspectos constituyentes</b> .....	51
8.1 Locación y espacio como lugar para el sonido .....	53
8.2 Propuesta conceptual o conceptualidad.....	53
8.3 Diseño sonoro .....	54
10.3.1 Soporte técnico .....	56
10.3.2 Organización del sonido .....	57
10.3.3 Paisaje sonoro .....	58
8.4 Diseño acústico.....	59
8.4.1 Acústica arquitectónica.....	60
8.4.2 Espacialización del sonido.....	62
8.5 Sobre la percepción en el acontecimiento sonoro .....	64
8.5.1 Relación sonoro-visual .....	64
8.5.2 Relación sonoro-espacio-temporal .....	67
<b>9. Análisis de obras</b> .....	69
9.1 Pauta de referencia.....	70
9.2 Introducción de las obras.....	71
9.3 “ <i>Kreuzfahrt</i> ” (Rainer Krause) .....	73
9.4 “ <i>Radios</i> ” (Jorge Martínez) .....	76
9.5 “Proyecto ADN” (Máximo Corvalán) .....	79
9.6 “Gotas de leche” (Sebastián Jatz).....	82
9.7 “Máquina solaris” (Fernando Godoy) .....	84
9.8 “Lugar invisible” (Ana María Estrada).....	86
9.9 “RedTopía” (Esteban Agosin).....	88
<b>10. Conclusiones</b> .....	91
<b>11. Bibliografía</b> .....	100

## 1. Introducción

Con un primer interés en investigar el sonido como motor de las consecutivas transformaciones en la música del siglo XX desde sus comienzos, este trabajo se direcciona hacia la “experimentación musical sonora” o lo que se ha entendido por “música experimental” (aunque este último término ha carecido de una definición sólida), sin embargo, en su transcurso pudimos observar hacia la segunda mitad del siglo, el notorio posicionamiento del sonido no solo en el ámbito musical sino en el cruce transdisciplinar que caracterizó al arte posmoderno. Este cruce de disciplinas da génesis al concepto “*Intermedia*” y supone el desplazamiento del sonido desde el territorio musical hacia espacios artísticos intermedios, situándolo cada vez con mayor preponderancia en el trabajo músicos, artistas plásticos, literarios, mediales etc. que consolidan hacia los años noventa la disciplina conocida como “Arte Sonoro”, la que en su dominio comprendió (y comprende aún), prácticas tales como la “poesía sonora”, la *performance* o “acción sonora”, la “escultura sonora”, “video arte”, el “arte medial”, el “Radio arte” la “instalación sonora”, entre otras que han considerado al elemento sonoro como elemento esencial.

Es así como el horizonte de la investigación, se establece con la instalación sonora, puesto que, esta práctica artística propicia, de entre las recién nombradas, el terreno idóneo para ‘recibir’ al sonido al proponer otras lecturas estéticas de este al relacionarse con el espacio, un lugar específico, objetos visuales y el espectador.

La instalación sonora por su parte representa una forma artística multisensorial, por lo que acerca en cierta medida el arte a la realidad. Con la instalación sonora presenciamos el ‘efecto’ directo que tiene el sonido en el espectador puesto que este, no sólo lo oye, sino también lo percibe corporalmente, mediante sus desplazamientos en un espacio dado, permitiéndole/se a su vez nuevas direcciones y nuevas experiencias de las dimensiones, espacial y temporal en respecto de la percepción visual respectivamente. En este sentido el sonido difiere su funcionalidad respecto la apreciación estética de una obra musical, en donde por lo general su escucha es abstraída y por tanto, idealizada, situación que desconecta al espectador del presente y, muchas veces, lo separa físicamente desde el escenario a una butaca permitiéndole sólo el recibir el sonido de la obra, más no el considerarlo parte de esta. A diferencia, en la instalación, la obra artística no se completa sino hasta que el espectador la integra.

Por otra parte la instalación sonora ha significado en la escena nacional, uno de los géneros del Arte Sonoro más practicado por los artistas, quienes, siendo la mayoría procedentes del campo de las artes visuales, seguido por los de formación musical, han considerado al sonido como un elemento más en el campo visual y como una potencial alternativa respecto de su empleo tradicional respectivamente, dando cabida a nuevos conceptos, reflexiones y permanente actividad en el quehacer artístico.

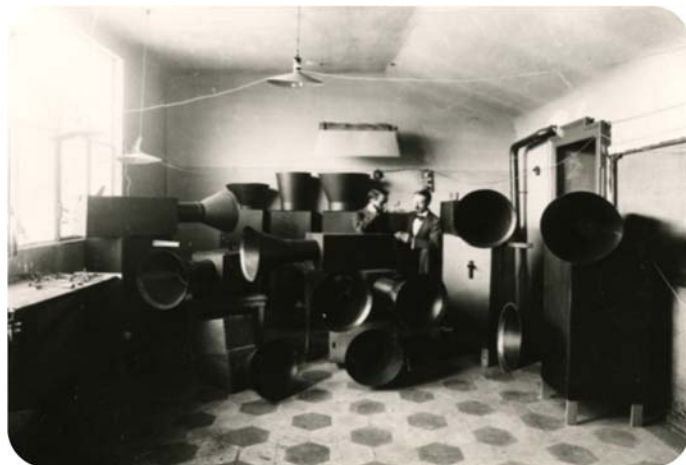
En respecto de esta última observación, es decir, de la utilización del sonido como objeto de estudio y experimentación a través de su materialidad por parte de los artistas chilenos en el ejercicio de la instalación sonora, nos formulamos las siguientes dos preguntas:

“¿Qué aspectos y funciones del sonido se utilizan en una instalación sonora?” y, “¿cómo han sido utilizados por los artistas sonoros chilenos?”

Mientras la primera pregunta nos conducirá a revisar la bibliografía versada en el desarrollo del sonido en el arte experimental del siglo XX; los aspectos que constituyen la instalación como formato del arte visual y del Arte Sonoro y recopilar información de distintos artistas/autores (nacionales y extranjeros) que han reflexionado sobre esta práctica. La segunda nos llevará a sistematizarlos para lograr una herramienta a modo de ‘pauta de referencia’ que permita realizar el análisis de siete obras realizadas por distintos artistas chilenos desde una plataforma objetiva. De esta manera, la investigación, contando además con la información proporcionada por entrevistas, será de vital importancia al momento de responder nuestras preguntas en tanto que develar aspectos que se relacionaron inevitablemente con estas.

# 1. La “herencia experimental”: Sonido y ruido musical

---



*Fotografías: Claude Debussy, Erick satie y Luigui Russolo (junto a Ugo Piatti)*

Mucho del carácter experimental de la música del siglo XX, reflejado en la búsqueda continua de nuevos horizontes estéticos y conceptuales, encuentra sus raíces en lo que hemos llamado en este documento como: “La Herencia experimental”, refiriéndonos como tal, a los referentes e hitos que condujeron las principales transformaciones musicales a comienzos de siglo preponderando nuevas sonoridades y la materialidad del sonido<sup>1</sup> ante la estructura como sistema semiótico en el proceso compositivo. Es por esta razón que hacemos reseña al subtítulo “sonido y ruido musical”, aunque, señalando que, no repararemos cabalmente en lo “musical” puesto que como veremos, desde dichas transformaciones, las cuales si bien, aún no desprenden de los cánones del sistema tonal<sup>2</sup>, es que resulta sino imposible, al menos dificultoso, el describir una definición de “Música” incluso a través de su funcionalidad.

Esta problemática se encuentra también en lo que se denomina hacia los años 50, aunque ambiguamente, como “Música experimental”, es decir, aquella música que busca expandir sus límites a través de nuevos horizontes estéticos no abordados por la música tradicional. Para John Cage [1912-1992], uno de los referentes principales de este ‘genero’ “Un hecho experimental es aquel que produce resultados no previsibles”. Esta última observación es quizás, la premisa para caracterizar al (digámoslo así) “linaje musical” versado durante el documento, pues lo diferencia de la corriente musical del Dodecafonismo y posteriormente el Serialismo Integral<sup>3</sup> comenzada por Arnold Schoenberg [1874-1951] y continuada por Anton Webern [1883-1945] respectivamente, cuales tuvieron intereses estéticos y filosóficos claramente establecidos.

Para efectos prácticos, proponemos entender el término “música” durante el desarrollo del documento, tal como postuló John Cage adoptando la idea de Edgard Varèse, a saber, la de “sonidos organizados”.

---

<sup>1</sup> Nos referimos con “materialidad del sonido” al ruido y no al sonido modulado o sonido musical.

<sup>2</sup> “Sistema de organización de altura de las notas en el que los elementos guardan entre sí un orden jerárquico de mayor a menor importancia; rige la construcción del discurso musical de la música occidental. (...)” Lathan, 2009

<sup>3</sup>El Dodecafonismo o sistema dodecafónico es un sistema compositivo que se enfoca inicialmente en las alturas, haciendo uso de las 12 notas de la escala cromática en un orden fijo y homogéneo, renuncia a su vez a las jerarquías de la escala tonal (Lathan, 2009). El Serialismo integral será la continuación elaborada del Dodecafonismo.

## 1.1 Debussy y la exploración de nuevas sonoridades

En el panorama musical, así como en la generalidad del arte hacia finales del siglo XIX, se presenciaba una fuerte tendencia hacia la ruptura de la tradición y los esquemas formales; luego acontecido el período romántico, la música sufría una transformación debido al comienzo de la atonalidad y el cromatismo armónico llevado a cabo principalmente por Richard Wagner [1813-1883]. En consecuencia, los límites del sistema tonal, comienzan a rebasarse.

Es así como emergerán, dos principales vanguardias dividiendo en gran parte el rumbo de la Música contemporánea; la primera acontecida por Claude Debussy [1862-1918] entre finales del siglo XIX y comienzos del XX y sus trabajos pioneros en la exploración mediante nuevas sonoridades y la segunda por Arnold Schoenberg y el Dodecafonismo. Siendo la primera la que preparará el terreno a los profundos replanteamientos estéticos teniendo como directriz la sonoridad.

Con la intención de separar la música francesa del dominio romántico alemán pos-wagneriano, Debussy da inicio a la primera ruptura con el sistema tonal al utilizar atmósferas sonoras en sus composiciones. De esta manera, la música en analogía al procedimiento impresionista (aunque Debussy negaría considerarse inscrito en esta corriente), “evitaba todo lo dramático, narrativo, formal, convencional y complicado, preocupándose del sonido por el sonido, así como los pintores se ocupaban de la luz por la luz”<sup>4</sup>

Debussy se adhirió a la corriente literaria del Simbolismo, por lo que comienza a estudiar elementos representativos extra musicales como las texturas del mar explorando su carácter cambiante (*La Mer* -La Mar- [1903-1905]). También utiliza escalas de tonos enteros para evocar distintos estados, tales como, sensación de vaguedad en *L'après midi d'un faune* [1894] (preludio a la siesta de un fauno).

Es preciso señalar la diferencia entre el trabajo Debussy y la vanguardia dodecafónica para esclarecer mejor el rumbo de nuestra investigación, pues en el Dodecafonismo, el sonido en alguna medida también logra tener un importante rol, sobre todo en lo que Schoenberg llamó “*Klangfarbenmelodie*” (melodía de timbres), técnica que consistió en dividir

---

<sup>4</sup> Scholes, 1964: p. 399

una melodía entre varios instrumentos enriqueciendo así el color tímbrico, no obstante, ambas vanguardias tuvieron intereses estéticos muy diferentes; mientras que Debussy daba curso a su búsqueda en las sonoridades y atmósferas, Schoenberg se ‘preparaba’ para instaurar un sistema fundamentado en sistemáticos procedimientos que concebirían y condicionarían el sonido como parte de una estructura, es decir, el sonido en función de la estructura y no al revés. John Cage dirá a propósito de este sistema:

“El método de Schoenberg asigna a cada material, su función con respecto al grupo (armonía asignada a cada material, en un grupo de material desigual, su función con respecto al material fundamental o más importante en el grupo) El método de Schoenberg es análogo a una sociedad en la que el énfasis del grupo está en la integración del individuo en el grupo.”<sup>5</sup>

Cage fue alumno de Schoenberg y de aquí su opinión cercana, aunque ciertas diferencias con su método lo harían incluso esclarecer su búsqueda.

El sistema de Schoenberg, comienza a perfeccionarse con su discípulo Anton Webern [1883-1945] quien fue precursor del “Serialismo Integral”, técnica que consistió en controlar todos los parámetros musicales “además de la altura de los sonidos, su amplitud, su timbre o estructura de armónicos, su duración, su morfología (el modo en que estos surgen, continúan y se apagan). Y también al ritmo, a la forma, al contrapunto y hasta al ataque de los instrumentos.”<sup>6</sup>

Schoenberg al sistematizar igualitariamente al sonido respondió a un cierto “organicismo romántico”<sup>7</sup> razón que al mismo tiempo lo uniría a “una línea ininterrumpida que lo remitiría a su génesis pasando por Brahms, Wagner, Beethoven y Mozart y que llegaba hasta Bach.”<sup>8</sup> Y según esto se puede inferir que, Debussy, respondiendo a un ideal nacionalista y político-social al desprender la música de esa ininterrumpida cadena de compositores, descubriría la ‘beta’ que, a través de la exploración sonora, replantearía continuamente los cánones estéticos de la música experimental

---

<sup>5</sup> Cage, 1973: p.5

<sup>6</sup>Cambiasso, Norberto a propósito de A. Schoenberg en "La estética de John Cage y sus orígenes de la música experimental (I)".[en línea]. Abril 2012, [25 de Julio de 2012]. Disponible en la Web: <http://hipermedula.org/2012/04/cosas-sonidos-estetica-john-cage-origenes-musica-experimental/>

<sup>7</sup> Norberto Cambiasso se refirió al término a propósito de Schoenberg como: “la idea de que una obra acabada se medía por su completud formal, la relación perfecta entre todos los elementos que la componían. Una totalidad cerrada en sí misma donde no faltase ni sobrase una sola nota, donde cada sonido se articulara con el anterior y con el siguiente en una conexión necesaria y donde nada interviniera que pudiera considerarse ajeno al material técnico requerido por la estructura misma de la composición.” *Ibíd.*

<sup>8</sup> Lathan, 2009: p.1935

## 1.2 Erick Satie y los primeros acontecimientos rupturistas en la escucha tradicional

Otra figura ligada también al nacionalismo y a los primeros acontecimientos que cuestionaron los valores estéticos tradicionales, lo fue Erick Satie [1866-1925]. Satie, en comparación a Debussy no fue vanguardista en el sentido de influir en la estructura musical tradicional, en efecto, en su música prevalece un carácter neoclásico como forma de rechazo hacia el modelo posromántico europeo imperante y, aunque siendo difícil asignar a sus ideales neoclasicistas o a su personalidad excéntrica el sentido de su obra (o, probablemente de ambos), refleja una actitud desarticuladora de lo que hasta ese momento se comprendía como música.

En su *Musique d'ameublement* [1917] (música de mobiliario) propone una nueva forma de escuchar (o quizás, no escuchar), que negaría en consecuencia la actitud intelectual tradicional adoptada en la interacción orquesta-espectador de los conciertos burgueses.

“La música de mobiliario crea una vibración; no tiene otro objeto; desempeña el mismo papel que la luz, el calor y el confort en todas sus formas (...)”<sup>9</sup>

Otro ejemplo lo encontramos en la inclusión de ruidos mediante artículos extra-musicales (máquina de escribir, sirenas, hélices de aeroplanos, transmisores telegráficos de Morse y ruedas de lotería<sup>10</sup>) en la música compuesta para el ballet “*Parade*” en colaboración de Pablo Picasso, Jean Cocteau y Léonide Massine en mayo de 1917, que por cierto, fue recibida con escándalo por parte de los críticos conservadores, los que rechazaron su presentación completa y consideraron la música como “ruido insoportable”<sup>11</sup>. En obras como estas y otras como “*Vexations*”, escrita alrededor de 1893 aparentemente para piano, en donde indicó en la partitura “Para tocar 840 veces seguidas, sería bueno prepararse de antemano en total silencio, mediante una seria inmovilidad”<sup>12</sup> Satie puso en tela de juicio la manera tradicional de concebir y escuchar la música, anticipando también acontecimientos realizados posteriormente por movimientos como lo fueron

---

<sup>9</sup> Carta de Erik Satie a Jean Cocteau, el 1 de Marzo de 1920.

<sup>10</sup> Goldberg, 2001: p.78

<sup>11</sup> *Ibid*

<sup>12</sup> A propósito de la obra, esta se realizó en el Hall Central del Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago de Chile entre el 20 y 21 de Octubre del 2011, siendo interpretada por 32 pianistas en un lapsus de 28 horas. Detalles en: <http://www.arsomnis.com/es/vexations>

el Dadá y Futurista, y que dicho sea de paso, fueron imprescindibles en la nueva concepción estética del arte: “Con todo, el escándalo de *Parade* confirmó la fama de Satie a los cincuenta años (...) y estableció un espíritu para nuevas representaciones de Apollinaire y Cocteau entre otros.”<sup>13</sup>

### 1.3 El Futurismo y el ruido musical

El Futurismo significó para la música, así como para otras artes que buscaron librarse de lo rígidamente establecido, un hito determinante al momento de fundamentarse estéticamente. Como hecho vanguardista este movimiento sembró en cada manifiesto nuevos conceptos en pro de la necesidad de una renovación artística y social. Este despertar busco manifestarse a través del ensimismamiento el arte, es decir, el arte formando parte de la realidad a cabalidad. Hablamos de componer, pintar, diseñar, declamar, entre otras prácticas, con la materialidad del entorno. De aquí a que el ruido fuera imprescindible como elemento musical.

El Futurismo comienza en París bajo la autoría del poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti el 20 de marzo de 1909 con la publicación del primer manifiesto “violencia incendiaria” en el periódico *Le Figaro* y se concreta en Italia expandiéndose a la totalidad del arte. Si bien fue Balilla Pratella quien firma el manifiesto de la música futurista, quien realmente lo llevaría a cabo y con creces, fue el pintor y poeta italiano Luigi Russolo [1885-1947]. Russolo escribe el manifiesto titulado “*L’arte dei rumori*” (el arte del ruido) inspirado luego de escuchar un concierto de Pratella en Roma.

“El 9 de marzo de 1913, durante nuestra sangrienta victoria tras más de cuatro siglos en el Teatro Costanzi de Roma, hemos sido ‘puño y caña’ en la lucha contra la defensa de su Música futurista, realizada por una poderosa orquesta, cuando de repente mi mente intuitiva concibió un nuevo arte que sólo sus genios pueden crear: el arte de los ruidos, consecuencia lógica de sus maravillosas innovaciones”<sup>14</sup>

En el manifiesto, Russolo aspiraba a abrir las puertas de la Música a la totalidad de los sonidos, desde los más sutiles en la naturaleza a los más estridentes de la ciudad, buscando a su vez una amplitud en registro tímbrico instrumental tradicional.

---

<sup>13</sup> Goldberg, 2001: p.78

<sup>14</sup> Russolo, 2004: p.4

“Hoy en día las artes apuntan hacia lo estridente extraño y las combinaciones más disonantes de sonido. De esta forma nos aproximamos al **ruido-sonido** esta revolución de la música es paralela al crecimiento y proliferación de las maquinarias, utilizadas en la labor humana”<sup>15</sup>

“Es preciso reemplazar la restringida variedad de timbres de los instrumentos orquestales por la variedad infinita de timbres obtenidos a través de mecanismos especiales”<sup>16</sup>

De esta forma construyó una cantidad de aparatos para producir diferentes ruidos emulando esas maquinarias; los *Intonarumori*, entre ellos estaban el Ululador (*ululatore*), el Silbador (*sibilatore*), el Crepitador (*crepitatore*), el Rascador (*gracidatore*) entre otros, completando así una orquesta con estos. La primera presentación tuvo lugar en el Teatro Dal Verme de Milán en 1914.

El Futurismo significó un gran aporte conceptual en la práctica musical y artística contemporánea, entre otros aportes lo fueron el utilizar por primera vez máquinas al momento de producir música (según Oriol Rossel significó el devenir de la Música electrónica<sup>17</sup>), incluso para las prácticas que hoy se consideran como Arte Sonoro como por ejemplo, el pintor Sofficci al señalar que “el espectador debe vivir en el centro de la acción pintada”<sup>18</sup> adelantaba la apropiación y uso del público en la instalación como formato del arte visual y posteriormente de la instalación sonora. O investigar nuevas técnicas cinematográficas tales como colorear el dispositivo para indicar por ejemplo, ‘estados de ánimo’, distorsiones de imágenes mediante el uso de espejos etc. se acercaría a lo que fue el video-arte en sus inicios. O el manifiesto del Teatro radiofónico futurista (octubre de 1933) adelantándose a lo que conocemos hoy por Radio arte.

“Mediante la música de ruidos, intervalos de silencio e incluso ‘interferencia entre emisoras’, las ‘performances’ de radio se centraron en la “delimitación y la construcción geométrica del silencio”<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> Russollo, 2004: p.5

<sup>16</sup> Rossel, 2002: p.42

<sup>17</sup> *Ibid.* p.39

<sup>18</sup> Soffici, 2001: p. 14

<sup>19</sup> Goldberg, 2001: p.31



## 2. Ampliando el concepto de sonido: el sonido como objeto de investigación

---



Fotografía: Pierre Schaeffer, John Cage, R. Murray Shafer.

Al insertar el ruido a la práctica artística, Russollo también insertaría una problemática radicada en la dicotomía sonido-ruido, problemática que quizás afectaría más al público consumidor que al artista creador, pues este último, se beneficiaría de una potente alternativa encontrada no solo en máquinas artesanales, sino en la utilización de nuevos medios tecnológicos. Así, figuras tales como John Cage, Pierre Schaeffer y otros, un tanto más actuales como R.M Shaeffer o Max Neuhaus (entre otros), irán más allá de problematizar dicha dicotomía al investigar el potencial del sonido en su calidad y cualidad de objeto.

En el presente capítulo profundizaremos en esta dicotomía, pues si hay algo que debemos entender para comprender como opera estéticamente el Arte Sonoro es principalmente el uso del sonido en su amplitud de concepto.

## **2.1 Integrando el ruido al concepto de sonido**

Comencemos por saber que el concepto de “ruido”, tal como veremos en el caso del “silencio” en el siguiente subcapítulo, se ven afectados, aunque indirectamente, por diversas determinantes sociales en el devenir de la historia, es decir, sin pretensión de propiciar digámoslo así, una “conciencia auditiva”. Esto se debe en gran parte al ocularcentrismo<sup>21</sup> existente en nuestra cultura occidental desde la antigua Grecia. Se ha privilegiado y actualmente explotado, el campo de la visión, incluso, al extremo de distorsionar la percepción que tenemos del mundo mediante el abuso de información; donde vemos hay imágenes que proponen cierta ‘realidad’. Shafer, uno de los principales impulsores de la ecología acústica dirá al respecto:

“Se trata de la disonancia entre el espacio visual y acústico. El espacio acústico permanece soslayado porque no puede ser poseído [...] Hoy vemos el mundo sin oírlo”<sup>22</sup>

Prueba de esto, también es la precariedad con la cual se describe el significado de ruido en el diccionario, por ejemplo, en el Larousse, como en la mayoría de los diccionarios se describe como “Sonido más o menos irregular, confuso y no armónico”<sup>23</sup>. Esta definición no difiere en mayor medida a lo

---

<sup>21</sup> Preferencia del sentido de la vista ante el resto de los sentidos

<sup>22</sup> Shafer en Estrada, 2010: p.29

<sup>23</sup> Significado ruido. Larousse, 2008

que Herman Von Helmholtz [1821-1894] explicaba ya en su libro “acerca de las sensaciones del sonido” hace más de un siglo atrás.

“Percibimos que generalmente un ruido es acompañado por una rápida alternancia de diferentes tipos de sonido (...) tenemos rápidas, irregulares, pero nítidamente perceptibles alternancias de varios tipos de sonidos que aparecen caprichosamente (...)”

Concluyendo que:

“La sensación de un sonido musical es debida a un rápido movimiento periódico del cuerpo sonoro; la sensación de un ruido se debe a movimientos no-periódicos”<sup>24</sup>

No es de nuestra intención citar este ejemplo cómo definición errónea pues en efecto, no lo es, pero, si, dar cuenta con un sencillo ejemplo, que, nuestra cultura no concibe este concepto en su amplitud, es decir, el significado de ruido, incluso hasta hoy (aunque en menor medida), pareciera ser cualquier sonido que no se encuentre modulado y cercano al sonido musical.

No obstante, mayor ha sido el aporte propiciado por el Arte Sónico<sup>25</sup> y mayor aún el Arte Sonoro. Por ejemplo, algunos puntos de inflexión en la música tales como la “Quinta sinfonía” de Beethoven, “Tristán e Isolda” de Wagner, “La consagración de la Primavera” de Strawinsky o el “*Pierrot Lunaire*” de Schoenberg cuales fueron en su estreno considerados por la mayoría del público como ruidos, hoy, resultan ser para muchos un ‘deleite auditivo’ compuesto de sonidos. Más tarde, gracias al recurso tecnológico en su acelerado desarrollo, John Cage compondrá la primera pieza considerada electrónica (*Imaginary Landscapes, n°1* [1939]), Pierre Schaeffer experimentará con el magnetófono y la cinta magnética, un conjunto de técnicas de fijación de sonidos del entorno la que denomina en 1948 como “Música concreta” y en 1951 emergerá la Música electrónica de la mano de Robert Beyer y Herbert Eimer.

Hacia finales de los 50, el recurso tecnológico permitió utilizar todo el espectro timbrístico disponible; sonidos concretos<sup>26</sup>, sintéticos (sonidos

---

<sup>24</sup>Shafer, 1969. Citado de Herman op.Cit.p. 26

<sup>25</sup> Nos referimos con este término a las formas artísticas que operan con sonidos

electrónicos), instrumentales, la voz humana etc. En efecto, esta amplitud del concepto, despertaría aún más inquietudes quizás no necesariamente musicales sino investigativas en el trabajo de figuras como Pierre Schaeffer, John Cage y R. Murray Schafer.

En tanto, el Arte sonoro al operar centralmente con la materialidad del sonido, de antemano sugiere el “abrir los oídos” para comprender alguna “expectativa de sentido” que no se genera mediante cierto intelecto como sucede en la música. En este sentido se puede remitir su génesis conceptual al Futurismo, pues, fue desde el manifiesto de Rusollo que se propone por primera vez el escuchar el entorno conscientemente en tanto que ampliar el concepto de sonido.

## **2.2 Objeto sonoro**

Pierre Schaeffer abandona la denominación de Música Concreta en 1958<sup>27</sup> para dedicarse con énfasis al estudio del “objetos sonoro”. Comienza así a indagar en la cualidad objetual del sonido en tanto que abstracta en el modo de percibir por parte del sujeto. Cuando Schaeffer nos da cuenta del objeto sonoro se refiere a una especial percepción fenomenológica del sonido.

“El objeto sonoro aparece cuando llevo a cabo a la vez material y espiritualmente una reducción más rigurosa aún que la reducción acusmática<sup>28</sup>. No solo me atengo a las indicaciones que me proporciona mi oído, puesto que materialmente el velo de Pitágoras habría bastado para obligarme a ello (...)”<sup>29</sup>

Nos dice que el objeto es (citando la tesis de Edmund Husserl [1859-1938]):

“El polo de identidad inmanente de las vivencias particulares, por lo tanto, trasciende a la identidad que sobrepasa estas vivencias particulares”<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup>Término postulado por Pierre Shaeffer que alude a lo sonidos fijados en soporte registrados directamente desde su fuente causal para ser utilizados con fines musicales.

<sup>27</sup> Schaeffer, 2003: p.23

<sup>28</sup>Schaeffer alude al término como el resultado del ejercicio de oír los sonidos sin ver sus causas (o fuente sonora) de la cual proviene.

<sup>29</sup>Schaeffer, 2003: p.162

<sup>30</sup>Schaeffer, 2003

Siendo este “polo de identidad inmanente” adonde dirigimos nuestras vivencias particulares (percepción, recuerdo, deseo, imaginación, etc.). Tras un ejercicio de escucha reducida<sup>31</sup> propone hacernos conscientes de aquella inmanencia en el objeto, aquello que siempre estará como identidad independiente a esas *vivencias particulares* que a ratos pueden confundir nuestra atención (lo que describe como “*époché*” o “la tesis ingenua del mundo”).

Michel Chion [Francia 1947-actual], continuador de la obra Schaefferiana, describe de manera más sencilla que el objeto sonoro es:

“Todo fenómeno sonoro que se percibe como un conjunto, como un todo coherente, y que se escuche mediante una escucha reducida que lo enfoque por sí mismo, independientemente de su procedencia o significación”<sup>32</sup>

Como vemos hasta ahora, percibir el objeto sonoro no es algo puramente natural, en efecto, implica una actitud que trasciende incluso un entrenamiento auditivo obtenido a través de nuestra experiencia; pensemos que para percibirlo necesitamos un “detenernos a escuchar”, seguido de un “discriminar” y luego un “analizar”. Incluso, adoptando esa actitud de escucha, no será natural percibir el objeto sonoro en una escena cotidiana, en donde innumerables objetos sonoros se presentan simultánea y fugazmente. Por eso Schaeffer propone percibirlo mediante su grabación.

“Al ser grabado el objeto se produce cómo idéntico, a través de las distintas percepciones que tendré en cada escucha”<sup>33</sup>

Actualmente el concepto original de objeto sonoro, no ha sido utilizado con el sentido que lo fue desde un principio, es común actualmente de hablar del objeto sonoro para referirse a los sonidos como entidades sonoras, mas no en la significación fenomenológica que propone Pierre Schaeffer. R. Murray Shafer quien utilizará este concepto, lo describe como:

“(…) un evento acústico completamente independiente. Un acontecimiento único. Nace, vive y muere. En este sentido podemos hablar de la vida biológica del objeto sonoro (...) cada objeto sonoro está encerrado en un ectoplasma que llamamos envolvente del sonido. Dentro de ella se halla una vibrante

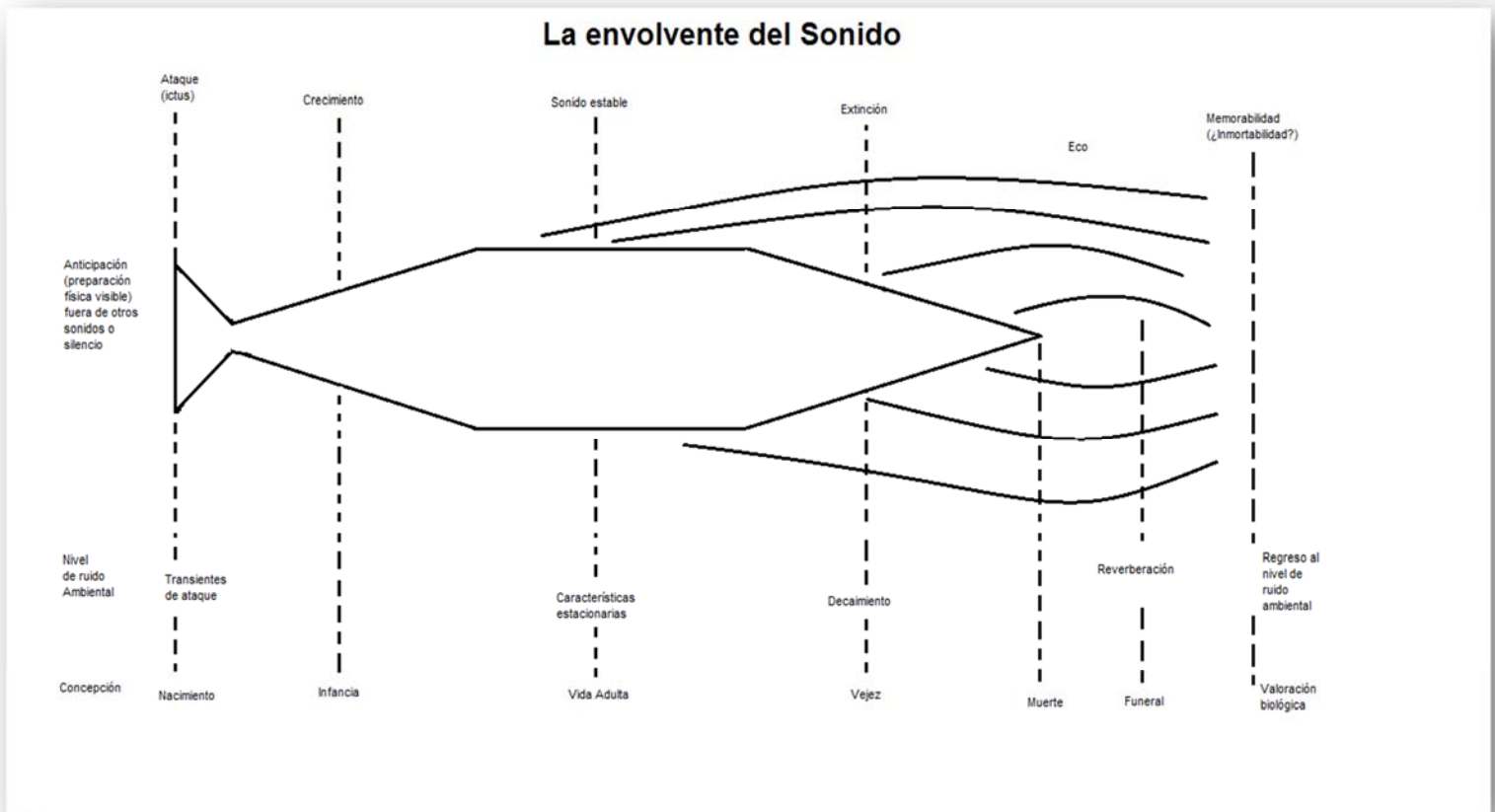
---

<sup>31</sup> “Es la intención de no escuchar *más que* el objeto sonoro” *Ibíd.* p.163.

<sup>32</sup> Chion, 1983: p.34

<sup>33</sup> Schaeffer, 2003: p.164

existencia que podemos dividir en varios períodos de vida bio-acústica”<sup>34</sup>



Si observamos con detención el dibujo, podemos apreciar que Shafer describe cada etapa en la 'vida' del objeto sonoro, cual si fuera un ser humano. En este sentido podemos entender que un sonido pese a lo muy parecido que pueda ser frente a otro, incluso si proviene desde la misma fuente sonora resulta ser único e irrepetible.

Además de reflexionar sobre el objeto sonoro, Shafer también ha sido una importante figura en materia de ecología acústica, y sus aportes en este campo, entre ellos el concepto de "paisaje sonoro", han trascendido hacia el ámbito estético acústico. En capítulos posteriores profundizaremos sobre esta última observación y de dicho concepto.

<sup>34</sup> Shafer, 1969: p.63 y 65.

### 2.3 Replanteamiento del Silencio

Para John Cage, el replantear el silencio trata principalmente de un hecho aparentemente sencillo pero a la vez ignorado. Para eliminar tabúes visita en 1951 la cámara anecoica<sup>35</sup> de la Universidad de Harvard esperando escuchar el silencio, pero se encuentra con la presencia de dos sonidos; uno alto y uno bajo. Cuando los describe al ingeniero encargado, él le explica que el alto provenía del sistema nervioso y el bajo de la circulación sanguínea. De esta manera, Cage se da cuenta que el silencio no existe y posteriormente concluye:

"El significado esencial del silencio es la pérdida de atención". El silencio no es pues un problema acústico. Esto constituye un radical giro, un cambio fundamental de concepción: "el silencio es solamente el abandono de la intención de oír"<sup>36</sup>

Al introducir este nuevo concepto del silencio en la música, Cage comienza considerándolo, con la misma importancia que un sonido en su valor estructural, es decir, pensó los sonidos y silencios formando parte de una estructura de valores temporales abstractos, los que trató como una especie de "contenedor vacío"<sup>37</sup> en donde verter cualquier sonido musical o concreto (imaginemos una partitura solo con sus valores rítmicos).

En su discurso "Música experimental" en la convención de la asociación nacional de profesores de música de Chicago durante el invierno de 1957 nos relata mejor esto mientras habla del direccionamiento de su música:

"Porque en esta nueva música nada sucede excepto sonidos: los que están sobre el pentagrama y los que no. Los que no están aparecen en la música escrita como silencios, abriendo así las puertas de la música a los sonidos del ambiente. Esta apertura existe en los campos de la escultura y arquitectura modernas. Las casas de cristal de Mies van de Rohe reflejan lo que les rodea, presentando al ojo imágenes de nubes, de árboles o de hierba, según la situación. Y si miramos las estructuras en alambre del escultor Richard Lippold, es inevitable ver otras cosas y también personas, si están allí en ese momento, a través de la red de alambres. El espacio y el tiempo vacíos no existen (...)"<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> Cámara diseñada para absorber todos los sonidos que hay en su interior.

<sup>36</sup> Vásquez, 2008

<sup>37</sup> Morgan, 1999: p.380

<sup>38</sup> Cage, 1973: p.7

En la obra 4'33", consigue a cabalidad este sentido. La obra Estrenada el 29 de Agosto de 1952 en Woodstock, New York, interpretada por el pianista David Tudor, consistió en tres movimientos donde la única indicación escrita en la partitura fue la palabra 'Tacet' (en español 'no tocar'), de manera que el silencio 'musicalizado' era lo único que debía 'sonar' durante cuatro minutos y treinta y tres segundos. La música a fin de cuentas la hacían los ruidos producidos por el público y los del ambiente. Esta obra, que por lo demás fue paradigmática, dio mucho que reflexionar a críticos y músicos.

Para Cage hablar de silencio fue, el abrir los sentidos estéticamente a los sonidos que siempre estuvieron (y estarán) espontáneamente en la música, y, hablar de sonidos fue el "dejad que los sonidos sean ellos mismos"<sup>39</sup>, es decir, que llegaran al público lo menos intencionados posible.

"Dije que el que los sonidos fueran sonidos daba a la gente que los escucha, la posibilidad de ser gente, gente centrada en sí misma, donde realmente están, y no alejados artificialmente en la distancia según acostumbran a estar, tratando de entender lo que está diciendo un artista por medio de sonidos. Finalmente dije que el propósito de esta música sin propósito se cumpliría si la gente aprendía a escuchar. Que cuando escucharan tal vez descubrirían que prefieren los sonidos de la vida cotidiana a los que iban a escuchar en la actuación musical. Y que por lo que a mí respecta eso era lo correcto"<sup>40</sup>

Cage fue en gran medida influenciado por el pensamiento oriental; por el I-Ching y más aún por el Budismo Zen, y de aquí la intención 'no-intencionada' al momento de trabajar los sonidos y la idea de situar en el "aquí y el ahora" al espectador. Pero también suscitaba algunas dificultades presentadas como paradojas, puesto que esa espontaneidad no sería del todo espontánea, en tanto el hacer o el escuchar. Hacer la música (o como diría Cage, "organizar los sonidos") significó idear complejos mecanismos (hecho que lo lleva a utilizar y perfeccionar el mecanismo de indeterminación en la música); y el escuchar, un entrenamiento auditivo, o por lo menos una apertura de conciencia inicial al momento presenciar los sonidos, condición no común en la gente. Cage llega a decir según esto en 1975:

"He dejado de ser tan optimista como antes. Siempre he creído que, cuando hacemos música y hacemos nuestro trabajo, resulta útil para la sociedad. Ahora pienso que sólo repercute en aquella gente que se ha preparado para mostrarse abierta a esa

---

<sup>39</sup>Término utilizado por John Cage ( "*to let sounds be themselves*") en Cambiasso, 2012

<sup>40</sup> Estrada, 2010: p 20.

música. La gente ignorante en cambio, puede ir a un concierto y puede salir igual de ignorante que entró. Pueden ignorar sus experiencias por completo (...)<sup>41</sup>

Pero en resumidas cuentas, estas complicaciones no son ajenas cuando se trata de experimentar. Ulrich Dibelius comenta a propósito de Cage:

“Toda innovación que realmente merezca tal nombre comienza como experimento. Correr un riesgo, hacer algo inesperado, exponerse, romper con las convenciones, proteger de la difamación aquello que, en principio, resulta disparatado, dar más importancia y valorar más las ideas y proyectos arriesgados en lugar de dejarse arrastrar por el lánguido peso de las circunstancias y los hechos (...)<sup>42</sup>

Para el caso de Cage la dificultad se vuelve una fortaleza, y un motivo más para continuar expandiendo los límites en los replanteamientos esenciales de la propia música.

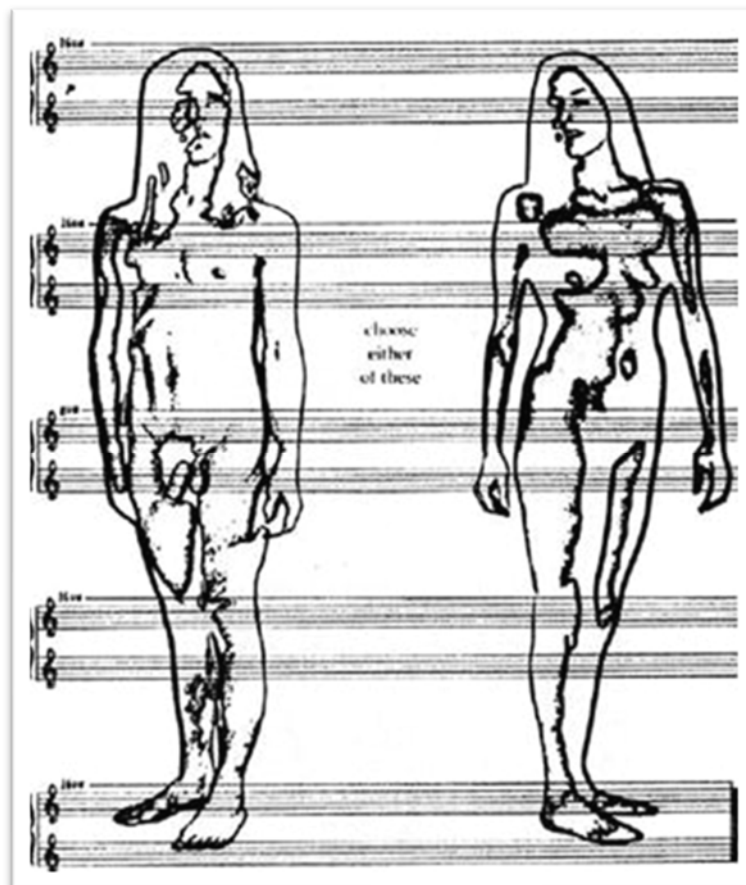
---

<sup>41</sup>Dibelius, 2004: p.384

<sup>42</sup> Dibelius, 2004: p.376

### 3. Arte de acción e “*Intermedia*”: El sonido como materia

---



*“Que las fronteras del arte son más amplias de lo asumido o que el arte y ciertas barreras han dejado de tener sentido”*

George Brecht

Hacia la segunda mitad del siglo XX el cruce de disciplinas artísticas se hacía cada vez más común junto con la fórmula de unir el arte y la vida.

“El arte no debería ser distinto de la vida, sino una acción dentro de la vida, como todas las cosas de la vida, con sus accidentes y oportunidades y variedad y desorden y sólo hermosuras momentáneas”<sup>43</sup>

Es así como John Cage en su continua búsqueda de ampliar los límites musicales comienza a desarrollar acciones integrando diversas formas artísticas y elementos visuales; aparecen entonces obras como *Water Music* [1952] para piano preparado, radio, tres silbatos, balón de playa, dos recipientes de agua, un juego de naipes y una porra, o *“Theatre piece”* [1952] donde vestido con traje y corbata negros, lee una conferencia sobre el filósofo Eckhart mientras M.C. Richards declama versos desde una escalera de cuerda y otros actores, entre el público colocado en el centro del comedor, recitaban otros textos. Sobre el techo aparecían proyecciones y Rauschenberg ponía discos en un aparato móvil y Merce Cunningham improvisaba una danza en torno al público y un perro lo seguía.

De esta manera Cage, se convierte en uno de los gestores principales del llamado “arte de acción” e impulsa una serie de acontecimientos que fueron desde el *“Happening”* y su inventor Allan Kaprow, pasando por Wolf Vostel y el “desastre terapéutico”, el “accionismo vienés” y concluyen con el ‘fenómeno’ Fluxus. Estos acontecimientos supusieron utilizar el sonido como materia, es decir, integrar al sonido con la misma importancia que otros elementos y disciplinas artísticas en la conformación de una obra. Es así también como aparece el concepto *Intermedia* propuesto por Dick Higgins, artista y co-fundador del grupo Fluxus quien lo define como:

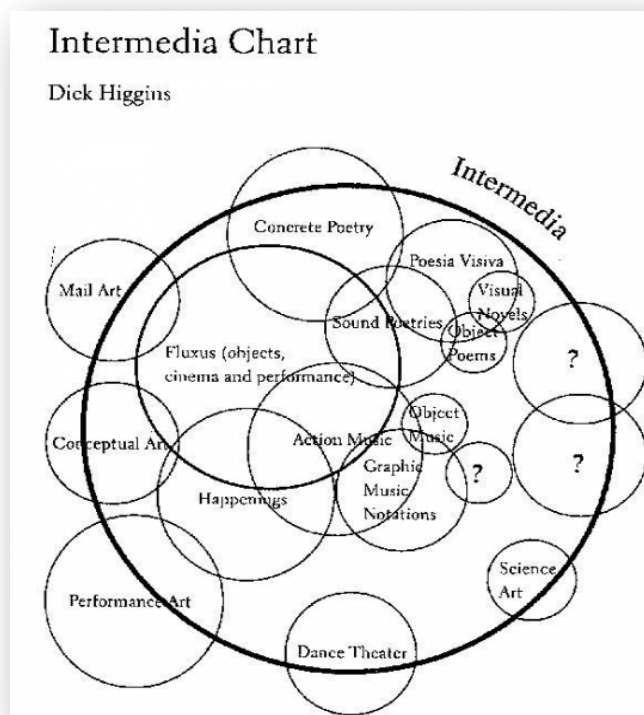
“Una forma de arte para el cual no existen fronteras entre el arte y la vida. Si no hay fronteras entre el arte y la vida, entonces no las puede haber entre diferentes formas de arte.

Mientras el arte multimedia (o audiovisual) resultaba de la suma y yuxtaposición, el arte intermedia se situaba en los espacios, hasta entonces vacíos, entre las artes rígidamente separadas y definidas. Los propios estructurales del arte intermedia eran la subtracción y la reducción, más que la adición”<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Cage en Goldberg, 2001: p.126

<sup>44</sup> Martínez, 2009: p. 7-8



Como se puede observar en la carta Intermedia no existen líneas divisorias ni limitantes entre una y otra forma artísticas, sólo existe la posibilidad de pensar en cómo utilizarlas complementariamente.

El evento inicial de Fluxus, llamado Festum Fluxore se situó en Alemania, Wiesbaden, en 1962, siendo George Maciunas, quien posteriormente redacta el manifiesto. Fluxus significó “el acontecimiento, lo que ocurre, el flujo de tiempo, lo espontáneo, lo efímero”<sup>45</sup>; es aquí en donde el sonido consigue una autonomía respecto a los límites musicales así como los materiales plásticos respecto de las artes visuales. La importancia ya no radicará en la posición del sonido con respecto a la música, más la misma música se consideraría (como dice a continuación A.M. Estrada sobre la función del sonido el Fluxus) “en su pura condición sonora”.

“Existe por parte de estos artistas una experimentación mayor y, con ello, un ejercicio de pensar el sonido más allá de la práctica musical. Este punto marca la diferencia, pues el interés de ellos (Cage y Fluxus) se encuadra en el ejercicio de pensar el sonido como materia en sí, y desplazarlo a una práctica artística; en este sentido es que estos artistas se plantean el sonido más allá de la música, no porque esté un paso más adelante o porque exista un progreso respecto de la música. Incluso se trata más bien de lo contrario: se vuelve sí misma, sobre su pura condición sonora”<sup>46</sup>

<sup>45</sup> Padín, 2007

<sup>46</sup> Estrada, 2010

Fluxus tuvo como premisa el no encasillarse dentro de ningún concepto, ni pintura, escultura, teatro cine o música, sin embargo, sus prácticas se vieron influenciadas fuertemente por intereses musicales, ciertamente por dos principales razones; por una parte, la mayoría de sus integrantes provenían en alguna medida de formación musical: Maciunas, historiador de arte, arquitecto y musicólogo; Patterson, contrabajista; Yoko Ono, formación literaria y musical; Dick Higgins, diseño gráfico y música; Charlotte Moorman, compañera de Nam June Paik, violoncelista y compositor de formación respectivamente. Y por otra el incuestionable aporte y participación de John Cage quien continúa plasmando la experimentación musical y sonora.

Fluxus reemplaza la típica pregunta *¿Qué sonidos?* por *¿Dónde están los sonidos en el tiempo y el espacio, en relación a las acciones y objetos que las producen?* e incluso *¿Qué constituye la singularidad de un sonido?*<sup>47</sup>, preguntas que la música no se había planteado y es así entonces que aparecen obras como la composición “1960 # 5” de La Monte Young, con mariposas que en un principio debían soltarse en la sala donde tenía lugar la presentación, en la cual, la existencia del sonido que producían estas no se ve limitado a su audición, pues el público no lo oía. Otra pieza fue “*One for violin*” (solo para violín), en donde se alza lentamente un violín, se apaga la luz para luego destrozarlo; cada acción valoraba lo acústico así como lo visual.

---

<sup>47</sup> Preguntas planteadas textualmente en el texto de Douglas Kahn, op Cit. p.229. En Estrada, 2010: p.25

## 4. Arte sonoro

---



Los antecedentes vistos hasta ahora, nos facilitarán comprender la conceptualidad a propósito del sonido con la que opera el Arte Sonoro rescatada en gran parte de la experimentación musical y posteriormente del cruce de disciplinas. En el presente capítulo introduciremos la disciplina del Arte Sonoro, pues enmarca la práctica artística en la cual se centra nuestro interés. Abordaremos primeramente la problemática ante su definición y posteriormente reflexionaremos acerca de la función estética del sonido en esta, esclareciendo diferencias con su función en la música pues, ambas formas artísticas se constituyen con sonido.

#### **4.1 Acerca de su (in)definición**

El Arte Sonoro, entendido como disciplina durante la década de los noventa, remite su génesis hacia finales de los sesenta, comprendiendo trabajos de músicos y artistas visuales que utilizan el sonido como material preferente en sus obras. No obstante, debido a su emergencia transdisciplinar, se ha conformado como un campo indefinido e intermedio, característica que por un lado dificulta su propia definición (así Manuel Rocha se refiere al Arte Sonoro como “concepto artificial”) y por otro, recoge el “cúmulo de producciones generadas en los campos alternativos a las bellas artes”<sup>48</sup>. Sobre esto William Furlong Reflexiona:

“Este fracaso del sonido por intentar construir una categoría distintiva en sí misma, se ha convertido de hecho en una ventaja, dado que las categorías al final se vuelven restrictivas y que el trabajo circunscrito se marginaliza”.<sup>49</sup>

En consecuencia, es pertinente pensar que, el Arte Sonoro no es más que la intención de inscribir un conjunto de prácticas que operan con sonido como elemento esencial y proponer una lectura estética indeterminada mediante este elemento, pues no existen artistas con formación en Arte Sonoro, en su efecto: si existen artistas sonoros, es porque ejercen dichas prácticas. Así podemos encontrar artistas sonoros formados artísticamente en música, literatura, pintura, artes mediales, arquitectura, teatro, e incluso carreras técnicas tales como tecnología en sonido, informática, electrónica etc. que ejercen prácticas tales como improvisación libre, poesía sonora, instalaciones sonoras, esculturas sonoras, performances o acciones sonoras etc.

---

<sup>48</sup> Lagos, 2010: p.41

<sup>49</sup> Furlong en Rocha, 2003

Comprendiendo dicha observación, quizás resulte más plausible reflexionar sobre la función del sonido en esta disciplina que trazar límites para definirla.

#### 4.2 Arte Sónico y el sonido en el Arte Sonoro

Comencemos por saber que una de las características fundamentales es el trabajo consciente con el material sonoro, es decir, el sonido no se utilizará para acompañar ni ambientar una obra sino de configurarla. Sobre esto, Rocha describe que “El Arte Sonoro tiene que ver con obras artísticas que utilizan el sonido como vehículo principal de expresión, que lo convierten en su columna vertebral”<sup>50</sup> y también, cabe señalar que, el sonido no debe ser necesariamente el material preponderante para la ejecución de una obra pero sí, el indispensable, así como también podría ser el único elemento presente en esta.

Sergio Rojas quien reflexiona a propósito de la lectura estética del sonido en el Arte Sonoro:

“El sonido en el arte es pues, en lo esencial, una alteración de la cadena significativa, que tiene como efecto la generación de significabilidad, en que las expectativas de sentido no son resueltas, ni siquiera hipotéticamente por el cuerpo de la obra.”<sup>51</sup>

A continuación, la reciente cita de Sergio Rojas nos ayudará a esclarecer con más detalle la función del sonido en el Arte sonoro señalando algunas distinciones respecto de la Música en el llamado arte sónico<sup>52</sup>.

Suele ser común el referirse como “música electroacústica” o “arte sonoro” para referirse indistintamente a manifestaciones artísticas sobre todo contemporáneas y tradicionales que se producen con sonido, y, que además, frecuentemente comparten instancias; probablemente porque el Arte Sonoro lleva alrededor de siete años operando ‘oficialmente’ en nuestro país.

---

<sup>50</sup> Rocha, 2003

<sup>51</sup> Rojas, 2007

<sup>52</sup> Término utilizado por el profesor Pablo Palacios en una charla a propósito de la música electroacústica en la sala de conferencias de la Universidad de Valparaíso, octubre 2012, para referirse a las artes que utilizan el sonido para sus producciones.

En consecuencia, es pertinente referirse como “arte sónico” para englobar dichas manifestaciones; dentro de este tendrían cabida otros tales como, música electroacústica y los subgéneros que esta enmarca (música acusmática, música electrónica, música concreta, *live electronics*, música mixta, música multimedia entre otras.) música clásica y las prácticas del Arte Sonoro.

Resulta necesario entonces, diferenciar el uso del sonido en lo que ha llevado como sustantivo el término “música”, pues si bien, entre los géneros de esta, existen diferenciaciones estéticas, también lo habrán respecto del Arte Sonoro. Por ejemplo, si la música ‘dice’ o intenta ‘decir’ algo a través de una estructura como sistema semiótico, (según Rojas la “cadena significativa”), el Arte Sonoro lo hará mediante la alteración de esa cadena, generando así expectativas de sentido o significabilidad al no cerrarse como obra de sonido, es decir, a diferencia de una obra de arte musical en donde la obra puede considerarse obra, cuando esta es escrita, incluso antes de ser interpretada y/o escuchada, el Arte Sonoro recurrirá a otras ‘estrategias’ para producir dichas expectativas mediante el sonido, estas pueden venir de la improvisación o indeterminación al momento de interpretar (no así al de componer), o, al compartir estéticamente el espacio físico (y conceptual) con otros aspectos, por ejemplo, el visual o el performativo.

Según Rojas, el Arte sonoro apela a la emergencia de la materialidad misma del sonido, en otras palabras, desde el “ruido”<sup>53</sup>, este último lo define como “(...) el coeficiente de resistencia que el sonido ofrece a su ingreso a la música”, es decir, se refiere a este como el sonido que nos refiere a su causa (pero no necesariamente a su significación). De aquí la definición de Arte Sonoro según Rojas:

“El trabajo sobre el sonido ya no como “información” acerca de cosas que ocurren, sino como un “recurso” de producción de sentido que se dispone como centro de referencia de una obra”<sup>54</sup>

Según esto, podemos generar una principal diferencia respecto de la función del sonido en la música tradicional y la electroacústica.

Por ejemplo, en la interpretación de una sonata para piano de Mozart con distintos pianos, no tendrá mayor relevancia la diferencia en calidad y cualidad del

---

<sup>53</sup> El ruido es el coeficiente de resistencia que el sonido ofrece a su ingreso a la música. Rojas, 2009

<sup>54</sup> Rojas S. en Lagos F.,2010: p.47

sonido de cada uno, nos bastará con saber que es el sonido de un piano, pues este, ya se encuentra temperado, es decir, modulado como nota musical, por tanto, su emergencia pasará a segundo plano y lo que importará en rigor, será la cadena significativa; A diferencia, en la música electroacústica si interesará la procedencia del sonido. Este género es mucho más explícito en remitirnos a la causa de la fuente sonora y, por ende, a su materialidad, ya sea de sonidos 'naturales' fijados o sonidos de síntesis (aunque en la música electroacústica, el grado de complejidad técnica y la sensibilidad estética para seleccionar y organizar los sonidos en el tiempo por lo general es mayor).

Si bien, la manipulación técnica y tecnológica del sonido en la música electroacústica converge hasta cierto punto con el Arte Sonoro, este último, no propondrá una discursividad mediante el encadenamiento de sonidos, quedando en su efecto la expectativa de sentido no resuelta a modo de interrogante o una "inquietud de sentido".

## 5. La experimentación sonora en Chile como precedente en la conformación del Arte Sonoro local.

---



En nuestro país no es sino hasta la primera década del siglo XXI que se puede hablar de Arte Sonoro y de artistas que se identifican con esta disciplina, no obstante, en Chile existe registro de artistas que incluso hacia la primera mitad del siglo XX dieron curso a prácticas artísticas que experimentan con sonido, las cuales han servido como antecedentes para comprender la conformación y consolidación del Arte Sonoro.

A continuación daremos curso a un resumen que rescatará en gran parte la información aparecida en el texto del libro “Sonidos Visibles, antecedentes y desarrollo del arte sonoro en Chile” lanzado el 2010 por Ana María Estrada, artista visual y sonora que ha dedicado gran parte al estudio dichos antecedentes y a teorizar y practicar el Arte Sonoro mediante el ejercicio de la instalación sonora.

## 5.1 Literatura

De la mano de Vicente Huidobro, quien traslada las principales experimentaciones de la poesía fonética<sup>55</sup> realizadas en Europa a principios de siglo por los futuristas italianos, rusos y el movimiento Dadá, Chile registra del primer acontecimiento sonoro experimental con la poesía sonora “Altazor” obra presentada en Madrid el año 1931, la que venía madurando desde 1918, esta, proyectaba a través de la progresiva “deconstrucción” de la lengua referencial o llamada lengua materna la “la explosión energética de la pura sonoridad fonética”<sup>56</sup> planteada en el prefacio del poema.

La obra se compone del prefacio y siete cantos (véase a continuación el principio del canto I y el final del VII para tener una idea sobre la obra).

### Canto I:

“Altazor ¿por qué perdiste tu primera serenidad?  
¿Qué ángel malo se paró en la puerta de tu sonrisa  
Con la espada en la mano?  
¿Quién sembró la angustia en las llanuras de tus  
ojos como el adorno de un dios?”

---

<sup>55</sup> La poesía sonora o poesía fonética “evita el uso de la palabra como un simple portador de significados, abriendo con esto el material hacia la realización acústica del texto” Estrada, 2012: p. 53.

<sup>56</sup> Término utilizado por Estrada, 2010: p.55



Radio Chilena luego del término de la programación diaria en donde José Visente Asuar entabla por primera vez relación con Juan Amenábar, hasta que en 1957 se funda el Taller Experimental del Sonido bajo dependencias de la Pontificia Universidad Católica de Chile, en donde ambos compositores junto a Fernando García, Eduardo Maturana, León Shidlowky, Raúl Rivera, Juan Mesquida, y Abelardo Quinteros inician actividades durante un año, año en el cual Amenábar compone la segunda de tres obras que inauguran la música electroacústica en Chile titulada “Los Peces” siendo la primera compuesta por León Shidlowky titulada “Nacimiento” (pieza de origen concreto) en 1956 y la tercera por José Vicente Asuar en 1959 titulada “Variaciones Espectrales” (pieza electrónica compuesta en gran parte con medios fabricados por el mismo).

Por su parte Gustavo Becerra comienza a publicar en 1957 en la Revista Musical Chilena una serie de artículos para explicar y difundir la Música Electrónica, siendo el primero titulado “¿Qué es la música electrónica?”. Becerra conformó un nuevo grupo de compositores que comenzaron a indagar con medios electrónicos en su obra, entre ellos también estuvieron Samuel Claro, Iris Sanhuesa, Jorge Arriagada, Miguel Letelier, Gabriel Brncic y Enrique Rivera entre muchos otros y compone en 1966 el “Oratorio Macchu Picchu”.

Así, mientras nuestros compositores forjan paulatinamente el terreno de la Electroacústica, destacamos también la creación de la carrera de Tecnología del Sonido en la Facultad de Artes y ciencias Musicales de la Universidad de Chile en 1968, el que si bien cumplía con formar técnicos para la industria de la radio, el cine y la televisión, proveyó a nuestros músicos con nuevos equipamientos para ejecutar sus obras e investigaciones. Así también bajo este marco institucional Asuar crea el Estudio de Fonología Musical, que contó con algunos sintetizadores y grabadoras de carrete. El estudio también estaría disponible para el aprendizaje de posteriores compositores.

Los años setenta fueron un período muy fructífero en la consolidación de la Música Electroacústica. Amenábar y Asuar escriben importantes trabajos en pro del desarrollo e impacto sociológico con respecto al tema. En 1978 Asuar finaliza la construcción del COMDASUAR (Computador Musical Digital Analógico Asuar) el que contó con posibilidades como reproducir partituras musicales automáticamente sin la intervención humana y proponer ideas musicales basadas en probabilidades sonoras.

Asimismo, como fueron fructíferos los años setentas, también fueron significativos negativamente, puesto que posterior al año 73 muchos compositores partirían al exilio, algunos no retornando más. Entre ellos estuvieron Gustavo Becerra, Gabriel Brncic, Iván Pequeño, Jorge Arriagada, Fernando García, Sergio Ortega y otros. Este hecho, junto al decrecimiento del interés por parte de la institucionalidad dará inicio, a comienzo de los ochentas, la etapa que Federico Schumacher denomina como “los años negros” en la historia de la Electroacústica chilena, lo que supuso a su vez el decrecimiento en la producción de obras, la que duraría hasta 1991 con la fundación del Gabinete Electroacústico para la Música de Arte GEMA en la Universidad de Chile, marcando este “un verdadero renacimiento en el campo”<sup>60</sup>. Muestra de esto lo es el CD publicado el año 2000 titulado “Música electroacústica en el GEMA”. Mediante el equipamiento de este gabinete fue posible en 1992 impartir el curso “Música experimental y notación del siglo XX” a cargo del profesor Rolando Cori, por el cual pasaron destacados alumnos como Cristian Morales, José Miguel Fernández, Mario Mora y Edgardo Cantón y otros que estuvieron por poco tiempo como Ernesto Holman y Francesca Ancarola.

Este acotado resumen solo da cuenta de lo firmemente consolidada se encuentra la situación de la Música Electroacústica en Chile, cosa que también podemos reafirmar actualmente con iniciativas como la Comunidad Electroacústica de Chile CECH, fundada el 2003 y el Festival de Música Electroacústica “AI-MAAKO” organizado bajo el alero de esta.

### **5.3 Videoarte**

Nacido en Santiago de Chile el año 1940 y licenciado en Arquitectura en la Universidad de Chile el año 1961 Juan Downey emprende su viaje a Barcelona y luego a París para formarse como artista visual rosándose con figuras como Roberto Matta, Takis, Julio Le Parc y Eugenio Téllez donde recibe también la influencia del futurismo y el surrealismo. Al trasladarse en 1965 a Washington en donde imparte clases en el Corcoran School, comienza a construir esculturas electrónicas (o también llamadas “audiocinéticas”). De esta manera en 1968 realiza la obra “The Human Voice” en donde ubica grabadoras y cámaras de cine en distintas partes de una habitación:

“En The Human Voice (la voz humana) de Juan Downey, en términos artísticos formales, no pasaba nada. La gente llegaba y

---

<sup>60</sup>Término utilizado por Federico Schumacher

hablaba, y las grabadoras, situadas por toda la habitación, recogían todo lo que decían, al igual que las cámaras de cine. Finalmente un invitado preguntó: '¿Cuándo empieza?'. Juan rebobinó la cinta más cercana y reprodujo la voz del invitado preguntando"<sup>61</sup>

Otra obra emblemática fue "Video Trans Américas" (1976) en donde plantea la problemática histórico geográfica de América. La obra consistió en dibujar un mapa parcial de América en el piso del museo en donde colocó ocho monitores posados sobre plintos negros emitiendo en cada uno de estos un video de distintas localidades, las que señaló en cada monitor.

"Downey ha creado esta exposición como síntesis y encuentro de varios niveles culturales y sociales de las Américas. La presentación del resultado muestra el más logrado dominio del video como medio que hayamos conocido. La exposición incluye ocho grupos de cintas, presentadas en video estéreo, dos monitores paralelos, sincronizados en imagen y sonido, para crear una experiencia total y profunda del lugar concreto que se está viendo."<sup>62</sup>

En esta obra se aprecia un interesante efecto: mientras las imágenes de los documentales de las distintas localidades se presentan por separado, por lo que a la vista no le es posible presenciarlas todas simultáneamente, el sonido de cada monitor produce un solo paisaje sonoro a través de la mixtura de los sonidos de cada uno de ellos, lo que nos hace percibir poéticamente a las Américas unidas.

En las obras de Downey observamos un fuerte interés en acercar al espectador interactivamente a sus obras, así como también el planteamiento de temáticas socio-culturales y políticas, reflejando de esta manera su inclinación hacia el Arte-Vida tal como lo hizo Cage y Fluxus, dado que además, también utilizó muchas veces tratamientos con el sonido, lo menos intencionados mediante métodos automáticos o activados por la presencia de los mismos espectadores.

---

<sup>61</sup> IVAM, Catálogo de Juan Downey en Estrada, 2010: p.65

<sup>62</sup> *Ibid.*

#### 5.4 Colectivo de acciones de Arte: CADA

Este colectivo creado en 1979 por la escritora Diamela Eltit, el Poeta Raúl Zurita, el Sociólogo Fernando Balcells y los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, posteriormente denominado por Nelly Richard como la “escena de avanzada” operó en el espacio intermedio entre las Artes Visuales y la Literatura siendo su primera acción de Arte “Para no morir de hambre en el arte” la cual consistió en dos partes, en la que destacaremos la culminación de la primera y su reformulación en la segunda por su acción sonora.

[“la primera consistió en repartir cien bolsas de medio litro de leche entre los habitantes de la Granja (recuperando los envases para posteriores intervenciones) y acto seguido publicaron un breve texto en la revista *Hoy* que, de manera poética, buscaba provocar que el espectador se imaginara dicha página en blanco como metáfora de la leche, y la privación de ella que sufren las personas de escasos recursos, de modo paralelo a indicar la censura de los medios de comunicación provocada por el régimen. Finalmente se realizó la lectura del *texto No es una aldea*, emitido en los cinco idiomas oficiales de las naciones unidas (chino, español, francés, inglés, ruso) frente al edificio de la CEPAL, el cual además se expuso en la Galería Centro Imagen como segunda etapa del proyecto desde el quince al diecinueve de octubre de 1979. Allí se exhibió la grabación de “No es una aldea” por medio de un magnetófono y una caja de acrílico con bolsas de leche, junto con la mencionada página de la revista *Hoy*”<sup>63</sup>

Esta obra, al parecer, fue la primera hecha en Chile que implicó sonido y que posteriormente se enmarcó en las Artes Visuales y, a pesar que el sonido cumplió la función de transmitir un mensaje, no dejó de ser un complemento influyente en la percepción de los diversos materiales plásticos, lo que se considera hito importante en la conformación del Arte Sonoro nacional.

#### 5.5 Contexto Educativo

Si entendemos al Arte Sonoro así como al Arte en general como una manifestación siempre ligada al hecho socio-cultural comprendemos cuán importante es la educación en la formación y/o comprensión artística. En nuestro país se comenzó a elaborar desde 1990 la Reforma Educativa instalándose como tal en 1996 apareciendo a partir de este suceso en los

---

<sup>63</sup> Estrada, 2010: p.70

programas de educación, unidades relacionadas con el concepto de paisaje sonoro, atmósfera sonora, catastro sonoro, entre otros para la asignatura de Educación Musical, lo que significó para los alumnos desarrollar actividades enfocadas a realizar grafismos no convencionales respecto al entorno sonoro, la exploración del potencial sonoro de materiales de desecho o de uso cotidiano con la finalidad de distinguir sonidos naturales y artificiales entre otras actividades. Según esto se fomentaría la capacidad exploratoria y experimental de los alumnos para/con su entorno acústico así como la sensibilidad auditiva, desarrollando así actividades inclinadas hacia un descubrimiento y reconocimiento de la existencia del material sonoro en diferentes ámbitos, y no solo como parte de la Música. De acuerdo a esto, al relacionar también los sonidos con los elementos visuales se estaría educando en alguna medida a un público consciente para entender nuevas formas artísticas, es decir, una sociedad que comprendería o practicaría sin dificultad el Arte Sonoro.

## 6. Actualidad



Como bien mencionábamos sobre la situación indeterminada e intermedia en cuanto a la definición y postura como disciplina artística del Arte Sonoro, ni a nivel global ni nacional es que se puede hablar de artistas con una procedencia formativa en este, pero, resulta necesario el reconocer a estos inscritos en él puesto que sus prácticas tienen el claro propósito de utilizar el sonido como elemento esencial en sus obras. Reconocer como artistas sonoros en tanto sus prácticas también facilitarán la lectura estética de sus trabajos.

### **6.1 Pioneros, eventos e instancias en el siglo XXI**

Antes de que en el medio artístico nacional se hablara (al menos, frecuentemente) del Arte Sonoro como una supuesta disciplina, el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) ya registraba algunas obras que se enmarcarían como tal, por ejemplo, el Primer encuentro de Arte y Música Electrónica, evento interdisciplinario realizado el año 1999 en el que participan diversos exponentes de las artes visuales electrónicas nacionales, Dj's destacados y conferencistas, o, el año 2001 cuando se presentó la obra "Palacio de agua y sapos" de Erik Samakh, instalación sonora que intervino el hall del MAC Parque Forestal transformándolo en un estanque de agua que aparentaba tener gran profundidad y una serie de dispositivos sonoros distribuidos en los pilares del edificio emitían el croar de las ranas. Es en este año que también se presenta la obra Radios de Jorge Martínez, (la cual describiremos y analizaremos en detalle) instalación sonora que reunió diversos reproductores de radio sintonizados al unísono para hacer percibir al público la "imagen acústica" de cada espacio en donde fueron emplazadas o, el año 2003 cuando se presenta la obra "Sub-Trakt (2002)", una instalación sonora interactiva, la cual formó parte de una selección de trabajos de *Transmediale-Internationale Medienkulturfestival* Berlín. La iniciativa se integró a la 6ta Bienal de Video y Nuevos Medios.

Estas iniciativas, aún no llevarían el rótulo de Arte Sonoro, ni tampoco el significativo trabajo de algunos pioneros de esta disciplina como lo son Jorge Martínez y Rainer Krause, quienes ya operaban seriamente con el elemento sonoro. Por su parte, Jorge Martínez, compositor y musicólogo quien hacia los 80 y 90 forma parte del grupo italiano de acciones sonoras "*Fratelli Format, architetture sonore*", activos en Florencia, Italia. Además de realizar instalaciones como "Radios", instaló en diversos espacios públicos, una variedad de esculturas sonoras que se asemejaban a gigantescos instrumentos musicales en su manera de operar. Por otra, Rainer Krause,

artista visual alemán radicado en Chile, desde los noventa comienza a indagar con sonido como material plástico en sus obras, aunque paulatinamente este elemento se tornará indispensable como materialidad esencial.

Krause, permanece vigente en el ejercicio de la instalación sonora y ha sido indispensable en la realización de eventos e instancias que han promovido el Arte Sonoro y propiciado lazos entre artistas. Entre otros, señalamos el proyecto RadioRuido conformado por Enrique Zamudio, Mónica Bate, Paula Arrieta, Cristián Sotomayor, Ariel Bustamante, Alejandro Quiroga, Daniel Cruz y Rainer Krause, y la primera muestra de Arte Sonoro quienes llevan a cabo la exposición homónima en el Teatro de la Universidad de Chile a comienzos del año 2005.

Otro indispensable evento fue la exposición “REBERVERANCIAS” en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) el año 2005. Es en este evento donde los trabajos con sonido se rotularían ‘oficialmente’ como prácticas de Arte Sonoro (la exposición se describe con el subtítulo: Primera Exposición de Arte Sonoro) y atraería, al mismo tiempo que, daría a conocer, más artistas que trabajaban con sonido tales como Ana María Estrada, Andrés Torres, Ramón Castillo, Luís Barríe, Anamaría Briede, Claudio Fernández, Foro de Escritores (FDE), Ensemble Majamama, Claudio Muñoz, Christian Oyarzun, Pablo Shalsha, Yonhosago.

Luego de estos iniciales y significativos dos eventos que tuvieron como propósito el dar/se a conocer, las posteriores actividades seguirán promoviendo la actividad del Arte Sonoro y de nuestros artistas.

Desde el año 2007 el panorama se vuelve fructífero con sólidas iniciativas como el Festival de Arte Sonoro y Música experimental TSONAMI realizado en Valparaíso (y desde el 2008 en Buenos Aires Argentina), cual comenzara reformulando el Festival de Música Contemporánea Ricardo Bianchini. Este, prontamente comienza a recibir diversas propuestas de artistas nacionales así como internacionales y desde perspectivas artísticas intermedias, convirtiéndose así en una instancia libre y des-enmarcada del ámbito académico, en efecto, muchas de sus actividades aún se realizan en espacios públicos.

El presente año TSONAMI propone locaciones dentro del Parque cultural de Valparaíso (Ex-Carcel) para su convocatoria “Micro\_instalaciones” la que sugiere “un enfoque hacia lo pequeño, lo cotidiano, lo imperceptible etc. además de hacer referencia a proyectos de baja escala, de simplicidad técnica en su implementación.”<sup>64</sup>

Por otra parte el Festival de música electroacústica “Aimaako” realizado el mes de Octubre de cada año, organizado por la Comunidad Electroacústica de Chile CECH, también ha facilitado instancias para el Arte Sonoro, por ejemplo, en la versión del año 2009, presenta la obra de cuatro artistas sonoros, estas fueron: “Murmullo concreto” de Anamaría Briede, “Escucha visual” de Ariel Bustamante, “Matucana en primavera” de Andrés Torres y “Trípticos” de Rainer Krause. Las obras intervinieron espacios del centro cultural Matucana 100. En su duodécima versión, realizada el presente año en alianza con la Universidad de Valparaíso, se expusieron charlas, talleres y conciertos. En estos últimos, efectuados durante dos noches seguidas en el Teatro Condell de Valparaíso, además de presentar obras de compositores tales como Gabriel Brncic, Cristian Galarce, Alejandro Albornoz, Daniel Osorio, Ake Parmerud, Denis Dufour y Jean- Francois Denis, entre otros y presentar obras de alumnos de la universidad como Pablo Chávez (cuales se inscriben en el género de música electroacústica propiamente tal), se muestra la performance interactiva “Cuerpos seriados 1” con Esteban Agosin a cargo de la programación digital del sonido y Carolina Marín en la performance. En esta presentación el elemento sonoro sigue los movimientos corporales y desplazamientos de la artista mediante un sistema de conexión con el equipo tecnológico y a su vez esta interpreta el resultado del sonido que se genera con aquella dinámica, así cuerpo y sonido se vuelven un solo elemento fluctuante.

Otra evento importante lo ha sido la Bienal de Video y Artes Mediales realizada desde 1993 en el MAC la que también se abre a propuestas nacionales e internacionales. Si bien la bienal plantea temáticas y problemáticas relacionadas con los nuevos medios, las obras de Arte sonoro no serán ajenas a estas. En su décima versión, en enero del 2012 con el subtítulo “*deus ex media*” propone como eje central: “la trascendencia de la percepción estética o conceptual por sobre la máquina o soporte” y entre otras obras que se constituían con sonido, aparecen obras de Esteban Agosin, Luis Barrie, Rainer Krause, Felix Lazo entre otros.

---

<sup>64</sup>Extraído de Bases Convocatoria Tsonami 2012; <http://www.tsonami.cl>

Durante el año 2010 se registran actividades como el proyecto “Audio Guías”, consistido en obras sonoras compuestas por los artistas: Rainer Krause, Arlette Jequier, Marcela Trujillo, y Mario Z. Las “Audio Guías”, cumplen el objetivo de proponer la experiencia auditiva del espacio visual, contrariamente como se ha hecho tradicionalmente en los museos al informar al espectador acerca de las obras que observa, más bien, se trató en este caso, de colocarse los audífonos y escuchar una información-texto (en formato Mp3) que adecuaría la percepción visual de las obras de cada sala del MNBA a este. Por lo demás, las Audio Guías se pueden usar actualmente. Pues no están sujetas a exposiciones temporales, lo que permite que su vigencia sea indefinida<sup>65</sup>.

También en este año se realiza la exposición “Falta de distancia” en la sala de exposiciones del MNBA en el Mall Plaza Vespucio el 18 de diciembre y en Concepción el 22 del mismo mes, esta, organizada por el departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile. Propuso a los artistas nacionales realizar sus obras con un enfoque desde la perspectiva “plástico-auditiva” cuestionando así la “falta de distancia entre medios, señales y soportes que conjugan”<sup>66</sup>. Participan: Mónica Bate, Filip Carrasco, Daniel Cruz, Nicolás Franco, LaMe (Taller Laboratorio de Arte Medial), Claudia Müller, Mario Z, Rainer Krause y Enrique Zamudio.

Hacia el presente año, además de la Bienal de Nuevos Medios, el Festival Aimaako y el próximo TSONAMI en el mes de noviembre, registramos como últimas instancias hasta la actualidad, la exposición de obras sonoras desde la visualidad “Ionisation”, realizada entre marzo y abril en la galería XS en Vitacura, Santiago, la que reunió a 18 artistas nacionales que compartieron la “doble militancia entre el sonido y la visualidad”, y el encuentro de arte sonoro y música experimental “Cruces Sonoros” realizado el mes de abril.

Cruces Sonoros fue un gran evento que se planteó “como un espacio para la convivencia de expresiones artísticas que asumen el sonido como constituyente protagónico de obra, ya sea como significante o bien como materialidad”<sup>67</sup>. Realizado en el MAC Quinta Normal, tuvieron cabida manifestaciones como las “Audio Guías”, instalaciones sonoras, conciertos, performances, conferencias, charlas y visitas guiadas llevadas a cabo por

---

<sup>65</sup> Las Audio Guías se encuentran disponibles en el link <http://exponauta.cl/audioguias/>

<sup>66</sup> Descripción del evento por Daniel Cruz, disponible en: <http://hacking-numbers.wikispaces.com/TXT+Falta+de+distancia>

<sup>67</sup> Museo de Arte Contemporáneo - Universidad de Chile, 2012: p.2

más de 30 artistas. Además, gracias a la plataforma de Anilla Cultural, se conectaron artistas desde el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, el Centro Cultural de España Córdoba, y la Universidad de la República de Montevideo al mismo tiempo que el Centro Cultural de Sao Paulo y en Museo de Antioquia retransmitió el evento al público local.

## **6.2 Formatos y artistas**

En respecto de los formatos (o géneros) del Arte sonoro practicados en el siglo actual, podemos dar cuenta de la poesía sonora, la escultura sonora, Etnografía y cartografía sonora, performances o acciones sonoras, artes mediales, experimentación artística electrónica y la instalación sonora.

Permitámonos entonces, revisar brevemente algunos de estos trabajos y sus respectivos referentes, no sin antes señalar que, pese a la minuciosa búsqueda de información en los medios existentes, no contamos en todos los casos con la certeza de su vigencia en el medio artístico debido a no contar con dicha información. Probablemente por su inactividad, deceso en el tema o quizás su actividad en circunstancias autónomas y de escasa difusión. Por otra parte es pertinente considerar que los artistas mencionados, así como los que no, por lo general no se evocan sólo a un tipo de práctica, por lo tanto, si los hemos nombrado aquí, es porque, en tales prácticas es donde se encuentran mayormente sus intereses. Pedimos disculpas de ante mano en caso de no nombrar a quizás más de algún artista por no contar con la información de su ejercicio.

### **6.2.1 Poesía Sonora**

La poesía sonora (o fonética) ha ganado lugar principalmente a través de la conformación del Foro de Escritores (FDE), un taller de poesía experimental y una pequeña editorial que se funda en diciembre del 2003 inspirada en el Writes Forum de Bob Cobbing en Londres (WF) donde se han publicado los trabajos de poesía experimental por más de medio siglo. El FDE ha recibido cualquier forma de poesía que tenga como premisa la exploración de contenidos y formas de la palabra y la voz y fomenta a su vez la tolerancia y la diversidad.

### **6.2.2 Escultura sonora**

En la escultura sonora han indagado diversos artistas y con interesantes propuestas, por ejemplo, en la muestra de arte sonoro “REVERBERANCIAS” Pablo Shalsha construye un complejo mecanismo utilizando y articulando una serie de piezas metálicas, ruedas de bicicleta y dispositivos eléctricos que eran accionados al girar una manivela, similar a los *intonarumori* de Luigi Rusollo, o, también podemos mencionar el trabajo pionero de Jorge Martínez del cual hablábamos en el capítulo anterior, pero, no muchos artistas se dedicarán específicamente a este formato. Entre los que actualmente ejercen encontramos a Ariel Bustamante, Cristián López y Graciela Muñoz.

Ariel Bustamante, ligado más bien al aspecto físico del sonido, se ha mantenido en permanente actividad en cuanto al diseño y construcción de diversas esculturas que nacen desde un propósito netamente experimental; “Volumen sintético” consiste en la escultura quizá más compleja de su trayectoria, en ella, 1620 audífonos fueron dispuestos en el cuerpo de una parábola de madera, para reproducir la composición musical de un Mp3; el resultado fue la amplificación natural que proporcionaba esa parábola mediante la concentración del sonido.

Por otro lado, Cristián López y Graciela Muñoz siguen el legado de los hermanos franceses Baschet, experimentando las sonoridades y aspectos estéticos de distintos tipos de materiales; actualmente pretenden ubicar esta idea en escuelas y universidades mediante talleres de construcción y creación musical. Ambos artistas son encargados del proyecto L A S (Laboratorio de Arte Sonoro) en el cual dan cabida, además de esculturas sonoras, a trabajos relacionados con la música experimental, el Arte Sonoro y la Etnografía Sonora tal como lo haría con esta última práctica la artista sonora Alejandra Pérez.

### **6.2.3 Etnografía y Cartografía Sonora**

Esta iniciativa, aunque no muy común en nuestro país, encuentra su origen en la propuesta eco-acústica del “*World soundscape project*”, hacia finales de los 60 en la Universidad Simon Fraser, Vancouver, Canadá, llevada a cabo por un grupo de jóvenes estudiantes, entre ellos R. Murray Shafer, su principal impulsor. Este proyecto de nivel mundial registra los

paisajes sonoros actuales que están cambiando debido a la contaminación acústica en pro de su conservación.

Mediante este propósito Cristian López y Graciela Muñoz registran el paisaje acústico de la cuenca del Río Baker, XI región de Aysén, Chile, mientras que, por su parte, la artista Alejandra Pérez participa en el año 2009 en el proyecto investigativo “Cartografía Sonora Antártica”, buscando “un conjunto de excursiones a lugares remotos, documentar el paisaje invisible e inaudible a los sentidos desnudos y de esta manera crear arte en los *límites geográficos de expansión de la globalización*. Se trata de arte con una perspectiva geopolítica.”<sup>68</sup> En donde efectuó mediciones y grabaciones de muy bajas frecuencias (VLF) y sonidos subacuáticos, buscando conocer el sonido de la ionósfera y los animales bajo el agua en entornos aislados y biodiversos.

#### **6.2.4 Artes Mediales**

Las artes mediales se han instaurado estéticamente desmarcando los medios tecnológicos de la oferta y competencia comercial del cual yacen inmersos. Es por eso que los artistas se sirven mayormente de propuestas en donde se apela a la “interactividad” propiciando al espectador el rol decisivo en el desenlace de las obras y en cierta forma ‘empoderarse de los medios’ y de la obra de arte simultáneamente. Entre algunos de estos artistas encontramos a Esteban Agosin quien presenta en la Bienal de Nuevos Medios del presente año la instalación interactiva “RedTopía” la que analizaremos posteriormente y en FILE 2012 (International Festival of Electronic Language) en Sao Paulo, Brasil “MleRROR” también instalación interactiva en la cual sitúa una especie de acuario espejado en donde el público refleja su rostro en tanto que este se comienza a desfigurar. Aquí el sonido emitido provenía del procesamiento del sonido de partes del cuerpo al tanto que se sincronizaba con la distorsión de la imagen del rostro.

Nicolás Spencer, participante del proyecto LaMe, el cual describiremos en el siguiente punto, realizará “MDP” (Máquina de Destrucción Pasiva) una escultura electrónica e interactiva en donde el espectador se coloca audífonos e introduce su cabeza en una estructura rectangular donde se proyectan secuencias de imágenes por los lados y frente del espectador-

---

<sup>68</sup>Descripción del proyecto en <http://www.cartografiasonora.org/>

usuario<sup>69</sup>, de manera que este, cambiará las imágenes mediante un control remoto sintiéndose envuelto sensorialmente mediante estas y sus sonidos correspondientes.

En tanto, Olaf Peña presenta en el encuentro “Cruces Sonoros”, la instalación sonora interactiva “Naturaleza pájaro-bosque nativo”<sup>70</sup> en donde da cuerpo a “*la morada sonora ecosistémica del universo fecundo*, suerte de mantra sobre la biodiversidad”. La instalación toma curso cuando al centro de una sala se detecta la presencia del público, de esta manera, se activan sonidos de diversas aves y del paisaje sonoro de los bosques del sur de Chile.

### 6.2.5 Experimentación electrónica

Alejandra Pérez, de quien describíamos su participación en el proyecto Cartografía Sonora, también se ha inscrito en el ejercicio sonoro mediante de la experimentación electrónica, actividad en la que se enmarcan prácticas como el *circuit bending* el DIY (*did it your self*) o el *haking*, entre otras, relacionadas con la fabricación, interconexión e/o intervención de circuitos electrónicos de bajo voltaje, o, el reciclaje tecnológico para producir nuevos tipos de señales (y a veces instrumentos) aplicables artísticamente, tal como lo ha hecho Fernando Godoy, Ensamble Majamama (EM), el proyecto LaMe (Laboratorio Medial) y CHIMBALAB (Proyecto-Laboratorio de Arte y Tecnología).

Godoy, ha experimentado mediante herramientas de software, hardware y electrónica análoga en proyectos que han ido desde la improvisación musical, trabajos investigativos e instalaciones sonoras. Un ejemplo de estas últimas lo ha sido *Maquina Solaris*, obra que analizaremos más adelante, en la cual crea y explora el comportamiento de un sistema sonoro autónomo. También ha formado parte del EM quienes trabajan la improvisación con elementos precarios y métodos electroacústicos normalmente interviniendo experimentando situaciones acústicas en espacios públicos e institucionales.

---

<sup>69</sup> Así se describe en el sitio web donde aparece la obra (véase detalles de esta en <http://nicolasspencer.cl/installations/MDP.html>)

<sup>70</sup> Véase entrevista al artista a propósito de la instalación <http://www.youtube.com/watch?v=iJQnwXKIVKM>

LaMe y Chimbalab por su parte, comenzados el año 2007 y finales del 2008 respectivamente, comparten el carácter de realización como laboratorios en los cuales interactúan, con un fin creativo y creador, las ideas de sus integrantes abriendo así las posibilidades a novedosas e interesantes propuestas. LaMe, conformado por Viviana Alvarez, Jorge Budrovich, Nicolás Gravel, Ignacio Nieto, Manuel Orellana y Nicolas Spencer se instalan al interior del centro cultural Matucana 100 preparando obras donde el público tiene vital participación en el proceso creativo y otras obras a modo de escultura o instalación sonora como “LaMe.N.N.”, mientras que Chimbalab, proyecto iniciado por Constanza Piña y Claudia González, han realizado y autogestionado encuentros de conversación sobre circuitos electrónicos aplicados al arte, talleres (la mayoría gratuitos) de mapas interface, Atari, etc, promoviendo abiertamente esta forma artística y desde una perspectiva adaptada al entorno local ubicado en el Barrio La Chimba en Santiago mediante el reciclaje tecnológico de baja tecnología (*low-tech*).

#### **6.2.6 Performance o acción sonora**

Por otro lado la *performance* sonora ha tenido actividad fuertemente en el trabajo de Sebastián Jatz quien se ha propuesto revivir obras de importantes referentes vanguardistas como Erick Satie, Marcel Duchamp y principalmente John Cage, del cual se han interpretado obras como “*Musicircus*” entre otras, por ejemplo la obra o “*Reunion*” que presentará el 4 de noviembre del 2012 en el Hall Central del MNBA durante todo un día la que consistirá de un tablero de ajedrez intervenido con dispositivos que interpretarán los movimientos verticales y horizontales del juego mediante sonidos en tanto que una pantalla mostrará la imagen del tablero tomada desde arriba; la obra se llevará a cabo por 16 de los mejores ajedrecistas nacionales, quienes jugarán 15 partidas consecutivas durante todo un día.

Jatz también tiene obras de su autoría tales como “Seguimiento continuo de infinitos puntos” o “Blanco sobre blanco: composición suprematista” en donde el público tiene una fundamental participación. Esta última, realizada por primera vez el año 2010 interviniendo la Playa San Mateo en Valparaíso, consistió en 20 mesas colocadas a lo largo de la playa en donde se apoyaron 20 cajas de latón las que contenía en su interior bolitas de vidrio y un masajeador de manos que al encenderlo producía un pedal de ruido blanco producto de la vibración y los golpeteos del vidrio contra el metal, dicho sea de paso, este ruido blanco se sobrepondría, conceptualmente hablando, al ruido blanco producido por el oleaje y de aquí

su título. La partitura escrita especialmente para 18 niños del colegio Mar abierto en Valparaíso, duraba cuarenta minutos y consistía en una serie de movimientos sincronizados, en donde se variaba principalmente la intensidad del ruido.

### **6.2.7 Instalación sonora**

En respecto de esta, la cual nos convoca principalmente, es preciso señalar que pese a ser uno de los formatos más utilizado del Arte Sonoro chileno, no han sido muchos los artistas que abordan aspectos principales (los cuales señalaremos en el siguiente y subsiguiente capítulo) tales como, lugar específico y espacio en el cual se sitúa la obra entre otros. Estos artistas, incluyendo algunos de los que ya hemos nombrado hasta aquí, han optado por presentar iniciativas inmersivas o escultóricas, es decir que si bien se ‘instalan’ en un lugar y espacio específico, su lectura no se realizará desde estos estadios, más bien se realizará desde la propia obra y su interacción o apreciación por el público. Generalmente, estas obras se les ha preferido llamar ‘obras instalativas’ en vez de ‘instalaciones sonoras’.

No obstante, entre los artistas que han abordado de una manera integral la instalación sonora han sido Rainer Krause, Ana María Estrada o Francisco Sanfuentes. De la obra de los dos primeros omitiremos por ahora detalles, para verlos en profundidad en el análisis realizado más adelante, mientras que la obra de Sanfuentes, es pertinente señalar que se ha impregnado de un carácter muy interesante al realizarse en lugares públicos, aunque paradójicamente, sin público (masivo), es decir, en ambientes nocturnos y no expositivos. Su obra se constituye a partir de la utilización poética del sonido como objeto visualizador de ambientes que contrastarán la percepción del lugar de la instalación. Prueba de ello “Materiales liminares” se instala entre el museo y la calle del MAC Quinta normal para el encuentro “Cruces Sonoros” adoptando un funcionamiento diurno y nocturno, mediante grabaciones caseras acumuladas desde 1999 en el departamento n° 57 de Av. Ricardo Cumming 343, cuya ventana se orientaba hacia la iglesia De la Preciosa Sangre.

## 7. La instalación como “formato” de las artes visuales

---



Aunque pueda parecer extraño, sobre la instalación no existe un significado satisfactorio como práctica del arte visual, tal vez, se deba a que esta no resulte ser un “genero”, ni tampoco un “formato”, como se suele denominar y, en consecuencia, estos términos sólo representen la intención de referirse a una práctica que, más bien, corresponde a la instancia de exponer y percibir elementos artísticos.

Si atendemos esta observación, podemos describir ambos aspectos complementarios por separado, es decir, por un lado cuando nos referimos a de “exponer” podríamos pensar la instalación en su sentido práctico tal como lo define Christina David al decir “cierta obra (ya existente y realizada a propósito) montada en un cierto orden por el artista en un espacio dado”<sup>71</sup>. Esta definición alude a lo concreto, en otras palabras, a los elementos que se instalarán en tal espacio, y, por otro, cuando nos referimos al de “percibir” podríamos pensar en lo que estos elementos en ese espacio resulten ser para el público sensorialmente hablando. En este caso nos serviría la definición de ambiente o “*enviroment*” propuesta por Marchan Friz:

“puede emplearse como materia de referencia a la inclusión y apropiación creativa de las dimensiones físicas reales del espacio circundante, adquirir una carga, un clima psicológico, o limitarse a un sentido arquitectónico rígido y una extensión hacia el exterior. En cualquier caso implica un *espacio que envuelve al hombre y a través del cual este puede trasladarse y desenvolverse*. Tal vez la nota fundamental es la extensión y expansión transitable de la obra en el espacio real. No se trata de una reproducción, sino de la instauración de una realidad en una situación espacial.”<sup>72</sup>

No obstante, en ninguno de ambos casos se puede hablar aún de una obra completa. En el primer caso se hablaba de obra refiriéndose a la acción del montaje es decir, la organización y emplazamiento de ciertos elementos en el espacio físico pero, sin considerar al público, y lo mismo en el segundo; el ambiente existe aún prescindiendo de él. En tanto, para que la instalación se constituya como obra, es preciso, considerar el “uso” y “apropiación” de esta por parte del público pues, “(...) este se verá envuelto en un movimiento de participación e impulsado por un comportamiento exploratorio respecto al espacio que le rodea y a los objetos que se sitúan en él.”<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> David, 2008: p.64

<sup>72</sup> Marchan, 1997:p.163.

<sup>73</sup>Ibíd.

José Larrañaga señala que la instalación “posibilita una nueva utilización del espacio en el que actúa, pero conviene tener en cuenta que quien la pone en marcha, quien le da un determinado uso, es quien lo utiliza, el «usuario»”<sup>74</sup>.

Por otra parte, la instalación, como práctica emergente del arte posmoderno arraiga algunas características que la hacen efímera y conceptual, entre otras:

- > La imposibilidad de ser repetida en su totalidad, sólo puede ser recreada.
- > Se exhibe por un tiempo determinado, quedando sólo documentos para confirmar su existencia.
- > Sus elementos son medios para transmitir una idea que no está sujeta a una estricta formalidad.

---

<sup>74</sup> Larrañaga en Krause, 2008: p.64

## 8. La instalación sonora: Aspectos constituyentes

---



Fotografía: obra "A Bruit Secret" (con ruido oculto), Marcel Duchamp.

*"El acto de escuchar no es una actividad hecha remotamente, inevitablemente invoca corporalidad, envuelve a los que escuchan y resuena dentro del cuerpo." (Jim Drobnick, Aural Cultures)*

“El término “instalación sonora” es una traducción del inglés americano “*sound installation*”, y significó al principio el equipamiento técnico para la sonorización de salas, especialmente de cines”<sup>75</sup> no obstante, quien lo utilizará por primera vez con propósitos artísticos será Max Neuhaus [1939-2009] hacia principios de los años 70. Neuhaus, aun, siendo intérprete de música contemporánea, extenderá en su obra el sonido como “medio autónomo”<sup>76</sup> atendiendo con más énfasis que al desenlace de este en el tiempo, a su comportamiento e influencia en ambientes y espacios específicos mediante prácticas que adquirieron el carácter de intervenciones urbanas; dicho sea de paso, quizás mediante esta observación, Neuhaus establecería aunque de forma involuntaria, ciertas diferenciaciones entre una instalación sonora interventiva y una instalación sonora expositiva puesto que la primera tendría el propósito más bien de modificar o irrumpir un ambiente, mientras la segunda, en generarlo.

En tanto, la instalación sonora se instaurará como “formato artístico” al ser frecuentemente utilizada por músicos y artistas plásticos contemporáneos y posteriores a Neuhaus, cada uno proyectando diferentes propuestas estéticas. Y, dado que estas propuestas se han basado su mayoría, en las relaciones de espacio, lugar específico, objetos visuales y espectador, es que podemos entender la instalación sonora en su formalidad como formato de las artes visuales, en tanto que, otros conceptos relacionados con el sonido ‘integrados’ a esta práctica como la espacialización u organización del sonido cuales tuvieron su origen en el ámbito musical hacia la segunda mitad del siglo XX lo harían hasta cierto punto entender como presentación musical, sin embargo, es vital comprender que, la lectura de dichas relaciones y conceptos, se verán afectados por una nueva lectura mediante el sonido, aquella revisada en capítulo 4.2 a propósito del sonido en el Arte Sonoro realizada por el usuario .

Los siguientes puntos abordados a continuación, describirán con más detalle los principales aspectos, funciones, conceptos y relaciones constituyentes en una instalación sonora.

---

<sup>75</sup> Krause, 2009: p.67

<sup>76</sup> Neuhaus, 2010

## 8.1 Propuesta conceptual o conceptualidad

La propuesta conceptual o conceptualidad, es una de las características esenciales que identifican al arte contemporáneo en general. Hacia los años 10 del siglo XX, el artista francés Marcel Duchamp [1887-1968] con el propósito de desprender el arte de los modelos estéticos intelectuales dio énfasis al arte visual mediante la descontextualización de objetos cotidianos, los que posteriormente llamaría *ready-made*. De esta forma en 1917 presenta la obra *Fountain* (Fuente) la que consistió en mostrar un urinario en una exposición artística. No obstante, hacia los años 60 se denomina “Arte conceptual” (en continuación a la idea de Duchamp) a una forma de representación artística en donde la idea dentro de una obra es más relevante que el objeto que la transmite.

En este sentido el elemento sonoro tiene la capacidad de interrogar/se siendo un vehículo de proyección conceptual, es decir, comunicar algo por sí mismo o en diálogo con los demás elementos de la obra en función de la idea principal del autor. Esta, puede ser específica, exploratoria, poética e incluso abstracta. Si bien la conceptualidad, muchas veces es el fundamento para llevar a cabo una propuesta, puede que no sea siempre percibida por el público, pero sí proporciona una suerte de ‘estampa creativa’, o un ‘*plus implícito*’.

En algunos casos se suele describir, aunque no sugerentemente, información sobre la propuesta previamente a su expectación cuando se desea comunicar algo específico e indispensable para percibir otros aspectos de la obra.

## 8.2 Locación y su espacio como lugar para el sonido

La locación y su espacio interno constituyen estadios primordiales y decisivos para el futuro diseño sonoro y visual en una instalación. La locación nos proveerá de la información respecto a la funcionalidad del espacio, su diálogo con el entorno y su situación histórica, acústica, arquitectónica etc. Datos que pueden influir directamente en la propuesta conceptual.

Muchas veces el artista sonoro es quien determina el lugar en donde se montará su instalación, pero también es común que las locaciones estén

determinadas por convocatorias realizadas por festivales, bienales o eventos. La locación podría situarse desde un baño público hasta una sala de exposiciones de un museo de arte, todo depende de la circunstancia.

Por otra parte, el espacio, será el aspecto que permitirá materializar nuestra propuesta; en donde dialogará el sonido con los elementos internos y el espectador.

Para demostrar esto, hemos tomado un ejemplo teórico del trabajo de Ana María Estrada con respecto a la creación del espacio sonoro mediante el replanteamiento del mismo.

Estrada propone el replanteamiento del espacio basándose en conceptos como la “negatividad” y la “indeterminación”<sup>77</sup>, para utilizar el espacio vacío como espacio de posibilidad interrogante a través de los elementos en la instalación. Este espacio guardaría entonces una dicotomía “pues si bien el sonido es capaz de llenar un lugar y por lo tanto ocupar todo un lugar, en un sentido visible este lugar yace vacío, por ende se mantendría en la dualidad de ser un espacio ocupado y no-ocupado a la vez” Lo mismo para el trabajo consciente con el vacío pensándolo como silencio; este “se constituiría como lugar por excelencia para el sonido” puesto que permite experimentar el espacio para luego convertirlo en espacio sonoro. Así, Estrada propone recontextualizar el espacio utilizando sonidos que produzcan un desplazamiento del lugar, siendo al mismo tiempo esta la instancia que generará tensión al interrogar el contexto<sup>78</sup>.

Este ejemplo evidencia como el espacio puede influir tanto en la percepción del espectador así como interrogante del mismo lugar que lo contiene.

### **8.3 Diseño sonoro**

Cuando hablamos de diseño sonoro, nos referimos al ‘como’ y ‘con qué’ medios generaremos una significabilidad a partir de elementos y técnicas apropiadas en la organización e instalación del sonido. Pero antes, es de vital importancia diferenciar el término “sonoro” del “acústico” puesto

---

<sup>77</sup> Ambos conceptos propuestos por Rosalind Krauss en “La escultura en el campo expandido” y por Yago Conde en “Arquitectura de la indeterminación” respectivamente abordan la problemática del espacio en la escultura y arquitectura pos-moderna.

<sup>78</sup> En el último capítulo (“análisis de obras”) examinaremos una instalación de la artista.

que ambos conceptos nos refieren al sonido y además se encuentran simultáneamente presentes al momento de organizar e instalar el sonido.

Resulta común el uso de términos como lo son “paisaje acústico”, “paisaje sonoro”, “ambiente acústico” o “ambiente sonoro”, pero, muchas veces no reparamos en ellos. En términos prácticos, podemos afirmar que lo “sonoro” resulta ser, el ‘producto’ de lo acústico, es decir, frente a un “paisaje acústico”, “horizonte audible” o “continuum perceptible”<sup>79</sup> se nos presenta la posibilidad de escoger y ‘recortar’ mentalmente el o los objeto/s acústico/s mediante un ejercicio discriminativo, y, de esta manera, una vez seleccionado/s, prosigue el articularlo/s como señal/es en la medida que nuestra conciencia auditiva así lo permita; entonces el paisaje acústico pasará a convertirse el llamado “ruido de fondo” y el objeto acústico en un “objeto sonoro”, dicho sea de paso, esta dinámica es análoga a la relación forma-fondo<sup>80</sup> o la dicotomía sonido-ruido en términos simples.

Entonces, mientras que lo acústico es de donde seleccionamos lo que queremos escuchar, lo sonoro será lo ‘ya seleccionado’ y así articulado. Jorge Martínez concluye el significado de lo sonoro como:

“(…) una suma de trazos distintivos, susceptibles de calificar a este objeto sonoro como parte de estructuras de ordenación, base de gramáticas y sintaxis (...). Y este elemento es también la base de los paisajes, ambientes y diseños sonoros (...). Como se puede apreciar, lo sonoro implica un nivel de abstracción mayor que lo acústico y la distancia del fenómeno sensible original es mayor”

Pues bien, comencemos entonces describiendo lo que hará posible materializar este trabajo consciente con lo sonoro destacando la necesaria presencia del soporte técnico.

---

<sup>79</sup> Términos homólogos e idea expuesta por Martínez, 2009

<sup>80</sup> Esta relación también sucede con la vista cuando enfocamos un punto de interés mientras que lo demás se vuelve un ‘todo’ secundario y difuso.

### 8.3.1 Soporte Técnico

Considerando que en la instalación sonora no existen intérpretes en vivo (es decir no hay concierto) el soporte técnico es vital para proyectar la señal sonora.

Resulta interesante contrastar el panorama experimental de lo sonoro de hace sesenta años con el actual en respecto de los dispositivos tecnológicos; mientras que antes, las ideas artísticas eran en función de estos (pensemos que hubiese sido el estudio de Schaeffer sin el magnetófono) hoy, estos son en función de las ideas en la mayoría de los casos. Referente al tema, Max Neuhaus argumenta en su texto “Diseño sonoro”:

“¿Por qué partimos del supuesto de que todo ruido dado es inevitable? Quizás porque hasta hace poco no teníamos los medios ni el conocimiento para estructurar activamente el sonido. Las técnicas de grabación existen recién desde hace sesenta años. Antes de eso, un sonido había desaparecido antes de poder capturarlo e investigarlo. Por eso es comprensible que consideremos el sonido como algo inasible o inmodificable. Pero hoy ni sólo podemos capturar los sonidos, sino también analizarlos y observarlos desde distintos puntos de vista. Y podemos estructurarlos casi de la manera que queramos, tanto a los sonidos como a sus fuentes”.<sup>81</sup>

Sobre el recurso técnico, no repararemos en detalle, puesto que sabemos, sobretodo hoy en día, que gracias a la tecnología, las posibilidades son innumerables a la hora de plasmar una idea y que estas se adecuan eficientemente a los requerimientos del artista, pero, sabiendo que necesitamos de un productor y/o reproductor de sonido mecánico, electrónico o digital describiremos básicamente los siguientes:

Como **productores de sonido** encontramos dispositivos automáticos en la generación de señales audibles tales como: el computador mediante *software's* adecuados o, consolas diseñadas exclusivamente para la producción de sonidos. Otra alternativa, y vinculada, más bien, a lo estético por añadidura, es la escultura sonora con mecanismo automático de producción sonora, que siendo considerada un formato por si misma del Arte sonoro, podría perfectamente formar parte de una instalación.

---

<sup>81</sup> Neuhaus, en Martínez, 2009: p.40-41

**Reproductores de sonido:** encontramos los reproductores de Cd's, Dvd's, Mp3's, cassettes, de radiofrecuencias ('radio'), el computador, etc.

Los ejemplos anteriormente dados en los productores y reproductores de sonido, podrían ser más dependiendo de la oferta tecnológica y, muchas veces, de la creatividad del artista (en el caso de productores de sonido de carácter escultórico). Estos la mayoría de las veces requieren de una amplificación y sus respectivos altavoces (parlantes), exceptuando los casos en que se utilicen audífonos<sup>82</sup>.

### 8.3.2 Organización del sonido

El ejercicio de organización del sonido en una instalación, es por lo general, distante al practicado en el ámbito musical, debido a que el énfasis en la producción de significabilidad, no se encuentra en el encadenamiento lineal del sonido, precisamente porque la lógica del discurso musical genera expectativas y recuerdos en el espectador. En la instalación sonora "Nada musical tiene el derecho de seguir a otro, si no es decidido a través de la forma del precedente como el siguiente"<sup>83</sup>, es decir, generalmente no hay acontecimientos temporales no reversibles como en la forma musical, no hay funciones armónicas, por lo que se prefiere trabajar con técnicas aleatorias, de azar, repetitivas (bucles o *loops*), indeterminadas o sonidos estáticos o *drones* (zumbidos).

Sin embargo, en ocasiones, podría recurrirse al encadenamiento del sonido, texturas sonoras e incluso a piezas musicales<sup>84</sup> concibiendo que estas, sólo serán un índice, aunque imprescindible, para dicha producción de significabilidad.

---

<sup>82</sup> Como en la obra "*Kreuzfahrt o la posición del sujeto*" realizada en Quebec, Canadá en el año 2007.

<sup>83</sup>Adorno en Krause, 2009a: p.68

<sup>84</sup> Como es en el caso de la instalación sonora "espacio transitorio" de Ana María Estrada realizada en el Ex Hospital San José el año 2008, en la cual, la artista utiliza la pieza musical "Para Elisa" de Beethoven y el sonido del tono de espera de un teléfono para destacar y cuestionar el espacio.

### 8.3.3 Paisaje sonoro

“El concepto de “paisajes sonoros” fue definido por Raymond Murray Shaeffler a finales de los 60’s, como composición “Universal” de la que todos somos compositores. Fue él quien propuso “empecemos a escuchar el ruido”, y motivó a escuchar el mundo como si fuera una composición. El Paisaje Sonoro quedó así definido como el entorno sonoro concreto de un lugar real determinado, y es intrínsecamente local y específico a cada lugar.”<sup>85</sup>

Shafer, miembro activo del *World Soundscape Project*<sup>86</sup>, proyecto nacido en la Universidad Simond Fraser, Canadá, en pro de la ecología acústica, entre muchos compositores y músicos que también participaron, entendió al compositor no solo como un diseñador acústico de sonido musical en una composición, sino también, como un diseñador acústico de la vida cotidiana.

“los compositores podrán convertirse en los arquitectos sonoros o diseñadores acústicos, socialmente conscientes, de nuestras ciudades, edificios y pueblos. Fue precisamente esta visión del artista/compositor como una persona con oficio, educado en todas las disciplinas del sonido y enteramente conectado con y útil para el mundo real, lo que me atrajo del WSP”<sup>87</sup>

Un interesante ejemplo sobre este concepto lo es el trabajo desarrollado por el colectivo “*Fratelli Format, architettura sonore*” activos en Florencia (Italia) en los años 80-90, en el cual participó el chileno Jorge Martínez junto a Domenico Cena y Francesco Michi buscando “hacer musical” la cotidianeidad, intervenían el entorno sonoro aplicando estructuras y criterios estéticos derivados de su experiencia y costumbres musicales, por ejemplo, aprovechaban el ruido del tráfico para realizar intervenciones teniendo como parámetros-guía las densidades entendiéndolas como “la relación del sonido/silencio dentro de determinados bloques temporales.”<sup>88</sup>

El concepto de paisaje sonoro aplicado a la instalación, se puede utilizar de diferentes formas, y, no siempre tendrá el carácter eco-acústico o concientizador acústico-social propuesto por Shafer. Se suele utilizar para referirnos a un “paisaje” propiamente tal, es decir, para referirnos a la concreción, a lo representativo, o, en otras palabras: la información sobre un entorno acústico de cosas que suceden en un lugar determinado. En este

---

<sup>85</sup> Wrightson, Kendall, en Martínez, 2009: p.35

<sup>86</sup> Traducido al español: “Proyecto de paisajes sonoros”

<sup>87</sup> Westerkamp en Martínez, 2009: p.41

<sup>88</sup> Martínez, 2009: p.42- 43

sentido, en la instalación, el paisaje sonoro puede tratarse de grabaciones de distintos entornos sonoros y de esta forma recontextualizar el lugar; de la generación de un paisaje sonoro 'artificial' o, utilizar el ambiente acústico del entorno 'natural', como una intervención instalativa en un lugar público, en donde además, este último, podría ser interferido.

#### 8.4 Diseño acústico

Shafer, también bajo la perspectiva eco-acústica define el diseño acústico (*Acoustic Design*) como:

“Un nuevo campo disciplinario que necesita el talento de científicos, especialistas en ciencias sociales y artistas (músicos en primer lugar). El diseño acústico trata de descubrir los principios gracias a los cuales puede ser mejorada la calidad estética de un ambiente sonoro o paisaje sonoro [...] Los principios de D.A. pueden por lo tanto incluir la eliminación o el control de determinados sonidos (lucha contra el ruido), la comprensión de los nuevos sonidos antes estos sean indiscriminadamente difundidos en el ambiente y también la salvaguardia de las identidades sonoras y sobre todo, la búsqueda y la capacidad de imaginar para un futuro un ambiente acústico agradable y rico en estímulos. El D.A. puede también ocuparse de la composición de ambientes modelos y, bajo este aspecto es cercano a la composición musical moderna”<sup>89</sup>

Shafer describió el diseño acústico cercano a ideales estéticos musicales de la mano del cuidado ambiental, algo parecido en algún sentido a lo que propone actualmente la “arquitectura sustentable” al concebir el diseño arquitectónico, buscando optimizar recursos naturales y minimizando el impacto ambiental. En este sentido Shafer nos da cuenta de la situación ‘disonante’ en la que nos encontramos con nuestro medio acústico diciendo:

“Se trata de la disonancia entre el espacio visual y acústico. El espacio acústico permanece soslayado porque no puede ser poseído [...] Hoy vemos el mundo sin oírlo”<sup>90</sup>

Debido a la importancia visual que se ha tenido en respecto al espacio auditivo se han ignorado importantes factores al momento de diseñar desde vehículos hasta edificios.

---

<sup>89</sup> Shafer, 1985: p.370

<sup>90</sup> Shafer en Estrada, 2010: p.29

Si bien, esta perspectiva es plausible de seguir al momento de configurar la instalación estéticamente, existen otras como las de Alvin Lucier, claro que de carácter experimental. En *“I’m sitting in a room”* demuestra cuán influyente puede ser la reverberación de un lugar al percibir la voz humana; la pieza consiste en leer un texto mientras es grabado, luego reproducido y nuevamente grabado incluyendo las reverberaciones, así sucesivamente hasta que la voz se ‘disuelve’ por completo.

A nuestro propósito, en este punto, nos referimos como diseño acústico a dos principales consideraciones para apreciar óptimamente el sonido en la instalación, estas son: la “acústica arquitectónica”, y la “espacialización del sonido”, es decir, el cómo se aprovecharán las características acústicas del lugar y el espacio en donde se distribuirán los emisores de sonido respectivamente. Ambas consideraciones en el acontecimiento operarán simultáneamente, pero, para tener una mejor noción de estas, las describiremos en forma separada.

#### **8.4.1 “Acústica arquitectónica”**

Este concepto alude a las características constructivas del lugar por donde el sonido se desplazará, y, permitirá a su vez, pensar el espacio como espacio resonante, similar a una caja acústica y modificarlo en la medida en que se pueda. Antoni Carrión Isbert define el concepto como:

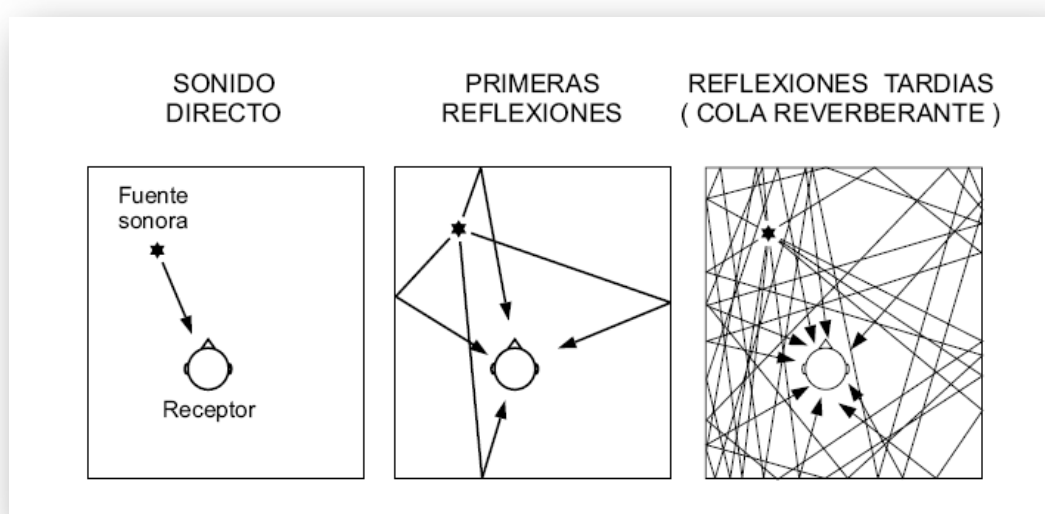
“La definición de las formas y revestimientos de las superficies interiores de un recinto con objeto de conseguir las condiciones acústicas más adecuadas para el tipo de actividad a la que se haya previsto destinarlo.”

Revisemos a continuación dos datos técnicos propuestos por el mismo autor los cuales ayudarán a conocer el comportamiento del sonido y sus reflexiones:

1. “Cuando una fuente sonora situada en un recinto cerrado es activada, genera una onda sonora que se propaga en todas las direcciones. Un oyente ubicado en un punto cualquiera del mismo recibe dos tipos de sonido: el denominado sonido directo, es decir, aquél que le llega directamente desde la fuente sin ningún tipo de interferencia, y el sonido indirecto o reflejado

originado como consecuencia de las diferentes reflexiones que sufre la onda sonora al incidir sobre las superficies límite del recinto.”<sup>91</sup>

2. “En un punto cualquiera del recinto, la energía correspondiente al sonido directo depende exclusivamente de la distancia a la fuente sonora, mientras que la energía asociada a cada reflexión depende del camino recorrido por el rayo sonoro, así como del grado de absorción acústica de los materiales utilizados como revestimientos de las superficies implicadas. Lógicamente, cuanto mayor sea la distancia recorrida y más absorbentes sean los materiales empleados, menor será la energía asociada tanto al sonido directo como a las sucesivas reflexiones.”<sup>92</sup>



Si bien, el propósito del artista sonoro no es adentrarse cabalmente en características técnicas como los niveles de absorción o revestimiento de superficies, es bueno de todas formas el considerarlas al menos en términos generales, puesto que implica un aspecto importante en el diseño y apreciación de la obra.

Como podemos observar en los esquemas, las características constructivas del lugar, la ubicación de la/s fuentes sonoras y la posición del espectador pueden influir directamente en el desplazamiento del sonido. Por otra parte, el ejemplo nos grafica también lo sensorial que puede resultar una instalación sonora.

<sup>91</sup> Carrión, 1998: p. 47

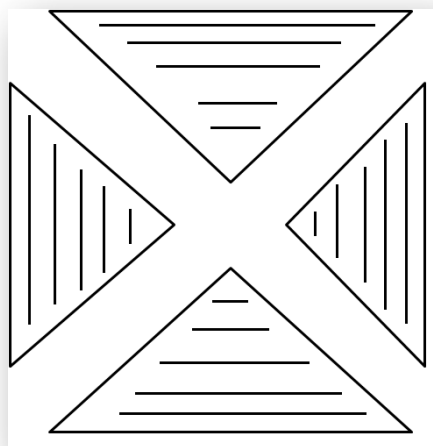
<sup>92</sup> Ibíd. p.49

### 8.4.3 Espacialización del sonido

El concepto de espacialidad, refiere al espacio como dimensión (esta vez no como lugar) por donde se transmitirá el sonido y, en efecto, percibirá psicoacústica<sup>93</sup> y físicamente por el público, puesto que este último es quien completará la obra y la co-compondrá a través de sus desplazamientos en la instalación sonora.

Este concepto, comienza a problematizarse en el ámbito musical, y específicamente en el aspecto espectacular de esta, hacia los años cincuenta.

La obra “*Theatre piece*” [1952] de John Cage descrita en el capítulo 6, consideraba la distribución del público dentro de lo que sería el área de la presentación como se grafica aquí abajo (el área achurada corresponde al lugar del público y el espacio en blanco al de la presentación).

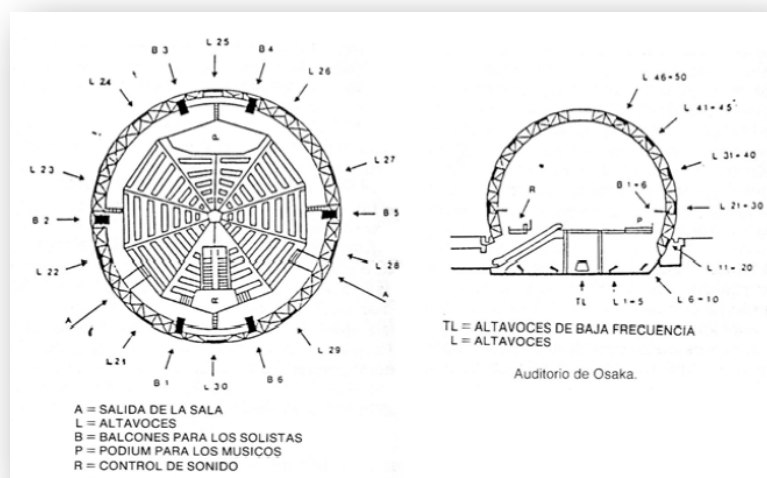


El mismo autor, en el año 1978, presenta la obra titulada “*Il Treno di John Cage*” la cual, trató de un tren “preparado”<sup>94</sup> y dotado de la grabación de los sonidos internos y externos a este mediante la distribución de altavoces y un vídeo que permitía conocer a los viajeros-participantes lo que ocurría en cada vagón. La obra, además de espacializar el sonido, permitía mediante el desplazamiento del público, percibir el resultado sonoro de cada vagón.

<sup>93</sup> Estímulo de carácter físico y la respuesta de carácter psicológico que el mismo provoca. Definición rescatada del sitio web. <http://www.eumus.edu.uy/docentes/maggiolo/acuapu/int.html>

<sup>94</sup> Es decir, un tren intervenido, en este caso, sonoramente.

Karleinz Stockhausen también indaga en el aspecto espacialidad aunque de una manera más arquitectónica. En el Pabellón Alemán de la Exposición Universal de 1970, Osaka, Japón, situó al público en una plataforma al centro de una inmensa esfera transparente y permeable al sonido; alrededor de este, cincuenta altavoces fueron distribuidos y controlados en siete círculos, provisto de catorce entradas de micrófonos para amplificar el sonido de intérpretes solistas que se situaban en balcones por sobre el público. Este uso del espacio permitió todas las combinaciones posibles (por tanto, cualquier figura «geométrico-sonora») entre los altavoces.



El mismo artista en “*Musik für ein Haus*” (Música para una casa) 1968 plantea la espacialidad dividiendo la presentación de un concierto en cinco salas en tres pisos de un gran edificio.

“Se trataba en esta ocasión de encontrar un equivalente espacial a la polifonía musical, es decir, de crear una situación poliespacial que reprodujese la superposición de diferentes estratos sonoros.”

Un ejemplo mucho más cercano al uso del concepto espacialidad en la instalación sonora lo fue el Pabellón Phillips construido por el arquitecto Le Corbuiser en alianza con el músico Yannis Xenakis inaugurado en 1958 en la Exposición Universal en Bruselas en donde se difunde el “*Poème Électronique*” de Edgard Varèse por 400 altavoces distribuidos en el techo del pabellón y controlados automáticamente permitiendo percibir el sonido estereofónicamente mientras este se trasladaba en el espacio. A su vez todo el material sonoro de la obra fue alterado o transformados por procesos

electromecánicos para conseguir “racimos sonoros con un nuevo timbre y textura”<sup>95</sup>

Por el motivo de que el concepto haya sido abordado principalmente por músicos, algunos autores han interpretado la instalación sonora como una “prolongación y radicalización en las tendencias de la espacialización en la música”<sup>96</sup>, sin embargo en ambas existen diferencias señala Rainer Krause: Mientras en la música se atiende “la calidad espacial de fenómenos acústicos y la calidad acústica de los espacios”<sup>97</sup>, en donde el espacio a menudo sirve como motivo o tema “La instalación sonora no solamente se exhibe el espacio, sino que se la integra en él.”<sup>98</sup>

## **8.5 Sobre la percepción en el acontecimiento sonoro.**

Se hace difícil describir este aspecto sabiendo que se trata de una síntesis de todo lo que hemos visto en respecto a la conformación de una instalación sonora, todo finalmente se resume a una experiencia efímera en donde sólo nuestra percepción sonoro-visual y espacio-temporal (revisada a continuación) estarán a merced del acontecimiento.

### **8.5.1 La relación sonoro-visual**

Comencemos por saber que:

“nuestra percepción del espacio depende tanto de lo que oímos como de lo que vemos”<sup>99</sup>.

Max Neuhaus, uno de los principales referentes en la conformación del arte sonoro a nivel global convirtió esta condición en una potencialidad para trabajar sus obras “utiliza un contexto social y auditivo dado, como punto de salida para proponer una nueva percepción de los lugares.”<sup>100</sup>En la obra pionera *Times Square [1977]*, instalada en la intersección comercial más concurrida que lleva el mismo nombre ubicada en New York, Neuhaus, utiliza una serie de *drones*<sup>101</sup> metálicos que emanan desde la abertura de

---

<sup>95</sup> Descripción del poema electrónico por Javier Maderuello en Krause, 2008: p.80

<sup>96</sup> Rebentich en Krause, 2009a: p.69

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> Föllmer en Krause, 2009a: p.69

<sup>99</sup> Neuhaus, 2010

<sup>100</sup> Westerkamp, 2010: p.30

<sup>101</sup> Traducido al español: zumbidos

ventilación del transporte subterráneo mezclándose con el ruidoso ambiente sonoro, alterando sutilmente la percepción del entorno de los transeúntes.

Respecto a este fenómeno en la percepción, mucho se discute en torno a la importancia de la audición en comparación a la visión o viceversa; mayormente creemos que el sentido de la visión predomina ante el oído probablemente por el control que tenemos sobre esta; a diferencia de la vista “no tenemos párpados en los oídos, estamos condenados a oír”<sup>102</sup>. La verdad es que ambos proporcionan información diferente pero complementaria; la vista puede lo que el oído no puede y el oído puede lo que la vista no puede. Murray Shafer señala esta distinción refiriéndose a los espacios percibidos por ambos sentidos con el propósito de resaltar la importancia de la audición:

“El espacio auditivo es muy diferente del espacio visual. Nos encontramos siempre en el borde del espacio visual, mirando hacia el mismo con nuestros ojos. Pero siempre nos encontraremos en el centro del espacio auditivo, oyendo hacia afuera con el oído [...] la conciencia visual mira hacia adelante. La conciencia aural está centrada”<sup>103</sup>

Mientras que:

“Marshall Mc Luhan atribuye al hecho de que el espacio auditivo corresponde al hemisferio derecho y el visual al izquierdo. Ambos hemisferios estarían constituidos de manera independiente, casi como dos cerebros distintos, pero en realidad forman parte de uno solo, por lo tanto lucharían por estar unidos sólo físicamente al interior de éste (...)”<sup>104</sup>

La relación sonoro-visual en términos prácticos nos entrega información primordial al percibir los objetos de manera, más bien racional, es decir, que nos contribuye a re/conocer los objetos y sus características particulares, asimismo la relación respecto a su conjunto. Esta información será vital al momento de vivenciar una experiencia sonora.

“Si dejo de tener en cuenta las cosas a las cuales el sonido está ligado, el mundo fenomenológico desaparece”<sup>105</sup>

---

<sup>102</sup> Shafer en Estrada, 2010: p.17

<sup>103</sup> Ibíd. p.28

<sup>104</sup> Estrada sobre Marshall Mc Luhan en Sonidos Visibles p.29-30.

<sup>105</sup> Shafer en Estrada, 2010: p.29

Esta consideración es tan factible en el cotidiano vivir, por ejemplo con un poco de dedicación podríamos experimentar distintos paisajes sonoros en determinadas partes con tan solo cerrar nuestros ojos, y concluir cual es el entorno socio-cultural, incluso podríamos obtener información que normalmente no percibimos al ver. Parafraseando a Shafer, esto sucede porque al momento de oír, captamos señales en un ángulo de 360°, nuestros oídos reciben información en tanto que nos sitúan espacialmente en el medio que nos circunda, a diferencia de la visión que para percibir el entorno debe ir uniendo la información tal como si fuesen fotografías.

Gracias a la relación sonoro-visual podemos contemplar desde objetos (ya sean sonoros o visuales) y sus características particulares, como, altura, timbres, duraciones etc. en el caso de los sonoros y, texturas, colores, dimensiones etc. En el caso de los visuales. Pero entonces surgirá la siguiente pregunta: ¿Qué aspecto es el que distingue nuestra percepción sonoro-visual entre el vivenciar lo cotidiano y una obra de arte sonoro?

Para responderla sólo debemos recordar lo que describimos en los elementos a considerar en el diseño sonoro, a saber, el trabajo consciente que tiene el artista para/con el material sonoro. Muchas veces el sonido no nos referirá precisamente a situaciones cotidianas, más si lo hiciera podría ser desde otra perspectiva. Cabe señalar al respecto que, aquí es donde se destaca el operar del Arte sonoro, pues si el sonido tuviera el rol de acompañar, o simplemente sonorizar una obra y sus elementos, probablemente caería en un matiz fetichista, o bien, en la categoría de música ambiental.

La facultad del artista sonoro de interrogar a través del sonido, propone a la percepción del espectador, por decirlo de algún a manera, el 'dislocar' el típico punto de vista que tiene de las cosas, es decir, ciertos elementos visuales en un espacio X pueden percibirse por nosotros desde una manera completamente distinta en función a un sonido que no tiene relación alguna con este. Es en este trecho por donde el artista sonoro fluctúa y en donde la experiencia cotidiana del espectador se vuelve un 'acontecimiento sonoro'.

## 8.5.2 La relación sonoro- espacio-temporal

Cuando describíamos anteriormente los conceptos de sonoro y acústico, nos referíamos a estos en lo abstracto, es decir, al ejercicio mental que ejercemos al considerarlos, pero, si tomamos en cuenta que estamos hablando de percepciones, según la psicología, debemos considerar que aludimos inherentemente a una dualidad, es decir, así como lo sonoro y lo acústico nos pueden significar en el plano abstracto o mental, también lo podrían hacer en un plano concreto o físico, y con esto, hablar de frecuencias, timbres, intensidades, los medios de producción sonora, materiales acústicos, etc.

En el caso de la dimensión espacio-temporal nos referimos inmediatamente al plano físico y abstracto respectivamente en relación a nuestra experiencia, es decir, el espacio, será el lugar físico por donde me desplazará considerando los límites constructivos del lugar y en función del tiempo. Esta última dimensión, abstracta<sup>106</sup>ineludiblemente involucra todos los acontecimientos de la experiencia sonora (así como el de nuestras vidas) en función de ella seamos conscientes o no. Es ahí precisamente en donde el sonido tiene crucial participación.

Bosseur dirá:

“Una de las principales propiedades del sonido es la de esculpir el espacio”

Mientras que Giancarlo Toniutti:

“los fenómenos suceden en el espacio y es en esta etapa en la que ellos reciben un significado de nosotros. El sonido como fenómeno entonces es parte del espacio, ya que este sólo puede existir en él (...)”.

Bosseur se refería a las “propiedades del sonido”, y con esto a una instancia más bien física. En una instalación sonora por ejemplo, esta instancia puede ser la que nos permita percibir tangiblemente del espacio a medida que nos detengamos a escuchar o nos desplazemos; el sonido fluirá dependiendo de esta acción mediante sus reflexiones.

---

<sup>106</sup>Aludimos con este término a la sensación que tenemos del tiempo, mas no a su medición (horas, segundos, minutos, etc.) aunque siempre sea posible hacerlo.

Por otro lado Toniutti se refiere a los fenómenos y alude al tiempo al señalar que estos “suceden” mediante el sonido como parte del espacio. Frente a esto, el sonido puede ser una herramienta crucial para influir en esa percepción. Douglas Kahn señala al respecto refiriéndose a Fluxus:

“Por otra parte el hecho de restarle importancia al tiempo acentúa la espacialidad del sonido. El sonido largo puede ocupar y ser escuchado de forma distinta en distintas habitaciones y desde distintos puntos de la misma habitación y también puede derivar de un punto a otro. Un espacio ‘lleno’ con un sonido casi palpable se desarrolla en torno al cuerpo de uno, intensificando así una sensación de corporalidad (...)”<sup>107</sup>

Cuando Kahn se refiere a “restarle importancia al tiempo” señala el ‘efecto’ que tiene ese “sonido largo” (un sonido estable y llano) como influyente de la percepción del tiempo; Un sonido llano puede además de ‘llenar’ un lugar, el ‘suspender’ o ‘congelar’ un segmento de tiempo, mientras que uno pulsante puede incluso llegar a destacarlo (pensemos en el sonido en el ‘tic-tac’ de un reloj).

---

<sup>107</sup>D.Kahn, en “Lo último; Fluxus y la música”, p.231. en “sonidos visibles” Kahn en Estrada, 2010

## 9. Análisis de obras

Mediante los aspectos revisados anteriormente, cuales se encontrarán a continuación resumidos y ordenados a modo de pauta de referencia y sin la pretensión de tener un carácter de evaluativo sino el de observación, daremos curso al análisis de siete obras con el propósito de concluir preferencias, condiciones, etc. en respecto de la utilización del sonido por parte de sus autores.

Es preciso destacar que, la información referente al acontecimiento, salvo en la obra “Proyecto ADN” (cual pudimos vivenciar), será señalada teóricamente a través de la descripción general descrita al comienzo de cada obra, sin embargo, se debe considerar que, en la instancia real de este aspecto, la experiencia de cada espectador puede variar según sus desplazamientos e impresiones y quizás otros factores efímeros que la circunstancia convoca. Asimismo, el factor conceptual por más que este haya dado el matiz para diseñar la instalación, puede no ser comprendido pese a lo efímero de aquella experiencia.

En respecto del criterio que hemos tenido al escoger las obras, ha sido el de identificar, por lo menos, una característica relevante con la que se identifica y diferencia respecto de las otras. Esta premisa nos permitirá dar cuenta de un muestreo diverso al momento de su conclusión. Según esto, también señalamos que si bien, la pauta de referencia sigue un orden para facilitar su comprensión teórica, será dicha característica relevante en cada obra la que lo configurará.

Finalmente y considerando que algunas obras que nos han servido de vital ejemplo, han sido diseñadas y realizadas hace varios años, debemos recalcar que este factor no afectará nuestro muestreo y no tendrá mayor relevancia en el análisis más que aportar información general. Respecto a esto cabe señalar que las obras normalmente se vuelven a montar aunque no lleguen a ser exactamente lo mismo.

## 9.1 Pauta de referencia

1. **Locación y espacio:** el lugar específico en donde realiza el montaje de la instalación y su espacio interior como lugar para instalar los objetos visuales y el sonido.
2. **Propuesta conceptual:** idea central implícita e influyente en la configuración de la instalación.
3. **Diseño sonoro:**
  - **Soporte técnico:** el, o, los medios tecnológicos por donde se producirá o reproducirá y emitirá el sonido.
  - **Organización del sonido:** el orden (o des-orden) y características del material sonoro utilizado en la instalación.
  - **Paisaje sonoro:** concepto que refiere a los sonidos característicos propios del entorno acústico de un lugar específico que se utilizan (en este caso) mediante grabaciones en una instalación o los sonidos propios del entorno en donde se montará la instalación que en ciertos casos también se pueden considerar.
4. **Diseño acústico:**
  - **Acústica arquitectónica:** características físicas y constructivas del lugar que propician una calidad y cualidad acústica del espacio que podrían ser beneficiosas y en algunos casos, contraproducentes al propósito del artista.
  - **Espacialización del sonido:** el modo de organizar y distribuir los dispositivos emisores de sonido en el espacio físico.
5. **Diseño visual:** la relevancia estética de los elementos visuales en la obra.
6. **Acontecimiento:**
  - **Relación sonoro-visual:** información que nos proporcionarán los elementos sonoros y visuales por separado y el sentido que le daremos producto de su relación.
  - **Relación espacio-temporal:** el sentido e impresión del tiempo y el espacio que tendremos mediante el sonido y nuestros desplazamientos en el lugar de la instalación.

## 9.2 Introducción de las obras

“*Kreuzfahrt*” nos ha llamado la atención debido al trabajo que ha tenido Rainer Krause a propósito de la espacialización del sonido y la técnica con la cual produce y organiza el material sonoro. Krause como artista visual configurará la instalación aplicando conceptos rescatados mediante su formación como pintor, es por esto que su obra adquiere una interesante analogía en respecto del “paisaje” como concepto en la pintura en tanto que del Arte Sonoro (“paisaje sonoro” propuesto por R. Murray Shafer).

Distinto es el caso de la instalación de Jorge Martínez. “Radios” remite su génesis hacia 1987 en el Festival de “Arte Electrónica” di Camerino, Italia y su participación con el grupo “*Fratelli Format Architteture sonore*” en Florencia, Italia en los años 80-90 y se presenta en Chile desde el 14 de diciembre del 2001 al 23 de enero, 2002 en el MAC. Esta, se configuró como una experiencia estética acústica basada en la percepción que tuvo el público ante las señales que emitían diferentes tipos de radios. Nos llamó la atención la especial participación de este, mediante el grado de sensibilidad auditiva sugerida por el autor, pues emprende un recorrido por cierto trayecto casi en completa oscuridad, sólo visualizando imágenes acústicas.

En “Proyecto ADN” no sólo nos interesó la ingeniosa forma de producir el sonido mediante el caer del agua y utilización de la amplificación natural del espacio acústico, sino que esta instalación, a diferencia de las demás, tuvimos la oportunidad de visitar y de esta forma exponer fehacientemente la experiencia del acontecimiento. Otra observación que nos llamó la atención es que ni el artista ni su instalación se reconoce y plantea como artista sonoro e instalación sonora respectivamente, pero, mediante la indispensable participación del sonido, incluso propuesta en su descripción general, hacen posible la lectura estética como tal.

En tanto en la instalación “Gotas de leche” de Sebastián Jatz, nos llamó la atención lo paradójico que resultó ser como intervención del espacio público, puesto que esta al configurarse como instalación sonora no interfiere el paisaje acústico, es decir, siendo una intervención sonora, es el aspecto visual lo que llamará más la atención (un container ladeado), mientras que la percepción del sonido sugerirá acercarse por lo menos 20 cm. Es esta observación y la importante poética materializada además de la forma de

activación para observar los elementos visibles en su interior fueron el motivo por el cual la escogimos.

“Máquina Solaris” de Fernando Godoy, también se configura como instalación sonora interventiva, aunque, a diferencia, lo que nos interesó fue la propuesta exploratoria del autor mediante la experimentación electrónica. Para esta, Godoy construirá una comunidad sonora auto-sustentada con energía solar demostrando así la creatividad en los métodos de producción y emisión sonora.

En “Lugar invisible” nos interesó como Ana María Estrada pone en cuestionamiento el espacio de la locación, es decir el lugar como “no-lugar” (o lugar indeterminado) para inferir en la percepción del público. Para lograrlo, la artista siendo artista visual no se sustenta de objetos visuales además de los propuestos originalmente en la locación sino de sonidos rescatados de la construcción del edificio vecino.

Finalmente con la instalación interactiva “RedTopía” de Esteban Agosin quisimos observar el comportamiento de la relación sonido-público/usuario, es decir lo imprescindible del público en la producción del sonido y desenlace de la obra. Mediante esta instalación Agosin da cuenta mediante la utilización de medios de alta tecnología como la conceptualidad se puede hacer ‘tangible’, o más bien, visible y audible a través de complejos sistemas digitales.

### 9.3 “Kreuzfahrt”: Rainer Krause

Krause incursiona por primera vez con esta obra en el concepto de “paisaje sonoro” y su relación con la espacialidad y la percepción del oyente; por otra parte la traducción de *Kreuzfahrt* al español (desde el alemán) significa “viaje cruzado”, por lo que supone introducir al espectador en medio de dos secuencias distintas y cruzadas de fragmentos del paisaje sonoro de Barcelona desde una postura auditiva y espacial centrada mediante un altavoz sobre un plinto que emitía una tercera secuencia incorporando al ‘sujeto grabador’; esto permitiría traspolar la percepción del paisaje sonoro por parte del espectador colocándose en el lugar del sujeto grabador.

La instalación se ubicó en la Galería de la Escuela de Artes Visuales y Fotografía de la Universidad UNIACC en Santiago durante los meses de Junio y Julio del 2006 en una sala más bien pequeña pero con suficiente espacio para el desplazamiento del público puesto que tampoco existían inmuebles propios de esta<sup>108</sup>. La sala se encontraba casi del todo cerrada, cosa que evitaba filtrar sonidos del ambiente sonoro exterior.

La propuesta conceptual alude principalmente a la analogía de dos conceptos: el de “paisaje sonoro” y el de “paisaje visual”, el primero del entorno sonoro urbano de Barcelona y el segundo de un cuadro específico del romanticismo, el cual detalla a continuación el autor:

“En 1818. Aproximadamente, el pintor alemán Caspar David Friedrich pintó el cuadro “el trotamundos sobre el Mar de Neblinas”. El centro del cuadro ocupa una figura, vista de espaldas, contemplando un espectáculo natural en las montañas. La figura oculta el área donde convergen las líneas composicionales del cuadro como en un foco. Para contemplar el paisaje pintado el observador del cuadro tiene que pasar primero al cuadro del observador pintado, poniéndose en su lugar. Pero ya es evidente que este lugar es un lugar pintado igual que el paisaje. Con la introducción del observador al mismo cuadro se cambia el concepto del paisaje. Ya no es algo independiente del sujeto y que se puede documentar en forma objetiva.

El observador en el cuadro condiciona el observador del cuadro y hace consciente el proceso de observación.

Mientras los sonidos corporales, producto del manejo subjetivo de la técnica, cumplen un rol similar a la figura de la espalda en la pintura. Lo que el oyente de la obra percibe como sonidos de un entorno urbano, es producto de grabaciones específicas, de una selección subjetiva, de un montaje deliberado

---

<sup>108</sup> Ver fotografía página sub-siguiente.

y una puesta en escena en condiciones totalmente diferentes del entorno original de la grabación”<sup>109</sup>



Según este concepto Krause realiza el diseño sonoro y acústico.

En lo que se trata del recurso técnico se ocupa un sistema de audio 5.1, (utilizado normalmente en el cine), en donde el parlante central tiene relación con la imagen proyectada y hacia donde se direcciona la percepción, mientras que cuatro parlantes laterales (dos para el canal izquierdo y dos para el derecho) emiten sonidos de acuerdo al ambiente sonoro más el “.1” que corresponde al sub-grave o *subwoofer*.

En cuanto al paisaje sonoro, como señalamos al comienzo del análisis, no significó para la instalación considerar el del entorno acústico ‘natural’ del lugar de la instalación, sino el registrado de Barcelona en un ambiente urbanizado. El paisaje sonoro en este caso se encuentra directamente relacionado con el concepto de organización del sonido, puesto que este, además de significar una condición dada por el ambiente sociocultural, para el autor significó el considerar ciertos criterios estéticos para organizar el sonido:

“*Kreuzfahrt* es el intento de dejar aparecer mi relación con el entorno. Grabé en el transcurso de dos semanas todos los recorridos de ida y vuelta entre casa y oficina sin interrupciones (...) las grabaciones deberían tener una cierta densidad del sonido, donde se superponen diferentes sonidos reconocibles (sonidos cercanos) con otros de carácter “atmosférico”, de “lejanía”. Los *tracks* definitivos de *Kreuzfahrt* son montajes de estos fragmentos. Los diferentes intervalos en el camino (subir y bajar escaleras, caminar por la calle, usar las diferentes líneas del Metro, túneles subterráneos de conexión) los estructuraron rítmicamente, aspecto formal que me permitió tomar el camino

---

<sup>109</sup> Krause, 2009b: p.21. Disponible en: <http://www.resonancias.cl/resonancias-no-25>

mismo como punto de partida de la organización del material en una composición.”<sup>110</sup>

En este sentido el método que utiliza posteriormente para organizar el sonido se parece en alguna medida al utilizado en la Música Concreta puesto que corta y edita fragmentos de esas grabaciones (subir o bajar escaleras, tomar el metro etc.) para crear una nueva pista de audio.

Sobre el diseño acústico Krause atiende muy bien el concepto de espacialización del sonido, al aprovechar el sistema multicanal de audio; para distribuir las secuencias de ‘idas’ y ‘vueltas’ antes mencionadas, estas, las ubica en dos canales de audio separados y en lados opuestos en la instalación (dos parlantes por lado) mientras que el parlante central situado sobre el plinto emitía una tercera secuencia producto del roce del micrófono que utilizó para las grabaciones con su chaqueta al caminar, el sonido de sus pasos, respiración y el viento fuerte en los túneles del metro.



En cuanto al diseño visual, es algo paradójico el darse cuenta que a excepción del plinto utilizado para ubicar el parlante central, todos los demás objetos visuales consisten en los dispositivos auditivos, en este caso, los cinco altavoces (más el *subwoofer*) y su organización en la sala; sin embargo, cabe señalar que esta observación, tal vez refiera a una estrategia o modo estético preferido por el artista, puesto que suele repetirse en otras obras como “cambiar la pronunciación del propio nombre” o “Lengua local 1: interpretación/ traducción/ apropiación”, en donde los altavoces y su organización visual juegan un rol importante junto a objetos visuales mínimos.

---

<sup>110</sup> Krause, 2009b

#### 9.4 “Radios”: Jorge Martínez

“20 radios en una pieza oscura, todas sintonizadas en la misma emisora, se encienden cada vez que se necesita con periodicidad regular. (...) El objetivo es poder definir acústicamente las dimensiones y la verdadera forma de la pieza. Lo que se escucha a principio termina cuando todas las radios están ya prendidas: entonces ocurre que al reconocer un supuesto "espacio acústico", en el cual las dimensiones y formas vienen sugeridas por la dirección e intensidad de las señales, se sobrepone el "espacio visual", considerado por lo general como "real".

RADIOS no es un experimento científico apto a determinar o establecer la capacidad de orientación basadas sobre las percepciones acústicas, sino más bien una vivencia que es experiencia estética.”

Así se describe esta instalación en la página oficial del grupo “*Fratelli Formatt Architetture sonore*”. Esta particular obra se estrenó el año 1987 en el Festival de “Arte Electrónica” di Camerino, Italia, y el 2002 en Santiago de Chile durante nueve días en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC).

La obra consistió en un recorrido acústico en donde 16 radios fueron emplazadas en una sala oscura adosadas al suelo, paredes y techo. Cada espectador debía poner en juego habilidades perceptivas táctiles y auditivas para orientarse con la ayuda de señales fosforescentes y pisos de materiales como grava, gravilla, ripio o arena. Los visitantes podían ingresar en grupos de 3 a 4 personas en un tiempo estimado de 10 a 15 minutos.

La conceptualidad de esta obra se encuentra determinada fuertemente por el diseño acústico, por lo que en la experiencia se demuestra llevando el concepto al extremo al suprimir la luz del lugar del recorrido. Este hecho eliminaría toda dimensión visible, aunque no visual; dicho sea de paso, entre estos dos últimos términos, que podemos entenderlos análogos a “ver” y “mirar”, u, “oír” y “escuchar”; mientras el primero es el resultado de percibir involuntariamente una señal, el segundo implica un grado de atención voluntaria a esta y por ende, una significación de esta en lo abstracto. Tomando en cuenta esto, el hecho de que esas dimensiones concretas no se presenten visiblemente no imposibilita el percibir una ‘imagen’ espacial a través de la organización de estímulos acústicos. Martínez aprovecha esta instancia y explica a continuación:

“Cada experiencia de la cosa en sí, no es la experiencia del objeto por sí mismo, sino la imagen que construimos de esta a través de nuestras percepciones; y las percepciones, nuevamente,

son sólo percepción de muchas partes: nuestras conjeturas sobre la "totalidad" son contradichas o verificadas por el siguiente presentarse de otras "partes". En Radios la imagen definitiva toma forma, en el tiempo, gracias a este procedimiento en el que es posible organizar una imagen espacial a través de la organización de los estímulos acústicos."<sup>111</sup>

En este caso describimos los aspectos de diseño sonoro y diseño acústico simultáneamente, pues la organización del sonido está determinada por la posición espacial de cada dispositivo sonoro, en este caso las radios que se van encendiendo con periodicidad regular. Este mecanismo, si bien, en su debut en Italia significó el activar una paleta de interruptores manualmente, para su estreno en Chile el autor lo dota de un sistema computarizado a través de un software especial que encendía y apagaba cada radio mediante una "partitura".



Cada radio con un timbre distinto y emplazada en distintos espacio fue sintonizada en el mismo dial con el propósito de percibir diferencias en la recepción de las señales por el espectador, y, en base a esto generar las 'imágenes acústicas'. Según esto también vale decir que el paisaje sonoro fue dado por el programa radial que emitía en aquél momento.

"Radios" además de propiciar una experiencia estética mediante lo visual del espacio acústico, da cuenta de cómo una señal (en este caso una señal de radio) puede variar considerablemente ante nuestra percepción según diversos factores que esta involucra: el timbre del componente emisor, la dimensión acústica de una sala x, e incluso, desde su procesamiento previo a la emisión desde el estudio de radio. Estos factores se encuentran directamente relacionados con la forma en que percibiremos ciertos contenidos o mensajes.

---

<sup>111</sup> Página oficial "F. Format architecture sonore" disponible en <http://sdp.arteco.org/museum/radios.htm>

Por último, y en respecto al diseño visual, este si bien fue suprimido, se trazaron señales lumínicas para guiar el recorrido del público sin interferir el propósito principal puesto que estas no proveerían información en cuanto a la dimensión de los espacios por lo tenue.

### 9.5 “Proyecto ADN”: Máximo Corvalán Pincheira

“Este montaje sitúa al espectador en un punto de quiebre entre el horror a enfrentarse a la carga emocional que contienen los fragmentos de los huesos y la belleza visual de una serie de objetos lumínicos suspendidos sobre el agua que inundan la sala con el sonido de su caída y multiplican el espacio con sus reflejos. Así, el potencial dramático es transformado, provocando un contraste siniestro donde la luz (electricidad), el agua y los huesos toman un valor simbólico y de tensión real entre los elementos, generando una especie de alta vibración que causa perturbación e inquietud y crea un diálogo entre lo orgánico y lo abstracto”

Esta instalación realizada en la “Galería de la Memoria”, sala anexa del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos cuya entrada conecta con el metro Quinta Normal permite un acceso directo y liberado a todo público invitándolo a recorrerla y a su vez, visitar el Museo.

Como se aprecia en la fotografía bajo este párrafo, el recorrido invitaba a contornear espacialmente una suerte de enjambre de ‘luciérnagas’ colgantes compuestas por fragmentos de huesos artificiales enmarañados a cables, componentes electrónicos y pequeños tubos fluorescentes. Estas luciérnagas expulsaban agua hacia una especie de laguna artificial.



El “Proyecto ADN” fundamenta su conceptualidad en “una reflexión mayor que se resuelve en un ejercicio continuo que produce una obra en proceso, a través del cual el artista puede insistir, cruzar y tensar los conceptos de precariedad y espectáculo” afirma Érica Sánchez Doñas (autora de la descripción del proyecto). De esta manera se entremezcla la poética a través de los elementos agua, luz y huesos, aludiendo a las investigaciones mediante el ADN en el proceso de identificación de restos humanos en acontecimientos catastróficos como lo han sido el caso de

Detenidos Desaparecidos dinamitados en Chile; la tragedia del avión CASA bimotor 212 de la Fuerza Aérea en el archipiélago Juan Fernández, o la caída de las Torres Gemelas en Nueva York.

Es interesante el rol que ha tenido el elemento agua en esta instalación, pues, si como tal, nos sugiere de antemano la sensación de pureza y, por ende, tensiona el carácter de 'horror' provocado por los huesos, una segunda función se ve implícita a través del sonido de este elemento producido por un chorro de agua expulsada por cada 'luciérnaga'; dicho sea de paso, esta posibilidad permitía el apreciar cada una de estas como unidad junto a sus pequeños detalles, o, el conjunto de estas y la suma de todos esos detalles; así el sonido producido por cada luciérnaga significaba un valor añadido a la percepción del aspecto visual de de cada una y la suma de ellos (tal como el de flujo de una cascada), a la totalidad de lo visual en la instalación dando la sensación de inundar completamente la sala. Esta diferenciación se conseguía direccionando la audición mientras se recorría espacialmente la sala. Cada punto de esta dejaba claro cada sonido por separado entremezclado con vaivenes de masa sonora producida por el agua.



En este caso no se utilizó el recurso técnico mediante aparatos de producción o reproducción sonora, electrónicos ni electroacústicos sino de forma 'natural' o 'viva' mediante pequeñas bombas de agua que impulsaban el agua a través de delgadas y transparentes mangueras. La espacialidad con que fueron distribuidos cada chorro de agua abordaban completamente el área de la laguna, permitiendo apreciar el sonido desde diferentes ángulos durante su recorrido. Además la textura lisa de las murallas provocaba fácilmente las reflexiones del sonido y su natural amplificación.

La instalación propuso una fuerte tendencia hacia lo visual, incluso, el elemento sonoro se presentaba visiblemente, es decir, se observaba el caer del agua mientras se escuchaba su sonido. Nos llamó la atención como los elementos que se utilizaron funcionalmente, por ejemplo, las mangueras que

transportaban el agua, fueron creativamente utilizados, es decir, se escogieron de color transparente mimetizándose con esta.

## 9.6 “Gotas de leche”: Sebastián Jatz

En calle Brasil, entre la biblioteca Severin y el Arco Británico se emplazó esta instalación cual llevaba el mismo nombre que el edificio que a mediados del siglo XX proporcionaba leche a niños con desnutrición. Esta, por presentarse como una intervención, consistida en un container en medio del paisaje urbano y de tránsito público, se convertía en un objeto dislocador de la percepción del lugar, al mismo tiempo que el container se descontextualizaba por si mismo puesto que fue ladeado para cautivar aún más la atención.



El container, caprichosamente invitaba sólo al público curioso que se tomaba el tiempo de observarlo con detención, puesto que los sonidos interiores sólo se hacían audibles al acercarse a por lo menos 30 centímetros del oído y lo mismo con los objetos visuales que albergaban en su interior, los que sólo era posible visualizar a través de una mirilla y presionando un botón que activaba una luz.

Esta instalación se vuelve interesante al saber lo que motiva a Jatz a realizarla; Este nos explica que fue ‘iluminado’ al presenciar la obra “*Étant donnés*” (1° *la chute d'eau* / 2° *le gaz d'éclairage*.) [1946-1966] de Marcel Duchamp recreada en el PHILADELPHIA MUSEUM OF ART en Estados Unidos. La instalación dentro de una pieza cerrada permitía observar por dos mirillas hechas en una puerta grande y antigua, la imagen de una mujer tirada entre paja sosteniendo una lámpara de gas con las piernas abiertas mostrando su sexo. En este sentido “Gotas de leche” jugaba con la curiosidad y lo voyeur que cada persona lleva dentro (aunque esta vez mirando el efecto que producían gotas blancas cayendo) al mismo tiempo que recordaba poéticamente el antiguo edificio en beneficio de la lactancia.



Sobre el diseño sonoro este se compone mediante el sistema de goteo cuales gotas caían a un recipiente que adosaba micrófonos de contacto. Estas eran amplificadas a un nivel medio para guardar el propósito de acercamiento por parte del espectador. Las gotas a su vez generaban una interesante polirritmia haciendo musicalmente atractivo el oír las.

Para el diseño de lo acústico, como se aprecia en la fotografía no tuvo mayor relevancia el posicionar los altavoces de acuerdo a una estética específica, lo que no quitó aprovechar satisfactoriamente el espacio interior del container similar a una caja acústica, que más que una caja acústica se volvía una caja resonante. A su vez el container como objeto visual también se podía entender como una especie de escultura sonora con sonido propio (o hermético) el cual no dialogaba con, ni interfería en el, paisaje sonoro del ambiente urbano.



## 9.7 “Máquina Solaris”: Fernando Godoy

“Una comunidad de dispositivos electrónicos habitan el interior de un container para producir un sistema ecológico artificial de luz y sonido. Cada dispositivo, similar a un pequeño insecto, se alimenta de la energía del sol a través de un panel solar, siendo el comportamiento de todo el sistema completamente dependiente de la luz solar recibida. Con los primeros rayos del sol la comunidad comienza su actividad, llegando a un completo reposo al caer la noche.”<sup>112</sup>



Maquina Solaris, también consistida en una intervención pública, invitó a los transeúntes a experimentar esta comunidad ecológica artificial introduciéndose en un container emplazado en la intersección de avenida Brasil y avenida Francia desde el 14 al 20 de noviembre del 2011 de 10:00 a 20:00 hrs.

La idea de esta instalación, fuera de pensarla con el propósito de intervenir sonoramente el tránsito habitual del público, y por supuesto significar una actividad simultánea para el festival de Arte Sonoro “Tsunami” y El festival de la compañía “Teatro Container”, surge por una iniciativa más bien investigativa de carácter tecnológico-experimental. Fernando Godoy afirma que buscaba:

“Explorar la construcción de un sistema autónomo, que generará comportamientos complejos a partir de organizamos artificiales simples”<sup>113</sup>

Por lo tanto esta fue potenciada en respecto a esta observación. Cada unidad productora de sonido y luz, significó el diseño y construcción de un circuito electrónico conformado por componentes como: un circuito integrado,

<sup>112</sup> Página oficial del festival “Teatro Container” disponible en [http://festivalteatrocontainer.cl/2010/obras\\_festival/maquina-solaris/](http://festivalteatrocontainer.cl/2010/obras_festival/maquina-solaris/)

<sup>113</sup> Pregunta realizada vía e-mail: “¿hubo alguna propuesta conceptual que motivó el hacer esa comunidad y dotarla de ese sistema sonoro y solar?”

resistores, diodos led's, potenciómetros de ajuste y zumbadores piezoeléctricos, estos últimos siendo los dispositivos transductores de voltaje a señal de sonido audible. Cada unidad a su vez se proveía de energía eléctrica gracias a un panel solar ubicado sobre el container.

En el interior del container se organizaron espacialmente tres familias de dispositivos por lo que permitía al espectador recibir el sonido desde distintos ángulos. El sonido si bien fue continuo (organización del sonido), se veía afectado paulatinamente por la variación lumínica del sol, es decir, con los primeros rayos de sol comenzaba a incrementar el tono hasta alcanzar un nivel estable, y lo inverso al esconderse. Cada zumbador tenía su propio tono por lo que además de su orden espacial se percibía una permanente textura sonora. El paisaje sonoro trató del sonido de la comunidad más el sonido exterior que por supuesto se veía atenuado pasando este a segundo plano, pero, desde la perspectiva contraria, si pensamos que se trataba de una comunidad sería el sutil sonido resultante de esta el que interfería en el paisaje sonoro de la ciudad y no al revés.

La instalación de Godoy, sin agregarle objetos visuales extras con un fin estético, cada unidad (llamado por él como "organismo ecológico") se jactaba de una interesante apariencia resultando similar a un robot con forma de insecto puesto que modifica la típica forma rectangular de las tarjetas electrónicas, también les añade patas metálicas y utiliza los zumbadores piezoeléctricos como cabeza (ver fotografía en página anterior).

## 9.8 “Lugar invisible”: Ana María Estrada

“En los pilares del ingreso principal al hall central del Museo Nacional de Bellas Artes se han ubicado 4 parlantes que se incorporan por su forma y color a la arquitectura del lugar. Desde ellos cae el sonido grabado de la construcción y el ruido creado de lo que sería la destrucción.”

“Lugar invisible” fue una de las 18 muestras de arte sonoro realizadas en el Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago cuales fueron emplazadas en distintos lugares dentro de este amplio e histórico edificio para la exposición de Arte Sonoro “Reverberancias” el año 2005. A diferencia de las 17 muestras restantes, esta obra no se emplazó dentro del edificio sino en un espacio indeterminado y ambiguo como lo fue el umbral que da hacia la escalera de acceso al segundo piso, puesto que como señala la autora: “Un umbral no se establece como lugar en sí mismo, pues nosotros solamente lo atravesamos, transitamos a través de él, se podría decir que más que constituirse como lugar da paso hacia otros lugares.” Así Estrada aprovecha esta instancia para cambiar la percepción visual del público aprovechando la conceptualidad que de este espacio se pudo desprender.

Para Estrada, el concepto de “lugar” y, en este caso, su negación “no-lugar” (o lugar indeterminado), como concepto de las artes visuales, juega un rol fundamental en la conformación de su obra así como de otras de su autoría. En este caso, el que haya utilizado un umbral para instalar el sonido, guarda estrecha relación con la escalera que conecta al segundo piso del museo y a su vez, a través de la proyección de la mirada, con el Museo de Arte Contemporáneo (MAC). Este último a su vez se encuentra unido al MNBA justo en la mitad, es decir, comparten el edificio uniéndose por su parte trasera (tal como dos siameses) separando así sus entradas opuestamente. Asimismo la relación entre estos dos museos se haría visible o “in/visible” utilizando los sonidos registrados en la remodelación del MAC (sonidos relacionados a una construcción) un tiempo antes y otro sonido que aludía a un derrumbe (sonido relacionado a una destrucción) por lo que al mismo tiempo generaría una tensión entre construcción v/s derrumbe.

Estos sonidos significaron la modificación del paisaje sonoro de aquél entonces. Este último, lo constituían principalmente el ambiente acústico del entorno exterior (sonidos de automóviles), este desde dentro, se percibía como un tenue zumbido.

Los altavoces proyectaban los sonidos alternadamente; los de construcción a un volumen ambiental y los de destrucción a un volumen mayor y de esta manera lograr propósito de estruendo. Si bien los primeros se registraron en vivo, el segundo se creó por computador a partir de otro sonido, así como también lo fue la sincronización en el orden de estos.



La instalación si bien no se sostuvo bajo un diseño acústico estético, aprovecha muy bien la capacidad resonante que proveía naturalmente el acondicionamiento acústico del lugar, el cual permitía al sonido ambientar la totalidad de esta sala al mismo tiempo que cuestionarla como espacio, incluso a pesar que la dirección del foco sonoro apuntara hacia abajo priorizando la percepción del público que atravesaba este umbral.

Como señala el título, esta obra alude al concepto de invisibilidad, es decir, no considera el diseño estético visual anexo del que proponía el propio museo, y como se observa en la fotografía, los únicos dispositivos visibles, en este caso, los altavoces, fueron instalados en bafles (o cajas acústicas) pintados de blanco para mimetizarse con los pilares que los sostenían y así con la arquitectura del museo.

## 9.9 “RedTopía”: Esteban Agosin

“Es una instalación interactiva sonora y visual bajo los conceptos de sociedad de red y complejidad. Estos conceptos son tomados desde un lugar ideológico, entendiendo a estos como una utopía, poniéndolos en reflexión y discusión con la idea de sociedad de masas. Pues la dinámica de la obra es básicamente que en el espacio de la instalación se capture la presencia de personas, Cada persona presente activará un video de un discurso de distintos presidentes de Latinoamérica, pues lo que sucederá es que a medida que haya más gente y por lo tanto la red presencial aumente, esos discursos tantos desde lo sonoro y lo visual se irán deconstruyendo y transformando en texturas sonoras y visuales, pues ahí las de-construcción y construcción de nuevas texturas estarán articuladas por los datos que las presencias entreguen: posición, actividad, masa, etc.”<sup>114</sup>



Realizada en el MAC de Bellas Artes para la Bienal de Video y Artes Mediales del presente año, la obra de Agosin converge simultáneamente conceptos como el de “complejidad” de Edgar Morin, el “rizoma” de Deleuze y la utopía de “la sociedad de red” propuesta como una red democrática (y de aquí su título) precisamente, para poner en tela de juicio la opuesta realidad de este último concepto de manera que enfatiza la situación social de América latina y en tanto, la pérdida de jerarquía de las instituciones políticas.

<sup>114</sup> Más Información disponible en <http://www.estebanagosin.cl/redtopia>

La conceptualidad en este caso configura la totalidad de la obra, se puede así observar como los sistemas altamente tecnológicos ‘interpretan’ cada uno de los conceptos, pues, de manera representativa de América latina, las imágenes proyectan en primer lugar el discurso presidencial (utópico) de cada presidente, para ser de-construirlas por el espectador ‘interactivo’ que representa simbólicamente la población de ese país en el momento que activa un punto de red de enlace con otro punto del continente generando complejas redes (y no lineales como lo plantea el pensamiento utópico), se puede observar incluso que a mayor número de personas estas redes se vuelven más complejas.

Esta obra se torna aún más interesante al momento de realizar su lectura pues el mismo autor asegura no preponderar ni el aspecto visual ni el sonoro, sino todos los elementos por igual, incluyendo la importante participación del público. Por ende, si bien, al momento de crearla no se pensó como obra de Arte Sonoro, aún así resulta serlo debido a la esencial función del sonido, pues tal como las imágenes que en un principio mantienen su forma, se irá distorsionando y proyectando a su vez una suerte de discurso sonoro-visual, así se descarta la posibilidad que el sonido sólo acompañe a la imagen, más bien resulta con la misma importancia que esta.

Sobre el Recurso técnico, este aspecto es el responsable de toda la instalación, es decir, el elemento sonoro así como el visual son proyectados por dispositivos de alta tecnología. Agosin utiliza el software Max/MSP con la adición *Jitter*, esta es una extensión que permite trabajar con imágenes 3D, procesar video etc. Este complejo software fue el encargado de procesar la información externa: la presencia, el movimiento, etc. de los usuarios que le enviaba una cámara RGB (*red, green, blue*: una cámara infrarroja que sólo permitiría captar colores y no luces parásitas-) para evitar el funcionamiento inadecuado. En la proyección de sonidos e imágenes se prescindió de parlantes con amplificación integrada y un *Data Show*, respectivamente.

La espacialización del sonido fue de manera inmersiva, es decir, se envolvió el área por donde se movería el público. Esta disposición de los altavoces a su vez fue favorable al aislar en alguna medida la instalación acústicamente, pues Agosin nos comenta que hubo más instalaciones con las que tuvo que “convivir”.

Otro interesante aspecto resulta ser el diseño visual, pues a diferencia de otras instalaciones, en esta no existieron elementos concretos, es decir, en este caso respondió a un diseño de imágenes intangibles, las cuales se proyectaron hacia una pared.

Además el proceso fue distinto a lo típicamente realizado, pues en otros casos es el público es quien se desplaza mientras los elementos visuales permanecen estáticos. En este caso las imágenes se mueven en tanto que el público lo hace.

## 10. Conclusión

Comenzaremos el despliegue de nuestra conclusión respondiendo ambas preguntas iniciales planteadas en la introducción. La primera, que decía “¿Qué aspectos y funciones del sonido se utilizan en la instalación sonora?” pudimos responderla de acuerdo a la información versada en el capítulo 8 y, resumida en el 9.1, aunque, sin dejar de lado el capítulo siete, pues, nos permitió tener el conocimiento previo de lo que implica una instalación artística como tal.

Para esclarecer esta respuesta, diremos que pudimos observar y asombrarnos de lo flexible y alienable en respecto a otros elementos de la instalación que resulta ser el elemento sonoro, pues siendo antes de todo, una onda física e invisible pudimos observar sus siguientes funciones y aspectos:

1. El “vehículo” conceptual (conceptualidad)
2. El elemento configurador de una obra (conceptualidad)
3. El elemento usurpador, desplazante o modificador de un ambiente en un espacio (locación y espacio como lugar para el sonido)
4. Un elemento que permite su diseño, producción, reproducción y organización con facilidad (organización del sonido)
5. Un elemento representativo (paisaje sonoro)
6. Una señal físicamente direccionable (espacialización del sonido)
7. Una señal acústica que reacciona en función de las características constructivas de la instalación (acústica arquitectónica)
8. Una potencial herramienta para modificar la percepción psicoacústica y sensorial (corporal) del espectador (percepción en el acontecimiento sonoro).

Para responder la segunda pregunta que dice sobre el “cómo” han sido utilizados tales aspectos y funciones del sonido por los artistas chilenos en el ejercicio de la instalación sonora, precisaremos del análisis para esclarecer primeras deducciones que se complementarán a su vez con otras rescatadas en el material revisado en el documento y así como de las entrevistas. Intentaremos dar cuenta de dichas deducciones y observaciones desde lo más puntual hasta lo más general guiándonos por el orden dispuesto en la pauta de referencia.

Pues bien, antes que todo, diremos que dichos aspectos y funciones del sonido utilizados en la instalación sonora por los artistas chilenos, se vieron afectados en mayor o menor medida, principalmente, por la procedencia formativa de ellos, así, pudimos observar en el análisis que, en respecto de la propuesta conceptual, fueron la mayoría quienes presentaron ideas relacionadas con temas involucrados a su formación, mientras que la minoría, utilizó esta última sólo como un medio para plasmarlas, según este último caso, Máximo Corvalán-Pincheira y Sebastián Jatz presentaron propuestas diferentes en materia relacionada con su formación (artes visuales y la música respectivamente). Mientras que Rainer Krause, Jorge Martínez, Fernando Godoy, Ana M. Estrada y Esteban Agosin lo hicieron de acuerdo a temáticas relacionadas con su formación (a.visuales, música, ing. Electrónica, a. visuales, a.mediales respectivamente.)

Esta observación, mientras confirma la principal característica intermedia con la que opera el Arte Sonoro en distintas disciplinas, también refleja el trabajo que los artistas emprenden intentando forjar una “identificación estética” mediante sus propuestas, además, la mayoría de ellos también ha complementado su formación principal con una posterior especialización mediante estudios en instituciones y/o experiencia.

También hemos observamos y no solo a través del análisis, que en la mayoría de las prácticas del Arte Sonoro, existe una relación estrecha entre el grado de representación de la materialidad con la cual opera cada disciplina y la propuesta conceptual en las obras de los artistas, pues cuando en dicha materialidad existe algún grado de representación, es que también existe, un tema inherente, por lo tanto, se puede desprender que: es probable que resulte más factible para un artista visual que para un músico el proponer temáticas relacionada a su área formativa debido a lo concreto que resulta ser su materialidad. Sin embargo, en el caso del sonido cuando se utiliza representativamente mediante grabaciones como por ejemplo de paisajes sonoros, podrían comportarse estéticamente similar a un material plástico.

En cuanto a la locación y espacio en donde los artistas han instalado sus obras hemos observado que, estas, se ven mayormente determinadas por su organización. Según esto, hemos visualizado una considerable diferencia entre la capital y la ciudad de Valparaíso, pues en la capital se han registrado mayor cantidad de eventos realizados en instancias expositivas

como en los museos MNBA, MAC y otras, mientras que en Valparaíso se han preferido instancias interventivas en espacios públicos principalmente por el festival de Arte Sonoro TSONAMI aunque anualmente (este último se plantea como “una instancia para pensar y explorar el entorno sonoro”).

Según esto, también se observó que en instancias expositivas no ha sido común el utilizar las locaciones como tema de una obra, probablemente por lo homogéneos arquitectónicamente que suelen ser los museos en su interior, sin embargo, en el análisis de “lugar invisible” de A.M. Estrada pudimos observar que no es imposible hacerlo. A diferencia, en instancias interventivas, el entorno propone inmediatamente un tema, independiente si este es aprovechado o no; en “Gotas de Leche” Jatz rendía homenaje al edificio homónimo cual se encontraba a dos cuadras de distancia (a propósito, Jatz nos relató en su entrevista que tuvo la intención de ubicar su instalación aún más cerca de aquél edificio, cosa que no se pudo porque entorpecería el tráfico.)

En cuanto al diseño sonoro, pudimos darnos cuenta en el análisis de lo diverso que puede ser desde el diseñar hasta emitir el sonido y de esta forma poner en relieve la plasticidad que ofrece el sonido a su manipulación. En las obras, observamos desde el método más ‘rustico’ (“proyecto ADN”) al más ‘sofisticado’ (“RedTopía”) que, no importa el grado de complejidad cuando se trata de generar alguna expectativa de sentido, es más, en el caso de “RedTopía” el sonido no significó una interrogante, sino más bien un elemento discursivo, mientras que en “Proyecto ADN” el sonido del agua fue vital para la lectura poética y conceptual de la obra. También Pudimos ver que salvo en “Máquina Solaris” y “Proyecto ADN” en donde los productores de sonido fueron autónomos y más bien escultóricos, se requirió en todos los casos de la cadena electroacústica, es decir, del elemento productor o reproductor de señal de audio, su amplificación y posterior emisión mediante altavoces, evidenciando así la preferencia de los artistas por la practicidad de la tecnología y las técnicas con las cuales esta se utiliza para fines artísticos, encontradas en la música electroacústica como las técnicas “concretas” o el llamado el “arte de fijar los sonidos” (“Kreuzfahrt”, “Lugar invisible”) y la producción sonoro-digital (“Redtopía”).

Sobre el diseño Acústico, es pertinente tomar en cuenta la precaria situación existente en las instancias expositivas donde se han mostrado las instalaciones y otras prácticas del Arte Sonoro debido a que, a diferencia de otros países, Chile no cuenta con espacios expositivos con calidad acústica que no sean las salas de concierto, puesto que nuestros museos están diseñados para exponer obras de arte visual, por ende la amplitud, murallas blancas y lisas de sus salas. Al momento de preguntar sobre este punto a los artistas manifestaron su disconformidad al referirse a su 'convivencia' acústica y, a veces, visual con otras obras, situación que hace perder la apreciación de estas. En consecuencia, algunos diseñan acústicamente sus obras aprovechando la amplificación natural del rebote de señal (del análisis el "Proyecto ADN" y "Lugar invisible")

En cuanto a la espacialización del sonido, en todas las obras hubo una atención especial a este aspecto, por lo menos estéticamente hablando, sin embargo, en "*Kreuzfahrt*" y "Radios" este aspecto además significó un tema, pues sin este diseño no hubiese sido posible la lectura de estas obras. En "*Kreuzfahrt*" (viaje cruzado), como señalábamos se dislocaba la percepción y situación espacial del espectador al cruzar los 'recortes' del paisaje sonoro en tanto que cruzaba la dirección espacial de las señales de audio y en "*Radios*", dependía de esta espacialización para guiar la trayectoria del público en un lugar a oscuras.

Según el factor visual (diseño visual) pudimos comprobar, aunque suene algo paradójico: la relevancia y esencialidad del sonido en respecto de la lectura de la obra, pues vimos con la más visualmente elaborada ("Proyecto ADN") que, si bien este trabajo propicia una formalidad (cosa que en el arte y en todo orden de cosas es tan importante) será mediante el sonido que se apreciará el contenido de esta. En este sentido, el factor visual resulta ser ante todo, una estampa estética del artista y quizás una 'pista' para descifrar su procedencia formativa.

En respecto a lo que mencionábamos más atrás, también pudimos comprobar que, el uso de sonidos representativos, en algunos casos, puede sustituir en alguna medida al material plástico; esto queda demostrado en "*Kreuzfahrt*" y "Lugar Invisible".

Por otra parte, resulta interesante señalar el factor visual en la obra “RedTopía” pues en este caso lo visual se trataba de imágenes y no de elementos concretos, por ende, estas imágenes por su cualidad efímera se comportaban de la misma forma que el sonido dando cuenta en conjunto que es lo que estaba sucediendo mediante proyecciones y deconstrucciones de los elementos. Por lo demás en este sentido el nivel de percepción del espectador (público/usuario) es mucho mayor a las demás instalaciones analizadas.

En respecto de la percepción en el acontecimiento sonoro, en un principio señalábamos la instalación sonora como experiencia cercana a la percepción fenomenológica de la realidad aún teniendo una noción muy vaga de todo lo que esta implicaba, pues aun no dábamos curso a la sistematización de los aspectos que la constituían, no obstante, en el proceso de la investigación, pudimos apreciar, incluso en los aspectos de esta como formato del arte visual, que si existe algo que haga de esta práctica artística cercana a la realidad, es, el uso, apropiación y completud de la obra cuando el espectador la integra; fue en este paso donde observamos que aquellos aspectos revisados, se tornan desde un principio parte del público más no en la percepción fenomenológica propiamente tal, pues en este sentido no se propicia una experiencia cotidiana, más bien se trata de una experiencia que pareciera querer desplazar o dislocar los sentidos de este, para que este intente re-acomodarlos, y, es precisamente en esta dinámica en la cual nos aventuramos a decir que, el ejercicio de la instalación genera una expectativa de sentido en el espectador.

Sobre, esta observación se concluye que, aun sabiendo que finalmente esta percepción del acontecimiento sucede ‘por defecto’, no son todos los artistas los que la aprovechan. Quizás el análisis refleje a priori esta situación, pues la única instancia que no se propuso esto fue en la obra “Máquina Solaris” por razones que, como ya decíamos, se centraban en la exploración del sonido y sus dispositivos, más no en la re-acción del público ante tal exploración. Y en el caso extremo, pudimos observar en “RedTopía” que el concepto de interacción se lleva al límite el sentido de la percepción incluso sin la necesidad de desplazamiento por parte del público/usuario.

En conclusión, de esto se pudo observar que, los artistas visuales abarcan el ámbito perceptual de una manera más reflexiva mientras que los de formación musical lo harían desde una perspectiva más bien sensorial (tal como afirma Rainer Krause: mientras que el músico tiene una sensibilidad

estética mayor en organizar, enlazar y manipular técnicamente el material sonoro mientras “los artistas visuales saben problematizar, reflexionar, instalar y trabajar materialmente”<sup>115</sup>) por lo que (rememorando el motivo de la investigación), los músicos, por su mayor frecuencia y cercanía al sonido, estarían más cerca de aprovecharlo en su calidad y cualidad de onda, sus propiedades y fenómenos físicos cuales se encuentran en estrecha relación con el cuerpo humano (se sabe actualmente que cada altura musical resuena en un lugar específico de nuestro cuerpo). No es de extrañar que esta facultad del sonido se comience a utilizar de manera consiente en la práctica del Arte Sonoro.

En síntesis, a propósito de nuestra segunda y última pregunta, se concluye que el uso del elemento sonoro por parte de los artistas en la instalación sonora y el ejercicio de esta última en el panorama artístico chileno, se ve en gran parte determinado por la formación y especialización de cada artista así como por la cualidad y calidad de las instancias que permiten realizar estas obras respectivamente, por lo tanto, habiéndonos respondido satisfactoriamente dicha pregunta, cabe señalar que resulta imposible tener la última palabra, pues son diversos los aspectos que se presentan simultáneamente al realizar y analizar las obras. Esta última acotación a nuestro juicio, habla positivamente pues no fija limitantes en cuanto el uso del sonido.

Antes de terminar, se torna necesario plasmar algunas observaciones rescatadas en la trayectoria de la investigación de carácter general, pues si bien, fue la instalación sonora el punto-centro de la investigación, esta sólo corresponde a una arista del interesante y aún emergente Arte Sonoro. Esperamos que estas observaciones queden a modo de ventanas abiertas para una próxima investigación que no dudamos se realice, pues esta (orgullosamente) sólo dio el paso inicial sobre la temática en esta escuela de Música.

---

<sup>115</sup> Rainer Krause en entrevista realizada en el mes de septiembre del 2012 a propósito del Arte Sonoro.

Es preciso señalar que lo primero que nos llamó la atención fue la incertidumbre ante la procedencia del término de “Arte Sonoro” cosa que no pudimos respondernos ni con el material teórico ni las entrevistas, pues si bien se sabe que la práctica del arte sonoro emerge de una situación artística intermedia, algunos artistas creen que el término fue se introduce por artistas visuales para diferenciar las prácticas que integraban el sonido de las que no, mientras que otros artistas creen que por consecuencia lógica del uso del sonido, proviene de la música, así como otros prefieren conservar el término de “Música” pues utilizan en sus obras la amplitud del concepto y la indeterminación (muchas veces siguiendo el legado de Cage).

En conclusión de esto se puede acotar que independiente de donde haya provenido el término se tiene que existen brechas muy distintas al momento de plantear, diseñar y leer las obras así como de organizar debido a la procedencia formativa de los artistas, pero la mayoría de estas prácticas encuentran sus precedentes en las investigaciones en respecto del sonido surgidas conceptual, técnica y estéticamente hablando en la música. Según esto se pudo observar que, cada referente versado en este documento significa una escuela para el arte sonoro; Así Luigi Russollo introduce estéticamente el ruido en el arte, Pierre Schaeffer introduce técnicas para manipular el sonido en su calidad y cualidad de objeto. John Cage y Fluxus replantean el paradigma perceptual del sonido y el silencio así como integrar múltiples disciplinas a la práctica artística. R. Murray Shafer introduce influyentemente la conciencia y estética eco-acústica.

En nuestro país no sólo es la procedencia formativa la que marca aquellas brechas, sino también lo es el factor geográfico, es decir, se tiene que en la capital la mayoría de los artistas provienen del arte visual mientras que en Valparaíso la mayoría son de formación musical. Asimismo este factor en Chile afecta también la promoción del Arte Sonoro pues lo mantiene en una posición centralizada entre estas dos ciudades, además se tiene que muy pocas veces se han realizado muestras de Arte Sonoro en regiones; una de ellas fue la instalación sonora de Rainer Krause “Cambiar la pronunciación del propio nombre” el año 2007 en la Universidad Católica de Temuco, o, y el festival AIMAAGO que ha ofrecido su actividad en la ciudad de Valdivia. Si bien esta situación se vuelve limitante, debemos considerar que el arte sonoro aún se encuentra en una situación emergente, por lo tanto, no es extraño que muy pronto esta actividad se practique frecuentemente en el resto de nuestro país.

Otra observación que involucra (esta vez positivamente) la promoción del Arte Sonoro, es su situación social, es decir, su llegada al público, pues si bien se sabe que el arte contemporáneo comúnmente ha sido 'consumido' por un público más bien reducido e intelectual, el Arte Sonoro propicia la participación de un público general al realizarse en muchos casos como intervenciones urbanas y en casi todos los casos de una forma activa o interactiva a diferencia de otras formas artísticas sustentadas solo del ámbito conceptual o reflexivo, pues la participación del público no sólo radica en interpretar o intentar interpretar lo que intentan decir las obras sino que, al utilizar el elemento sonoro, estas adquieren un matiz sensorial y esto, propone inmediatamente abrir los sentidos participando de la obra íntegramente. A su vez, el proponer abrir los sentidos y principalmente los oídos el Arte Sonoro fomenta la conciencia auditiva al descentralizar la atención sólo del sentido visual y en algunos casos propiciar la ecología acústica tal como vimos en el caso de la Cartografía y Etnografía sonora.

Otra observación positiva del Arte Sonoro es lo democrático y accesible al momento del "hacer", es decir, si bien puede parecer imprescindible especializarse académicamente (pues así de ha dado), a fin de cuentas se precisa primordialmente de un mínimo de creatividad, sentido estético y el recurso técnico que muchas veces puede ser un computador de cualidades básicas o como vimos anteriormente, el reciclaje de artefactos tecnológicos.

En respecto de la especialización teórica, esto puede hablar del interés *increscendo* de las nuevas generaciones por las formas que operan con sonido y las nuevas tecnologías, en el marco del arte contemporáneo pues, actualmente, se ve reflejado en, carreras de postgrado, diplomados talleres y charlas que especializan en artes mediales de alta y baja tecnología, composición electroacústica, paisajismo sonoro, improvisación libre, Arte Sonoro etc. Incluso en carreras de pregrado, actualmente, se introducen técnicas electroacústicas e informáticas que superan su uso a modo de herramienta, es decir, se imparten con un propósito artístico.

Sin más que acotar y esperando que esta tesis haya servido en algún sentido al lector, concluimos esta importante y pionera investigación sobre Arte Sonoro en esta Escuela de Música agradeciendo a esta última por ser también un eslabón para difundir este trabajo y este tipo de temáticas experimentales que tienden a expandir los horizontes que a veces se ven

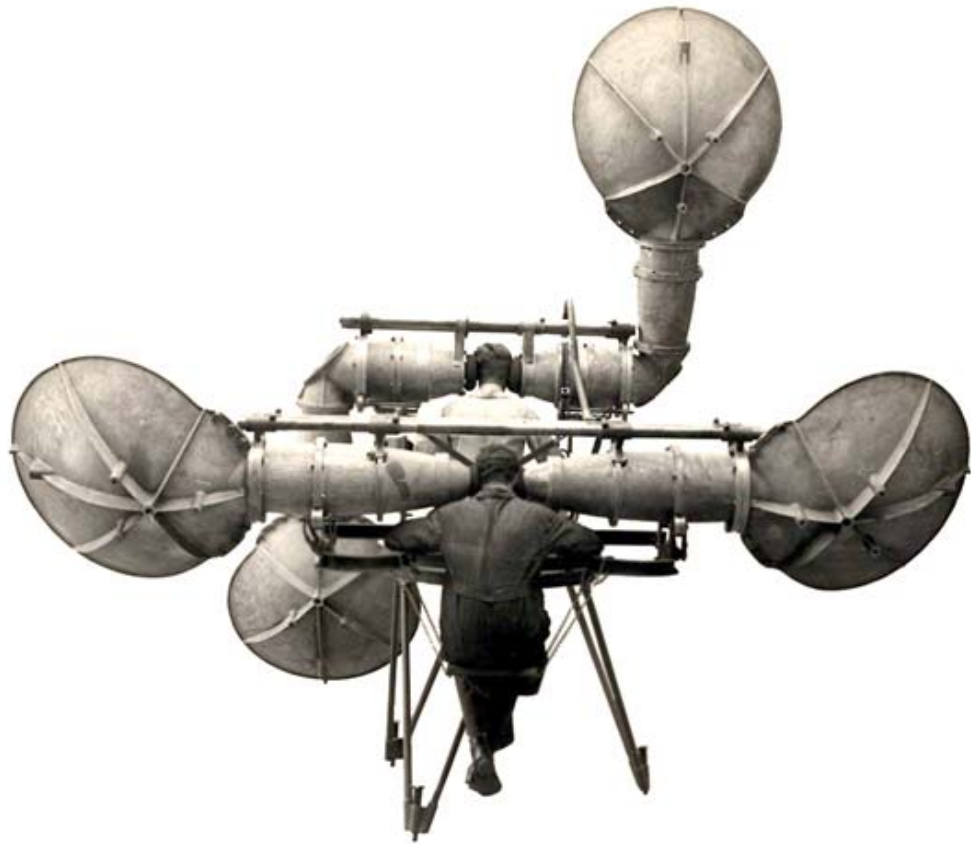
limitados sobretodo en ámbitos institucionales. Esta tesis sirvió al autor al mostrarle caminos intermedios entre el arte y la sanación que ha considerado como proyectos viables.

## 11. BIBLIOGRAFÍA

- Cage, J. (1973). *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Cambiasso, N. (3 de Abril de 2012). *La estética de John Cage y los orígenes de la música experimental (I)*. Recuperado el 25 de Julio de 2012, de La estética de John Cage y los orígenes de la música experimental (I): <http://hipermedula.org/2012/04/cosas-sonidos-estetica-john-cage-origenes-musica-experimental/>
- Carrión Isbert, A. (1998). *Diseño Acústico de Espacios Arquitectónicos*. Barcelona: Ediciones UPC.
- Chion, M. (1983). *Guide des objets sonores*. París: INA/Bochet-Chastel.
- David, C. (2008). Sobre la instalación. En R. Krause, *Forma, formato y espacio sonoro* (pág. 64). Santiago: Escuela de Postgrado - Facultad de Artes - Universidad de Chile
- Dibelius, U. (2004). *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal.
- Estrada, A. M. (2010). *Sonidos Visibles - Antecedentes y Desarrollo del arte sonoro en Chile*. Santiago, Chile: Mosquito comunicaciones.
- Goldberg, R. (2001). *Performance Art - desde el futurismo hasta el presente*. Barcelona: Destino Thames and Hudson.
- Huidobro, V. (2012). *Vicente Huidobro - Universidad de Chile*. Recuperado el 12 de Septiembre de 2012, de Vicente Huidobro - Universidad de Chile: [http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/altazor\\_canto1.htm](http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/altazor_canto1.htm)
- Krause, R. (2008). *Forma, formato y espacio sonoro*. Santiago, Chile: Escuela de Postgrado - Facultad de Artes - Universidad de Chile
- Krause, R. (2009a). El sonido instalado. En y. o. Martínez, *[Pensar el // trabajar con // ] sonido en espacios intermedios*. Santiago, Chile: Ediciones Departamento de Artes Viusuales - Facultad de Artes - Universidad de Chile.
- Krause, R. (2009b). Un paisaje sonoro instalado. *Resonancias*, 21.
- Krauss, R. (2006). La escultura en el campo expandido. En H. Foster, *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.

- Lagos, F. (2010). El sonido en su "campo expandido": Arte sonoro en el contexto del arte contemporáneo. En A. M. Estrada, *Sonidos Visibles* (pág. 39). Santiago: Mosquito comunicaciones.
- Larousse. (2008). *Diccionario enciclopédico*. México: Ediciones Larousse.
- Lathan, A. (2009). *Diccionario enciclopédico de la Música*. México: Fondo de Cultura económica .
- Marchan Friz, S. (1997). *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Editorial Akal
- Martínez, J., Rojas, S., Pérez Villalobos, C., Barría, M., Krause, R., Cariceo, A., y otros. (2009). *Pensar el // trabajar con // sonido en espacios intermedios*. Santiago, Chile: Ediciones Departamento de Artes Visuales - Facultad de Artes - Universidad de Chile.
- Morgan, R. P. (1999). *La Música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Museo de Arte Contemporáneo - Universidad de Chile. (2012). Cruces Sonoros: El sonido da que pensar. *Cruces Sonoros* , 2.
- Neuhaus, M. (2010). *Max Neuhaus Sitio Oficial*. Recuperado el 20 de Julio de 2012, de Max Neuhaus Sitio Oficial: <http://www.max-neuhaus.info/>
- Padín, C. (2007). *Escaner Cultural - Revista Virtual de Arte Contemporáneo y Nuevas Tendencias*. Recuperado el 3 de Julio de 2012, de Escaner Cultural - Revista Virtual de Arte Contemporáneo y Nuevas Tendencias: <http://revista.escaner.cl/node/220>
- Rocha, M. (2003). *Arte sonoro*. Recuperado el 26 de Junio de 2012, de [www.artesonoro.net/artesonoroglobal/LaInstalaci%97nSonora.pdf](http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/LaInstalaci%97nSonora.pdf)
- Rojas, S. (2007). ¿Queda todavía algo de "ruido" en el sonido? En S. Rojas, *Las obras y sus relatos II* (pág. 247). Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales - Facultad de Artes - Universidad de Chile.
- Rossel, O. (2002). *Loops - una historia de la música electrónica*. Barcelona: Reservoir Boocks.
- Russollo, L. (1967). *The art of noise - futurist manifesto*. Something else press.

- Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza.
- Scholes, P. A. (1964). *Diccionario Oxford de la Música*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Shafer, M. (1969). *El nuevo paisaje sonoro*. Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana.
- Shafer, M. (2009). Yo nunca vi un sonido. *Foro Mundial de Ecología Acústica. Identidad Cultural y sonidos en peligro de extinción*. Ciudad de México: <http://www.archivosonoro.org/?id=257>.
- Soffici, A. (2001). *Performance Art - Desde el futurismo hasta el presente*. Barcelona: Destino Thames and Hudson.
- Vásquez, A. (2008). *Sinfonía Virtual*. Recuperado el 15 de Julio de 2012, de Sinfonía Virtual: [http://www.sinfoniavirtual.com/revista/006/musica\\_filosofia\\_contemporanea\\_john\\_cage\\_peter\\_sloterdijk.php](http://www.sinfoniavirtual.com/revista/006/musica_filosofia_contemporanea_john_cage_peter_sloterdijk.php)
- Westerkamp, H. (2010). Bauhaus y estudios sobre paisaje sonoro. En A. M. Estrada, *Sonidos Visibles* (pág. 30). Santiago, Chile: Mosquito comunicaciones.
- Wordpress. (2007). *Paisajes Sonoros y Ecología Acústica*. Recuperado el 26 de Junio de 2012, de Paisajes Sonoros y Ecología Acústica: <http://www.iccc.es/2007/12/paisajes-sonoros-y-ecologia-acustica/>



Preguntas o comentarios a:

[michael.hidalgo.sonidovida@gmail.com](mailto:michael.hidalgo.sonidovida@gmail.com)