

Sonidos Visibles

Antecedentes y desarrollo
del Arte Sonoro en Chile

Ana María Estrada Zúñiga.
Felipe Lagos Rojas.

Investigadora Principal y Responsable del Proyecto

Ana María Estrada Zúñiga.

Co-investigador

Felipe Lagos Rojas.

Edición del Libro: Felipe Lagos Rojas.

Diseño y Diagramación portada, textos y fotografías: Gonzalo Latoja A.

Impresión: Mosquito Comunicaciones.

Santiago de Chile 2010.

Dedicado a mi hermana María Paz, quien me enseñó muchas cosas importantes...
Ana María Estrada Zúñiga.



INDICE DE CONTENIDOS

Presentación.....	7
Introducción.....	8
Capítulo 1: Para una comprensión estética del Arte Sonoro. Ana María Estrada Zúñiga.....	11
Capítulo 2: El sonido en su “Campo Expandido”: Arte Sonoro en el contexto del arte contemporáneo. Felipe Lagos Rojas.....	35
Capítulo 3: Antecedentes y desarrollo del Arte Sonoro en Chile. Antecedentes, actualidad y conclusiones. Ana María Estrada Zúñiga y Felipe Lagos Rojas.....	52
Fotografías y Reseñas de personajes entrevistados para esta investigación.....	90
Bibliografía Consultada.....	102
Agradecimientos.....	107



Presentación

Este proyecto se inicia a partir de mi intención de publicar y dar mayor trascendencia a las ideas desarrolladas para mi tesis de grado “El Sonido en las Artes Visuales” para obtener mi título profesional en la Universidad de Chile el año 2005.

Como artista visual carezco de una formación que tenga bases en una teoría metodológica sólida, sin embargo siempre me he sentido motivada a desarrollar no sólo mis proyectos de obra, sino también a indagar y reflexionar respecto a la teoría estética y discursiva que la involucra. Es por ello y bajo la convicción del intercambio y aporte transdisciplinar, decidí invitar a Felipe Lagos, sociólogo que ha investigado la obra de Vicente Huidobro y el Creacionismo, para la formulación y concreción de esta propuesta teórica pionera sobre el medio sonoro.

Al momento de pensar en este proyecto nunca tuve dudas sobre la necesidad de realizar una investigación acerca del Arte Sonoro en Chile, pues me parece que en el medio artístico nacional hace falta mayor apertura hacia nuevas prácticas contemporáneas que se encuentran en el área de lo transdisciplinar, sin embargo considero que se hace necesario no tan solo conocer dichas prácticas en cuanto a los artistas que las desarrollan y por tanto a su producción de obra, sino también comprender de qué manera ha sido posible que se conformen prácticas como el Arte Sonoro en nuestro país, es por ello que espero este trabajo represente una invitación y un incentivo a discutir abierta y seriamente respecto a un tema, que si bien ha sido motivo de algunas exposiciones y seminarios, no se ha constituido aún como una materia de investigación que se manifieste de manera relevante en el arte local.

A pesar de que estoy consciente que un primer libro enmarca una barrera de exclusiones, tales como la profundización de perspectivas en el Arte Sonoro y su cruce con diversas disciplinas, estoy bastante conforme con esta primera compilación de historias, referencias y análisis de obras, ya que sin duda, contribuirá a la atención, amplitud y potencial de la práctica del Arte Sonoro en nuestro país.

Ana María Estrada Zúñiga.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es el fruto de una larga investigación que, podríamos decir, lleva años desarrollándose, y que se ha visto encausada este último año gracias al patrocinio del Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y de las Artes FONDART, a través de su línea de investigaciones. Esta es la vía por la cual hemos podido profundizar y sintetizar nuestros avances exploratorios iniciales acerca de la constitución del campo del Arte Sonoro en Chile, buscando no sólo caracterizar su “estado actual”, sino también vincularlo con los trabajos pioneros con el material sonoro que han existido en nuestro país. Pensamos que de este modo se puede dar cuenta de mejor manera de la historicidad constitutiva de las experimentaciones y trabajos llevados a cabo en el seno de distintas disciplinas artísticas en el uso del material sonoro, hasta derivar en las prácticas artísticas contemporáneas; definiendo con ello también algunas determinantes socio-culturales de dichas transformaciones, y relevando en consecuencia algunas conclusiones que, esperamos, terminen por redundar en un incremento en la valoración y difusión de la práctica del Arte Sonoro nacional.

La pregunta inicial con que arrancamos este trabajo, decía relación con la posibilidad de comprender el conjunto de prácticas contemporáneas agrupadas bajo el rótulo de Arte Sonoro, a partir de algunos precedentes en el trabajo de experimentación con el sonido efectuados en el arte nacional durante el siglo XX. La necesidad de este vínculo, estriba (pensamos) en la necesidad de comprender los materiales y reflexiones que han contribuido a la emergencia y consolidación de los trabajos experimentales con sonido en el país, desde algunos procesos creativos pioneros en este sentido, llevados a cabo por artistas con anterioridad a la consolidación, siquiera la emergencia, de un campo específico de Arte Sonoro. Cuando comenzamos con este conjunto de inquietudes, la literatura específica en nuestro país adolecía aún de una mirada históricamente situada y, al mismo tiempo, analíticamente pertinente, que fuese capaz de proveer de un fundamento historizado para la concepción y valoración de las actuales prácticas en el campo; por esto, nuestro objetivo fue el de realizar una comprensión estética y a la vez socio-genética de los precedentes del Arte Sonoro en diversas prácticas artísticas nacionales, identificando los materiales y reflexiones que han propiciado su desarrollo local, y reivindicando con ello el conjunto de prácticas y manifestaciones artísticas contemporáneas que no han logrado aún un rendimiento estético acorde a su importancia en la escena internacional.

Entre las prácticas artísticas contemporáneas, nos encontramos frente a diversas formas de Arte Sonoro, tales como performances, instalaciones, escultura, radio-arte y otras, que poseen hoy espacios de desarrollo y estrategias de legitimación que resultan distintivos y distinguibles de otras prácticas. En el extranjero, su desarrollo incluso ha consolidado un campo reflexivo

que, además de contar con un nombre propio, posee centros académicos especializados, espacios de realización y muestras de nivel mundial; por todo esto, sus exponentes han sido capaces de ubicarse dentro de un campo histórico que se remonta a los ejercicios vanguardistas desde los años veinte. En Chile en cambio, pareciera que el Arte Sonoro responde exclusivamente a definiciones externas, y esta ausencia de un tratamiento sistemático acerca de las diversas vías por las que se han desarrollado el trabajo con el sonido en la historia del arte chileno durante el siglo XX resulta, a nuestro entender, una de las dimensiones que limitan la comprensión y valoración de los trabajos nacionales. Dados estos marcos, intuitivos al comienzo, pero que nos proveían de grandes expectativas, para llevar a cabo este trabajo debimos situar algunos hitos en la historia del arte chileno que, desde el vanguardismo poético, los inicios de la música electroacústica, el ejercicio y las reflexiones de la música contemporánea, y la experimentación audiovisual e intermedial, llevarán a una revisión profunda y conjunta de las prácticas artísticas y las propuestas estéticas que hoy definen el Arte Sonoro. Y así, definiendo los marcos históricos y conceptuales en que se han desarrollado las *artes de los sonidos*, podemos decir que hoy al fin contamos con una base investigativa integral acerca de la proliferación de estas prácticas en Chile, lo que permite también comprender el fundamento (en los términos de Rosalind Krauss, las “condiciones de posibilidad”) de los cambios históricos producidos en el uso del lenguaje sonoro por distintos tipos de artistas.

El texto se organiza en tres capítulos. En el primero, Ana María Estrada reflexiona acerca de los principales hitos en el desarrollo del material sonoro en el arte moderno, tanto en lo que refiere a las prácticas e instancias artísticas, como las correspondientes reflexiones estéticas que han suscitado. El capítulo funciona, así, como una introducción general de los antecedentes que, en el arte universal, han devenido en la conformación de una escena específica de Arte Sonoro, parte integral de las prácticas artísticas en la contemporaneidad.

Es la idea de contemporaneidad, asociada a la de *posmodernidad cultural*, la que organiza las reflexiones de Felipe Lagos en el segundo capítulo. Desde coordenadas y conceptos socio-culturales y estéticos, se busca dar cuenta del status problemático/problematizador provocado por el Arte Sonoro entre las actuales producciones artísticas. Además, en un nivel más metodológico, se proponen algunas líneas de definición/diferenciación que (sin duda, mayormente desarrolladas e incluso corregidas) permitan organizar el conjunto de las *artes de los sonidos* a partir de estas problematizaciones y, entre ellas, al propio Arte Sonoro.

El tercer capítulo, escrito en co-autoría por ambos investigadores, presenta el conjunto de materiales y reflexiones de la investigación, bajo la siguiente forma: primero, la presentación de los antecedentes nacionales en el trabajo con el material sonoro encontrados en los campos de la literatura (fundamentalmente, el desarrollo de la poesía fonética y sonora), la música (centralmente, la música electroacústica) y las artes intermedias (principalmente, el videoarte);

segundo, una revisión de la actual escena nacional de Arte Sonoro, revisión que distingue entre los artistas pioneros en este campo (en su mayoría, provenientes de alguna de las disciplinas anteriormente señaladas), y la nueva generación de artistas sonoros, cuyo principal rasgo común es haberse iniciado en esta área híbrida e intermedia y, por ende, haber contribuido definitivamente a la consolidación de un campo en Chile para el Arte Sonoro. Finalmente, el tercer capítulo ofrece algunas conclusiones provisionarias que cumplen con consolidar algunos puntos que aparecieron entre nuestras hipótesis, y en abrir otros a nuevas preguntas, las que bien pueden servir de estímulo para futuras indagaciones mayores en la materia.

PARA UNA COMPRENSIÓN ESTÉTICA DE LA CONFORMACIÓN DEL ARTE SONORO.

Ana María Estrada Zúñiga.

En este capítulo me dedicaré a dar cuenta de las diferentes instancias artísticas y reflexiones estéticas que contribuyeron a la conformación de lo que hoy entendemos como Arte Sonoro, a analizarlas críticamente y a proponer una lectura desde el terreno de las Artes Visuales.

Se debe partir teniendo presente que lo que caracteriza al Arte Sonoro es un trabajo consciente con el material sonoro, es decir, que trasciende la dicotomía sonido-ruido propia del trabajo musical. Con esto se hace referencia a los cuestionamientos y problemáticas del sonido (en tanto material estético) acontecidos en las diferentes disciplinas artísticas que han trabajado con el sonido: la literatura, la música, así como las prácticas que trabajan con los nuevos medios. Estas prácticas permiten iniciar la construcción de un marco analítico que nos ayuda(rá) a entender qué propuestas responderían al nombre de Arte Sonoro y cuáles, aún cuando no respondan a dicho campo, han sido parte importante en su génesis y su maduración.

Si se trata de pensar en una figura que haya iniciado las investigaciones sonoras en el campo artístico, sin duda que debemos remitirnos a Luigi Russolo, quien a juicio de Douglas Kahn¹ inauguró el vanguardismo musical. Para entender esto es preciso mencionar ciertos cambios esenciales que sufrió la música, sobre todo en el modo de concebirla. Russolo fue un pintor y músico italiano que en 1910 firmó el Manifiesto Futurista (movimiento en el cual participó activamente). Si bien su pintura no tuvo mucha importancia, la abandonaría para dedicarse plenamente a difundir las premisas futuristas en el campo de la música, campo en el que es considerado por algunos como precursor de la música electrónica. En 1913 dedicó al músico Balilla Pratella su manifiesto *El Arte de los Ruidos*, en el que expone que la música debe abrirse a todos los sonidos, tanto a los sonidos sutiles de la naturaleza como a los ruidos brutales que trae consigo la vida moderna. También realizó una serie de extrañas máquinas e instrumentos denominados *intonarumori* (entonaruidos), con los que buscaba, entre otras cosas ampliar los timbres que le proporcionaban los instrumentos habituales. En 1914, en el Teatro Dal Verme de Milán se realizó el primer gran concierto futurista para intonarumori (que luego se presentó en Londres y París), y publicaría en 1916 el libro *El arte de los ruidos*.

Al comenzar desde las ideas que instauró Russolo en *El arte de los ruidos*, se puede apreciar que, a partir de ellas, el concepto que se tenía de música sufre un cambio radical. Este *arte de los ruidos*

1 Douglas Kahn es profesor y crítico norteamericano que ha escrito varios libros y artículos en relación al grupo Fluxus y su relación con el sonido y la música.

surge al alero de los así denominados futuristas, los que apoyan la actitud transgresora y un tanto violenta de Russolo, por lo demás similar a la postura que los futuristas tenían respecto a las otras artes. Russolo pretendía abrir el oído a toda clase de sonidos, es decir, ya no sólo entender los sonidos puros como parte de la música, sino también evolucionar hacia el ruido. Según Russolo la música evolucionó de tal manera que llegó a crear el ruido musical:

“Para excitar y exaltar nuestra sensibilidad, la música fue evolucionando hacia la más compleja polifonía y hacia una mayor variedad de timbres o coloridos instrumentos, buscando las más complicadas sucesiones de acordes disonantes y preparando vagamente la creación del RUIDO MUSICAL”².

Para Russolo, esta evolución iba a la par con la modernidad, con la vida agitada, con la aparición de las máquinas y la guerra, es decir, con un medioambiente más ruidoso. Era consecuente entonces pensar en incorporar sonidos extramusicales y, de esta manera, la música dejaría de ser concebida como algo aparte del mundo, pues el ruido nos remite brutalmente a la vida. La intención era entonar estos ruidos, convertirlos en música; pero no suavizándolos, sino expandiendo y/o extendiendo los preceptos musicales a través de ellos.

Es innegable que Russolo es *el* referente para partir hablando del problema de la incorporación del ruido en el concepto de sonido, también en cuanto a su posterior y actual trascendencia y problematización en las Artes Visuales; sin embargo, y con la perspectiva que da el tiempo, es claro que la mayoría de esas intenciones sólo se quedaron en eso, en intenciones. Incluso podría decirse que no fue él quien llevó a cabo la renovación musical, como bien señala Kahn:

“[...] no llegó a alterar los límites representacionales de lo que se entendía como sonido musical”³.

Russolo sentó las bases, abrió la puerta para que posteriores artistas (entre ellos John Cage) logaran, sino totalmente, al menos en gran medida esta ampliación y redefinición de la música a partir de su materialidad, es decir el sonido. Pero sin duda es desde Russolo en adelante que se hace problemática la supuesta dicotomía entre sonido y ruido, puesto que ya no resulta tan claro que el ruido es aquello que no le compete a la música, en el sentido de que se le deba marginar de nuestra escucha, sino que al contrario, aparece como un material digno de apreciar e interesante de trabajar.

Es difícil ponerse a pensar a estas alturas qué separa al sonido del ruido, es decir qué los hace diferenciarse, ¿o será que podemos decir que simplemente han llegado a ser una misma cosa?

2 Luigi Russolo, *El arte de los ruidos; Manifiesto Futurista* 1916, disponible en www.uclm.es/artesonoro/elarteruido.html (última consulta: 12/04/10).

3 Douglas Kahn “Lo último: Fluxus y la música”, en *L'Esprit de Fluxus*. Fundación Antoni Tàpies: Barcelona, 1994, página 28.

Quizás lo primero que se nos viene a la cabeza cuando uno piensa en ruido es algo que perturba, que irrumpe de algún modo, e incluso en la mayoría de los casos nos molesta. Ahora bien, debemos convenir en que este concepto no sólo lo pensamos como ruido musical, sino también como ruido visual, pues por ejemplo al analizar la composición de una obra visual en muchas ocasiones se utiliza el concepto de ruido cuando parece que falta limpieza, hay algo que molesta en ella o bien y al menos algo perturba en exceso, esto sería análogo a lo que sucede en la música. La dicotomía que presentan los conceptos de sonido y ruido tiene que ver también con una “toma de conciencia” acerca del sonido, de que es algo que acontece en todas partes, no sólo al interior de la música, y dice relación con abrir los oídos a los sonidos cotidianos y extramusicales, pues en un momento determinado los artistas comienzan a darse cuenta que el mundo está poblado de sonidos fascinantes, que no sólo una flauta o un violín son capaces de producir un sonido que nos deleite o fascine.

De todos modos, cabría preguntarse por qué esto no ocurrió antes; y probablemente (y como ya mencioné aludiendo a Russolo) esto se debió en gran medida a que la modernidad otorgó un escenario propicio para estos planteamientos que interrogan los límites del arte, en este caso de la música, por cuanto surgen una serie de inventos y descubrimientos científicos que amplían el marco de referencia para el arte. Ya que el referente del arte es el mundo, tanto en un sentido fenomenológico como en un sentido material, y puesto que la vida cotidiana proporciona constantemente estímulos estéticos con los que el arte trabaja, es a partir de ellos que crea u opera, esta situación de abrirse al mundo de los ruidos es un síntoma más de modernidad al interior del arte. Por ende surge la necesidad de indagar en ciertos campos inexplorados que tienen que ver con la cotidianidad, con las cosas del mundo, con el hecho de no querer seguir idealizando y cerrando sobre sí mismo el ámbito musical, ya sea por un atrincheramiento político-social (como podría leerse en el caso del futurismo) como por la intención de acercarse al público; acercar el mundo musical a la gente, hacerles comprender que la música ya no solo se basaba en la idealidad de un sonido, sino que cuenta con un nuevo propósito: remitir a la sonoridad del entorno moderno, aun cuando aquello fuese entendido como ruido. Tal vez esta necesidad sea la que ha perseguido el arte por mucho tiempo hasta el día de hoy, al menos en ciertas corrientes artísticas: la famosa relación *Arte-Vida* que será tomada también por el grupo Fluxus, en el que profundizaré más adelante.

Podría resumirse entonces que la propuesta de Russolo se mantiene al interior de la música y en un carácter imitativo, pues en sus propias palabras, la música debía evolucionar hacia el ruido musical, y es la propia música (como arte), es decir, son los propios músicos quienes mesiánicamente crean este ruido. En realidad, lo que Russolo hacen es prestar atención a lo que lo rodea, al mundo, buscando salir del ensimismamiento en que estaba sumergida la música, pero su propuesta no logra dar realmente un paso adelante y desmarcarse del ámbito estrictamente musical.

Ahora bien, a la par se desarrolla el dadaísmo, movimiento que en conjunto con el futurismo proporciona grandes aportes al progreso musical, sobre todo en la utilización de la voz, que por

lo demás constituye una problemática que hacia los años cuarenta abordarían personajes como Stockhausen o Luigi Nono desde la música. Respecto a la utilización de la voz como elemento sonoro, considero de vital importancia la aparición y el desarrollo de la poesía sonora: en este ámbito, el dadaísta Kurt Schwitters⁴ hacia los años treinta compone obras como la *Ursonate* y la *Scherzotos* (la tos total), en las que realiza juegos fonéticos con la pronunciación de ciertas letras unidas en palabras (vinculadas claramente a la pronunciación del idioma alemán), y donde incorpora sonidos cotidianos como la tos de una persona, en una composición que, a mi juicio, presenta una ambivalencia entre lo que entendemos como poesía y lo que podría ser una partitura musical, tanto la forma en que está escrita como por la manera en que el propio Schwitters describe su composición (en el caso de la *Ursonate* literalmente como una sonata). Podríamos además establecer un vínculo entre este tipo de trabajos y el concepto de partitura que manejaría el grupo Fluxus hacia los años sesentas, donde no encontramos notas musicales, sino indicaciones de lo que se debe hacer; en el caso de Schwitters, esto sucede con la pronunciación de las palabras, y en el caso de Fluxus, de las acciones que se deben ejecutar para producir música. Aún cuando las obras mencionadas son las más conocidas de este autor alemán, su primer poema sonoro data de 1919: *Kaa gee dee* (poema simultáneo). Por esta misma fecha nos encontramos con *Altazor*, el reconocido libro-poema de Vicente Huidobro, padre del movimiento literario creacionismo, el cual:

“propone que el poema es autónomo del mundo, es ya una realidad en sí, por lo que el llamado de Huidobro es a que el hombre –habiendo sometido los tres reinos de la naturaleza– sume a ellos el reino de sus propias creaciones, liberando al poeta del canto a lo que ya existe e impulsándolo a la creación de nuevos mundos”⁵.

En los cantos V, VI y VII de este poema se puede apreciar esta premisa creacionista, asistiendo a la deconstrucción semántica de las palabras, lo que da pie a la invención de otras que, pronunciadas en voz alta, suenan bastante musicales y representan un juego de sentido similar a las obras de Schwitters. Ahora bien, de la definición citada se evidencia una contradicción entre lo que buscaba Russolo y las vanguardias con la incorporación del sonido/ruido, y lo que propondría Huidobro con su poesía creacionista (que para esta investigación enmarcaremos dentro de la poesía sonora), ya que este último entiende que el poeta debe independizarse del mundo y crear uno prácticamente paralelo, cuestión que estas palabras “inventadas” (sin sentido para nosotros como lectores) encarnarían bastante bien, ya que este lenguaje sería en principio críptico y por tanto de difícil acceso para el lector; mientras que la música de Russolo busca justamente lo

4 Esta artista visual y poeta fue uno de los fundadores del movimiento dadaísta. Creó la revista *Merz*, nombre que utilizaba para referirse en general a sus obras, y su aporte más importante está en el desarrollo del collage y de la poesía fonética.

5 Felipe Lagos y Luis Montes, “Altazor o la ruta del paracaidista”, en *Ruidos y Susurros de las Vanguardias* (1909-1945), Laboratorio Creaciones Intermedias-UPV, 2004, p. 103.

contrario: representar, e incluso emular, el mundo sonoro circundante, con tal de acercar a la gente al mundo sonoro, buscando así que la música deje de ser una realidad en sí misma.

Podría decirse entonces que la poesía sonora y la apertura al mundo de los ruidos propuesta por Russolo y ampliada más tarde por Cage y Fluxus estarían en una aparente contradicción con respecto al fin que los mueve, aunque en cuanto a sus resultados ambos representa un aporte para la aparición del Arte Sonoro. La tensión que establezco entre estos dos importantísimos referentes deja de manifiesto las diferentes disciplinas que han contribuido a su conformación, y lo interesante que resulta pensar en el Arte Sonoro como una práctica que se ha fundado bajo una condición intermedia e indeterminada, que refuerza el hecho de que este tipo de arte no sea completamente encasillable como disciplina; podría decirse incluso que esto evidencia que el Arte Sonoro en sí mismo no proviene ni de la literatura ni de la música, sino que (como fundamentaré más adelante) corresponde a una mirada que recogen las Artes Visuales respecto a la conciencia estética del sonido, por cuanto las Artes Visuales resuelven esta tensión.

En estas décadas se suceden también algunos inventos científicos importantes para el ámbito musical, como el famoso theremin, que fue el primer instrumento que no requería ser tocado físicamente y que fue inventado por Leg Sergeivitch Theremin en 1920; también en 1925 se inventaron los micrófonos, y en 1931 Alan Dower Blumfield inventa el sonido estereofónico para grabación; en 1939 se inventa la cinta magnética, y John Cage compone *Paisaje Imaginario #1*, la primera pieza que utilizó reproducción electrónica. Todos estos antecedentes propulsan el nacimiento de la música electrónica y la música concreta paralelamente, en la década de los cuarentas, creando el contexto para que las experimentaciones musicales alcancen niveles más elevados, puesto que de alguna manera la materia musical se había vuelto digna de ser estudiada en un sentido más científico. Para hincar el análisis de estas dos corrientes musicales, cabe mencionar la opinión vertida por el músico chileno Gabriel Brncic en un seminario acerca de Luigi Nono que impartió el año 2003 en la Universidad Católica: para Brncic, subyace una relación de música/no-música cuando Schaeffer y Stockhausen elaboran el concepto de música concreta y electrónica respectivamente⁶, pues más que hacer música estaban creando un nuevo “arte de los sonidos”; en su opinión, el término “música” sería exagerado para calificar estas prácticas.

Resulta interesante tratar de entender qué hace la diferencia al hablar de *música* o *arte de los*

6 A mediados de los años treinta, la electrónica se introduce en el mundo de la música, y se comienzan a fabricar aparatos que pretenden reproducir los timbres de la orquesta. En esta época las grabaciones magnetofónicas progresan a gran velocidad, y los compositores se colocan al frente de los estudios de grabación, montaje y mezcla, de manera que se abre un mundo de posibilidades que permite la convergencia de los intereses armónicos y rítmicos con las técnicas de grabación y montaje. Es en Francia en el año 1948 cuando Pierre Schaeffer y su equipo del Institute de Recherches Musicales de la RTF deciden componer piezas mediante la yuxtaposición de sonidos *concretos*, sonidos extraídos del entorno (fábricas, calle, naturaleza, etc.) por medio de grabaciones que posteriormente se tratan o se recontextualizan mediante el montaje. Las técnicas despiertan el interés de músicos academicistas como Pierre Boulez, Oliver Messiaen, Pierre Henry o Karlheinz Stockhausen, quienes colaborarán con los estudios de Schaeffer.

sonidos, diferencia que puede radicar tanto en la escucha como en el acto creativo: ¿sería el carácter experimental de estas piezas?. Si es así, el punto estaría más bien centrado en el proceso creativo, y ya el propio Schaeffer nos anticipa algo de esto al decir que:

“A todas luces es evidente que la música concreta se presenta como una ‘nueva manera de hacer’, que se dirige a un ‘nuevo tipo de objeto’. Al menos hemos tenido el mérito de no pretender, de buenas a primeras, la realización perfecta de una obra, sino que nos propusimos construir obras sólo a título de experimentación técnico-estética, de ningún modo como un verdadero ‘proyecto’”⁷.

Efectivamente, aunque albergara el concepto de música, se hace evidente que lo que primaba era la experimentación, y todo parece indicar que en estas décadas comenzaba a tomarse el sonido musical como materia de estudio: se hace consciente este hecho, lo que los llevaría a interesarse por investigar el material sonoro en sí mismo.

Con anterioridad a todo esto, en 1937, en la ciudad de Seattle, el compositor estadounidense John Cage presenta públicamente a modo de lectura “El futuro de la música: Credo”⁸, que constituye su propio manifiesto acerca de la música. Cage toma los supuestos generales de Russolo y logra proyectarlos en una práctica artística. El norteamericano figura como un artista que nos hace tomar conciencia del mundo sonoro, y al mismo tiempo desarrolla la idea del silencio en un sentido musical, para entender esta idea, basta con ponerse en la situación o hacer el ejercicio de ir a un concierto de música y comenzar a escuchar: si realmente escuchamos, es sencillo darse cuenta de que junto con la pieza musical que hemos ido a presenciar, acontecen al mismo tiempo y en el mismo lugar diversos ruidos, o que la afinación previa de los instrumentos musicales en un concierto podría perfectamente constituirse como una obra. Este es el tipo de situaciones que Cage hace conscientes, evidenciando cosas que aparentemente son obvias, pero pareciera ser que lo cotidiano es tan obvio, está ahí, nos es tan inmediato, que en cierta forma lo pasamos por alto y no reparamos en ello, entonces Cage se apropiaría de esto:

“[...] muchas cosas se esté donde se esté y se haga lo que se haga suceden a la vez. Están en el aire; nos pertenecen a todos. La vida es abundante. La gente es poliatenta”⁹.

Al menos en el aspecto material, es difícil pensar en la separación de ruido y sonido; en cierta forma, todo ruido es potencialmente un sonido, y todo sonido a su vez sería potencialmente un ruido: ambos coexisten y se relacionan. Lo que ha intentado hacer la música es crear las condiciones ideales de una escucha reducida, adiestrando el oído del espectador para que sea capaz

7 Pierre Schaeffer, *¿Qué es la música concreta?*, Nueva Visión: Buenos Aires, 1996, página 8.

8 Este texto fue editado por primera vez en 1958.

9 John Cage, “Como pasar, patear, caer y correr”, en *Escritos al oído*, artículo publicado en revista electrónica www.ccapitalia.net/buscador/ (última consulta: 12/04/10).

de abstraerse de los demás ruidos y/o sonidos que no provienen ni pertenecen a la pieza musical que se quiere oír; pero la verdad es que, como expresa el compositor canadiense Murray Schafer:

“No tenemos párpados en los oídos”. “Estamos condenados a oír”¹⁰.

Es cierto que se pueden diferenciar los sonidos, pero no se puede dejar de escucharlos; podemos jerarquizar nuestra atención respecto de ellos, pero eso es algo que, en muchos casos, tiene que ver con la intensidad del sonido más que con la propia atención. Se ha enseñado que el ruido es, como diría Schaeffer, *sonido inarticulado*, y que el sonido es *sonido musical*; tal vez esta concepción es la que ha llevado a pensar en el ruido y el sonido como dos entidades apartes, y quizás sería más correcto hablar simplemente de *sonido* y *sonido musical*, conceptos que ya en su nominación comparten un mismo término. En realidad, el *sonido musical* se enuncia como una de las posibilidades de ser, o más bien de aparecer, del sonido

Russolo plantea la diferencia o disociación entre ruido y sonido, pero lo hace siempre desde y al interior de la música; mientras que Cage amplía el marco del problema y traspasa los límites que la propia música impone a través de estos conceptos: de esta manera, intenta redefinirla. Es por esto que se hace necesario hablar en términos de *sonido* y *sonido musical*, más allá de los conceptos de ruido y sonido; para entenderlo mejor, es pertinente recurrir a esta célebre frase de John Cage: “Dejad que los sonidos sean ellos mismos”¹¹. Este axioma (como ha sido denominado por algunos autores) es determinante para entender el ingreso del sonido como materialidad en las Artes Visuales, pues al interior de la música el sonido tiene un rol específico, determinado y, de hecho, reducido. Como señala Douglas Kahn a propósito de las tesis de Cage:

“[...] la musicalización es una operación reductiva, una respuesta limitada frente al potencial del material”¹².

Cuando dice que los sonidos sean sonidos, Cage propone dejarlos en disponibilidad, pues el musicalizarlos está bien para una perspectiva estrictamente musical, pero si la idea es ampliar los conceptos, debe interrogarse más allá al propio sonido, y esto es lo que buscan precisamente algunas de las preguntas que se planteará el grupo Fluxus.

Sin duda, todo esto implica un cambio de concepción respecto del sonido, es decir, para la música el sonido es su material: la música existe, o podríamos decir se expresa a través del sonido, pero no realiza necesariamente una pregunta; tal vez los clasifica y ordena, pero en realidad no los interroga como objeto de investigación. En cambio cuando el artista visual e incluso el

10 Murray Schafer, *Yo nunca vi un sonido*, conferencia ofrecida en el Foro Mundial de Ecología Acústica. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción, 2009, Ciudad de México. Disponible en <http://www.archivosonoro.org/?id=257> (última consulta: 12/04/10).

11 Citado por D. Kahn, en *Op. Cit.*, p. 234.

12 *Ibid.*, p. 229.

poeta utilizan el sonido y experimentan con él, le otorgan un carácter objetual, pues desde ya la condición de experimento estaría implícita en la acción de investigar y, por ende, se debe poseer un objeto de estudio, en este caso, el sonido entendido como objeto sonoro¹³. Tanto el poeta como el artista visual someten el material sonoro a diversas situaciones en las que el comportamiento y la respuesta de éste provocarían resultados diversos, pero que son distintos a los resultados musicales.

Me parece necesario señalar aquí una idea que contribuye a corroborar la tesis de que el Arte Sonoro debe leerse desde las Artes Visuales, principalmente porque es la disciplina que logra desvincularse efectivamente de *lo musical*. En el caso de la poesía sonora o fonética, ésta fue posteriormente incorporada al ámbito musical en ciertas manifestaciones que actualmente conocemos como Música Contemporánea, donde se utiliza la voz como un recurso evidentemente sonoro (tal como lo iniciaron las experimentaciones de Stockhausen con la música electrónica, utilizando los mismos recursos fonéticos en que indagaran Schwitters y Huidobro). En este tipo de música, la voz figuraría como un instrumento más, subvirtiéndose de algún modo cierta jerarquía de la tradición musical pues ya no sería el instrumento musical un acompañamiento para la voz de él o de la cantante. Sin duda que en estas propuestas existe una experimentación con la voz como material sonoro, pero insisto en que puede leerse más bien como una incorporación de la poesía sonora o fonética a la música, y no como una transgresión del espectro musical.

De hecho la música concreta sí se habría cuestionando la materialidad del sonido, pero a su vez este mismo hecho la hacía correr el riesgo de no ser entendida como música, al menos no en el sentido convencional, y por lo mismo tras realizar algunas experimentaciones se hizo necesario enmarcarse nuevamente dentro de ciertos límites que le dieran la categoría de música o, al menos, la dejaran más cerca de ésta de lo que se encontraba en su faceta exploratoria inicial. Por lo demás, en este sentido se hace más patente la diferencia entre la acción de escucha y el acto creativo, ya que en cierto modo estas experimentaciones tuvieron más que ver con la intención de quien compone que con las expectativas del que escucha, cuestión que para la época implicaba un gran cambio en la concepción musical. Quizás esto se deba en gran medida a lo que dice Ansermet:

“A juzgar por su comportamiento, es imposible afirmar si el compositor ya no sabe de qué modo hacer, o si ya no sabe qué hacer ni por qué hacer. La acción creadora ha perdido su necesidad. Por consiguiente, se la inventa se fija una hipótesis. Toda la producción del período de entreguerras es una inmensa aspiración a la música”¹⁴.

Además, según Adorno, “La música estaría afectada de su inutilidad”¹⁵. Tal vez sea que en

13 “[...] El propio sonido considerado en su naturaleza sonora y no como objeto material (cualquier instrumento dispositivo) del que proviene”, en P. Schaeffer, *Op. Cit.*, p. 163.

14 Ernest Ansermet en una conferencia en Ginebra en 1948; citado por Schaeffer en *¿Qué es la música concreta?*, Nueva Visión: Buenos Aires, 1996 página 7.

15 Theodor W Adorno, *Filosofía de la nueva música*, Ed. Sur, S.A., Buenos Aires, 1966, página 25.

realidad hay *música* que se encuentra en un estado *aspirante*, pero que no encuentra un asidero real que logre definirla como tal. Hasta ahora la música había tenido un significado y un sentido para la sociedad, por lo que su inutilidad no era tal (o al menos no evidentemente) ya que era un arte mucho más complaciente; por lo mismo, como señala Adorno, posteriormente se consideró que la música de avanzada ya no podría dar nada a la sociedad, en tanto carece de significación, lo que me lleva a la idea de que la música tendría una necesidad en sí misma. Esto daría cuenta también de que, más allá de que sea necesario cuestionar los límites de algo (en este caso de la música), esta ampliación siempre tocará nuevos límites pero no es posible abolirlos, pues los límites son necesarios para definir algo; y si pensamos en la filosofía heideggeriana recordaremos que la frontera no es donde termina algo, sino que a partir de ella es que algo comienza a ser lo que es (su esencia).

Sin embargo, aún cuando se ampliaran ciertos límites, siempre se buscaba transformar los sonidos en sonidos musicales: se investigaba la posibilidad del sonido sólo como música, pero no como materialidad en sí, es decir, no se daba pie a otras posibilidades sonoras distintas de la música, que es lo que harán artistas provenientes de Fluxus, con John Cage como su gran exponente. 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 encuentra en el ejercicio de pensar el sonido como materia en sí, y desplazarlo a una práctica artística; en este sentido es que digo 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 lo contrario: se vuelve sobre sí misma, sobre su pura condición sonora, más allá de ampliar límites, y proponen algo distinto a lo que se propusieron Schaeffer o Stockhausen por ejemplo, pero no porque se esté hablando de algo nuevo, sino más bien porque se remite a lo más esencial de la música (el sonido) y a su vez transgreden las normas musicales.

Hay que tener en cuenta que el *dejar ser a los sonidos* no sólo implica el ampliar una pregunta y una investigación respecto de su materialidad por parte del artista, sino también una transformación en la escucha, y por lo tanto implica también un trabajo por parte del auditor pues la escucha reducida (que sería esta convención de marginar los ruidos) se ampliaría y el espectador estaría dispuesto a percibir estos sonidos que convencionalmente han sido marginados. Por esto, Cage apela a la conciencia del espectador-auditor; en sus propias palabras:

“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 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”¹⁶.

Por lo tanto, el *dejar ser* a los sonidos no se refiere a una actitud pasiva por parte de quien opera con ellos o de quien los oye, más bien al contrario, esta necesidad implica de todas maneras un trabajo. Cuando Cage presenta su obra 4'33" (la cual consiste en una partitura que indica al ejecutante que ha de guardar silencio y no tocar su instrumento, durante cuatro minutos y treinta y tres segundos), ésta es de todos modos una obra editada, es decir, se presencia la existencia del silencio: Cage nos hace asistir a él, ya sea en un concierto o en un disco, con lo que obviamente le está dando al silencio un sentido musical. Es como si al editar 4'33" estuviera haciendo público el silencio, con lo que se constituiría como obra en tanto se le otorga un tiempo: ya que la obra no se llama "Silencio", ni tiene un tiempo indeterminado, sino que lleva el nombre de su duración, se escogen 4'33" de silencio, lo que en buenas cuentas se reduce a decir que se escogen 4'33" del tiempo oficial, ya sea con algún ruido o en *silencio*. El editarla le da esta connotación de jugar a ser silencio, mientras que el presenciarse en vivo nos hace asistir también a los sonidos que existen en el lugar donde se llevan a cabo los 4'33" de tiempo. El *dejar* implica un trabajo con los sonidos (y no un abandono del material a su propia suerte) que consiste en darle un carácter, pues la intención de reivindicarlos, de sacarlos del estado en el que estaban para transformarlos en ellos mismos, implica este trabajo: se está tratando de redefinir algo que ya porta un código establecido.

Por otra parte, cuando Cage habla de sonidos cotidianos no se refiere a sonidos musicales, sino sólo a sonidos, en algún sentido a los ruidos que busca Russolo. Sin embargo la clave de lo que intenta Cage es la redefinición de la música, su renovación, pues no busca imitar el entorno sonoro y los ruidos que hay en él, sino hacernos concientes de su existencia para que los escuchemos directamente. Su intervención en ellos está dada por el hecho de amplificarlos y/o editarlos, mas no de *representarlos* en el sentido de transformarlos en sonido musical, como lo hizo Russolo.

Para Cage es posible sustituir el término de *música* por un término más significativo: *organización de sonido*. Quizás realmente los sonidos son ruidos cuando nuestra intención de escucha trata de marginarlos; al no poder hacerlo, nos perturban y molestan y, de esta manera, se convierten en ruido para nuestro oído:

“Dondequiera que estemos, lo que escuchamos es, en su mayor parte ruido. Cuando lo ignoramos, nos perturba. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante”¹⁷.

16 John Cage, *El Futuro de la Música: Credo*. Fragmentos de este manifiesto. Leído por Cage en 1937, en http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/johncage/john_cage.htm (última consulta: 12/04/10).

17 J.Cage, *Op.Cit.*

En este paso radica la gran diferencia y el gran aporte de Cage, pues si entendemos que la música es *organización de sonido*, que el ruido es en realidad *sonido* y que lo que se entiende convencionalmente por sonido es *sonido musical*, el mundo sonoro aparece ante nosotros con múltiples posibilidades: ya no se ve reducido o limitado a ciertos preceptos estrictamente musicales, y podemos comenzar a pensar el sonido como materialidad más allá (o más acá) de su función musical. Ahora los límites son otros, el material sonoro ya no estaría supeditado en un cien por ciento a la música o a lo que entendíamos como tal, sino que podemos dejarlo en disponibilidad para operar con él.

El ir más allá de la música implica el ejercicio de una toma de conciencia del sonido, lo cual es posible a partir del desplazamiento mencionado anteriormente: el pensar que el sonido ya no es solamente sonido musical es el primer acto de conciencia para abrirse al mundo sonoro, el primer paso para pensar el sonido más allá de la música como posibilidad y como acontecimiento, y con ello hacernos conscientes de la existencia del sonido independientemente de su función y/o posibilidad musical; nada más el sonido en sí, tal y cual lo encontramos en nuestro entorno natural o urbano.

Hasta el momento, entonces, este ir más allá de la música no necesariamente significa estar fuera de la música, pues es preciso realizar un desplazamiento debido a que la musicalización de los sonidos nos impide tomar conciencia de ellos como objetos, como materialidad. El musicalizar los sonidos implica trabajar con el material sonoro, disponerlo, ordenarlo, clasificarlo, organizarlo, mas no lo interroga como materia de investigación. Para comprender mejor esto, profundicemos en el concepto de *objeto sonoro* utilizado por Pierre Schaeffer, quien lo define de varias maneras:

“[...] El propio sonido considerado en su naturaleza sonora y no como objeto material (cualquier instrumento dispositivo) del que proviene [...] El objeto sonoro aparece cuando llevo a cabo a la vez material y espiritualmente una reducción más rigurosa aún que la reducción acusmática. No sólo me atengo a las indicaciones que me proporciona el oído, puesto que, materialmente, el velo de Pitágoras habría bastado para obligarme a ello, sino que esos datos sólo conciernen al propio acontecimiento sonoro: no intento nada por medio de él, no me dirijo hacia otra cosa (el interlocutor o su pensamiento), sino que es el propio sonido lo que me interesa, aquello que yo identifico”¹⁸.

Schaeffer enfatiza aún más en el concepto, acercándolo a la experiencia cotidiana, cuando dice que:

“En relación a la escucha por referencias, la escucha del objeto sonoro nos obliga a una toma de conciencia [...] Tengo que volver a mi experiencia auditiva y retomar mis impresiones para encontrar a través de ellas, información sobre el objeto”¹⁹.

18 Pierre Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, página 163.

19 P. Schaeffer, *Ibid.*, p.164.

Este ejercicio de conciencia opera justamente a un nivel mental, pero es difícil pensarlo en la realidad ya que no parece posible escuchar un sonido *en sí* y *abstenerse de toda tesis*, como establece el concepto de *epoché* desarrollado por Husserl y utilizado por Schaeffer. Puede tratarse de un momento en el proceso creativo de una obra, pero en lo concreto es difícil creer en esta idealización de la escucha como tal. Ahora bien, de alguna manera la música culta occidental (y sobre todo ella) ha apelado constantemente a esta idealización y en algún sentido la logra, pero como toda idealización es en gran medida una ficción, por lo tanto su existencia como tal sólo es en la medida que esta ficción es creada y que se conviene una cierta actitud para con ella.

Es complejo hablar de una toma de conciencia del sonido, ya que aunque lo que se pretende es entender el sonido como materialidad y no como música o como un puro elemento indicial, de todos modos este hacer consciente implica ver su contexto, su procedencia, cómo se produce, pues se trata también de conocerlo para posteriormente desligarlo de toda asociación. Creo que a esto puede referirse Schaeffer cuando habla de volver a la experiencia auditiva para obtener información sobre el objeto. También las preguntas Fluxus apuntarían a esto, puesto que se intenta entender la naturaleza y singularidad de los sonidos, entre otras cosas. Junto con este concepto de objeto sonoro Schaeffer habla de la acusmática:

“El objeto sonoro nunca se revela tan bien, como en la experiencia acusmática que responde negativamente a las normas precedentes de una pura escucha [pues ésta] niega el instrumento y el condicionamiento cultural y pone frente a nosotros lo sonoro y el sonido musical ‘posible’”²⁰.

No hay que olvidar que Schaeffer era músico y que sería el padre de la música concreta²¹, y que con esto no buscaba abrirse a la práctica artística. Sin embargo, ciertas definiciones suyas son muy útiles para tratar de acercarse al sonido en sí, pero siempre como un momento de la reflexión respecto del sonido, pues para acceder al sonido en sí es preciso, como ya se señaló, reducir la experiencia, lo cual constituye una actitud frente al material sonoro que no es una actitud permanente ni natural. Esta actitud, aún cuando nos permite aproximarnos a la conciencia del sonido, se conforma como un momento dentro de la operación artística. Para entender esto, debemos enfatizar en la operación de desligar al sonido de su significado, y entenderlo solo como significativo, separándolo de su fuente sonora y de cualquier tipo de asociación, lo que equivale a decir que el sonido debe ser descontextualizado para luego ser re-contextualizado.

Precisada esta re-contextualización, parece ser que el mayor aporte de la acusmática (y de la propia categoría de objeto sonoro) es que permite poner frente a nosotros lo sonoro y el sonido musical posible, propiciando con esto un cuestionamiento al sonido como materialidad que,

20 *Ibíd.*, pp. 58-59.

21 Como se mencionó antes, la *música concreta* es el término que Pierre Schaeffer y Pierre Henry utilizaron para denominar a la práctica musical que experimentaba con el material sonoro *en bruto*, y que luego era procesado. Surge aproximadamente en 1948, mientras que el escrito “¿Qué es la música concreta? (de autoría de Schaeffer) aparece en 1950.

sacado del contexto musical, permite entenderlo en todo su contexto y desde ahí operar con él, ya sea con una posterior abstracción o con una descontextualización. Ahora bien, es cierto que esta descontextualización por parte de un artista es a su vez una re-contextualización enmarcada dentro del arte contemporáneo, pero de todos modos en el paso de descontextualizar a re-contextualizar hay justamente eso: un paso, un momento. Insisto en que es en este espacio donde podrían operar los conceptos de Schaeffer en un sentido pleno, pues la toma de conciencia pasa primero por darse cuenta de la existencia del mundo sonoro, del paisaje sonoro, para luego interesarse por ciertos sonidos entendiendo sus particularidades y propiedades, pudiendo desplazarlos y extenderlos fuera de los preceptos estrictamente musicales para dejarlos en disponibilidad y otorgarles otra posibilidad, con lo que necesariamente se les otorga un nuevo contexto que sería justamente el del arte contemporáneo.

Llegado a este punto en el análisis de los antecedentes estéticos para comprender el Arte Sonoro, resulta necesario e interesante reflexionar acerca de la relación que se establece con el mundo por medio del sonido, como relación directamente vinculada con la fenomenología. Más aún si consideramos, siguiendo a Hüsserl, que el *fenómeno*, aquello que se da a la conciencia, no requiere de la experiencia real de un hecho concreto, ya que la fenomenología se presenta como una *ciencia de fenómenos irreales, puesto que trata de esencias y no de hechos* ²² :

“Las esencias de cualidades acústicas o cromáticas (o de cualquier otro tipo) fenomenológicas, están dadas ellas mismas sea por mediación de una percepción, sea sobre la base de una representación de la fantasía; en ambos casos es absolutamente irrelevante la posición de existencia” ²³.

En esta definición hay una relación directa con lo que plantea Schaeffer, quien entrega una perspectiva fenomenológica de su propuesta:

“La mayor parte de los sonidos que oigo están ligados a cosas. Uso los sonidos como indicios para identificar dichas cosas. Si están ocultas los sonidos me las revelarán [...] si dejo de tener en cuenta las cosas a las cuales el sonido está asociado el mundo fenomenológico desaparece” ²⁴.

Es preciso tener presente que, hasta aquí, me he referido más bien a la conciencia del sonido; ahora bien, al incorporar la lectura respecto al sonido desde la fenomenología, se puede dar cuenta que también es posible ser conscientes del mundo por medio del sonido. Incluso Schaeffer señala que el sonido actuaría como *revelador*. Debido a esto, me parece que gran parte de las obras que

22 Véase Edmund Hüsserl, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1962.

23 Juan Omar Cofré, *Filosofía de la obra de arte*, Editorial Universitaria, Chile, 1990, página 25.

24 M. Schafer, *Yo nunca vi un sonido*, Op. Cit.

se enmarcan en el Arte Sonoro plantean el problema de la diferencia entre lo que entendemos por visualidad y por visibilidad, por cuanto una obra sonora operaría en el ámbito visual, mas no necesariamente en el visible. Dicho de otro modo: si el propio sonido nos da cuenta de las cosas, no es necesario que las cosas se den de modo visible, pues el sonido puede referirlas sin necesidad de exhibirlas, y de hecho puede describir además el espacio en el que se está situado captando uno o más sonidos. El sonido posee una presencia que no tiene que ver necesariamente con una materialidad, sino en primera instancia con el simple hecho de estar ahí, siendo parte de lo que Hüsserl llama el *mundo natural* y estando nosotros ante él en *actitud natural*:

“Tengo conciencia de un mundo extendido sin fin en el espacio y que viene y ha venido a ser sin fin en el tiempo. Tengo conciencia de él, quiere decir ante todo: lo encuentro ante mí inmediata e intuitivamente, lo experimento. Mediante la vista, el tacto, el oído, etc., en los diversos modos de la percepción sensible están las cosas corpóreas, en una u otra distribución espacial, para mí simplemente ahí, ‘ahí delante’ en sentido literal o figurado, lo mismo si fijo la atención especialmente en ellas, ocupándome en considerarlas, pensarlas, sentirlas, quererlas o no”²⁵.

Hüsserl desarrolla el concepto de *epoché*, que sería la puesta entre paréntesis de la actitud natural, puesto que en alguna medida la cuestión no sería tan simple como decir que el mundo *está ahí*, al menos no para la fenomenología que intenta *ir a las cosas mismas* (*zu den sachen selbst*²⁶) y no necesariamente describir la objetividad del mundo que circunda. Así, debemos abstenernos de toda tesis para lograr aproximarnos al *objeto sonoro*.

Entendiendo que no es preciso que las cosas estén en un sentido evidente delante de la vista para que estén presentes, se comprende que la visualidad es más bien un efecto que se produce por un cierto estado de cosas, y que abarca algo más amplio que la visibilidad: esta última le concierne sólo a la vista y se limita a lo evidente, mientras que la visualidad tiene que ver con la idea que nos hacemos de las cosas, con lo que completamos con nuestra percepción, y no necesariamente con nuestra visión. Cabe señalar aquí la diferencia entre el mero acto fisiológico de *oír* y el acercamiento o la predisposición estética que implica el acto de *escuchar*²⁷, que sería análoga a la distinción entre *ver* y *mirar* u *observar* aplicables a las Artes Visuales. Es decir, aún al escuchar el sonido éste sigue siendo materialmente invisible, pero mi predisposición estética lo hace aparecer y, por lo tanto, ingresar al campo de la visualidad. Es por esto que para entender el vínculo entre el Arte Sonoro y las Artes Visuales es preciso tener en cuenta que esta invisibilidad

25 E. Hüsserl, *Op. Cit.*, p. 64.

26 Este “lema” hüsserliano implica abstraer las consideraciones filosóficas y científicas para ir directo al fenómeno. J. O. Cofré, *Op. Cit.*, p. 19.

27 Esta definición está tomada del artículo de Alfonso López Rojo “Ars Sonora”, en *Revista Lápiz*, N° 124.

o inmaterialidad es tal sólo hasta cierto punto, no en cuanto a su realidad o a su existencia; de hecho, siguiendo a Hüsserl, su posición de existencia es diferente: la obra sonora se conformaría a través de distintos elementos, siendo el sonido el elemento central, pero no el único.

La fenomenología nos proporciona elementos para una lectura del Arte Sonoro que se complementa con los conceptos de Schaeffer y que apuntaban a la conciencia del objeto sonoro, del mundo y del contexto en que se generan estos sonidos. Ahora bien, para comprender mejor el desarrollo del Arte Sonoro, y los elementos que hacen posible pensarlo desde las Artes Visuales, debemos hacer referencia a uno de los movimientos artísticos más relevantes para esta investigación; me refiero al grupo Fluxus, uno de cuyos mayores propósitos fue el acercar Arte y Vida. Dentro del amplio espectro de prácticas que abarcaron en función de esta motivación, nos interesa aquí su pensamiento en torno al trabajo musical, ya que se presenta como un caso muy particular: como ya se ha mencionado, el tratamiento que hicieron respecto a la música corresponde a un cuestionamiento de los límites que enmarcaban el arte hasta ese entonces, cuestionando el terreno inexplorado de la práctica e interpretación musical, y tratando de plantear el problema en términos singulares. Para ello, se basaron en los límites del sonido *en sí*, más allá de *lo musical*, y quizás por lo mismo es que se torna difícil entender si lo hecho por Fluxus es propiamente música, o bien se encuentra enmarcado en el terreno experimental de las Artes Visuales.

En Fluxus la clásica e histórica pregunta *¿Qué sonidos?* fue reemplazada por *¿Qué suena?*, o bien *¿Dónde están los sonidos en el tiempo y el espacio, en relación a las acciones y objetos que las producen?*, incluso podría decirse que se preguntaban *¿Qué constituye la singularidad de un sonido?*²⁸. Cuestiones todas que la música no se había formulado, y que tal vez no estaba interesada en preguntarse (al menos hasta este momento), o que quizás simplemente siempre habían sido abordadas desde un mismo lugar. Si bien Fluxus amplió ciertas fronteras, me atrevería a decir que éstas corresponden a las del mundo sonoro pero no necesariamente a las de la música, es decir, más que hacer música sus actuaciones se enmarcaron dentro de la práctica musical; de hecho utilizaron este término de música para englobar distintas situaciones que rodean y pertenecen a esta práctica, extendiendo esta noción a todos sus fenómenos. Es precisamente esta situación la que provoca que buena parte de las piezas Fluxus puedan ser entendidas, incluso hoy en día, más bien como performances que como trabajo de musicalización en sentido tradicional.

Ahora bien, puede observarse que si es que en alguna medida los trabajos de Fluxus lograron redefinir el concepto de música, esto funcionó sólo al interior de sus propios códigos, por lo tanto no significó un real avance o progreso para esta área. No ocurre lo mismo con las Artes Visuales, dado que si tratamos de comprender estos códigos, nos damos cuenta de que si bien los elementos que ellos tomaron eran elementos musicales, lo hicieron desde las Artes Visuales. Dicho de otro modo: el lugar desde donde venía el cuestionamiento ya no era la práctica musical, sino la

28 Estas preguntas están planteadas de este modo en el texto de D. Kahn, *Op. Cit.*, p. 229.

práctica artística. Es por esto que Fluxus se constituye como un referente esencial para la presente investigación, pues de cierta forma fueron quienes inscribieron estos elementos en el terreno de la visualidad y no en el musical.

Sin embargo ¿cómo definir esta situación? A diferencia de lo planteado por Russolo, los integrantes de Fluxus no creyeron necesario abrirse a todos los sonidos para lograr una innovación en la música, pues en cierto aspecto los propios elementos musicales no estaban explotados del todo, y en este sentido la noción de acontecimiento que conlleva la música pasa a ser un elemento central. Sin embargo, la música es obra y acontecimiento (a diferencia de las Artes Visuales que son obra/acontecimiento²⁹). Lo que quiero decir con esto es que en la música se toma, por una parte, la obra en sí, digamos la pieza musical misma, que de hecho puede comparecer simplemente escrita, y por otra parte se encuentra el acontecimiento que involucra no sólo al intérprete, sino también al espectador en tanto el acontecimiento sonoro se le ofrece a él (ya sea en el teatro, al escuchar un disco, al ver un concierto por televisión, etc.). Esto separa la condición de acontecimiento de la obra que, si bien siempre subyace, no aparece al mismo tiempo que su composición. En cambio en las Artes Visuales nos encontramos con dos instancias que van a la par: se puede decir que la obra sucede al mismo tiempo que es obra, y aunque en la música también es necesaria la asistencia del espectador, en las Artes Visuales es mucho más claro el hecho de que la obra se completa cuando hay alguien que la presencia. La obra de arte es siempre el espectáculo y, por tanto, el acontecimiento de la obra, mientras que en la música esto no es necesariamente así.

Por esta misma razón, pienso que Fluxus se valió de todo lo que rodea al ámbito musical para crear algo que no necesariamente debe entenderse como música, dado que trabajaron con el concepto del acontecimiento sonoro y no tanto con el concepto musical en sí. De esta manera pudieron utilizar ciertos elementos que los llevaron a crear y a realizar piezas como *Solo for violin to Nam June Paik*, que consiste en destruir un violín frente al público, con el sonido estruendoso que esto produce. Cabe preguntarse entonces ¿es esto música? Para tratar de dilucidar esta situación, es preciso recurrir a ciertas definiciones respecto a este concepto de música y a las nociones que maneja Fluxus. Por un lado se puede decir que la audibilidad sería el requisito mínimo para la existencia de la música, al menos según el semiólogo y musicólogo J. J. Nattiez: “el sonido es una condición mínima del hecho musical”³⁰. Ahora bien, cabe decir que la existencia del sonido no se ve restringida necesariamente al hecho de que pueda ser escuchado; de hecho, si se lleva esto a las acciones de Fluxus (teniendo también en cuenta los planteamientos del propio Cage, quién participó y aportó en este grupo) se puede encontrar lo siguiente: para La Monte Young, activo participante de Fluxus en materia musical, no importaba el que los espectadores fueran o no capaces de oír el sonido de una pieza musical, sólo se necesita concebir la existencia de tal sonido, pues las limitaciones arbitrarias del oído humano y de la tecnología no debían definir los límites

29 Esta idea fue expuesta por Sergio Rojas en una conversación.

30 Citado por D. Kahn en *Op. Cit.*

de la música. Este planteamiento se puede observar bastante bien en su *Pieza de la Mariposa*, en la cual propuso soltar una mariposa en el teatro para que saliera volando (el sonido de las alas de la mariposa constituiría la sonoridad de la pieza), pero obviamente este sonido no está al alcance de nuestros oídos.

En cambio, la existencia de los así denominados *sonidos pequeños* implicaba para Cage la necesidad de amplificarlos con el fin de incorporarlos a la música, lo que complementa la idea de que todo lo que se haga puede convertirse en música por medio de los micrófonos. Esta es la cuestión de la que intentó dar cuenta en la pieza *0'00"* de 1963, que consistió en que Cage se instaló un micrófono de contacto alrededor del cuello, puso el volumen del amplificador al máximo, y luego simplemente bebió un vaso con agua: por medio de este acto, producía un sonido que llenaba toda la sala con la reverberación que provocaba cada vez que tomaba un sorbo de agua. Aquí, a diferencia de Young, Cage no planteó anteponer los sentidos al sonido; sin embargo, aceptaba que el sonido de las mariposas pudiera ser música, pero en razón de concebir que los seres humanos no son la única especie que practica música.

Por otro lado, Young con Takehisa Kosugi realizaron experimentos de sostenimiento y repetición de sonidos por ciertos espacios de tiempo y con esto de alguna manera dieron cuenta de dos situaciones: la primera, de que los sonidos pequeños o que están en el límite de la audibilidad humana por la condición efímera del sonido, deben de todos modos ser trabajados, y de alguna manera implican una mayor complejidad puesto que se debe convertir algo ínfimo en algo cautivante. La segunda, como conclusión de lo anterior, remite al hecho de que:

“cualquier sonido individual implicaría procesos de producción y configuración externa extremadamente complejos; ya que la interacción de un sonido individual con el espacio corporal y ambiental lo transformaba en cada momento; y por consiguiente, una simple estructura musical de repetición o sostenimiento no es en absoluto simple”³¹.

Según lo expuesto, se puede pensar que Fluxus desarrolló un pensamiento musical, pero este pensamiento sólo se encuentra disponible para quienes manejan códigos *fluxianos*; por lo demás, el ámbito explorado por Fluxus ha sido continuado principalmente en las Artes Visuales, aunque ellos mismos abarcaron muchos aspectos de otras artes tales como el teatro y la danza. Además, y entre otras cosas, el hecho de que Young antepusiera los sentidos al sonido ofrece cierta referencia para, al menos, sospechar que lo que hizo no fue apuntar precisamente al ámbito musical. Por otra parte, aún cuando las técnicas de sostenimiento y repetición pudieran considerarse como parte de una propuesta musical, esto es algo que desarrollará puntualmente la música electrónica e incluso minimalista; y por último, con los antecedentes que se tiene de Fluxus resulta evidente que estas cuestiones apuntaban más bien al sentido del acontecimiento sonoro, lo que no corresponde

31 D. Kahn, *Ibid.*

exactamente a la definición de música. Es más: pudo haber existido una cierta intención fetichista de poseer el sonido, lo que implicaría una cosificación (cuestión que podríamos relacionar más con la visualidad que con la música), es decir, se trabajaban ciertos aspectos musicales, lo cual no implica necesariamente que se estuviera haciendo música.

Tal vez sea pertinente distinguir de Fluxus la figura de John Cage, en el sentido de que este último, si bien tuvo influencia sobre ellos y trabajó con ellos en varias ocasiones, realizó progresos que le son propios. Esto es evidente sobre todo en lo que concierne a las *técnicas de composición musical*, que tenían que ver con procesos de azar, con la música indeterminada, y con entender la partitura como texto, cuestionando los procesos de significación. Además, en muchas entrevistas los miembros de Fluxus dan cuenta de que se sentían influenciados e inspirados por Cage, lo que de alguna manera lo situó fuera del grupo (e incluso en un plano superior, si se quiere ver así). Y por último, John Cage sí produjo ciertos cambios dentro de la música (aunque en un nivel conceptual), o por lo menos fue quien extendió realmente cuestiones propuestas por Fluxus al ámbito musical.

Otra cuestión que resulta importante para comprender la conformación del Arte Sonoro dentro del marco de las artes contemporáneas, y el por qué en esta reflexión es entendido como parte de las Artes Visuales, remite a la división que normalmente establecemos entre espacio visual y espacio auditivo o acústico. Si hay algo primordial para las Artes Visuales es, como su nombre lo enuncia, la visión, no sólo como uno de los cinco sentidos, sino con la connotación que esto implica: la de ser visionario, la de proyectar, si se entiende que mirar es mirar hacia adelante. Partiendo de esta base, resultaría un tanto extraño y contradictorio pensar que el sonido, aquello que no se ve, pueda formar parte de los materiales visuales y aún más, que una obra pueda constituirse por medio del *puro sonido*, en el sentido de ser éste su principal materia. Resulta claro que no se puede hablar del puro sonido, pues si bien los sonidos están en todas partes, de todos modos requieren de cierta materialidad objetual o concreta para reproducirse, amplificarse y/o propagarse; por lo tanto, y como ya se mencionó, una obra no se constituiría sólo por el sonido, pero sí puede estructurarse en torno a él como eje principal. Para entender esto me interesa vislumbrar las características del espacio auditivo o acústico en relación al espacio visual:

“El espacio auditivo es muy diferente del espacio visual. Nos encontramos siempre en el borde del espacio visual, mirando hacia adentro del mismo con nuestros ojos. Pero siempre nos encontramos en el centro del espacio auditivo, oyendo hacia fuera con el oído [...] La conciencia visual mira hacia adelante. La conciencia aural está centrada”³².

32 M. Schafer, *Op. Cit.*

El sonido ofrece referencia del lugar que se habita, en el sentido de que ubica espacialmente, a diferencia de la visión que, para lograr esto, se debe mirar por partes y unificar la información que brinda el ojo para poder ubicarse; los sonidos en cambio llegan a uno en un mismo lugar, y llegan a lugares que la vista no alcanza. Como señala Murray Schafer: “Si dejo de tener en cuenta las cosas a las cuales el sonido está ligado el mundo fenomenológico desaparece”.³³

Uno de los aspectos más interesantes del espacio acústico es que da un sentido de lo ilimitado, pues el sonido se plantea como aquello que no tiene fronteras, que podría penetrar prácticamente en cualquier parte; además, el sonido penetra también el cuerpo y la sensibilidad humana. En cuanto al espacio visual, puede decirse que puedo escapar a la visualidad o descansar de ella, ya que es posible cerrar los ojos (de hecho al dormir es preciso hacerlo), sin embargo no ocurre lo mismo con el oído: el sonido siempre está presente. Mc Luhan comenta al respecto:

“El sonido no tiene fronteras. Podemos oír desde todas las direcciones a la vez. Pero el equilibrio entre la experiencia interior y exterior puede ser preciso. Si nuestros tímpanos estuvieran afinados más alto, podríamos oír las moléculas chocando en el aire o el sonido de nuestro propio flujo sanguíneo. El sonido llega a nosotros desde arriba, desde abajo y desde los costados. Tal como sostiene Lusseyran, pasa a través de nosotros y rara vez está limitado por la densidad de los objetos físicos”³⁴.

Más allá de hacer aquí una comparación y una enumeración de las diferencias entre el espacio visual y el acústico, lo importante es detenerse un momento en lo que plantea Murray Schafer respecto de estos dos espacios (enunciados ya casi como terrenos). Para este autor, el problema del ruido:

“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”³⁵.

Es decir Schafer está señalando que al no considerar el sonido de nuestro entorno como parte de éste, y centrarnos solo en su imagen, nos lleva a no estar conscientes de la existencia e importancia del espacio acústico, con lo cual nos encontramos nosotros mismos en una actitud disonante con nuestro medio acústico y por lo tanto lo entendemos como ruido. De algún modo Schafer plantea que estos dos espacios no comulgan, más bien son disonantes, situación 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 la realidad forman parte de uno solo, por lo tanto lucharían por estar

33 *Ibid.*

34 Marshall Mc Luhan y B. R. Powers; *La aldea global: transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*, Gedisa, Barcelona, 2002, pp. 50-54.

35 M. Schafer, *Ibid.*

unidos sólo físicamente al interior de éste, lo cual implica, según Mc Luhan que se conciben desde ya como dos terrenos aparte.

Ahora bien, no hay que conformarse con esta explicación, ni tampoco sobrevalorar o sobreponer un espacio a otro: más bien se trata de estar consciente no sólo de que existen, sino también de cómo existen y en qué relación se encuentran. Creo que el Arte Sonoro, mediante el hecho de enmarcar el sonido dentro de las Artes Visuales (y sin tener necesariamente la intención de reconciliar estos dos espacios) apela a la presencia de ambos, recogiendo tal vez la preocupación de Schafer cuando dice que *vemos el mundo sin oírlo*, para tratar de ver el mundo en el hecho de oírlo. Es decir, no ver y oír el mundo, sino oírlo para poder verlo, para que este ver sea completo, íntegro: para que el mundo aparezca ante nosotros por medio del sonido. Si bien el espacio acústico siempre ha existido, comenzó a ingresar a las Artes Visuales desde los años sesentas y setentas, debido en gran medida a la experimentación al interior de la música con el material sonoro y al hecho decisivo de que el arte se convirtió en un área más experimental e integral, gracias a las vanguardias históricas y a los posteriores desarrollos que derivaron en las artes contemporáneas.

Un concepto que se hace necesario tener presente para complementar la comprensión del fenómeno sonoro como parte de las Artes Visuales y de la vida cotidiana es el concepto de *paisaje sonoro*, nominado así por Schafer, quien señala:

“Soundscapes, paisaje sonoro, esfera sonora o paisaje audible. El término central representa a todo el continuo de música, habla, ruido, incluyendo los sonidos sinestésicos y el silencio”³⁶.

y también dice que:

“El paisaje sonoro es más bien la manifestación acústica de ‘lugar’ en donde los sonidos dan a los habitantes un sentido de lugar y la cualidad acústica del lugar está conformada por las actividades y comportamientos de los habitantes. Los significados son creados precisamente debido a dicha interacción entre el paisaje sonoro y la gente. Por lo tanto el medio ambiente sonoro (o paisaje sonoro), que es la suma de la totalidad de sonidos dentro de un área definida, es un reflejo íntimo de –entre otros– las condiciones sociales, políticas y naturales del área. Cambios en las mencionadas condiciones implican cambios en el medio ambiente sonoro”³⁷.

Por lo tanto, el paisaje sonoro es finalmente la referencia al paisaje mismo, pues sin duda que al ir por la calle, antes o al mismo tiempo que vemos las cosas, se oyen los sonidos de éstas, de sus lugares, y son estos sonidos los que remiten, se asocian y/o complementan con las imágenes en

36 Hans Ulrich Werner, “Tres instantáneas sobre el paisaje sonoro”, artículo publicado en www.eumus.edu.uy (última consulta: 12/04/10).

37 Hildegard Westerkamp, “Bauhaus y estudios sobre el paisaje sonoro”, publicado en www.uclm.es (última consulta: 12/04/10).

tanto que se constituyen también como imágenes sonoras. De alguna manera, entonces, el paisaje sonoro es el paisaje visual. Recordemos que Schafer nos dice que el mundo fenomenológico aparece en la medida que tengo en cuenta la asociación de este con el sonido, y el paisaje sonoro sería entonces un reflejo de mi entorno, y por lo tanto también un reflejo de mi relación con el mundo, incluso podría dar cuenta de mi relación con la imagen del mundo, pues al decir paisaje sonoro se alude directamente al sentido estético del sonido dado que el propio concepto de paisaje ha sido tomado y trabajado por la pintura.

Es indiscutible que la primera asociación consciente con este término es absolutamente pictórica; además, en primera instancia:

“Paisaje es la completa unidad estética que el mundo físico circundante ofrece a la contemplación visual”³⁸.

Pues bien, vale la pena detenerse en este concepto de contemplación visual, pues al incorporarlo estamos remitiendo a un *detenerse a mirar*; sin embargo, la contemplación no necesariamente apela a la visibilidad, por lo que es posible hablar también de una contemplación sonora, la que remitiría a un *detenerse a escuchar* y, en ambos casos, a una predisposición estética. Es en este punto donde se puede comenzar a pensar en el sonido como paisaje o como parte de éste, pues el sonido también se puede contemplar, y es en esta contemplación auditiva que me percaté de los sonidos y de los ruidos que abundan en el medio social. Parafraseando a Sánchez de Muniain: *el mundo físico circundante me ofrece estos sonidos para que yo los contemple*. El concepto de paisaje sonoro enfatiza aún más la distinción necesaria entre la idea de visibilidad y visualidad que permite el análisis fenomenológico para entender ciertas propuestas de Arte Sonoro.

Si se toman estos antecedentes, y se los proyecta al campo de las Artes Visuales en relación a lo que sucede con la diferenciación espacio visual/espacio acústico, es posible pensar que en el concepto de paisaje sonoro se reúnen estos dos espacios y operan a un mismo nivel, obviando cualquier intento de supremacía o jerarquía. En cuanto al Arte Sonoro propiamente tal, incorpora la idea de paisaje sonoro a las Artes Visuales pues el sonido de los elementos cotidianos de nuestro entorno pueden volverse el elemento central de una obra, lo cual reivindica el espacio acústico dado que le otorga un lugar tanto o más importante que al espacio visual.

Con todo lo expuesto hasta ahora, se comprende que llegó un momento (marcado por ciertos hitos al interior de la música y del arte) en que la incorporación del sonido ya no sólo significó un reforzamiento para la imagen, sino que por sí mismo es capaz de constituir una obra de arte, siendo en muchos casos el sonido el elemento central que remite a las imágenes, con lo cual cobra mayor importancia que la propia imagen. En muchos casos, sin este sonido/indicio no se

38 J. María Sánchez de Muniain, *Estética del paisaje natural*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1945, p. 127 (cursivas mías).

generaría la relación con la imagen de la obra a la que se está asistiendo, que como ya sabemos no es necesariamente una imagen visible, sino más bien una visual. Por lo demás, no podemos desligar la imagen del sonido, sobre todo si se entiende que las *imágenes no son silenciosas*, que el silencio es también un sonido, y que lo interesante no es reducir la experiencia artística a la sensibilidad auditiva sino al contrario: ampliar la experiencia artística a la sensibilidad auditiva, dejando de lado la supremacía de la visibilidad en pos de la visualidad.

Un área que puede aportar nuevos elementos estéticos para realizar una lectura respecto a la conformación del Arte Sonoro es el Videoarte, desde sus desarrollos en los años sesentas hasta su importancia actual en el ámbito del arte y en sus vínculos con los nuevos medios tecnológicos. Respecto a la incidencia del desarrollo del video como arte, versus la problematización del sonido fuera del marco de la música, lo primero que cabe decir tiene que ver con que ambos fenómenos se enmarcan dentro de las artes contemporáneas, y por tanto, responden a un contexto social y cultural que es común y que tiene que ver principalmente con la proliferación de estímulos estéticos en la vida cotidiana. Lo que he señalado hasta ahora en relación al Arte Sonoro, tiene que ver con la actitud de volcar la mirada del artista hacia la vida cotidiana y hacia la experiencia del mundo como experiencia sonora. Ahora bien, esta experienciación sonora se amplía cuando se incorpora la tecnología al campo de las artes, y en este sentido parece pertinente recordar las ideas de Paul Virilio, quien señalara que en la cultura de la técnica, el desarrollo tecnológico no cuenta con un proceso crítico, y que al ingresar a la cultura artística es que este proceso crítico comienza a existir³⁹. En este contexto, podemos pensar que así como el Videoarte surge como oposición a la TV comercial, con el fin de incorporar una lectura intertextual que deje de lado la noción de un arte elevado, así mismo el Arte Sonoro también respondería a una oposición, en tanto que saca al sonido de su contexto tecnológico-informativo que lo convierte en un mensaje, o de su contexto funcional que lo convierte en un ruido (como en la radio o en el sonido de un electrodoméstico) y lo incorpora a una lectura crítica, como ocurre en los casos del Radioarte y de obras como la *Sinfonía de las aspiradoras* de Fluxus⁴⁰. Dicha situación acentúa la relación Arte-Vida propuesta por las vanguardias, representada en buena medida por la interacción que presenta la obra de arte con el espectador tanto en el Videoarte como en el Arte Sonoro, ya que apelan a una participación activa del espectador, así como a una mayor atención estética, pues ambos trabajan la *audiovisualidad* y, por lo tanto, implican un trabajo con el espacio y el tiempo.

Este último elemento, el tiempo, es un concepto que para artistas como Bill Viola o Gary Hill son incluso más importantes que la imagen a la hora de pensar en el video como arte; ellos hablan

39 Véase Ana María Guasch "Artes y nuevas tecnologías", en *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Ed. Alianza Forma, España, 2009.

40 *Fluxus-Sinfonía para 40 aspiradores* es una obra desarrollada por Wolf Vostell en 1964, que consistía en un concierto de 40 aspiradoras reguladas para sonar en diferentes momentos y volúmenes, según una partitura desarrollada por el artista. La obra tuvo diferentes versiones.

de un tiempo recuperable, no-lineal y que se presenta como la base de sus obras en video:

“El tiempo es el material de base del video. Todos mis intereses van dirigidos hacia ese dominio y es por ello que siempre he afirmado que el video está más cerca de la música que de la escritura, la pintura o la fotografía. Componer imágenes video es lo mismo que componer música: en los dos casos, los acontecimientos se ordenan según un tiempo preciso. En el video, la imagen fija no existe. En todo momento los electrones barren la superficie del monitor. Incluso una pantalla vacía reproduce este ritmo”⁴¹.

Ahora bien, aún cuando el propio Viola señala un vínculo con la música, me parece que este vínculo se presenta de manera más patente en el Arte Sonoro, pues si bien los acontecimientos (ya sean sonoros o visuales) se ordenan según un tiempo preciso, este tiempo está desestructurado en su lógica lineal. En ese sentido la música, mientras no se desprenda de la estructura dada por una partitura (y aún teniendo presente lo revolucionario del dodecafonismo de Schönberg) siempre portará un molde, una estructura a la cual el sonido debe responder. Por eso, pienso que para el caso de la música la comparación más pertinente sería con una película, en donde existen estructuras de tiempos narrativos; pero el Videoarte, que se compone a partir de una desestructuración lógica del tiempo narrativo, se vincula más bien con el Arte Sonoro, ya que cuando un artista dispone la materialidad sonora y la conforma como obra también está componiendo con estos sonidos, pero de una manera *subversiva* dado que no se basa en la lógica musical para hacerlo.

Más allá de los parentescos y conceptos afines que podamos encontrar entre las operaciones artísticas vinculadas al video y al sonido, es preciso comprender que el desarrollo del Videoarte proporciona un escenario adecuado para que se conformen prácticas como las que encierra la categoría de Arte Sonoro, ya que se pone en evidencia el abuso de la imagen en la sociedad moderna, y el desgaste que se provoca de ella. Es decir, se exceden los límites del trabajo con la imagen dentro del arte, apareciendo como un recurso excesivo, que se desborda constantemente, y es en ese desborde donde el Arte Sonoro encuentra una brecha para conformarse. Por supuesto que esto no implica ninguna jerarquía entre el Videoarte y el Arte Sonoro, pues este exceso del Videoarte es finalmente parte de su propuesta: gracias a él, genera espacios más allá de su propia disciplina. Por lo tanto, cada cual, Videoarte y Arte Sonoro, aún cuando compartan conceptos comunes, tiene sus propias características que los hacen distinguibles.

Por medio de las diversas reflexiones estéticas proporcionadas por la música, la literatura y el Videoarte, propongo comprender la existencia y la consolidación del Arte Sonoro, el que se plantea desde una condición transdisciplinar e indeterminada, pero que tiene sus bases en la historia del arte contemporáneo. El hecho de que el Arte Sonoro no sea encasillable como disciplina no implica que no podamos establecer antecedentes históricos claros para comprender su existencia,

41 Bill Viola, citado por A. M. Guasch, *Op. Cit.*, p. 449

y esta indeterminación en la que se encuentra es más bien una ventaja que le permite moverse entre fronteras y, por tanto ser leído desde diversas disciplinas. A mi juicio, las Artes Visuales son el lugar desde donde esta lectura se vuelve más enriquecedora, en el sentido que permite darle un mayor rendimiento estético.

EL SONIDO EN SU “CAMPO EXPANDIDO”: ARTE SONORO EN EL CONTEXTO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO.

Felipe Lagos Rojas.

En medio de las transformaciones sociales del último siglo los conceptos estéticos no han salido indemnes, y ya en 1970 Theodor W. Adorno abría los fuegos de su *Teoría Estética* señalando que “[h]a llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a existencia”⁴². Adorno entiende que los productos artísticos modernos pueden ser considerado como un sostenido “proceso” —en la acepción judicial del término— contra la obra de arte en tanto sistema cerrado de sentido; y, de este modo, la sentencia contiene la paradoja de la que la propia *Teoría Estética* es producto: por un lado, el hecho de que el arte ya no pretenda ser comprendido desde el discurso estético-conceptual deriva en que cada obra hace “estallar” las categorías que buscan contenerla (la modernidad busca el núcleo de la autenticidad estética en la primacía del “arte” sobre la “obra” como en el surrealismo, en Duchamp, en Cage...); pero, al propio tiempo, es justamente este fenómeno el que urge la producción de un discurso teórico-crítico acerca del *estatus* del arte en las formas contemporáneas que asume la totalidad social.

La dinámica histórica ha desplegado un paisaje más complejo, si cabe, del que Adorno visualizara. Las mutaciones del capitalismo, tendientes hacia la formación de nuevas formas de economía cultural, tienen como característica el que la producción simbólica haya sido hoy integrada a los principales ciclos de producción de mercancías⁴³. Fredric Jameson define esta tendencia como el doble proceso de “mercantilización de la cultura” y de “culturalización de la economía”, haciendo patente que uno de los rasgos más novedosos del actual sistema capitalista mundializado consiste justamente en la integración de los medios técnicos de trabajo sobre el universo semiótico —la integración del trabajo estético— a los circuitos de la producción, distribución y consumo de mercancías. Esto provocaría una desestabilización del régimen de significación que caracterizó a la alta cultura burguesa, barriendo sus tradicionales fronteras con la cultura popular, y deviniendo en el complejo fenómeno de la masificación (casi diríamos universalización) de una forma particular y limitada de cultura: la industria cultural.

La emergencia de una época de “posmodernidad cultural”, como se define el conjunto de

42 Theodor W. Adorno, *Teoría Estética*, Ed. Orbis, Barcelona, 1983, p. 9.

43 Sin embargo, encontramos la siguiente reflexión en la *Teoría Estética*: “El arte se ha convertido en medida amplísima en un negocio orientado al lucro económico porque responde a una real necesidad social. El negocio seguirá adelante mientras sea rentable y la perfección que ha alcanzado impedirá darse cuenta de que ya está muerto”, *Ibíd.*, p. 32.

cambios señalados, se caracteriza por un cuestionamiento a los productos del modernismo clásico mediante su nuevo impulso central hacia la des-diferenciación de esferas, campos y prácticas: lógica inversa a la de la modernidad que fomentaba la autonomía –por cierto, autonomía *relativa* pero no por eso irreal– de la cultura y de las artes. El predominio de lo posmoderno hace que el dominio de lo cultural no sea “aurático” en sentido benjaminiano, pues ya no se encuentra (ni se busca) una separación sistemática entre la obra y lo social, lo económico, lo político (como posibilidad de la propia idea de “representación”); recordando la famosa tesis de Benjamin, la reproductibilidad técnica de la obra de arte, con la destrucción de la idea de “original” que comporta, ha vuelto problemáticas las ideas de autor (como genio artístico individual), de autonomía (como distancia irreductible desde lo social) y de aura (como autenticidad, el “aquí y ahora” de una obra, su existencia irrepetible)⁴⁴. Y el estilo posmoderno, en sus elaboraciones más lúcidas, nos refiere por el contrario a la arbitrariedad evidente de las fronteras y a la pérdida de referencialidad y semantividad de la obra, reduciendo la distancia entre representación y realidad. Todo lo que confluye en lo que Rosalind Krauss llamara “expansión de campos” en las artes contemporáneas.

No es necesario caer en la “posmodernolatría” (la tentación teórica hacia la exaltación –¿futurista?– de las tecnologías en el desarrollo cultural⁴⁵) para darse cuenta de que las tesis de Benjamin acerca de las transformaciones en la experiencia estética encuentran una clave de comprensión para el surgimiento y consolidación del Arte Sonoro entre las prácticas contemporáneas. Además, las rupturas entre períodos culturales no suelen conllevar cambios completos de formas y contenidos, y más bien ofrecen el panorama de una reestructuración de cierta cantidad de elementos ya dados, que de ser subordinados en un régimen de significación, pasan a ser dominantes en otro. Con todo, más allá de la discusión un tanto retórica acerca del momento de verdad (o del carácter directamente falaz) del posmodernismo estético, en este argumento creemos que es más apropiada una evaluación de la nueva producción cultural que tome nota de su importancia capital: la modificación general de las propias pautas de significación, en medio de la reestructuración promovida por el “capitalismo avanzado”. Es Fredric Jameson el que nos ayuda a aclarar el punto: el posmodernismo

“no es sólo otra palabra para la descripción de un estilo particular. Es también, al menos como yo lo utilizo, un concepto periodizador cuya función es la de correlacionar la emergencia de nuevos rasgos formales en la cultura con la emergencia de un nuevo tipo de vida social y un

44 Walter Benjamin, “La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos*, Ed. Taurus, Buenos Aires, 1989, pp. 20-28.

45 Fredric Jameson dice que “Gran parte de la euforia de la postmodernidad deriva de esta celebración del proceso de la informatización de alta tecnología (y la prevalencia de las teorías actuales de la comunicación, del lenguaje o de los signos es, así, un derivado ideológico de esta ‘concepción del mundo’ más general)”. “La postmodernidad y el mercado”, en *Teoría de la Posmodernidad*, Ed. Trotta, Madrid, 1998, p. 15.

nuevo orden económico, lo que a menudo se llama eufemísticamente modernización, sociedad postindustrial o de consumo, la sociedad de los medios de comunicación o el capitalismo multinacional”⁴⁶.

El presente trabajo se propone ofrecer algunos elementos para la caracterización del *status* problemático/problemizador del Arte Sonoro en este contexto, y para ello su argumento transita por tres niveles: en el primer nivel (socio-cultural o, si se prefiere, socio-estético) relacionamos el carácter general del posmodernismo como des-diferenciación con el fenómeno de “campo expandido” utilizado por Rosalind Krauss, con el fin de señalar las tendencias hacia la “expansión” del campo de trabajo artístico no-musical con respecto al material sonoro; en el segundo nivel (de carácter teórico) ampliaremos la hipótesis benjaminiana acerca de las transformaciones sobre las categorías clásicas de la “estética de la recepción” provocadas por la reproducción técnica de la obra de arte, proponiendo la extensión del planteo de Benjamin de la reproductibilidad de la imagen hacia la reproductibilidad del sonido; finalmente, en un nivel más metodológico se proponen algunas líneas de diferenciación para las “artes de los sonidos” que, cruzadas por el eje modernidad (representación, autor, autonomía, aura) posmodernidad (exceso, masa, consumo) sirvan para evaluar el rendimiento estético concreto de las obras de Arte Sonoro.

1. Del problema de las definiciones: arte contemporáneo y “campo expandido”.

“Las obras de arte no eliminan lo difuso y resbaladizo, sino que, por medio de la expresión, ayudan a que se convierta en conciencia actual sin tratar por ello de ‘racionalizarlo’”.

Theodor Adorno.

El sociólogo Pierre Bourdieu establece un criterio para distinguir etapas en la historia de la producción y percepción artísticas, distinguiendo entre períodos *clásicos* (de estabilidad relativa) y *de ruptura*. Desde esta categorización, dice que el período que define al arte contemporáneo puede ser considerado “de ruptura continua” por su permanente búsqueda hacia la transformación de los elementos que permiten percibir y experimentar los productos culturales y, entre ellos, las obras de arte⁴⁷. Podemos vincular esta definición, gruesa pero útil, con el estado del campo artístico denominado posmoderno, ya que esta categoría lleva aparejada la idea que el nuevo régimen de significaciones, operado sobre la base de los desarrollos más altos del modernismo estético, se define por su tendencia hacia la des-diferenciación, es decir, remite a un conjunto de procedimientos y experimentaciones (fundamentalmente tecnológicas y digitales) que ya no se

⁴⁶ Fredric Jameson, “Posmodernismo y sociedad de consumo”, en Hal Foster (ed.), *La Posmodernidad*, Ed. Kairós, Barcelona, 2006, p. 167.

⁴⁷ Pierre Bourdieu, “Elementos de una teoría sociológica de la percepción estética”, en Bourdieu Et. Al., *Sociología del Arte*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1971, pp. 58-59.

caracterizan por la búsqueda de la autonomía de las prácticas sino, justamente, por el ejercicio contrario: la denuncia del carácter artificial del “aura” de los objetos culturales.

Siguiendo la línea de interpretación ofrecida en la apertura de este capítulo, proponemos con Jameson comprender la posmodernidad como la “lógica cultural del capitalismo tardío”, donde se produce una integración entre el circuito de producción-circulación-consumo de mercancías y el desarrollo artístico y cultural. Jameson argumenta:

“Lo que ha sucedido es que en nuestros días la producción estética se ha integrado a la producción general de bienes: la frenética urgencia económica por producir nuevas líneas de productos de apariencia cada vez más novedosa (desde ropa hasta aviones) a ritmos de renovación cada vez más rápidos, le asigna ahora una función y una posición estructurales esenciales cada vez mayores a la innovación y la experimentación estéticas”⁴⁸.

La innovación estética con miras a mejorar la “posición de mercado” de los bienes de consumo, ciertamente se ve amplificada por la capacidad que poseen los medios tecnológicos de elaborar nuevas y más variadas imágenes, signos y elementos estéticos. Recordemos a Walter Benjamin cuando define el “aura” de una obra de arte como la marca de una separación sistemática de la obra respecto de su fundamento social, que sería justamente la señal de su autonomía. El aura como garantía de autenticidad, señala Benjamin, otorga unicidad a la obra debido a su carácter cultural, ligado a una tradición ritual:

“Con otras palabras: el valor único de la *auténtica* obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil. Dicha fundamentación estará todo lo mediada que se quiera, pero incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza resulta perceptible en cuanto ritual secularizado”⁴⁹.

En el contexto de la modernización iniciada hacia fines del siglo XIX, la reproductibilidad técnica de la obra de arte comandada por la fotografía y seguida –y en muchos sentidos superada– por el cine, habría vuelto problemática la noción de autenticidad de los productos artísticos debido a la anulación de la idea de “original” y, por ende, a la pérdida de su función de culto: con esto, el aspecto exhibitivo del arte –esto es, su capacidad para ofrecer una recepción ampliada y, en el caso del cine, simultánea y colectiva– pasa a tener una primacía inédita sobre el aspecto (ritual) de la recepción individual. La cultura como exhibición, divertimento colectivo, plantea en la tesis de Benjamin la superación de las ideas tradicionales del arte burgués como la de autor en tanto genialidad espiritual, y de receptor en tanto singularidad de la experiencia estética. Benjamin incluso señala que la irrupción de los medios técnicos de reproducción llegarán a

48 Frederic Jameson, *Ensayos sobre el Posmodernismo*, Ed. Imago Mundi, Buenos Aires, 1991, p. 20.

49 W. Benjamin *óp. cit.*, p. 26.

transformar nuestra percepción del sentido de “lo igual” en el mundo, dando cuenta con ello del lazo entre la reproducción técnica y el devenir “de masas” de las producciones culturales.

En sintonía con la reflexión posmoderna, algunos autores han vinculado al ocularcentrismo (predominio de la luz, de la visión y de la visualidad) como fundamento del paradigma ilustrado (en este sentido, “iluminista”), en detrimento del sonido como material, y del oído y el tacto como receptores estéticos. Martin Jay, por ejemplo, trabaja a partir del recorrido de las diversas críticas que el pensamiento posmoderno ha realizado a la hegemonía de la visión como “el más noble de los sentidos”⁵⁰. y prosigue señalando que si el modernismo estético (fundamentalmente, desde el predominio del expresionismo abstracto) se desarrolló elevando la “pureza” de lo óptico a característica definitoria del arte moderno, posteriormente el minimalismo y el conceptualismo trabajaron por restaurar la dimensión corporal y temporal y la “discursividad impura” de la “opticalidad pura”, respectivamente⁵¹.

Si vinculamos estas reflexiones a la emergencia del Arte Sonoro, tenemos que en la escena internacional esta corriente alcanza reconocimiento hacia finales de los años sesentas, calificando trabajos de artistas visuales que utilizan el sonido como material preferente de sus obras, pero que no necesariamente se basan en parámetros musicales sino que más bien buscan superar los cánones de producción musical, con el fin de acceder a la “materialidad” del objeto sonoro. La característica principal de este campo de trabajo y experimentación puede resumirse en que en los componentes visuales y sonoros resultan difícilmente dissociables en una obra; así, la emergencia de este nuevo espacio artístico puede ser relacionada con el desplazamiento de las coordenadas rígidas que caracterizaron a las artes posrenacentistas y que fueron mantenidas (aunque sea como su negatividad) hasta el período modernista, desplazamiento que ha permitido la conformación de lo que Rosalind Krauss denomina como “campo expandido” para las prácticas artísticas, categoría que da cuenta de la apertura provocada en los pares dicotómicos que habían definido los territorios exclusivos (autónomos) de las bellas artes⁵².

El británico Scott Lash propone entender la posmodernidad como un *régimen de significación* nuevo respecto del anterior paradigma realista-modernista. La idea de régimen de significación, tomada de la de régimen de acumulación, provee de historicidad a las etapas de producción de objetos culturales: las inserta en contextos específicos de las condiciones de posibilidad (técnica,

50 Martin Jay, “Devolver la mirada: la respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo”, en *Estudios Visuales* N° 1, 2003, p. 62.

51 *Ibid.*, p. 67.

52 Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido”, en Hal Foster *óp. cit.* Respecto de la escultura, dice Krauss que “el campo proporciona a la vez una serie expandida pero finita de posiciones relacionadas para que un artista dado las ocupe y explore, y para una organización de trabajo que no esté dictada por las condiciones de un medio particular. De la estructura antes mencionada resulta obvio que la lógica espacial de la práctica posmodernista ya no se organiza alrededor de la definición de un medio dado sobre la base del material o de la percepción de éste, sino que se consideran en oposición dentro de una situación cultural”. pp. 72-73.

cognitiva, cultural, política e históricamente determinadas) de la producción artística, e historiza con ello los sistemas de convenciones e instituciones que definen el conjunto de creencias con que son evaluados y significados tales productos⁵³. En ese sentido, la posmodernidad como régimen de significaciones basado en la des-diferenciación, comprende tanto la vinculación del trabajo artístico en los circuitos de producción de riquezas, la reducción de la experiencia estética a la vida cotidiana (y su popularización por vía de los *mass media*), la difuminación de las fronteras entre prácticas culturales y el intercambio de materiales (intermedialidad), y la emergencia de nuevos cuestionamientos a la idea tradicional de “representación” artística.

Se comprende entonces el problema que conlleva la definición del Arte Sonoro, en tanto se trata, primero, de un campo emergente, que además se ha venido conformando en virtud de cierta hibridez o eclecticismo entre diversas artes (tanto a nivel de objeto como de técnicas) y que, finalmente, se encuentra cruzado por un sostenido auto-cuestionamiento de su propia especificidad. No obstante, ese *estatus* problemático de su definición nos ha llevado a formular un conjunto de preguntas que se orientan a establecer una cierta delimitación (por cierto, provisoria), y que pueden llegar a contribuir en sintetizar las prácticas y experiencias que hoy día se agrupan bajo aquel rótulo.

El Arte Sonoro se vino a consolidar recién durante la década de los noventa, es decir, ya avanzado este proceso de “ruptura continua” descrito por Bourdieu o, dicho en los términos de Krauss, de ampliación de este “campo expandido”. Ahora bien, la génesis de los vínculos entre el trabajo artístico y el material sonoro se puede rastrear hacia comienzos del siglo XX, y fueron los futuristas italianos quienes primero evidenciaron la necesidad de expandirse al sonido-ruido, debido a los procesos de modernización social acaecidos en Europa y el resto del globo y, en consecuencia, de la necesidad de problematizar los nuevos estímulos provocados en el entorno cotidiano por esos procesos. Hoy en día es posible, sin tomar demasiados riesgos, hablar de un paralelo con este contexto germinal, y así en la actualidad se puede hablar de una situación de hiper-representación estética y de “amplificación” del mundo sonoro (a través de los nuevos procesos de modernización técnica y de globalización —en realidad, norteamericanización— de la cultura de masas), lo que implica una radicalización del cuestionamiento a la “naturalidad” de la experiencia acústica. Es decir: si el arte contemporáneo propone otra categoría de “experiencia”, que percibe el mundo como excesivo (y por ende difícilmente “representable”⁵⁴), la intensificación de la experiencia moderna del entorno social hace del mundo un lugar mucho más ruidoso, y en consecuencia en la actualidad los estímulos estéticos se encuentran tan difundidos que la información que portan, de algún modo, se anula o más bien se “sobresimplifica” en su recepción cotidiana; de este modo, pareciera que los nuevos “públicos” consumidores de las industrias

53 Véase Scott Lash, *Sociología del Posmodernismo*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1997, pp. 17-77.

54 Remitimos aquí a las discusiones acerca de la representación contenidas en la idea de “mímesis”. Véase Th. Adorno óp. cit., y Peter Bürger, *Teoría de la Vanguardia*, Ed. Península, Buenos Aires, 1987.

culturales aprehenden el mensaje inmediato (ya “codificado”⁵⁵) de lo que es experimentado, muchas veces sin ser capaces de una lectura distanciada y reflexiva acerca de aquello que se percibe, en este caso, como universo sonoro. Esto es lo que algunas prácticas posmodernas buscan producir como “nueva superficialidad” (en contraposición a una visión dialéctica o hermenéutica) de los productos culturales.

Ubicamos aquí un primer nivel de comprensión del Arte Sonoro: se trata de una zona de experimentación y de cruces que busca revisar y cuestionar los límites genéricos tradicionales de las bellas artes, y que para dicho propósito hace uso del sonido como recurso principal. Si retomamos el concepto de “campo expandido” de Krauss, en el caso del Arte Sonoro estaríamos ante la apertura y complejización de la oposición simple entre “sonido” (como sonido musical) y ruido (como manifestación no-modulada del material sonoro), oposición que delimitaba el espacio musical y la distinguía de otros materiales sonoros no estetizados. El ejercicio de traspasar esa barrera permite hoy a los artistas trabajar en un campo de producción-recepción abierto hacia el material sonoro desde coordenadas no-musicales, que incluso han alcanzado un amplio espectro de lo que tradicionalmente se ha entendido como artes visuales.

Hasta antes de la emergencia de las vanguardias del siglo XX se entendía que el sonido era el material exclusivo y excluyente de la música, cuyo trabajo consiste en la modulación de las vibraciones de aquellos cuerpos que producen sonido, con lo que la escucha deviene una experiencia ideal que trasciende la materialidad del propio sonido y acerca la “oferta” sonora a una forma de lenguaje. En los términos propuestos por Sergio Rojas, si la música ofrece una escucha idealizada (modulada como lenguaje), el Arte Sonoro propone la emergencia de la “materialidad” del sonido, o sea, evidencia la resistencia del sonido a comportarse como un lenguaje. Por esta razón, se habla de un comportamiento exploratorio que pone al material sonoro “de otro modo” que el tradicional trabajo de idealización del sonido ofrecido por la música: Rojas dice que “el Arte Sonoro recupera en el sonido la dimensión del ruido que la música propiamente tal ha debido suprimir estéticamente en el trabajo de la articulación compositiva”⁵⁶.

De ahí que para ampliar las posibilidades del trabajo con el material sonoro sea necesario trascender lo que podría señalarse como un reduccionismo al entenderlo sólo en términos de la tradición musical, lo que implica desde ya dar un paso y ampliar el propio concepto de sonido. En consecuencia, el Arte Sonoro emerge como un campo indefinido (como producto específico de la “expansión de campos” operada bajo este nuevo régimen de significaciones) pero, por lo mismo, propicio para acoger el cúmulo de producciones generadas en los campos alternativos a las bellas artes y a la propia música.

55 Sobre la idea de “codificación”, véase Stuart Hall “Encoding/decoding”, en S. Hall Et. Al. *Cultura, Media, Language*, Routledge, London, 1980, pp. 117-127.

56 Sergio Rojas, en entrevista para este trabajo.

2. Del problema de la reproductibilidad técnica y de la oferta sonora.

“Sounds saturates the arts of this century”.

Douglas Kahn.

Volvamos por un instante a la hipótesis de Walter Benjamin, ofrecida tanto en “La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica” como en “Historia de la fotografía”: la reproducción técnicamente inducida de la imagen remueve la certeza acerca de la “naturalidad” del campo visual del ojo humano, lo cual produce todo un cambio en el “inconsciente óptico” de la cultura al mostrar que parte importante de la experiencia visual se juega en la tensión irreductible entre conocimiento (lo que puede ser mirado, visto) y ese exceso irreductible a la conciencia (inconsciente) que el ojo mecánico capta y el humano, no⁵⁷.

Nuestro punto aquí puede resumirse en la siguiente pregunta: ¿Podemos decir lo mismo de la reproducción técnicamente inducida, ya no de la imagen sino del sonido, apelando a una suerte de *inconsciente acústico* similar al inconsciente óptico benjaminiano? Para dar una respuesta aunque sea provisoria a esta pregunta, daremos cuenta de algunos de los momentos más importantes en desarrollo del trabajo sobre el material acústico llevado a efecto durante el siglo recién pasado.

El hito clave en el desarrollo de la tecnología de reproducción acústica fue el de Edison, quien en 1877 inventara el fonógrafo, el primer instrumento capaz de grabar un sonido y reproducirlo después. Este invento determinó un rápido desarrollo de las tecnologías del sonido, y ya una década después es presentado el gramófono, que utilizaba el mismo sistema de grabación analógica que su antecesor pero que permitió que, a partir de un único molde original, se pueda realizar un número infinito de copias. Como afirma Douglas Kahn, estos son los pilares que han posibilitado el incremento de tecnologías (conceptuales y técnicas) capaces de preservar un rango completo de sonidos fuera del inestable ambiente de su tiempo⁵⁸.

La creación del fonógrafo, junto al descubrimiento del set de principios de la fonografía, estimularon la idea —y aún la búsqueda— del “sonido total” (*all sound*), luego exacerbada y problematizada a partir del incremento del maquinismo industrial, el advenimiento de la gran guerra y la emergencia de las formas masivas de cultura. El propio Kahn señala que, desde la década de los veinte, las artes se vieron súbitamente mejor equipadas por una verdadera revolución audifónica en las tecnologías comunicacionales, revolución que incluyó a las radios, los films sonoros, la microfonía y la amplificación, y que por medio de su vertiginosa incorporación a la

57 “La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado conscientemente”. “Historia de la fotografía”, en W. Benjamin *óp. cit.*, p. 67.

58 Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat. A History of Sounds in the Arts*, MIT Press, London, 1999, p. 5.

industria del espectáculo haría que, desde los años cincuenta, hubiera en el entorno social *más sonidos*⁵⁹ –lo que de algún modo vendría a confirmar aquella sentencia de Kant acerca de la “falta de urbanidad” del sonido como material estético.

Resulta interesante destacar que fue justamente en el período de las vanguardias históricas, desde la década de los veinte, cuando se comienzan a ampliar y profundizar las concepciones acerca del material sonoro: junto con el establecimiento para el arte de nuevos referentes como el mundo industrial o el universo psíquico, la vanguardia propone la emancipación respecto del mundo natural y el abandono de la idea de mimesis⁶⁰. Recuérdese, por el lado de la música contemporánea, la emergencia del serialismo dodecafónico de Arnold Schoenberg y la Segunda Escuela de Viena, con su ejercicio de purificación de la música de toda convención a través de la sistemática eliminación del soporte tonal (aquello que Adorno llamara el “sustituto cultural del referente”) en la estructura musical, y el consecuente incremento de unidades temáticas que esto provoca en la composición; por otro lado, fueron los futuristas italianos quienes iniciaran la práctica de trabajar con sonido no-modulado como parte de lo que ellos mismos propusieron entender como el “arte de los ruidos”. Los *intonarumori* de Luigi Russolo fueron la primera elaboración musical que buscaba avanzar hacia el ruido como elemento propio de la sonoridad, al tiempo que en el dadaísmo del Cabaret Voltaire, Raoul Hausmann y Kurt Schwitters experimentaban con diversas formas de poesía fonética, basados en buena parte en el ruidismo de Russolo.

Algunos años después, ya en la década de los cuarenta, los trabajos en la Radio Francia (RTF) de París llevados a cabo por Pierre Schaefer y Pierre Henry llevarían al surgimiento de la “música concreta”, que asomaba como una propuesta de entrar en contacto directo con el medio sonoro a través del montaje de sonidos “concretos” sobre cintas magnéticas. Schaefer traspasará sus descubrimientos y propuestas en su *Tratado de los objetos musicales* de 1966, obra en la que aparece el concepto de “objetos musicales” al que referiremos en breve. Por su parte, desde 1953 en la Radio de Alemania Occidental en Colonia, se produjo una asombrosa convergencia entre el serialismo dodecafónico y el invento del sintetizador electrónico de sonidos, convergencia propiciada por Herbert Eimert primero, y por el propio Karlheinz Stockhausen después.

Este incremento en la creación de sonidos y en la combinación de los mismos, sea a través del montaje en cinta o a través de instrumentos de ondas electrónicas, comienza a hacer evidente que la propia idea de “música” resulta excesiva para hablar de estos nuevos productos sonoros, y que más que “hacer música” en sentido tradicional se venía generando un nuevo “arte de los sonidos” (*sound arts*, en la traducción literal de este término), lo que dan cuenta de la atención diferencial respecto de la tradicional escucha musical que estas prácticas provocan, abriendo

59 *Ibid.*, pp. 11-12.

60 Luis A. Montes, *La Escultura Posible: resistencia y perspectiva del cuerpo en la contemporaneidad*, Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia, 2008, p. 15.

una importante dimensión o facultad estética. Paradójicamente, se puede decir que todas estas transformaciones no tenían otro objetivo que profundizar la tendencia romántica de trabajo con el sonido que prevaleció desde el siglo XVII: aislar el sentido del oído, medirlo, simularlo y reificarlo⁶¹, tendencia que se ve consumada con la provisión de tecnologías acústicas para el trabajo de la escucha. La paradoja es que el mismo desarrollo de estas corrientes posibilitaría una apertura hacia la progresiva emergencia del sonido como *materialidad*.

Tomemos las reflexiones de Schaeffer acerca de las transformaciones de la escucha como ejemplo de lo que venimos argumentando: para el francés, los nuevos medios tecnológicos que permiten el desplazamiento de los sonidos de su contexto espacial (la telefonía) y temporal (la fonografía), y que han sido masificados por vía de los medios de comunicación tales como la radio (la más generalizada en aquellos tiempos), han generado una alteración de las condiciones “naturales” de escucha, alteración definida como un “*incremento de la acusmática*”. La acusmática indica el hecho de que un ruido sea escuchado sin que las causas que lo originan sean vistas; Schaeffer lo propone como lo opuesto de la escucha directa (que sería la situación “natural” de escucha), y es la proliferación de esta acusmática la que crea las condiciones favorables de lo que se entiende como “escucha reducida”⁶².

La “escucha reducida” (también propuesta por Schaeffer, y en lo que se concentra gran parte de su propuesta estética), que se deriva de la reducción fenomenológica, es la atención auditiva al sonido en sí mismo, como un “objeto sonoro”, y no a sus referencias de origen o significado (y en este sentido no debe ser confundido con el “cuerpo sonoro”, que constituye su referencia material o su “fuente”). El sonido así considerado no es sólo ni principalmente un vehículo, sino un elemento del universo estético que merece ser evaluado por sus propios méritos. Y así, la definición de escucha reducida es correlativa a la de objeto sonoro, referida a todo fenómeno y evento percibido como totalidad en sí misma, como entidad coherente⁶³.

Será John Cage (por lo demás, discípulo de Schoenberg) quien llevará estos postulados a su límite al proponer el fin del privilegio de *algunos* eventos sonoros por sobre otros, en lo que a la música respecta. En la propuesta de Cage, se hace evidente el esfuerzo desestabilizador de la autonomía musical, pero en un sentido que aún trata de guardar para sí la idea de música: por

61 Sterne, J (2003) *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Referencia en Manuel Álvarez Fernández: “Posibilidades (e imposibilidades) de los ‘nuevos medios tecnológicos’ en la creación sonora”. Recurso electrónico disponible en <<http://www.miguelalvarez.es.tt/>> (última consulta: 16/04/10). Sergio Rojas dice al respecto que “La condición propiamente musical del sonido supone en la subjetividad una disposición ‘previa’ a ser afectada por el sonido, en términos simples podría hablarse de una predisposición a ‘escuchar música’” (*óp. cit.*, p. 287) y por ende en la música, el “[q]ue el modo de ser del sonido sea la vibración y, por ende, la resonancia, significa que es precisamente por la vibración que la materialidad del sonido se dispone para una apropiación puramente ideal” (*óp. cit.*, p. 286).

62 Ver Michael Chion, *Guide to Sounds Objects. Pierre Schaeffer and Musical Research*, 1999 (traducción de John Dack y Christine North), disponible en <http://modisti.com/news/?p=14239> (ultima consulta: 16/04/10), en especial el “Preface” de Pierre Schaeffer.

63 Ver *Ibíd.*, p. 188 y Pierre Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, Ed. Alianza, Madrid, 1988.

esta razón llega a decir que cualquier sonido puede ser usado como música, y que el ejercicio tradicional de limitación del universo sonoro a las notas musicales es una reducción inadmisibles en la actualidad. Haciendo eco de la propuesta de Edgar Varése, quien hablara del “sonido organizado”, Cage dice en “El futuro de la música: Credo”: “Si esta palabra, música, es sacralizada y reservada para los instrumentos de los siglos XVII y XIX, podemos sustituirla por un término más significativo: Organización de Sonido”⁶⁴. El ejercicio de Cage, en suma, es paralelo y complementario al que propusiera Schoenberg: del abrir la consonancia a la *disonancia* en cuanto forma, propuesta por el dodecafonismo, al abrir el sonido (musical) al *ruido*, en cuanto material de trabajo⁶⁵.

La obra cageana se abre incluso al ejercicio posmodernista de allanar las fronteras a través de lo que Sergio Rojas caracteriza como la “relación con la anterioridad” del arte contemporáneo⁶⁶: en su conocida 4'33" Cage pone en evidencia que la noción de música no requiere de un autor (anterior), de un ejecutor (individual y centro de la referencialidad del acto musical), y que incluso puede prescindir de toda intencionalidad organizativa (esto es, compositiva): la música sólo espera a alguien dispuesto a escuchar el “acontecimiento sonoro” que transcurre en los marcos dados por el artista para su composición. En definitiva, Cage radicaliza el modernismo musical por vía de su remisión (José Luis Brea dice “reducción”) a su naturaleza esencial, presentando el ruido y tiempo como único “fundamento musical”. De ahí en más, el “*fluxismo*” puede ser comprendido (entre otros aspectos) como el ejercicio sistemático de introducir la música a una evaluación en distintos niveles: performativo, discursivo, conceptual, visual, etc.⁶⁷

Y aquí ya nos encontramos en la frontera entre la pretensión de rescatar, para la música, todo el espectro sonoro, y la idea de Arte Sonoro como una forma específica de trabajo con el sonido, en tanto este tipo de prácticas puede prescindir de las propiedades musicales del material para utilizarlo como un elemento más (sin dejar de ser, ciertamente, un elemento *sonoro*) de la dimensión espacial: en cuanto los objetos *suenan*, y justamente por medio de aquella característica, ellos dan cuenta de su dinámica. En este desplazamiento hacia nuevos acontecimientos, los signos sonoros presentan una condición problemática como objetos musicales, evidenciando su falta de identidad específica: en el fondo, la falta de autonomía que aun conservan en los trabajos musicales.

64 John Cage, “El futuro de la música: Credo”, en *Escritos al Oído*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1999, p. 52.

65 Véase Simon Shaw-Miller, *Visual Deeds of Music: Art and Music from Wagner to Cage*, Yale University, 2002, p. 219ss.

66 Rojas define esta “relación con la anterioridad” diciendo que “la apertura de la esfera del arte a una realidad que no solo está más allá del arte, sino incluso de la estética (investigar la materia sonora, por ejemplo, no sólo más allá de la música hacia el sonido, sino incluso más allá del sonido hacia el ruido)”. En *óp. cit.*, p. 321.

67 Véanse S. Shaw-Miller *óp. cit.*, p. 209., y José Luis Brea “Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image”, en *Estudios Visuales* N° 4, 2007, pp. 146-163. Por otro lado, entendemos que es a este tipo de desarrollos a lo que se refiere Rojas cuando habla de la radicalización del carácter conceptual de las obras en la investigación sobre el carácter material del sonido, en *óp. cit.*, p. 303.

3. Del problema del Arte Sonoro: aproximación a los procesos de producción de obras.

“La escucha es otra forma de ver”.

Williams Hellerman.

Como mencionáramos anteriormente, el Arte Sonoro alcanza reconocimiento internacional como corriente artística hacia finales de los años sesenta, y adquiere importancia generalizada durante la década de los noventa; su consolidación en tanto práctica dentro del arte contemporáneo permitió a muchos artistas utilizar en sus obras el sonido desde una perspectiva ampliada. El Arte Sonoro da cuenta, en virtud de su propia existencia, de que el ruido o sonido en general resulta ser un acontecimiento físico, natural, material, que es escuchado por el oído como órgano histórico, esto es, como órgano que ha sufrido las transformaciones de su escucha, y que muestra estas transformaciones en su relación problemática con el medio en el que se desenvuelve.

Parece claro que esta corriente se produce por la convergencia de un doble desplazamiento: por un lado, las expansiones y rupturas a través de los desarrollos conceptuales y técnicos en la comprensión del material sonoro, fuera de los marcos ideales de la música y que han llevado a tensionar las nociones iniciales tanto de la música concreta como de la música electroacústica; por el otro, el carácter crecientemente conceptual de las artes visuales, desde el que éstas han incorporado otros registros para dar cuenta de las posibilidades (y limitaciones) de la visualidad. El Arte Sonoro se define entonces en la disposición del material acústico como elemento central en la elaboración y en el proceso reflexivo de la obra de arte: el sonido pasa a ser *referente y referencia* del espacio visual. Y mientras en la práctica musical la obra (la composición) está parcialmente dissociada del acontecimiento receptivo, obra y recepción se ven en cambio condicionados en el trabajo con el sonido, donde lo que *sucede* con la obra constituye, de modo irrenunciable, el *ser* de la misma.

Tomemos un ejemplo que refleja el carácter fronterizo de los lenguajes utilizados en este desarrollo: algunas partituras elaboradas para la música electroacústica, desde Stockhausen en adelante, se desprenden por completo de su función tradicional: servir de código compartido entre el compositor y el ejecutor, asumiendo una suerte de “representación gráfica” (subjetiva) de un complejo sonoro anterior. En este sentido, estaríamos ante una no-notación (en tanto surge de un hecho sonoro, y no al revés) que caracteriza este tipo de “grafismo” musical: en su ejercicio, el interés plástico de la partitura es independizado (y funciona con suficiencia) del acontecimiento sonoro⁶⁸. Pero difícilmente se pueda entender este grafismo como Arte Sonoro; más bien, estaríamos ante una definición negativa es decir, definición por oposición a la referencia

68 Isaac García, “El grafismo musical en la frontera de los lenguajes artísticos”, disponible en <http://www.opusmusica.com/020/grafismo.html> (última consulta: 16/04/10).

ausente del sonido en el producto visual, en correspondencia con la abstracción pictórica que caracterizó la norteamericanización de la vanguardia con el expresionismo abstracto. Más bien, lo que ha venido denominándose como Arte Sonoro corresponde a lo que Sergio Rojas define como 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. La remisión del sonido a su fuente material de origen, o bien su disposición en tanto montaje que re-contextualiza eventos sonoros sin hacer referencia necesaria a sus fuentes, permite la administración estética de aquella *inquietud de sentido* que el sonido, como acontecimiento, provoca en la subjetividad⁶⁹.

Como se ha expuesto en el capítulo anterior, el Arte Sonoro forma parte del marco de referencias llamado Artes Intermedias, ya que como recuerda Manuel Rocha ya en la década de los setentas (y gracias a muchos de los trabajos de miembros del grupo Fluxus) se comienza a hablar de *Audio Artes*, término que en cierto modo anticipa y se vincula con el Arte Sonoro. Pero del mismo modo, muchos de los artistas que han dado vida y dinámica a los trabajos nombrados como Arte Sonoro,⁷⁰ insisten en definir sus propuestas y obras en términos negativos respecto de la música: como “anti-música” (Fluxus), como “a-música” (Nam June Paik), como “música abierta” (Juan Hidalgo) o como “no-música” (Francisco López)⁷¹. La amplia discusión que presenta el paralelo entre Arte Sonoro y Arte Musical ha sido planteada por Dan Lander en *Sound by Artists*, un texto que presenta a varios artistas sonoros discutiendo y problematizando sus prácticas. En la “Introducción”, señala Lander que:

“Los términos música experimental y arte sonoro son considerados por algunos como sinónimos e intercambiables. En realidad es difícil identificar un arte del sonido precisamente por su estrecha vinculación a la música. Aunque la música es sonido, la tendencia ha sido designar todo el ámbito de los fenómenos sonoros como pertenecientes al dominio de la música. Con la introducción del ruido –los sonidos de la vida– en el marco de la composición, y la tendencia hacia lo efímero y la elusión de lo referencial, los artistas y compositores han creado trabajos basados en la presunción de que todos los sonidos son música”⁷².

69 Véase Sergio Rojas, “¿Queda todavía algo de ‘ruido’ en el sonido?” en *Las obras y sus relatos II*, Ediciones Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile, Santiago, 2009, pp. 67-78.

70 El término “Intermedia” del latín *intermedius*, es empleado por el artista Fluxus Dick Higgins, que entiende por Arte Intermedia aquellas prácticas híbridas que se sitúan en los espacios vacíos que quedan entre medio de las artes rígidamente separadas y definidas. Para Higgins, los principios del Arte Intermedia son la substracción y la reducción más que la adición y yuxtaposición propia del Arte Multimedia, con el que no debe confundirse. Véase Dick Higgins, “Statements on Intermedia”, en Wolf Vostell (ed.) *Dé-coll/age. Bulletin der Fluxus und Happening Avantgarde*, N° 6, Something Else Press, New York, 1967, s.p.

71 Véase Miguel Molina Alarcón, “El Arte Sonoro”, en *ITAMAR, Revista de investigación musical, territorios para el arte*, N° 1, Valencia, 2008, p. 217.

72 Dan Lander, *Sound by Artists* (1990), Traducido y citado en M. Molina, *Ibid.*, p. 218.

Ahora bien, las características del Arte Sonoro cumplen con remitir los objetos y los montajes sonoros a una implicación del espectador que lo introduce en un *espacio* concreto, histórico y culturalmente determinado (en lugar de un espacio ideal, abstracto y modulado). Por este motivo, el Arte Sonoro se constituye como obra visual en tanto el sonido indica algo que se encuentra más allá de la imagen, si la obra que lo contiene es capaz de incorporar las formas expresivas del espacio –visual– de dicho objeto. Esta discusión muestra el hecho de que, en un grado importante, habría un conjunto de artistas y de teóricos que remiten el trabajo con el material sonoro a lo que Rosalind Krauss denominaría su “condición negativa”, esto es, “[...] una especie de falta de sitio o carencia de hogar, una pérdida absoluta de lugar, lo cual es tanto como decir que entramos en el modernismo [...]”⁷³, que en este caso se refiere a la negatividad del objeto musical clásico; pero también existe en esta corriente otro grupo que defiende la importancia (en términos de positividad) de los valores expresivos de las formas visuales en la organización del sonido. Ambas posiciones conviven y dialogan en el actual Arte Sonoro, como resultante del “campo expandido” de las artes contemporáneas.

De este modo, la mediación de la reproductibilidad técnica en el incremento del universo acústico y la desestabilización de su inconsciente histórico, instalado y mantenido en parte importante por la tradición de trabajo musical, es sólo uno de los aspectos que caracteriza el ejercicio del Arte Sonoro, pero no se debe obviar pues constituye uno de sus referentes histórico-genéticos ineludibles. Tanto las posibilidades abiertas por la música concreta a partir del montaje en cinta magnética, como en la creación de nuevos acontecimientos sonoros por parte de la música electroacústica, son antecedentes directos de la serie de rupturas que señalan el apogeo del actual campo expandido donde se sitúan las “artes de los sonidos” (*sonic arts*). Pero se debe hacer de todos modos la diferencia entre la música (es decir, una obra cerrada en torno a la composición de elementos musicales, sonoros o auditivos) y el Arte Sonoro que, en tanto “obra sonora”, no se cierra como “obra de sonido”, lo que le posibilita ampliar sus fronteras, sus materiales y sus lenguajes⁷⁴.

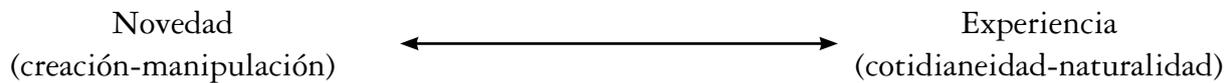
De todos modos, ambas formas de trabajo, la “electroacústica” y la “concreta”, nos muestran dos polos por los que transitan una serie de combinaciones y mediaciones posibles: por un lado, tenemos el polo de la creación/manipulación digital de sonidos; por el otro, la re-contextualización de sonidos/ruidos que presumiblemente forman parte del capital cultural⁷⁵ (del auditor) pero que son puestos, “montados”, en nuevos contextos significativos. En ambos, la problemática sigue remitiendo a la carencia de autonomía, de identidad específica y autosuficiente, de los “objetos sonoros”: sea en la apelación a su *novedad* tecnológicamente inducida, ya sea en la apelación a la

73 R. Krauss, en Hal Foster óp. cit., p. 64.

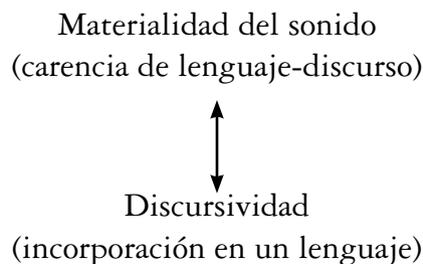
74 S. Rojas óp. cit., p. 77.

75 Véase Julia Catherine Obert, “The Cultural Capital of Sound: Québécois’s Acoustic Hybridity”, en *Postcolonial Text*, Vol. 2, Nº 4, 2006, disponible en <http://postcolonial.org/index.php/pct/article/viewArticle/493> (última consulta: 16/04/10).

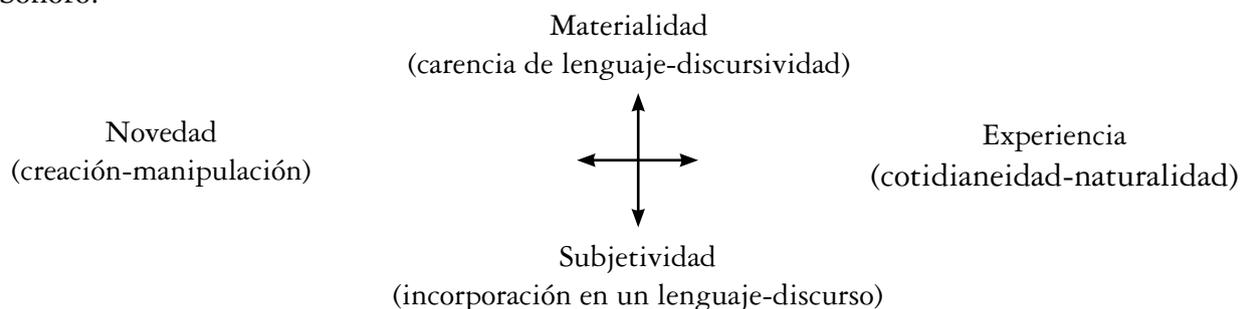
experiencia acerca de la sonoridad. Graficando este eje, tenemos:



Por otro lado, podemos establecer una segunda polaridad que, situada sobre la anterior, nos permite aproximarnos a una estética de la recepción de las obras sonoras: de una parte, la presentación de objetos sonoros despojados de las cualidades constitutivas de un lenguaje o de un discurso, y que remiten al “crudo dato” del sonido: piénsese por ejemplo en el *ready-made* de Duchamp *A Bruit Secret*, de 1916, en que se ponía un pequeño objeto (que ni el propio Duchamp sabía qué era) dentro de un contenedor (en rigor, un ovillo de cordel) que así *sonaba* por el impacto de este objeto oculto en su interior, llamando a la imaginación acerca de la fuente de origen de aquel sonido, justamente, el *secreto*; de la otra parte, tenemos una serie de obras que proponen un giro hacia la actividad subjetiva de la percepción acústica, esto es, que promueve la recomposición subjetiva de la significación del material sonoro que se presenta en una obra, como sucede con muchas instalaciones y esculturas sonoras. Así, entonces, nos aparecen dos nuevos ejes:



Si situamos los dos ejes polares en conjunto, tenemos el siguiente mapa cartográfico del Arte Sonoro:



Esperamos que este esquema dé muestra (aunque sea aún de manera esquemática y abstracta) de la amplitud de temáticas y de desplazamientos que pueden ser considerados en la creación

de obras de Arte Sonoro. Creemos que su utilidad no es tanto cartografiar tendencias, obras o autores en los desplazamientos señalados por aquellas dimensiones, sino más bien utilizar sus trazos dicotómicos como mapa —y en cuanto *mapa*, nunca idéntico a su *territorio*— de exploración y crítica de algunas obras sonoras nacionales. Por su carácter cartográfico, ciertamente, se encuentra impedido ser exacto, pero permite problematizar “las obras y sus relatos”.

Recordemos, para cerrar, las reflexiones de William Furlong acerca del carácter ambivalente e inestable que presentan la historia y la genealogía del Arte Sonoro, como problemas aún abiertos a nuevas formulaciones exploratorias y experimentales (y por tanto, a nuevas definiciones) acerca del *status* del sonido y de la escucha en las artes contemporáneas. Dice Furlong que:

“El sonido nunca se ha convertido en una área discreta y distintiva de la práctica artística al igual que otras manifestaciones y actividades que sí lo fueron en los años sesenta y setenta. Nunca hubo un grupo de artistas identificable que trabajara exclusivamente con el sonido (a pesar de que fue usado consistentemente por ellos a través del siglo XX), de manera que no podemos aceptar un campo de práctica artística etiquetada como ‘arte sonoro’ así como uno podría estar de acuerdo con categorías como las de Arte POP, Arte Minimal, Arte Paisaje, Arte del cuerpo, Video Arte, etc. Otro factor es la diversidad de funciones y roles que el sonido ha ocupado dentro del trabajo de varios artistas”.

*“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. Entonces, a pesar de la frecuencia con que el sonido se ha utilizado dentro de los trabajos de varios artistas, sigue estando remarcablemente libre de asociaciones a priori, y no depende de precedentes históricos o del peso de la tradición. El sonido ha proveído incluso un ingrediente y una estrategia adicionales para el artista, el potencial de dirigirse e informar a los sentidos que no son visuales”*⁷⁶.

Resumiendo lo anteriormente expuesto, los actuales procesos de modernización han venido modificando sostenida y radicalmente las fronteras disciplinares del arte, por lo que la definición clásica de la visualidad ha sido de algún modo *desbordada* por la globalización, la informatización y la crisis ideológica de la modernidad tardía, poniendo en jaque las definiciones y fronteras canónicas. En este contexto, el sonido ha venido acrecentando y acreditando su presencia, y la propia emergencia del campo del Arte Sonoro, como zona de experimentación y cruces que resiste y cuestiona los límites genéricos frente a la emergencia del sonido como material, indica que el patrimonio sonoro no se agota con delimitar un entorno —ambiental o paisajístico— sino que se expande haciéndonos “levantar la mirada” ante su capacidad para una percepción mas

76 William Furlong, “Sound in recent art”, en *Audio Art: Discourse & Practice in Contemporary Art*, Academy Editions, London, 1994 (traducción y cursivas mías).

completa de la realidad de la sonoridad y de la escucha. Algunas cuestiones que plantea su propia e inestable existencia, pueden ser referidas a la medida en que el Arte Sonoro aporta a la reformulación de una suerte de teoría del conocimiento (que permita el estudio del desarrollo cultural a través de los imaginarios sonoros), a la relación entre el “desplazamiento consciente” de la atención respecto de los objetos sonoros en cuanto tales, con la crisis del ocularcentrismo (predominio del espacio y del órgano visual) como paradigma moderno, o a la producción de un emergente espacio alternativo para la reconciliación estética entre la visión (*moderna* en tanto utópica y proyectiva) y la escucha (*posmoderna* en tanto contingente, situacional y en gran medida colectiva).

ANTECEDENTES Y DESARROLLO DEL ARTE SONORO EN CHILE. Antecedentes, actualidad y conclusiones.

Ana María Estrada Zúñiga y Felipe Lagos Rojas

Antecedentes.

Al momento de pensar en *antecedentes* para la conformación del Arte Sonoro chileno, es preciso partir teniendo en cuenta la pregunta inicial y, por tanto, la hipótesis que motivó a esta investigación: ¿Es posible comprender el Arte Sonoro, como práctica artística contemporánea, desde los precedentes en el trabajo de experimentación con el sonido encontrados en el arte chileno durante su período moderno durante el siglo XX? Nos interesa comenzar con esta pregunta, pues aún cuando los estudiosos del Arte Sonoro en general coinciden en la condición híbrida de este tipo de arte, y en que en apariencia no cuente con un peso histórico suficiente, comparado con otras manifestaciones artísticas, esto no implica que no se puedan establecer vínculos con las diferentes prácticas que encontramos en la historia del arte: la música, la literatura y el videoarte, que representan importantes aportes en el desarrollo de la problematización del sonido. En ese sentido, se los puede entender como antecedentes en el sentido conceptual de su conformación, pues la aproximación hacia dichas prácticas experimentales enriquece la lectura que podemos hacer hoy respecto del Arte Sonoro chileno, independientemente de que los creadores sonoros no operen conscientemente con dichos antecedentes. Es decir, la problematización del sonido proveniente de los campos literario, musical y audiovisual permitirá comprender y valorar la posterior (y actual) conformación del Arte Sonoro.

Si bien organizaremos el argumento acerca de estos antecedentes en virtud de las tres disciplinas mencionadas (literatura, música y videoarte, sumado a un breve comentario respecto al grupo CADA y otro sobre el contexto educacional chileno), esto en ningún caso implica que deban entenderse de manera totalmente separada, no solo porque cronológicamente podremos observar su desarrollo simultáneo, sino porque en cada caso estamos hablando de prácticas experimentales, carácter desde el que se pueden evidenciar vínculos con otras disciplinas distintas al título organizativo que hemos dado.

Para el caso de la literatura, comenzamos presentando la figura de Vicente Huidobro y sus aportes como pionero de la poesía sonora, para comentar luego algunos hitos en el desarrollo de este tipo de creación poética; en el caso de la música, nos vincularemos con los avances en la música electroacústica; y para el caso del videoarte, nos centraremos principalmente en la figura del chileno Juan Downey. Pasemos entonces a revisar estos antecedentes.

Literatura

En la literatura, específicamente en el campo de la creación poética, es de sobra conocido que el **Altazor** de Vicente Huidobro constituye una referencia central entre los ejercicios fonéticos llevados a cabo por las vanguardias literarias de comienzos del siglo XX; incluso algunos comentaristas señalan que **Altazor** es el poema fonético de habla hispana más conocido hasta ahora. Huidobro es el encargado de trasladar el conjunto de problemáticas y de experimentos de la vanguardia literaria europea a territorio nacional, por lo que su obra (y en especial su **Altazor**) aparece como especialmente significativa para indagar en los inicios de la experimentación poética con el material sonoro en Chile. En una breve definición, la poesía fonética o poesía sonora evita el uso de la palabra como un simple portador de significados⁷⁷, abriendo con esto el material hacia la realización acústica del texto. Cumpliendo con el mandato de Marinetti de “sacar el poema de la página” y dar libertad a las palabras, la poesía fonética (como se la conoció desde los ejercicios de Dadá, MERZ y los futurismos ruso e italiano) adopta como materiales y como espacios de realización el conjunto de elementos percibidos por el oído y susceptibles de ser reproducidos por vía de la declamación. Según Martin Gubbins, “la poesía sonora fracciona el lenguaje y la voz hasta uno de sus elementos, el sonido, el cual se pone bajo el microscopio auditivo del poeta y del público”⁷⁸, donde lo importante es que el poema pueda ser recibido como un ensayo o experimento de formas con su material, que con una obra acabada, definitiva y cerrada en su significación. Se caracteriza entonces por ese carácter experimental, donde destacan la introducción de técnicas fonéticas para dar cuenta de los componentes rítmicos, temporales, tonales y de intensidad de las palabras, sílabas y letras, y también la incorporación de ruidos y sonidos extra-lingüísticos. Entonces, la poesía sonora es una forma intermedial, paralela a la poesía visual. Justamente, en las obras de las primeras vanguardias ambas aperturas (la sonora y la visual) se encontraban íntimamente vinculadas, y no fue sino hasta la masificación de las técnicas de grabación de la voz que la poesía pudo desligar al sonido del soporte visual sobre el papel.

77 Hugo Ball dice respecto de los experimentos de Dadá (y sobre todo del “Poema Simultáneo” ejecutado junto a Tzara, Janco y Hülsenbeck) que “en estos poemas fonéticos expresamos nuestra intención de renunciar a un lenguaje [...] Debemos recurrir a la más profunda alquimia de la palabra, e incluso sobrepasarla, para conservar a la poesía su santuario mas sagrado”. Del diario de Hugo Ball, cit. en *Poesía fonética y sonora (de las vanguardias históricas al siglo XXI)*, disponible en <http://www.merzmail.net/fonetica.htm> (última consulta: 05/05/10).

78 Martin Gubbins, *Sobre la poesía sonora*, disponible en <http://www.lanzallamas.org/blog/2006/09/sobre-poesia-sonora/> (última consulta: 05/05/10).

Pues bien, en **Altazor**⁷⁹ encontramos la tentativa de superación del lenguaje referencial, esto es, de la estructura de significados asociada a las palabras y sus usos. Se trata de una superación (o bien de una “deconstrucción”, siempre que se entienda como un paso en el camino hacia una nueva trascendencia como sitio de la nueva forma de poetizar) que se ve representada por la “caída” del paracaidista que aparece como voz poética. La necesidad de este ejercicio destructivo remite al hecho de que la poesía, con su vínculo al sistema fiduciario del lenguaje, aprisiona al yo-poeta (Huidobro) y al yo-lírico (Altazor) al mismo tiempo: se trata de sujetos que son en su lenguaje⁸⁰. Por esto, dice Federico Schopf que el sujeto poético de Altazor camina hacia la “nueva poesía” por medio de la destrucción de la lengua, y que la transformación del sujeto poético, aquella meta del creacionismo, es paralela a este proceso que camina sobre las ruinas del lenguaje referencial llamado “materno” en el poema⁸¹.

En sus primeros capítulos, y luego de exponer en el “Prefacio” (una suerte de “Manifiesto huidobriano”) las intenciones del conjunto, Huidobro inicia un ejercicio de deconstrucción de la métrica del verso, que va de la mano con la emergencia de figuras más bien canónicas en la historia de la literatura. Entonces el esfuerzo es doble: destrucción del canon tanto como de su soporte, el lenguaje referencial que mantiene aún presa la representación lírica. Y a medida que se desarrolla el poema/viaje-en-caída, la deconstrucción de estas estructuras alcanza al propio orden sintáctico, deviniendo en pura fonética alusiva a estados experienciales, pre-lingüísticos.

El canto VII termina así:

“Ai i a
 Temporía
 Ai ai aia
 Ululayu
 lulayu
 layu yu
 Ululayu

79 *Altazor* fue publicado en Madrid en 1931, pero Huidobro señaló en varias ocasiones que venía trabajando en él desde antes de 1918, cuestión que es corroborado por personas de la época y también por la publicación parcial, desde 1925, de algunos fragmentos. Las reflexiones aquí vertidas acerca de este poema, continúan las entregadas por Felipe Lagos y Luis Montes en el texto “Altazor o la ruta del paracaidista”, en *Ruidos y susurros de las vanguardias: reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)*, Laboratorio de Creaciones Intermedias, Universidad Politécnica de Valencia, 2004.

80 En el “Prefacio” se señala: “Hombre, he ahí tu paracaídas maravilloso como el vértigo. / Poeta, he ahí tu paracaídas, maravilloso como el imán del abismo. / Mago, he ahí tu paracaídas que una palabra tuya puede convertir en un parasubidas maravilloso como el relámpago que quisiera cegar al creador”. Disponible en <http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/altazor.htm>

81 “Es el instrumento idiomático en su totalidad el que impediría la comunicación adecuada de su experiencia” (la del sujeto); así, el sujeto se termina de comprender como sujeto a una estructura fija de referencias tradicionales, el “marco” de su libertad. En Federico Schopf, *Poesía y lenguaje en Altazor*, Revista Chilena de Literatura N° 58, 2000.

ulayu
ayu yu

Lunatando
Sensorida e infimento
Ululayo ululamento
Plegasuena

Cantatorio ululaciente
Oraneva yu yu yo
Tempovío
Infilero e infinauta zurrosía
Jaurinario ururayú
Montañendo oraranía
Arorasía ululacente
Semperiva

 ivarisa tarirá
Campanudio lalalí
 Auriciente auronida

Lalalí
 Io ia
iiio
Ai a i a a i i i o ia”⁸²

La aniquilación del texto en Altazor permite la emergencia de la poesía como acontecimiento, que se sobrepone a las estructuras de la lengua y de la escritura. El verso, devenido en una pura figura fónica, evidencia el fracaso del significante para apresar el mundo⁸³, pero la explosión energética de la pura sonoridad fonética apunta hacia las exigencias planteadas en el “Prefacio”:

“«Los verdaderos poemas son incendios. La poesía se propaga por todas partes, iluminando sus consumaciones con estremecimientos de placer o de agonía.

- »Se debe escribir en una lengua que no sea materna.
- »Los cuatro puntos cardinales son tres: el sur y el norte.
- »Un poema es una cosa que será.
- »Un poema es una cosa que nunca es, pero que debiera ser.
- »Un poema es una cosa que nunca ha sido, que nunca podrá ser”⁸⁴.

82 El poema completo se encuentra disponible en <http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/altazor.htm> (ultima consulta: 05/05/10).

83 *Ibid.*, p. 9.

84 <http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/altazor.htm>.

Se ha esbozado en algún lugar, como explicación de la ausencia de experimentación poética con el sonido en Chile, que tal vez el experimento huidobriano fue tan potente que nos dejó en cierto modo paralizados durante mucho tiempo en este plano. Lo cierto es que su reaparición se evidencia ya entrados los años sesentas, en paralelo a la explosión de lo que se conoció como la “nueva poesía” que emerge en toda América Latina hacia fines de los cincuenta. Entre medio, durante los años veinte, un grupo de poetas menores entre los que se contaban Benjamín Morgado, Alfredo Pérez Santana, Clemente Andrade y Raúl Lara Valle, se autoproclamaron como “movimiento runrunista” en alusión a su carácter disruptor en la escena local, similar a la incomodidad que genera el ruido del artefacto de juegos infantiles conocido como run-run, un zumbido permanente (y en cierto modo molesto, para el oído adulto) en el ambiente. Ahora bien, el runrunismo tuvo escaso eco en el medio poético local, y fueron reconocidos por la crítica como una mimesis, por lo demás, carente de sustancia, de la actitud de vanguardia. Tal vez la explosión de los vínculos entre vanguardia y modernidad, desde el futurismo hasta el estridentismo mexicano (que sí experimentó con la radio y las demás “estridencias” del mundo moderno) influyeron en un gesto proyectivo que, en el caso del runrunismo, no pasó de ser una intención.

Pero ya en los cincuenta, la poesía vuelve a la senda de la experimentación en América Latina, con el impulso de la poesía concreta que nace con el grupo Noigandres en Sao Paulo en 1952, inaugurando lo que se conocerá como la “nueva poesía” latinoamericana. Es así como la escena chilena de aquella corriente renovadora se articuló en los sesentas, de la mano del grupo poético “Tribu No” y que, sobre la base del concretismo brasileño, volverá a poner en el centro el cuestionamiento al lenguaje verbal. Las principales figuras de la escena chilena serán, justamente, dos escritores provenientes desde las artes visuales: Cecilia Vicuña, Claudio Bertoni y Guillermo Deisler. Vicuña, fundadora de la “Tribu No”, denominará sus ejercicios como “metáforas espaciales” (en tanto ligadas a la poesía visual), pero su vínculo temático con la identidad amerindia (o “indoamericana”) la llevará a emular modelos rítmicos de canciones andinas, como en *La Wik’uña* (1990). Concepción Bados ha señalado el carácter oral y oratorio de sus primeros poemarios ⁸⁵. Por lo demás, sus metáforas espaciales, puestas en escena en espacios públicos y llamadas también “palabrarmas”, son “vocablos frecuentes divididos por ella al hacerlos explotar para cargarlos de mayor significado”⁸⁶. Soledad Bianchi recuerda que Vicuña participó, además, en las acciones de CADA “Para no morir de hambre en el arte” (1979), escribiendo desde Bogotá un poema llamado

85 En Concepción Bados, “Cecilia Vicuña: Poesía visual y afirmación de la identidad”, *Revista Casa del Tiempo* N° 19, mayo del 2009, disponible en http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/19_iv_may_2009/casa_del_tiempo_eIV_num19_06_10.pdf (última consulta: 05/05/10).

86 Soledad Bianchi, “La imagen de la ciudad en la poesía chilena reciente”, en *Revista Chilena de Literatura* N° 30, 1987, p. 184.

“Un vaso de leche derramado bajo el cielo azul”, que se ubicó bajo el líquido derramado en el suelo ⁸⁷.

Guillermo Deisler es otro poeta experimental chileno, cuyo trabajo consistió en el uso del lenguaje como material en sus dimensiones verbales, visuales y sonoras, y sólo secundariamente en tanto portador de significados. Si bien su trabajo se encuentra vinculado principalmente a la poesía visual (son bien conocidos en el medio sus trabajos en Ediciones Mimbres, con grabados en impresiones artesanales del propio Deisler, así como su labor de ilustrador de la revista *Tebaida*), su obra comparte con la de su generación en la apertura provocada desde la palabra hacia otros códigos estéticos, entre ellos el sonido. Así, la visualidad propuesta en *GRRRR* (1970), en un estilo que fuera denominado por el propio autor como “poesía visiva”, también contiene un ejercicio de entorpecimiento de la lectura banal o, en otros términos, una modificación activa del ejercicio lector que implica un desafío de co-autoría. De esto se hace cargo Juan Ángel Italiano cuando graba el poema de Deisler “América Latina”, un ejercicio de deconstrucción fonética del nombre del continente ⁸⁸.

Pero tal vez su mayor aporte al campo de la experimentación poética con el sonido haya sido su labor de difusor, editor y antologador, ya que Deisler fue pieza clave en el proceso de reconocimiento y de amplificación de lo que se venía haciendo en la “nueva poesía” latinoamericana.

Acercándonos a la actual escena literaria chilena, en la década de los noventa apareció una nueva generación de escritores que de algún modo retomaron las formas de experimentación anteriores al golpe militar. Con esta generación, la poesía sonora adoptó definitivamente un lugar en las letras nacionales, de la mano de nombres como Andrés Anwandter, Ana María Briede, Tomás Cohen, Tomás Browne Cruz, Gregorio Fontén, Felipe Cussen y Agata Grodek, agrupados hoy en el Foro de Escritores⁸⁹. Este Foro, comenzó sus actividades el año 2003 por iniciativa de Martín Gubbins y Andrés Anwandter, el espacio congrega a un amplio grupo de poetas, cuyo denominador común podría resumirse en una voluntad experimental y un impulso difusor de las diferentes formas de componer poesía, en especial la poesía sonora. El Foro de Escritores funciona como taller poético y como pequeña editorial.

En 1999 se realizó el primer Festival de Poesía Sonora en Santiago, que sería registrado y editado como CD por la Revista de Literatura Experimental y Visual AP-ARTE⁹⁰. El propio Foro de Escritores viene desarrollando desde el 2003 diversas instancias como encuentros con diversos poetas extranjeros o bien chilenos radicados en otros países, o la organización junto a Clemente Padín de un homenaje a Guillermo Deisler, realizado en la Universidad Diego Portales el 2005.

87 *Ibíd.*

88 Juan Ángel Italiano, “School Days (phonetic & sound poetry)”, Formato CD, 2009.

89 Parte de la obra de este Foro de Escritores, incluidas versiones digitales de su producción editorial, se encuentra disponible en <http://forodeescritores.blogspot.com/> (última consulta: 05/05/10).

90 “Festival de Poesía Sonora”, CD, 2001.

Música

El vínculo más interesante que se puede establecer con el Arte Sonoro desde la música, remite sin duda a la música electroacústica. Este tipo de música vino a abrirse paso en Chile en la década de los cincuenta, en paralelo a los primeros desarrollos de la música concreta y música electrónica en Europa; y si bien no se puede afirmar a ciencia cierta la influencia de estas corrientes extranjeras, la entrevista efectuada al compositor Rolando Cori y los antecedentes que entregan las investigaciones de Federico Schumacher, además de la revisión de archivo de la Revista Chilena de Música nos proporcionaron elementos para conocer lo que sucedía en Chile en los años cincuenta en la escena musical chilena.

Federico Schumacher divide en cuatro las etapas de desarrollo de la música electroacústica en Chile: una etapa de emergencia o aparición en la década de los cincuenta, seguida de un momento de consolidación relativa en las décadas de los sesenta y setenta. La tercera etapa, denominada los “años negros”, es la que corresponde a la década de los ochentas, y su renacimiento viene en los noventa y continúa hasta hoy. Compartiremos este ordenamiento para describir los principales desarrollos musicales vinculados a la experimentación sonora ⁹¹.

El compositor chileno Fernando García se encontraba a comienzo de los años cincuenta en Europa, desde donde regresa en 1953 con información valiosa y relevante acerca de la experimentación musical. Esto debió despertar el primer interés en los músicos chilenos por realizar música con medios electrónicos; de hecho, José Vicente Asuar señala: “empecé a interesarme seriamente (en la música concreta) a raíz de conversaciones que sostuve con Fernando García, recién llegado de Francia con noticias más frescas y precisas sobre la materia”⁹². Un año más tarde, en 1954, visita Chile Pierre Boulez, quien tuvo un significativo encuentro con músicos nacionales⁹³. También por esa época, la compositora Leni Alexander regresa de París y ofrece una disertación sobre música concreta en el Instituto Chileno-Francés de Cultura, donde además se exhibieron grabaciones de trabajos realizados en Francia. Por lo tanto, hacia 1955 existiría en Chile un ambiente propicio para el desarrollo de la música electroacústica puesto que los jóvenes compositores, motivados por experimentar con nuevos medios e incorporar nuevos lenguajes, iban contando también con una incipiente preparación cultural vinculada a los recientes descubrimientos en el ámbito del sonido.

91 Este apartado sigue en muchos puntos, tanto del argumento como de los datos entregados, el trabajo de Federico Schumacher “Música electroacústica en Chile”, disponible en <http://www.electroacusticaenchile.cl/> (última consulta: 05/05/10)

92 José Vicente Asuar, “En el umbral de una nueva era musical”, *Revista Musical Chilena* N° 64, 1959, p. 26.

93 J. V. Asuar, “Recuerdos”, en *Revista Musical Chilena* N° 132, 1975. Schumacher señala que Asuar diría posteriormente que, en realidad, la visita de Boulez fue de nula importancia, por cuanto ante las preguntas acerca de la música concreta respondió vagamente, y ya se había separado (conflictivamente) del grupo de Schaeffer. F. Schumacher, en entrevista para este trabajo.

La música electroacústica en Chile se vio inaugurada con tres obras. En primer lugar, León Schidlowisky compone “Nacimiento” en 1956, una obra de música concreta compuesta para una obra de teatro de mimos dirigida por Enrique Noisvander, y en la que quedaba en evidencia la precariedad de los medios utilizados⁹⁴. José Vicente Asuar comenta que los interesados en profundizar en este nuevo terreno trabajarían de noche en los estudios de Radio Chilena, donde comparte por vez primera con Juan Amenábar. Hasta que en 1957 se funda el Taller Experimental de Sonido en dependencias de la Pontificia Universidad Católica de Chile. En este taller participaron músicos de las más variadas tendencias estéticas, como Juan Amenábar⁹⁵, Fernando García, Eduardo Maturana, León Schidlowisky, Raúl Rivera, Juan Mesquida, José Vicente Asuar y Abelardo Quinteros, y sus actividades durarían solo un año ⁹⁶.

De todos modos, durante este año de funcionamiento del Taller, Amenábar compone la segunda obra fundacional, “Los Peces”, un trabajo solicitado por el director teatral Enrique Durán como música incidental para la obra del mismo nombre, que iba a ser escenificada ese año por estudiantes del Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Destaca el hecho de que las dos primeras obras electroacústicas hayan sido piezas incidentales y en ese sentido vinculadas a las artes escénicas. “Los Peces” es la primera obra comprendida integralmente como trabajo electroacústico, incorporando técnicas de primera generación en relación a la música concreta como el corte de cintas en su montaje sonoro.

Por su parte, Gustavo Becerra publica ese mismo año en la Revista Musical Chilena un artículo titulado “¿Qué es la música electrónica?”, dando comienzo a un conjunto de artículos que, de ahí en más, se orientarán a explicar y difundir esta nueva corriente en el medio especializado nacional. El trabajo de Becerra terminaba presagiando:

“La aparición de la música electrónica implica un desplazamiento normal en el que por la superficie se ensancha el horizonte de la música. Cuando la incorporación se haga definitiva, el arte de los sonidos podrá apoyarse en una base más amplia y

94 Samuel Claro, “Panorama de la música experimental en Chile”, en *Revista Musical Chilena* N° 83, 1963.

95 J. V. Asuar, *óp. cit.*

96 Juan Amenábar comenta que “[...] el programa de trabajo preparado por nosotros para las actividades del taller era bastante amplio y ambicioso (para 1957): Acústica (teoría general y experimentación). Grabación y reproducción del sonido (sistemas mecánicos y eléctricos). Conocimiento, adquisición y manipulación de instrumental especializado; Análisis y síntesis de sonidos (análisis armónico, creación de sonidos, sistemas de montaje, síntesis sonora, sonorización de filmes, etc.). Planteamientos estéticos (música aplicada al cine, ballet, teatro, etc. y música pura o de concierto). Investigación sobre sistemas de escritura (en música concreta y electrónica). Exposición de resultados (artículos, charlas, conciertos, etc.). Todavía...pretendíamos investigar (para su aplicación con medios económicos de costo reducido) el campo de la sonorización de filmes, basándonos en las experiencias realizadas en Canadá por Norman MacLaren. (dibujo directo de la banda sonora para obtener el resultado sonoro requerido)”. Citado por F. Schumacher, *óp. cit.*

sólida que le permitirá profundizar en sus posibilidades de eficiencia y perfección, en relación al contacto que está destinada a cumplir con el hombre común”⁹⁷.

Quien más escribiría acerca de la materia en la Revista Musical Chilena, al menos en estas primeras etapas, sería José Vicente Asuar: en efecto, en el N° 64 de 1959 encontramos dos artículos de difusión: un texto de Werner Meyer-Eppler llamado “Principios de la música electrónica”⁹⁸, y el suyo propio anteriormente citado “En el umbral de una nueva era musical”. En el primero, se define la emergencia de la música electrónica como la “tercera época” de la evolución musical (la primera dada por la vocalidad, la segunda por la instrumentalidad), mientras que el de Asuar comenta la ruptura provocada a la definición tradicional de música (vinculada a lo que considera la “barrera” de los instrumentos) provocada por la electrónica, lo que permite ponerse en el límite de la audición, cambiando con ello los conceptos musicales y el modo mismo de composición⁹⁹.

El mismo año 1959, Asuar termina de componer su primera obra electrónica llamada “Variaciones Espectrales”, nuestra tercera obra fundacional. Un año antes, había llevado a cabo un ejercicio de síntesis del conocimiento teórico necesario para la construcción de un laboratorio de música electrónica, en su tesis de ingeniería titulada “Generación mecánica y electrónica del sonido musical”, trabajo que durante mucho tiempo fue el único texto en español en la materia, y que contaba con las propias “Variaciones” como parte de esta tesis de ingeniería. Las “Variaciones Espectrales” fueron realizadas con equipo construido por el propio Asuar, complementado por alguna maquinaria del Laboratorio de Acústica y del Instituto de Extensión Musical de la Universidad Católica, y fue estrenada en junio de ese año en el Teatro Antonio Varas como base del ballet “Germinal” (ejecutado por el Ballet de Arte Moderno), causando un gran revuelo que implicó el lleno de la sala, así como varios comentarios de prensa explicando la nueva escena de la música electrónica. Ese año Asuar obtiene una beca DAAD para estudiar en Alemania, hacia donde parte en 1960¹⁰⁰; una vez allá, sería invitado por Werner Meyer-Eppler a hacerse cargo del Estudio de Música Electrónica de la Universidad de Karlsruhe, donde grabaría su segunda obra electrónica, “Sonata para sonidos sinusoidales” el año 1961.

A partir de estos antecedentes, se comienza a producir una importante explosión de compositores que experimentan con medios electrónicos en la organización de su obra, ya sea en trabajos mixtos para instrumentos y cinta magnética, como en otros únicamente electrónicos. Se suman a la escena Gustavo Becerra, Samuel Claro, Iris Sanguesa, Jorge Arriagada, Miguel

97 Gustavo Becerra, “¿Qué es la música electrónica?”, en *Revista Musical Chilena* N° 56, 1957, p. 44.

98 Werner Meyer-Eppler visitó el Taller en 1958, dando 6 clases-conferencias y dos charlas. Este artículo formó parte de su labor de difusión en Chile

99 J. V. Asuar, “En el umbral de una nueva era musical”, en *Revista Musical Chilena* N° 64, 1959, pp. 11-26.

100 Escribe tres artículos desde Alemania: “Una incursión por la música experimental”, en *Revista Musical Chilena* N° 69, 1960; “El festival de Colonia”, en *Revista Musical Chilena* N° 72; y “Actualidad de la vanguardia musical europea”, en *Revista Musical Chilena* N° 73.

Letelier, Gabriel Brncic y Enrique Rivera entre muchos otros. Los tres últimos parten en 1965 a estudiar al Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales CLAEM, del Instituto Torcuato di Tella en Buenos Aires. También proliferan los textos de difusión y discusión crítica acerca de la música electrónica, donde entre otros puntos importantes se insiste en destacar los vínculos entre grupos de artistas experimentales y las radios de sus ciudades, en Varsovia, París, Colonia, Tokyo, Columbia, Estocolmo, Milán y otras latitudes, tal vez intentando llamar la atención sobre el escaso vínculo que los compositores chilenos tenían, en aquellos años, con la tecnología de punta ¹⁰¹.

De vuelta en Chile, en 1963 Asuar organiza al alero del Instituto de Extensión Musical una exposición comentada de música electrónica, para la que escribe el texto “Música electrónica: poética musical de nuestros días” que aparece publicado en la Revista Musical Chilena N° 86. Se trató de un concierto-conferencia en el Teatro Antonio Varas, que junto con la lectura del texto de presentación contó con la exposición de cuatro obras electrónicas: “Visage de Liège” del belga Henri Posseur, el “Preludio para sonidos sinusoidales” del propio Asuar, “Estudio N° 2” del argentino Mario Davidovsky, y “Volumes” de Francois Bernard Mache, miembro activo del grupo de Schaeffer ¹⁰².

En 1966 Gustavo Becerra compone “Oratorio Macchu Picchu”; a juicio de Federico Schumacher, desde esta obra Becerra será quien más incursiona en la cantata/oratoria con electroacústica¹⁰³. Otro acontecimiento de importancia es la aparición en 1967 de un LP con música electroacústica de Juan Amenábar y de José Vicente Asuar, que se constituye en el primer registro sonoro de música electroacústica hecho en Chile. También es de destacar 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 estaba principalmente orientado a dotar de técnicos para las crecientes industrias de la radio, el cine y la televisión, representó un tremendo aporte para los compositores chilenos en pos del estudio de electroacústica, debido a la provisión tanto de nuevos equipamientos como de mayores capacidades de ejecución de obras. En este marco institucional, Asuar crea el Estudio de Fonología Musical, que contaba con un par de sintetizadores y algunas grabadoras de carrete; sería aquí donde los posteriores compositores electrónicos realizarían sus primeros aprendizajes.

101 Para este tópico, véanse los artículos de José Vicente Asuar “El festival de Colonia”, en *Revista Musical Chilena* N° 72, 1960, y de Aurelio de la Vega, “En torno a la música electrónica”, en *Revista Musical Chilena* N° 94, 1965.

102 En la conferencia, Asuar explica que “la llamada música electrónica no significa una ruptura con nuestra tradición, sino es una prolongación de ella, que perpetúa la inquietud y el anhelo de nuevas conquistas en el ámbito sonoro que ya otras generaciones hicieron en su tiempo, posición de la joven generación de músicos que debe alegrarnos, pues es una evidencia de que la música como arte sonoro, como pensamiento estético y como actitud ética del compositor frente a su sociedad, aún sigue viva”. “Música electrónica: poética musical de nuestros días”, en *Revista Musical Chilena* N° 86, 1963, p. 12.

103 F. Schumacher, “La música electroacústica de Gustavo Becerra (Homenaje a sus 80 años)”, en *Revista Musical Chilena* N° 207, 2007, pp. 71-84.

En 1970 Asuar gana el concurso de música electrónica organizado por el Dartmouth Arts Council de Estados Unidos con la obra “Divertimiento”, lo que le permite realizar una pasantía en Nueva York con una beca Fullbright. Desde entonces comienza a interesarse por la utilización de computadores en la composición musical, para lo cual se interioriza en el análisis de sistemas, la programación, la estructura y el funcionamiento de computadores. En 1972, publica en la Revista Musical Chilena un artículo al respecto, “Música con computadores: ¿cómo hacerlo?”, donde desarrolla una serie de explicaciones técnicas que constituyen los avances hechos por el Grupo de Investigaciones en Tecnologías del Sonido en la materia, creado al alero del Estudio de Fonología Musical por iniciativa del propio Asuar. Las explicaciones dadas en el artículo van ejemplificadas con el trabajo “Formas probabilísticas orientadas a la creación musical” desarrollado por el grupo, y algunas partes de este trabajo fueron audicionadas en diciembre de 1971 en la Sala de la Reforma por una orquesta de cámara. En el texto Asuar también despeja dudas sobre el carácter de “música” de estas experimentaciones.

La década de los setentas constituye a la vez el punto más alto de la consolidación de la música electroacústica. Juan Amenábar escribe un trabajo de incorporación como miembro numerario de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, titulada “Consideraciones acerca de la obra musical en la sociedad de consumo”¹⁰⁴. Se trata de un conjunto de consideraciones sociológicas y técnicas acerca del impacto en la percepción sonora de los nuevos desarrollos musicales y tecnológicos, que también contenía un inventario de nuevas corrientes. Del mismo modo, Asuar daba cuenta del paso de la electrónica de la música culta a la popular, ligado a la masificación y a los adelantos técnicos, en su artículo “La segunda generación de la música electrónica” de 1966¹⁰⁵.

El siguiente paso de Asuar en el terreno de la informática como instrumento musical, sería la construcción de un computador exclusivamente dedicado a aplicaciones musicales: en 1978 tiene listo su COMDASUAR (Computador Musical Digital Analógico Asuar), el que entre sus principales características contaba con la posibilidad de reproducir partituras musicales de forma automática, sin intervención humana; incluso podía proponer ideas musicales, basado en probabilidades sonoras.

Pero el contexto posterior a 1973 determinó que muchos compositores partieran al exilio, o bien no retornaran de sus estadías en el extranjero: Gustavo Becerra, Gabriel Brncic, Iván Pequeño, Jorge Arriagada, Fernando García y Sergio Ortega, entre otros muchos, son parte de esta diáspora de músicos electroacústicos. Este hecho, sumado al interés decreciente de la institucionalidad por

104 Juan Amenábar, “Consideraciones acerca de la obra musical en la sociedad de consumo”, en *Revista Musical Chilena* N° 132, 1975.

105 J. V. Asuar, “La segunda generación de la música electrónica”, en *Revista Musical Chilena* N° 134, 1976. Asuar define en este texto como “segunda generación” a la capacidad de control, por medio de un voltaje externo, de los sonidos electrónicamente creados.

la materia, hicieron que ya el año 1978 el Estudio de Fonología Musical se viera en gran medida desmantelado, aún cuando se alcanzaron a componer obras como “A cuatro manos” de Alejandro Guarello, “Añoranza” de Andrés Alcalde, y “Cirrus” de Santiago Vera, entre otras. También, entre 1976 y 1978 Amenábar deja de componer música electroacústica y se concentra casi por completo en composiciones instrumentales ¹⁰⁶.

Por lo mismo, desde 1980 hasta 1991 se producen muy pocas obras electroacústicas en Chile. Se cerraba con ello un ciclo de tremendo impacto no sólo nacional, sino que internacional, en la producción de obras electroacústicas y en los avances en el desarrollo del campo. El evento de importancia que se registra es el XV realizado en agosto de 1983 en la sala Isidora Zegers, en el marco del aniversario de la carrera de Tecnología del Sonido. Su programa contó con la presentación de las obras “Amacatá” de Juan Amenábar, “Trozo Experimental” de Rolando Cori, “Arsis y Thesis” de Sergio Cornejo, “Biósfera” de Sergio Díaz y Alfonso Feeley, “Tercer Plano” de Pedro Izquierdo, “Un rico baño en la tina” de Gabriel Mathey, y “Variaciones” de Alejandro Reid.¹⁰⁷ Además de las obras de autores chilenos que estaban siendo compuestas en el extranjero, también destaca que en 1984, en el marco de las Jornadas Mundiales Musicales de Toronto, se estrene “Feed-back”, obra para violín solo y equipo electrónico compuesta por Juan Amenábar en 1964. La obra sería interpretada posteriormente en Ottawa y Lisboa, entre otras ciudades ¹⁰⁸.

Esta situación de precariedad productiva sólo se revierte, nuevamente de la mano de Juan Amenábar, cuando el año 1991 se funda el Gabinete de Electroacústica para la Música de Arte (GEMA) en la Facultad de Arte de la Universidad de Chile. La fundación de GEMA marca, como dice Schumacher, un verdadero renacimiento del campo, que ha quedado suficientemente registrado en el CD publicado el año 2000 y titulado “Música electroacústica en el GEMA”. Gracias al equipamiento de GEMA, en 1992 se comienza a ofrecer el curso “Música experimental y notación del siglo XX” para estudiantes de Licenciatura en Música, a cargo de Rolando Cori. Pasaron por estos cursos algunos de los más importantes músicos electrónicos de la actualidad, como Cristian Morales, José Miguel Fernández, Mario Mora y Edgardo Cantón, así como otros que participaron brevemente de esta escena como Ernesto Holman y Francesca Ancarola. En 1995, se publica por medio de este Gabinete el disco de música electroacústica chilena “Electromúsica

106 Schumacher cita una entrevista de Amenábar donde, reflexionando acerca de este momento de su trabajo, señala de modo sugerente: “Hice una pausa en mis actividades composicionales, no porque estuviera cansado, sino por que pertenecí al mundo Post-Moderno. Ciertas situaciones y condiciones comenzaron a aparecer que no justificaban algunas de mis producciones musicales. No estaba interesado en producir una música que sería aplaudida en todas partes, pero después de algún tiempo, decidí producir música de concepción Post-Moderna, más allá de mis previas limitaciones”. Entrevista de Martín Fumarola aparecida en *Computer Music Journal* N° 23, 1999, y cit. en F. Schumacher, *Música electroacústica en Chile*, óp. cit.

107 F. Schumacher, óp. cit.

108 Amenábar entrega un extenso comentario a su trabajo en el artículo “Un proceso de estructuración formal (Feed-back, comentario a la obra para violín solo y equipo electrónico)”, en *Revista Musical Chilena* N° 162, 1984.

de arte”, con obras de varios autores vinculados al trabajo del GEMA (Juan Amenábar, Rolando Cori, Santiago Vera, Fernando Carrasco y Jorge Martínez, entre otros).

También por esta época, en 1996 el Festival de Música Contemporánea de la Universidad Católica comienza a destinar al menos una jornada a la electroacústica. En este contexto se presentaron aquel año trabajos como “Happy Days” de Roque Rivas, “Suite cuatro caminos” de Ernesto Holman, y “Dame un Loop” de José Miguel Candela; y en 1998 se programaron obras de Asuar, Amenábar y Brncic ¹⁰⁹. El año 1999 SVR Producciones publica el CD “Juan Amenábar, Compositor Chileno”, justo homenaje al maestro que aparece en un escenario que ya contaba con varias ediciones de obras de músicos chilenos en circulación.

Los nombres de Juan Amenábar, José Vicente Asuar, Gustavo Becerra y Gabriel Brncic constituyen los pilares sobre los que se ha desarrollado la compleja y rica historia de la música electroacústica en Chile, que aún se escribe en nuestros días con iniciativas como la Comunidad Electroacústica de Chile (CECh), fundado el 2003, o el Festival Internacional de Música Electroacústica de Santiago “Ai-Maako” entre muchas otras.

Videoarte

Revisando el panorama nacional, en el campo de las artes visuales contamos con Juan Downey como referente fundamental para entender las influencias y aportaciones al cuestionamiento del ejercicio audiovisual. Downey vivió en París en los años sesenta, recibiendo la influencia del futurismo y del surrealismo, y es entonces cuando comienza a incorporar el sonido en sus obras, desarrollando una gran cantidad de esculturas *audiocinéticas*, además de algunas obras que consideramos clave para la comprensión histórica del Arte Sonoro. Todas estas obras fueron desarrolladas fuera del país, y de hecho es en el año 1992, con su presencia en el pabellón de la Expo-Sevilla, que se le reconoce como artista relevante en Chile. Aún cuando en nuestro país siempre se le ha valorado principalmente por su aporte en el videoarte, en nuestra investigación pretendemos trascender esta área para comprenderlo como un antecedente del Arte Sonoro local.

Para hablar del trabajo de Juan Downey partiremos mencionando una obra que no se enmarca dentro del área del videoarte precisamente, sino dentro del arte de acción y, más específicamente, de lo que se conoce como *happening*. Nos referimos a la obra *The Human Voice*, realizada en Washington en 1968; en este trabajo, el artista ubicó grabadoras y cámaras de cine en diferentes partes de una habitación, a la cual había invitado a las personas a asistir a una inauguración. Cuando alguien preguntó por el comienzo de la obra, Downey rebobinó la cinta más cercana e hizo escuchar la voz del sujeto que preguntaba. Si bien podemos encontrar diversas obras en

109 F. Schumacher, *óp. cit.*

donde el sonido es parte importante de la obra, nos parece que en el caso de *The Human Voice* el sonido aparece de una manera esencial, pues aún cuando está asociado a la voz, y a las palabras o frases que los asistentes al evento pudieran emitir, en la obra no se propone ningún elemento propiamente visual (y es de hecho catalogada dentro de una forma de arte bastante indeterminada y transdisciplinar). Encontramos el siguiente comentario en el Catálogo de Juan Downey:

“En *The Human Voice* (la voz humana) de Juan Downey, en términos artísticos formales, no pasaban nada. La gente llegaba y 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”¹¹⁰.

Vemos además en esta obra, la intención de hacer interactuar al espectador, cuestión que será característica en sus obras posteriores vinculadas con la tecnología. Es importante señalar que esta obra no solo se constituyó como una acción, sino también como una escultura audio-cinética (de lo que hablaremos más adelante) que operaba hasta cierto punto del mismo modo que el happening descrito, pero que ampliaría la experiencia más allá de oír la propia voz:

“*The Human Voice* (La voz humana)

Si se producen sonidos cerca de la parte superior de cualquiera de las tres cajas, la escultura contesta. Uno se puede dirigir a cualquiera de las cajas y oír su propia voz desde las otras dos. La pieza tiene opciones en cuanto a su respuesta: uno puede encender una radio, oír la explicación de la escultura, u oír la grabación de su propia voz o de los sonidos que se hayan producido hasta entonces en la habitación”¹¹¹.

Por otra parte, si nos enfocamos específicamente en su trabajo con el video podemos encontrar un elemento interesante que dice relación con el concepto de documental que trabaja Downey. En varias de sus obras, el artista se vale de este lenguaje para plantearnos el tema y la problemática histórico-geográfica de América. Una de sus obras más emblemáticas en este sentido es *Video Trans Americas*, que fue expuesta por primera vez en 1976. El montaje de esta obra consistió en dibujar un mapa parcial de América en el piso del museo, y sobre el se colocaron ocho monitores posados sobre plintos negros, y en cada uno de ellos emitía el video de diferentes localidades, todas ellas señaladas 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 vídeo estéreo, dos monitores paralelos, sincronizados en imagen y sonido,

110 IVAM, Catálogo de Juan Downey *Con energía más allá de estos muros*, Valencia, 1998, pág.48.

111 *Ibid.*, p. 33.

para crear una experiencia total y profunda del lugar concreto que se está viendo. Los grupos son Inca 1&2, La Frontera, Cuzco 1&2, Nueva York /Texas 1&2, Uros 1&2, Nazca, Yucatán/ Guatemala y Lima /Macchu Picchu. (...) El emplazamiento de la exposición, en la galería superior de la CAM, se ordenará geográficamente sobre un mapa de las Américas diseñado por ordenador. Cada localización aparecerá en su situación relativa, y las altitudes también serán mostradas por la altura de la peana de cada monitor” (Dossier de prensa del CAM, Houston, 1 de junio 1976) ¹¹².

Antes de pasar a comentar dicho trabajo es preciso señalar que esta obra la hemos podido presenciar en dos oportunidades en Chile, el año 2008 en Galería Gabriela Mistral y en la actualidad en la muestra que se encuentra exhibiéndose hasta el mes de junio en la Fundación Telefónica. Aún cuando la percepción que tengamos de esta obra puede variar respecto al montaje que se hace de ella, podemos señalar, aludiendo a la cita, que hay dos cuestiones que nos parecen aquí interesantes: la primera dice relación con el dominio del video como medio que deja en claro Downey en esta obra, pues en primera instancia podríamos entender los videos de *Trans Américas* como meros documentales que nos dan a conocer la realidad de diferentes localidades de las Américas. Sin embargo, y unimos aquí la segunda cuestión que nos parece interesante, el artista logra trascender la idea de documental, ya que en realidad nos propone una experiencia total y profunda del lugar concreto que se está viendo, lo cual está determinado por la utilización que se hace del sonido y de la imagen; aquí lo relevante es que ambos se encontrarían en un mismo nivel de importancia, pues de hecho en la experiencia de esta obra el sonido marca un recorrido acústico, un paisaje sonoro que la imagen no logra: sea cual sea el montaje que se haga de los monitores al recorrerlo visualmente, siempre se irá dejando imágenes atrás (y otras que todavía no alcanzamos a ver) mientras que el sonido está presente todo el tiempo, creando una mixtura sonora que da cuenta de las culturas americanas de un modo que la imagen no alcanza. Existe un paisaje americano que no se logra con la mera apreciación de los videos, sino con la audición de los sonidos que caracterizan a las distintas localidades, pero que no podemos separar y distinguir una de otra, lo cual contribuiría a provocar el encuentro de culturas que propone Downey.

Se hace necesario mencionar también la obra *About Cages*, la cual consiste en una video-instalación en la que un monitor es situado al centro de una jaula con pájaros, el que emite el video en cámara lenta de un pájaro en primer plano que también se encuentra enjaulado. Al mismo tiempo, funcionan dos altavoces exteriores que emiten fragmentos del diario de Ana Frank leídos por una mujer, y el relato de la confesión de un agente del Servicio de Inteligencia Chileno. Más allá del discurso de esta obra, en la que Downey pone de manifiesto el concepto del *poder y la debilidad*, de los *opresores y los oprimidos* ¹¹³. Nos interesa centrarnos en el montaje que

112 *Ibid.*, p. 138.

113 *Ibid.*, p. 228.

el artista ejecuta para lograr el propósito de su obra ¹¹⁴, pues los audios son emitidos de manera independiente y porque, en el montaje que realizó el chileno en La Haya, cada uno de ellos estaba dirigido hacia un rincón de la sala, lo cual contribuía a que el espectador pudiera concentrarse en uno de los dos audios o si lo prefería situarse al centro y que se mezclaran los fragmentos de ambas grabaciones. Si sumamos estos al elemento sónico vivo, representado por los pájaros, nos damos cuenta que la experiencia sonora del trabajo puede ser incluso aún más trascendente que la visualidad de ella, aunque en realidad pareciera que es una obra que complementa de manera simple y eficiente la imagen y el sonido como elementos gatillantes de la experiencia artística. En la actual exposición en la Fundación Telefónica, esta obra también está presente, pero su montaje es diferente y, de hecho, le quita valor al tema de los parlantes, ya que se encuentra situado en una pared abierta y el audio no queda encerrado en las esquinas de una sala; más bien, éste se aísla del montaje con los pájaros, pudiendo parecer incluso otra obra. Sin embargo, la posibilidad de presenciar el trabajo en vivo (aún cuando no responda cabalmente al montaje propuesto por el artista chileno) nos permitió percatarnos de la importancia que tiene el sonido y de cómo se vincula con la imagen, pues de hecho la pantalla con el pájaro en video aparece como una especie de elemento provocador ante estos otros pájaros, que como decíamos representan el elemento sónico vivo, pues se estimulan ante el sonido constante del canto de este pájaro electrónico e interactúan sonoramente con él:

“[...] se muestran canarios en primer plano y a cámara lenta, los canarios tratan de salirse de la jaula desesperadamente, o cantan, pero el canto de los canarios en cámara lenta parece como un lamento, de manera que la instalación es un comentario sobre las jaulas en general, y las prisiones. Hay dos narrativas que se escuchan dentro de la habitación donde está la instalación. En cada rincón de la instalación hay un altoparlante que difunde dentro del espacio circundante, en un caso la voz de Ana Frank y en el otro la voz de un chileno que confesó lo que hacía a otros chilenos. De manera que uno puede elegir ver la instalación con la narrativa de la mujer oprimida o con la narrativa de un hombre opresor. Y si uno se pone exactamente al medio, es obvio, oye ambas. Pero lo más interesante, sin duda, es los canarios en cámara lenta, que se convierten en un quejido” ¹¹⁵.

En este comentario del propio Downey respecto a su obra, podemos notar la importancia que tienen las voces que están siendo amplificadas y a su vez estos pájaros en cuanto al sonido que emiten, pues si bien la idea de la jaula se logra con la visualidad de la obra, es este canto de los

114 Downey realizó esta video-instalación para la sexta edición del World Wide Festival-Kijkhaus, celebrado en La Haya en 1987.

115 Entrevista de Juan Downey con Carlos Flores, citado en el catálogo *Con energía más allá de estos muros*, IVAM, Valencia, 1998, p. 229.

pájaros, que se convierte en un quejido, lo que al artista le parece más interesante, algo así como si la jaula nos hablase de su condición de opresora.

Además de su trabajo con el video, Downey fue un artista que se caracterizó por indagar en las posibilidades que la tecnología le proporcionaba al ámbito artístico. Dentro de este marco, realizó un gran número de esculturas que problematizan la relación de la obra con el espectador, principalmente aludiendo a la interacción que se produciría entre estos dos, dentro de ellas encontramos las ya mencionadas esculturas *audiocinéticas*. Para el caso de estas obras, nos referiremos solo en términos generales a los aspectos que nos parecen relevantes, ya que a diferencia de las obras antes mencionadas no hemos tenido la oportunidad de presenciarlas y teniendo en cuenta que estas esculturas apuntan hacia la interacción con el espectador nos parece que no se hace posible hablar de manera certera y cabal sobre alguna de ellas en particular. Es más, lo que nos parece importante y novedoso respecto a esta área del desarrollo de obra de Juan Downey, es que en estas esculturas propone una dinámica de interacción, en donde el sonido aparece como un elemento relevante, pero en el que por sobre todo se desmarca de su rol de artista/grabador y de su asociación con el videoarte y se emparenta con un ámbito transdisciplinar al interior de las artes. Esta convergencia de disciplinas está determinada también por áreas que no están contempladas dentro del ámbito artístico, como la ingeniería. En estas obras, Downey se hace cargo de la relación Arte-Vida heredada de las vanguardias y logra extrapolarlo al estado intermedio e híbrido en que se encuentra el arte contemporáneo, ya que no le interesa producir *objetos bellos* ni pensar sólo respecto a las experiencias de la gente, sino producir objetos, máquinas que generen la interacción y apelen a la conciencia de las personas. Para entender esto revisemos la siguiente cita:

“Si me dieran a elegir, escogería la total inacción para mi vida entera. No obstante, persisto en la actividad de construir esculturas electrónicas, porque:

Su existencia o destrucción es irrelevante a la vida que hay en ellas.

Provocan que la gente juegue.

Hacen a la gente consciente de la enorme cantidad de distintos tipos de energía en el universo.

Son efímeras.

Esto forma parte de un nuevo desarrollo en la historia del arte: crear obras de arte que no deben durar mucho tiempo.

Plantean un problema para los coleccionistas de objetos artísticos.

Crean la ilusión de que el público puede participar en la obra de arte. De hecho seguimos siendo espectadores perplejos por el orden que hace crecer y moverse al mundo, aunque hacemos ver que determinamos lo que nos ocurre.

Es divertido hablar de ello con los amigos.

Imitan aspectos del movimiento en la vida.

El arte tiene más interés en pensar sobre las experiencias de la gente que en producir objetos.

Hacen a la gente consciente de las animadas relaciones entre distintas clases de cosas.
Gustan a los niños.
A veces producen una inversión de los fenómenos naturales [...]”¹¹⁶.

Nos parece que en lo señalado por Downey subyace un vínculo bastante fuerte con artistas como John Cage y el grupo Fluxus, en cuanto a la manera de plantear sus ideas y a lo novedosas que parecen para la época en que fueron gestadas. Además, mencionábamos antes el vínculo con la relación Arte-Vida propuesta por las vanguardias; es en su propuesta escultórica donde se hace más patente, y en esta relación cambiaría también el rol del artista y la relación de la obra con el público:

“Las reacciones del público en general, especialmente la de los niños, los científicos, los hombres que ayudaron a construir las esculturas y los vendedores de aparatos electrónicos en almacenes, han sido muy positivas. Parecen comprender la necesaria actitud ‘juguetona’. Por otro lado, los pintores y escultores han respondido negativamente, salvo raras excepciones, ¡pues afirman que lo que yo hago no es arte!”¹¹⁷.

Consideramos que hoy en día la obra de Juan Downey, o al menos parte de ella (como ejemplifican las obras mencionadas aquí), podría ser entendida directamente como Arte Sonoro, ya que todo lo dicho da cuenta de que el elemento sonoro fue para el artista un material de trabajo bastante importante, que lo llevo a construir obras que propulsaron la interacción con el espectador y el vínculo con otras disciplinas no necesariamente artísticas. En este sentido, al tomar a este artista chileno como antecedente, reafirmamos de algún modo la condición que caracteriza al Arte Sonoro en general: la de ser un campo híbrido que se produce por el encuentro de distintas disciplinas al interior del proceso y de la experiencia artística.

Colectivo de Acciones de Arte: CADA

En relación a CADA¹¹⁸, nos interesa mencionar brevemente una obra que marca un precedente respecto al trabajo intermedio entre las artes visuales y la literatura en la historia del arte chileno del siglo XX. Nos referimos a la emblemática obra de 1979, *Para no morir de hambre en el arte*, la primera acción de arte de este grupo. Este trabajo consta de dos etapas, siendo la culminación de la primera y su reformulación en la segunda la que nos interesa destacar. La primera etapa consistió

116 *Ibid.*, p. 32.

117 *Ibid.*, pp. 33-34.

118 Colectivo de Acciones de Arte, 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. Más tarde este grupo fue denominado por Nelly Richard como la “escena de avanzada”.

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 a los medios de comunicación provocada por el régimen. Finalmente se realizó la lectura del texto *No es una aldea*, emitido en los 5 idiomas oficiales de las Naciones Unidas (chino, español, francés, inglés y 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*.

Al parecer esta obra de CADA es la primera hecha en Chile que implica sonido, y que posteriormente ha sido enmarcada dentro de las artes visuales, pues si bien CADA es un colectivo de arte que se plantea desde distintas áreas artísticas, éstas siempre han estado dirigidas hacia la institucionalidad del museo; por lo mismo, sus producciones han sido consideradas principalmente por las artes visuales. En esta obra en concreto, el sonido es trabajado a partir de un discurso, es decir, lo que importa no es el sonido en sí, sino el sonido como vehículo expresivo de una idea; sin embargo, el elemento sonoro es absolutamente irremplazable, ya que en el contexto de la obra, la única manera de que este discurso llegue a todas las personas es amplificándolo a través de un megáfono; con lo que, de hecho, logra trascender la institución artística. Más allá de la lectura que podamos hacer de la obra, la cuestión importante aquí, en cuanto antecedente para nuestra investigación, es que el trabajo citado porta una condición sonora que, en el contexto de fines de los setentas, representa un hecho particular y pionero, producido por un grupo de artistas que trabajan en un ámbito transdisciplinar.

Contexto Educativo

Otro hecho importante que debemos mencionar es el que se produce desde la Reforma Educativa, que se comienza a elaborar desde 1990 y que se instala como tal en 1996. Esto, porque en los programas de educación pública chilena aparecen, a partir de este evento, la enseñanza de unidades relacionadas con el concepto de paisaje sonoro, atmósfera sonora, catastro sonoro, entre otros, para la asignatura de Educación Musical. Desde la educación musical, entonces, se pretende que los alumnos desarrollen actividades enfocadas hacia la realización de grafismos no convencionales respecto al entorno sonoro, la exploración del potencial sonoro de materiales de desecho o de la cotidianidad, producir distinciones entre sonidos naturales y artificiales, entre

otras muchas actividades.

De acuerdo con esto, existiría por sobre todo una intención de producir relaciones más exploratorias y experimentales entre el alumno y su entorno sonoro, desarrollando actividades enfocadas hacia un descubrimiento y reconocimiento de la existencia del material sonoro en los diferentes ámbitos, y no solo como parte de la música. Es por ello que, aún cuando todos estos conceptos estén desde ya enmarcados dentro de un área que es la música, si consideramos los preceptos musicales bajo los cuales están siendo educados estos alumnos podríamos aventurarnos a decir que de alguna manera (quizás indirecta) se está formando un cierto público para el Arte Sonoro, ya que ellos tendrían más desarrollada la sensibilidad auditiva en relación a su entorno y a la visualidad, es decir, serían capaces de comprender el sonido más allá de su forma musical y, por lo tanto, comenzar a comprender el sonido de una manera más consciente, que sería, según nuestra mirada, la base del Arte Sonoro.

Actualidad

Hasta ahora, hemos dado cuenta de los antecedentes correspondientes al siglo XX, momento en el cual no nos encontramos aún con obras que podamos considerar inscritas en el campo del Arte Sonoro, ya que será a partir del cambio de siglo que esta práctica contemporánea comienza a consolidarse en nuestro país, con los trabajos de artistas visuales y músicos como Jorge Martínez, Francisco Sanfuentes, Enrique Zamudio, Rainer Krause, Isabel del Río, Mónica Bate, Ariel Bustamante, Lotty Rosenfeld y Ana María Estrada entre otros. En efecto, en este período se generaron experiencias como la de revista CASAGRANDE, que el 2002 ofrecería un número en que cada página es un sonido y que fue emitido por Radio Concierto. También encontramos el proyecto RadioRuido en la radio de la Universidad de Chile, que continúa hasta hoy; o la conformación del Foro de Escritores (FDE), mencionado páginas más atrás, y cuyos miembros han contribuido al desarrollo y difusión de la poesía sonora. También durante estos diez años se han producido eventos e instancias inéditas en nuestro país como la muestra *Reverberancias: ARTE SONORO CHILENO*, y el desarrollo del Festival de Arte Sonoro *Tsunami*. Pasemos a revisar entonces a estos artistas sonoros, así como las distintas instancias y eventos mencionados, más algunos hechos recientes, que constituyen el actual estado del Arte Sonoro en Chile.

Debemos señalar que para nuestro proyecto, además de indagar respecto a los diversos artistas que trabajan en esta área, nos hemos entrevistado personalmente con Fernando Godoy, Ramón Castillo, Jorge Martínez, Ariel Bustamante, Mónica Bate, Rainer Krause, Lotty Rosenfeld, Isabel del Río y Ana María Estrada, lo cual nos ha permitido una comprensión más acabada de las instancias para el desarrollo del Arte Sonoro en Chile, y de las propuestas y desarrollo de obras por parte de estos artistas.

Artistas

A nuestro juicio deberíamos entender como pioneros, en cuanto a nominarlos como artistas sonoros propiamente tales, al artista visual alemán Rainer Krause (quien se radicara en Chile hace varios años) y al músico chileno Jorge Martínez (quien vivió un largo tiempo en Italia). Resulta sugerente que los dos referentes iniciales señalados para el Arte Sonoro chileno, sean un extranjero que se vino a vivir a Chile, donde comenzó a desarrollar su obra sonora en la década de los noventas, y un artista chileno que vivió en Italia en la década de los setentas, y en donde trabajó con un colectivo artístico en relación a experiencias sonoras; además, estamos hablando de un artista proveniente de la pintura y de un músico proveniente de un área más bien tradicional.

Rainer Krause es un artista que desde la década del 90' viene realizando propuestas artísticas en el marco de lo sonoro, y que fue tal vez el primero en incorporar y plantear en su obra conceptos tales como paisaje sonoro y recorrido sonoro, abriendo un vínculo diferente entre el espectador/auditor y la obra y contribuyendo así a una concepción más consciente respecto del entorno sonoro. El proceso artístico de Krause nos recuerda lo que relatara Francisco Brugnoli respecto de su propia derivación desde la pintura a la instalación, pues en ambos casos el formato antonomástico de la pintura, el cuadro, ya no resultaba suficiente para desarrollar sus propuestas: en el caso de Brugnoli, los objetos que utiliza literalmente se *desmarcaron* del cuadro y encontraron entonces un espacio fuera de este, derivando entonces al ámbito de la instalación ¹¹⁹.

Por su parte, Krause señala que comenzó a incorporar parlantes en su trabajo pictórico, en diferentes paneles visuales, y que de a poco éstos fueron cobrando mayor relevancia, volviéndose finalmente parte esencial de la obra. Independientemente del hecho que los parlantes ya no estuvieran tan solo adheridos a sus cuadros, como otro elemento más, y que pasaran a constituir el ser de la obra, hay por sobre todo en este desplazamiento un trabajo con el concepto de la espacialidad, pues de hecho al preguntarle por los materiales principales que conforman su obra, Krause menciona el espacio como uno de ellos.¹²⁰ Por otra parte, los *temas* que Krause aborda parten de la problematización de la voz; el propio artista señala que “La voz como fenómeno de umbral siempre consiste en los dos: índice y símbolo, cuerpo y mente, hablante y oyente, muestra y habla. La voz misma es la tensión materializada entre presentación y representación”.¹²¹ Así, su interés está también centrado “en la percepción diferida del tiempo, la superposición de distintos temporalidades en una misma situación” ¹²².

119 Una de las autoras de este texto, Ana María Estrada, fue alumna de Francisco Brugnoli entre los años 2001 y 2002, y es en una de sus clases donde Brugnoli expuso esta idea.

120 Krause, ante la pregunta “¿Cuáles son los materiales principales de su obra?”, respondió: “Sonido, espacio, equipos de reproducción”. En entrevista para este trabajo.

121 *Ibíd.*

122 *Ibíd.*

En algunos trabajos, como por ejemplo en *Kreuzfart o la posición del sujeto* (2007), Krause procede por medio del montaje en cinta magnética (a modo de la *música concreta*) para registrar los acontecimientos sonoros registrados por su grabadora en varios desplazamientos desde su casa a su trabajo y viceversa. Así, la obra integra paisaje sonoro, montaje en cinta magnética e instalación sonora, y obliga al espectador a indagar acerca de los ruidos propuestos tematizando la espacialidad tanto en cuanto lugar de registro de los acontecimientos sonoros (paisaje acústico) como en cuanto al espacio exhibitivo (instalación sonora). En otra obra titulada *Cambiar la pronunciación del propio nombre* (2005), el artista ofrece dos parlantes que se ubican en paralelo a la posición ideal del espectador, desde donde se escuchan diversas formas de pronunciación del nombre Rainer Krause, y en el que el auditor cae en cuenta que Rainer Krause imita los sonidos de la pronunciación de su nombre hecha por otras personas que se dan a oír. El propio autor comenta del siguiente modo la problematización contenida en la obra:

“El propio nombre, aparentemente símbolo de una identidad invariable, existe en esta condición apenas en forma escrita, como un conjunto de letras en un orden definido. En el momento de la ‘realización’, de la pronunciación del nombre, éste pierde su claridad de definición. La repetición constante hace evidente la diferencia entre fonemas y sonidos. Mientras el ‘nombre’ se repite y sigue igual, el sonido de su pronunciación cambia, no solamente de una persona a otra, sino también en las diferentes pronunciaciones de una misma persona. Aquí queda claro que el nombre propio no es de uno, sino al contrario, es de los demás”¹²³.

En relación con este pasaje, asoma otro de los elementos presentes en el trabajo de Krause: el idioma, nuevamente, no como portador de significados sino de acontecimientos, de la irrupción de fenómenos de identificación, de pertenencia y también de pérdida de éstas.

En cuanto al trabajo del compositor y musicólogo Jorge Martínez Ulloa, éste se perfila como uno de los pioneros del Arte Sonoro en Chile. Desde su residencia en Italia en los años setentas, tuvo contacto con músicos, artistas visuales y galerías de arte, y trabajó con el grupo *Fratelli Format*, con el que realizó experiencias vinculadas con los trabajos que desde lo años sesentas llevaba a cabo Fluxus. Tras su retorno a Chile en la década del noventa, comenzó a trabajar en la Universidad de Chile, donde se desempeña como académico hasta el día de hoy.

Martínez representa, a nuestro juicio, un aporte muy importante para el estudio y comprensión respecto a la estética del Arte Sonoro, ya que es uno de los pocos artistas que, proviniendo de la música, ha realizado propuestas sonoras claramente enmarcadas dentro de las artes visuales. Entre ellas destaca una importante variedad de esculturas sonoras que representan en apariencia

123 Rainer Krause, “El sonido instalado”, en Francisco Sanfuentes ed. *{Pensar el // trabajar con //} sonido en espacios intermedios*, Ediciones Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2010, p. 77.

una suerte de instrumentos musicales gigantes, en el sentido de la forma en que funcionan. Estos han sido instalados por Martínez en varios espacios públicos. El 2001, Martínez presenta su obra titulada *Radios* en el Museo de Arte Contemporáneo, que consistió en colocar 16 radios activadas, adosados a la pared, muro y techo en una sala oscura, en la que cada radio sintonizaba diferentes sonidos, incitando a un recorrido de este espacio oscurecido al seguir, como espectadores, el sonido de las diferentes radios.

Como músico, Martínez se ha vinculado a varios de sus estilos, desde la música folclórica, la música electroacústica y contemporánea, hasta las propias propuestas de Arte Sonoro. Además, su figura fue parte importante de la conformación de las primeras instancias que han abierto las puertas a la consolidación del Arte Sonoro en Chile; y sus composiciones musicales se relacionan con la música electrónica y contemporánea, y por supuesto con las composiciones de John Cage, pese a lo cual el conjunto de su trabajo tiene rasgos absolutamente particulares y, de alguna manera, se proponen como una crítica al concepto de música que se maneja actualmente en Chile.

Martínez es un artista que, en el campo del Arte Sonoro, busca captar la instantaneidad de la experiencia sonora que nos rodea, evidenciando que la diferencia entre sonido y ruido no se encuentra dada por ninguna propiedad física, sino cultural. De ese modo, el Arte Sonoro podría ofrecer una conciencia acerca de la contaminación provocada en el *paisaje acústico* presente en la vida cotidiana, a través de la presentación de este ambiente sonoro en el que vivimos. Y la referencia permanente del Arte Sonoro hacia aquella dimensión de la vivencia, de los mecanismos vitales, permiten comprender los trabajos como dispositivos biopolíticos.¹²⁴

Ahora bien, dentro de los artistas que trabajan actualmente en el ámbito del Arte Sonoro nos encontramos con aquellos que cuentan con una trayectoria en alguna disciplina artística, a partir de la cual derivaron al sonido en algún momento, pero actualmente también encontramos una generación reciente que ha desarrollado su trabajo, desde un comienzo, dentro de la problemática del sonido. Mencionaremos *grosso modo* alguno de estos artistas y algunas de sus obras, o bien el aporte que consideramos representa para la conformación de una escena de Arte Sonoro chileno.

Partiremos mencionando a Enrique Zamudio, quien es reconocido por su trabajo en el ámbito de la fotografía, pero que tras un viaje a Barcelona en el que realizó un master en Artes Digitales (Universidad Pompeu Fabra, año 2002) comienza con una propuesta de obra enmarcada dentro del Arte Sonoro. Consideramos que su mayor aporte ha sido contribuir en la agrupación y reunión de algunos artistas sonoros, como la conformación de RadioRuido junto a Rainer Krause y otros artistas, principalmente de la Universidad de Chile. También destaca el emplazamiento de la primera (y única hasta ahora) muestra de Arte Sonoro chileno, *Reverberancias*, desarrollada el 2005

124 Para profundizar en el punto, véase Jorge Martínez, "Arte sonoro, paisaje acústico, ambiente sonoro: elementos para una diferenciación", en F. Sanfuentes ed., *óp. cit.*

en el Museo Nacional de Bellas Artes, en la que compartió la organización y curaduría con Rainer Krause y Ramón Castillo.

En su obra *San Diego X Franklin* (2002), presentada en la sala Juan Egenau, Zamudio recrea el ambiente sonoro de este concurrido sector del centro de la ciudad de Santiago, utilizando dos gigantografías confrontadas que forman una esquina (la intersección entre esas calles) e incorpora, por medio de parlantes, el sonido registrado en dicho lugar. Lo que nos llama la atención de esta propuesta es que, por una parte, se hace evidente la procedencia del artista, su formación como fotógrafo, y por otra parte (y considerando lo anterior) existiría una manera *literal* de sonorizar la fotografía. Cabría preguntarse entonces ¿por qué Zamudio no reprodujo un video de la esquina en cuestión, en vez de utilizar dos imágenes fijas más el sonido ambiente? ¿No se produciría, acaso, el mismo efecto?. Es más: ¿no sería el video una forma más completa de dar cuenta del lugar?.

Estas serían preguntas válidas si es que leyéramos en el trabajo del artista una intención de documentar lo que ocurre en la esquina de San Diego con Franklin; sin embargo, nos parece que Zamudio nos habla desde el lugar de la fotografía, y es desde allí que la obra se plantea como propuesta sonora. Si bien un video, una proyección audio-visual, incorpora y reproduce el sonido, el hecho de separar físicamente el sonido de la imagen deja en evidencia que existen dos maneras de experimentar este lugar sin estar necesariamente allí: por un lado su imagen, el retrato fotográfico de un momento dado, y por otro el retrato sonoro, que da cuenta del lugar en cuanto a sus características particulares (su concurrencia, tanto de personas como de automóviles, la presencia del comercio, etc.). En cierta forma, nos parece que Zamudio construye una escenografía que nos sitúa en el lugar, pues la forma en que se ubican las gigantografías, más el sonido, nos hace sentir que de algún modo estamos en ese lugar, situados específicamente en la esquina de San Diego con Franklin.

Por su parte, Lotty Rosenfeld es una artista a la que podemos enmarcar dentro del Arte Sonoro actual, pero que anteriormente había trabajado en intervención pública y, posteriormente, en espacios de trabajo vinculados al video. Ahora bien, en la reciente Trienal de Chile ¹²⁵ (llevada a cabo en diferentes espacios en forma paralela y simultánea el año 2009), Rosenfeld presentó una obra en la cerrada mina de carbón de Lota conocida como *El Chiflón del Diablo*, y dos obras en Santiago (una en la Bolsa de Comercio de Santiago y otra en el estadio Víctor Jara), que estaban vinculadas al sonido, utilizando en todas ellas fragmentos de otras obras anteriores y *cargando* los espacios de significaciones latentes, o bien directamente alternativas en cuanto a la configuración de sus elementos.

Lo que nos parece importante en la obra de Rosenfeld es profundizar en su proceso artístico,

125 Debemos mencionar además que en esta misma Trienal, sorprendentemente existieron varias propuestas que utilizaron el sonido como elemento relevante, o directamente central, de la obra, como los trabajos de Claudio Correa y Pablo Langlois.

más allá de sus obras en particular, ya que constituye un referente importantísimo en la historia del arte chileno, y es por esto que nos resulta inquietante el hecho de que, tras su amplia trayectoria y trabajo con diferentes formatos y lenguajes visuales, haya derivado al sonido. Al entrevistarnos con la artista, ella misma nos contó que sus primeras obras sustentadas en el sonido son específicamente para la Trienal, lo cual responde de alguna manera a la necesidad de proponerse una meta diferente a la habitual, tomando como pie forzado el hecho de no trabajar con imágenes, porque además el sonido es algo que “le venía dando vueltas hace bastante tiempo”¹²⁶. Debemos tener presente que Rosenfeld ha estado varios años trabajando con el formato de video (video-arte, video-instalación), comenzando en él como una manera de documentar sus intervenciones en el espacio público, las que se han perfilado como un trabajo de subversión de los signos. A partir de esta subversión, Rosenfeld genera propuestas en video¹²⁷, en donde en un comienzo el audio se presentaba de manera irregular, posteriormente (como ella misma nos relata) todo el material de estos trabajos han pasado a constituirse, a lo largo de sus 30 años de trayectoria, en su propio archivo audiovisual, al cual puede recurrir al momento de elaborar una nueva obra.

Es a partir del trabajo con los signos concretos (como las palabras o una cruz) que la artista se desplaza hacia el ámbito del video, dentro del que opera a partir de su propia iconografía elaborando obras a modo de collage, en donde el reciclaje de material se perfila como una de sus características principales. Tenemos entonces la imagen de una artista que está constantemente revisando el material audiovisual generado por ella misma, una y otra vez, de-construyéndolo constantemente y reconfigurándolo en nuevas posibilidades de obra. No es extraño pensar que el sonido aparezca entre medio, como una de las tantas posibilidades de construcción de obra, puesto que en la experiencia audiovisual (que es, por cierto, la experiencia que se tiene del mundo cotidiano) el sonido tiene tanta relevancia como la imagen, pero al parecer hace falta una atención mayor sobre esta experiencia para notarlo. La operación de desplazamiento que la artista realiza desde el trabajo con el material audiovisual hacia el material sonoro, sería análoga a la problemática que se suscita cotidianamente en nuestra relación con el espacio acústico y el espacio visual, puesto que vivimos en una sociedad en donde la imagen se ha vuelto un elemento indispensable, pero el cual ha sido sobreexpuesto y al cual hemos sido sobreexpuestos; esto provoca un desbordamiento de las imágenes, por lo cual se hace necesario buscar esa imagen en otra parte, y es esta inquietud la que el artista sonoro (en este caso, Lotty Rosenfeld) recogería, aún cuando no se reemplace la imagen por el sonido: más bien, los sonidos comienzan a leerse como imágenes.

126 Lotty Rosenfeld, en entrevista para este trabajo.

127 En diciembre de 1979, en Santiago Lotty Rosenfeld monta por primera vez una de sus obras más conocidas: *Una milla de cruces sobre el pavimento*, acción de arte que consta de cruzar con cintas blancas las líneas discontinuas del pavimento, formando una hilera de cruces de 1.700 metros de longitud. Este proceso fue grabado y proyectado seis meses después a las ocho de la noche en la misma calle donde fue realizado (Avenida Manquehue entre Los Militares y Avenida Kennedy) a través de pantallas gigantes durante tres horas a la vista de quienes pasaran por el lugar.

El trabajo actual de Rosenfeld puede ser leído entonces como el resultado de un desgaste de la imagen, de un uso y abuso de las imágenes (de sus propios videos), en donde el sonido era un elemento que siempre estuvo presente, aunque sea en el primer momento de la captura de la imagen: una cámara de video realiza un registro audiovisual y no omite el sonido, pero poco a poco la artista comienza a ser consciente de este sonido, primero como un recurso que se condice con la imagen de video (y que podría operar al nivel de los trabajos de Downey), y posteriormente como un elemento central de la obra.

Del mismo modo, la artista Isabel del Río, formada en la disciplina del grabado, nos cuenta que en algún momento de su proceso artístico “se quedó sin imagen”¹²⁸ y desde entonces comenzó a experimentar con mecanismos electrónicos de objetos cotidianos como juguetes y radios, realizando montajes de instalaciones artísticas donde el sonido juega un papel importante, pero sin dejar de lado la visualidad, pues de hecho la materialidad de estos mecanismos, aquella que debería estar oculta (como el *cablerío* y sus conexiones, o los mecanismos ocultos que hacen sonar a una muñeca, por ejemplo) se disponen de una manera estéticamente organizada y con un poderoso atractivo visual. Así, crea una imagen a partir del trabajo con el sonido, no utilizando un referente visual para iniciar el desarrollo de una obra, pero a medida que la va procesando, elaborando y montando obtiene como producto una obra sonora que cuenta con una imagen propia, y que por lo tanto sería lo que hemos llamado una obra sonoro/visual. En la entrevista con la artista hubo una obra que nos llamó especialmente la atención, *96 relojes sincronizados en cuartos de hora*, donde utiliza 15 minutos del reloj, es decir, utiliza el sonido de la aguja del reloj marcando 15 minutos, pero superponiendo el sonido de 96 de ellos por medio del computador, lo que da cuenta del desfase que se produce con estos mecanismos y mostrando este desfase como un *paisaje sonoro*. Se vale de un sonido tan cotidiano como el sonido del reloj, el cual a su vez es un sonido mecánico y que debe ser exacto, porque marca el tiempo preciso de cada segundo, cada minuto y cada hora dentro del cual organizamos nuestras vidas, sin embargo el sonido se desfasa, con lo cual el tiempo también se desfazaría, planteando entonces no sólo una obra que habla del sonido en cuanto a su condición o comportamiento físico, sino en cuanto a una poética sonora. En este sentido, Isabel del Río nos deja ver que más que el sonido de un reloj, de los relojes desfasados, estamos asistiendo al *sonido del tiempo*. Es además importante señalar que el proceso de este trabajo fue registrado en un cassette de 15 minutos de duración, el cual (como la misma artista confiesa) es el único soporte que solo puede registrar y contener audio.

Dentro de los artistas visuales que trabajan con sonido, podemos encontrar a una generación más reciente, y que en algunos casos han trabajado casi desde un inicio en propuestas de Arte Sonoro, como Ariel Bustamante, Mónica Bate, Andrés Torres y Ana María Estrada, quienes formaron parte de la ya mencionada muestra *Reverberancias* del 2005 con obras que toman diversos aspectos:

128 Isabel del Río, en entrevista para este trabajo.

desde los principios físicos del sonido, como es el caso de la obra *D* de Bustamante y donde un disco perforado gira impulsado por un motor, provocando que el aire que atraviesa el orificio produzca el tono musical Re; o en la obra *Tape Drawings* de Bate en que la visualidad de un paisaje sonoro, a modo de un cuadro de pintura, es exhibido colgado en la pared, evidenciando el paso de una cinta de cassette que, al tiempo que escuchamos, la vemos transitar por diferentes puntos marcados en un mapa de Santiago; o el trabajo de Andrés Torres, en donde el artista juega con el concepto de cover al interpretar o recrear en diferentes lugares de Santiago obras emblemáticas del Arte Sonoro universal, todas ellas registradas en un DVD titulado *REVOC*, y estableciendo con ello un vínculo directo entre la música y el Arte Sonoro; y la obra de Estrada; *Tono Invisible* que opera en relación al concepto de lugar, instalándose lejos de las salas de exposiciones con dos cajas de parlantes en los pilares que dan paso al segundo piso del museo, y se emite desde ellos el sonido de la construcción y destrucción alternadamente, aludiendo a la reciente remodelación del Museo de Arte Contemporáneo y a la indeterminación de dicho espacio de tránsito.

En esta misma muestra participaron también los artistas visuales Claudio Muñoz, Pablo Schalscha y Claudio Fernández, en donde los dos primeros presentaron su trabajo “Sonora Caja - Box Sonora”, en donde una caja gigante de madera funcionaba como una especie de juguete que, al ser sometido a diferentes acciones e interacciones, producía diversos sonidos, evocando en cierto punto los trabajos de Tinguely; y por otra parte la obra de Fernández *Ruidos Locos*, donde nos invitaba a escuchar una serie de sonidos que podían ser clasificados como ruidos, música, paisaje sonoro, y que en su instalación remite a la ubicación geográfica, y al traslado que el artista y su obra debieron realizar.

Ahora bien, en las entrevistas realizadas a Mónica Bate, Ariel Bustamante y Ana María Estrada, podemos mencionar algunas particularidades respecto a sus obras y procesos de trabajo que nos parecen interesantes. En el caso de Mónica Bate, quien es una artista que proviene de la fotografía, ella misma nos señala:

“Recuerdo que comencé a fijarme en el sonido a partir de algunos trabajos audiovisuales, en donde sucesivamente fui dando más énfasis a la banda sonora que a la de video, o bien, intentaba hacer pequeñas piezas audiovisuales en donde hacía el ejercicio de invertir la clásica supremacía de la imagen por sobre el sonido (dentro del contexto audiovisual). Con el tiempo comencé a hacer composiciones en donde la narratividad (expresión, conceptualización, etc.) se daba sólo con sonido, dejando de lado la banda de video”¹²⁹.

De alguna manera podemos encontrar un vínculo entre los inicios de esta artista con el trabajo de Downey, en cuanto al cuestionamiento y la subversión que realiza respecto de el medio audiovisual, sin embargo esto aparece como un momento inicial de su trabajo, ya que posteriormente llega

129 Mónica Bate, en entrevista para este trabajo.

a realizar obras como la mencionada *Tape Drawings*, en donde no necesariamente es evidente la proveniencia de la artista de las experiencias en video. Dentro de los referentes que ella misma menciona en la entrevista, se puede deducir que al ir comprendiendo el concepto de banda sonora como sonido, y no como música, llega a vincularse con los objetos que reproducen y amplifican estos sonidos, es decir: ya no solo la música grabada en un cassette, sino el propio cassette como objeto. Lo mismo por ejemplo con los parlantes, ambos elementos que por lo general forman parte importante de su obra, pues de hecho los exhibe como parte de esta:

“No hay ánimo de hacer pasar inadvertida la tecnología que reproduce el sonido, sino todo lo contrario, forma parte y es integrada a la visualidad y es parte también de los conceptos o ideas que se quieren presentar (salvo algunas excepciones)”¹³⁰.

Del mismo modo, los elementos con que se capta el sonido también se vuelven relevantes:

“Me interesa también el tema de la generación u obtención de los sonidos que esté usando, es así como en algunas ocasiones he usado sonido directo, a partir de micrófonos, otras veces grabadora o incluso la telefonía en el caso del proyecto *Acoustic Views*. Se vuelve entonces el medio de obtención de los sonidos, parte importante de la idea total de cada trabajo”¹³¹.

Este último hecho se vuelve importante para el proceso de la obra, pero no es necesariamente siempre evidente en el montaje de la misma; sin embargo, las obras de Mónica Bate intentan dar cuenta de este hecho ante el espectador.

En el caso de Bustamante, nos enfrentamos a una situación completamente distinta, ya que no es un artista que haya pasado por la escuela o la academia, sino que proviene más bien del mundo de la tecnología, en un inicio vinculado a la ingeniería en sonido, a la música y posteriormente a la física y la tecnología digital. En cuanto a su formación artística, ha participado en seminarios y residencias, y ha tenido participación en labores docentes vinculadas al arte y los nuevos medios. Aún cuando en el caso de Bustamante no exista una formación artística propiamente tal, nos parece que nos proporciona un buen escenario para mencionar una cuestión que resulta bastante importante, y que de algún modo ya hemos mencionado al hablar de otros artistas: que al menos los artistas visuales parecieran estar afectados por el mundo de donde provienen. Esto no lo decimos como una cuestión vinculada necesariamente al ámbito expresivo de la obra, sino más bien a su ámbito estético. Este hecho, pudiendo aplicarse a cada artista que hemos mencionado, es especialmente evidente en el caso de Ariel Bustamante, y expresa su radicalidad cuando el propio artista señala:

130 Ibíd

131 Ibíd

“No tengo un material específico con el cual trabajo, el sonido es mas bien un motor de exploración, incluso estéticamente este puede ocupar un lugar bastante secundario. Me es difícil distanciarme de mi background tecnológico y científico específicamente en el área digital, mis trabajos se han desarrollado principalmente a través de estos procedimientos, inicialmente dentro de los lenguajes de programación. Aquí he realizado innumerables software, de síntesis sonora, aplicaciones audiovisuales interactivas, performáticas, reactivas etc., siempre he intentado alejarme de los ideales en los “nuevos medios”. Por eso me he diversificado en las típicas fórmulas y reinventado en la curva que en esta área usualmente te deberían llevar. Así he trabajado bastante en procesos mecánicos o eléctricos simples en los cuales intento exponer y evidenciar claramente su producción, he utilizado desde lápiz y papel, refrigeradores, radios así como también computadores”¹³².

Resulta curioso que Bustamante fue el único artista que no ha definido al sonido como un elemento central de su obra, ya que se centra en el uso de la tecnología y, de alguna manera, es desde ella que aparece el uso del sonido, como su consecuencia.

El trabajo de Ana María Estrada se enmarca dentro del ámbito de las intervenciones sonoras, en las cuales la artista trabaja principalmente a partir de dos materiales: el sonido y el lugar a intervenir:

“En general trabajo a partir de sonidos cotidianos, aquellos sonidos pequeños que señala Cage, los cuales están presentes en nuestro entorno sonoro, pero en los que no acostumbramos a reparar; como el sonido del reloj que llevamos en la mano o el que está colgado en la pared, o el sonido de la llave del agua cuando nos lavamos las manos al ir al baño. Del mismo modo el lugar en donde se reproducen y amplifican estos sonidos es absolutamente relevante, ya que lo que busco en mi obra es producir un encuentro entre el sonido y el lugar donde es propagado”¹³³.

Cuando Estrada habla del lugar como un material importante en su obra, este puede referirse principalmente a su condición arquitectónica, pero también a la condición histórica y/o geográfica del lugar. Así como en la mencionada obra presentada en la muestra *Rebverancias*, la artista busca principalmente lugares para intervenir que sean considerados como no-lugares¹³⁴, o lugares indeterminados, espacios que no alcanzarían a constituirse como un lugar puesto que solo están destinados a ser espacios de tránsito y no de permanencia; estos serían por ejemplo un pasillo, o el umbral de una puerta. Estrada propone que al intervenir sonoramente un lugar es que podemos verlo, es decir verlo por el hecho de oírlo, puesto que en la mayoría de sus propuestas y como ella misma plantea:

132 Ariel Bustamante, en entrevista para este trabajo.

133 Ana María Estrada, en entrevista para este trabajo.

134 Véase Marc Augé, *Los “no lugares”. Espacios del anonimato*, Ed. Gedisa, España, 1998.

“La visualidad del trabajo está constituida por el lugar intervenido, la arquitectura de ese lugar es lo que habría que ver [...] Ahora bien, esta contemplación de la que hablo, sería doble, puesto que contemplamos el o los sonidos que se reproducen y contemplamos al lugar como tal, en tanto espacio, en tanto arquitectura e historia”¹³⁵.

Nos encontramos entonces, en la actualidad, con una camada de artistas con una intención mucho más evidente respecto a la incorporación del sonido dentro de sus propuestas artísticas, en donde este elemento es central y determinante en sus obras, y desde allí todos ellos se hacen cargo de su lugar de procedencia (en cuanto a su formación inicial) y su propia experiencia artística, así como de los vínculos con la Historia del Arte y de los posibles referentes que han influido en sus obras. Este desarrollo del Arte Sonoro, sin embargo, está determinado en la actualidad no solo por el interés de los artistas en incorporar en sus trabajos una mayor experimentación con el material sonoro, sino también por la generación de espacios e instancias que acogen y que promueven este tipo de prácticas contemporáneas.

Eventos e instancias

Respecto a las diversas instancias y eventos que se han generado en nuestro país, quisiéramos partir mencionando una iniciativa de carácter único, que representa sin duda un aporte relevante para la legitimación del Arte Sonoro en Chile. Nos referimos al Encuentro de Arte Sonoro *Tsunami* que se generó a partir del año 2007 como una reformulación del Festival de Música Contemporánea Ricardo Biancini, iniciado años antes por el compositor y músico Jorge Martínez Ulloa, y posteriormente producido y coordinado por la AMCOV (Asociación de Música Contemporánea de la V Región). El año 2007 la AMCOV, en conjunto con un grupo de jóvenes músicos (fundamentalmente alumnos de composición) reformulan la figura de festival de música contemporánea, con la intención de ampliarse a trabajos más allá de lo estrictamente musical y del campo de esta música. Como señala Fernando Godoy:

“En este contexto, la denominación de Encuentro de Arte Sonoro, surge como una declaración y un intento por comenzar a integrar otras disciplinas que utilizan el sonido y también para darle movimiento a la propuesta de festival, al buscar integrar manifestaciones actuales. Sin embargo, el primer *Tsunami* no fue muy diferente del último festival Biancini, salvo por un par de excepciones, la programación se basó fundamentalmente en conciertos de música de cámara y electroacústica. Pero es a partir del *Tsunami* 2008 que la intención original de abarcar más allá de música se hizo efectiva, fundamentalmente debido a que fue

135 Ana María Estrada, en entrevista para este trabajo.

ese año cuando se abrió por primera vez una convocatoria específica para piezas sonoras y performance sonora”¹³⁶.

Producto de esta convocatoria, se realizaron tres montajes¹³⁷ y desde ahí se definió una línea de trabajo que se vio reforzada el 2009: el trabajo en/con el espacio público. Se continuó entonces con una nueva convocatoria de “Arte Sonoro y la utilización de espacios públicos”; además, en cuanto a lo musical se priorizó lo performático y la exploración más radical por sobre la representación e interpretación, distanciándose con ello cada vez más de su pasado como festival musical. Actualmente el evento es dirigido por el músico Fernando Godoy Monsalve, quien fuera parte de los estudiantes de composición que en un comienzo, junto a la AMCOV, reformularan la figura del anterior festival.

Por otra parte, en el 2005 se realiza la anteriormente mencionada primera muestra de Arte Sonoro chileno *Reverberancias*, desarrollada en el Museo Nacional de Bellas Artes. En dicha muestra se reunieron artistas de áreas distintas como la poesía, la música, la ingeniería en sonido, la pintura, la fotografía, la escultura, entre otras, y se desarrollaron propuestas de trabajo de permanencia para lo que duraba la exposición, así como otras que se desarrollaban en un día o que dependían directamente de la acción del público. Nos parece relevante mencionar que *Reverberancias* fue la primera muestra de Arte Sonoro, en la que participaron Paula Arrieta, Luis Barrie, Mónica Bate, Ana María Briede, Ariel Bustamante, Daniel Cruz, Foro de Escritores, Ana María Estrada, Claudio Fernández, Rainer Krause, Ensamble Majamama, Claudio Muñoz, Christian Oyarzún, Alejandro Quiroga, Pablo Schalscha, Cristián Sotomayor, Andrés Torres, Yonhosago y Enrique Zamudio. Bajo la curatoría de Ramón Castillo junto a Krause y a Zamudio, se logró un hito que aglutinó a los practicantes de Arte Sonoro en Chile, indicando al medio local una visión actualizada de las posibilidades comunicacionales y expresivas de la disciplina, bajo un marco institucional como el del Museo Nacional de Bellas Artes¹³⁸.

Bajo este panorama, resulta comprensible que en la actualidad algunas universidades evidencien la necesidad de incorporar los cuestionamientos a las prácticas sonoras en sus aulas. El año 2008 la Universidad Austral de Chile realizó un taller de música electroacústica, que tuvo como principal consecuencia llevar la realización de *Ai-Maako* a Valdivia en los últimos dos años; y en la Universidad ARCIS existió hasta hace poco el esfuerzo de levantar un *Magíster en Arte Sonoro*, impulso que se vio frustrado principalmente por razones presupuestarias de la institución, lo cual representa un hecho digno de analizar para comprender las causas que llevaron a la breve existencia de este espacio de especialización en el área; el hecho habla del estrecho

136 Fernando Godoy, en entrevista para este trabajo.

137 Los tres montajes correspondían a los artistas Ana María Estrada, Rainer Krause y Felipe Ribeiro (de Brasil)

138 Ramón Castillo, en entrevista para este trabajo. Castillo da cuenta de las dificultades generadas por el hecho de que los museos no son espacios diseñados para exponer sonidos, por lo que desafía al artista a incorporar (o no) las variables del entorno, ya que se trataría del *sound specific* en el *site specific*.

horizonte mercantil en que se desenvuelven la mayoría de las instituciones académicas, y de las limitaciones que esto acarrea para la difusión y consolidación de estas prácticas experimentales en nuestro país, tanto en lo concerniente a la disposición de las instituciones académicas de acercar a los nuevos músicos las herramientas, los espacios y las tecnologías necesarias para su formación, como al apoyo hacia las iniciativas de los artistas, apoyo por lo demás reducido hoy a los fondos de asignación concursable.

La Universidad de Chile fue pionera en esta área, pues desde hace años cuenta con un laboratorio multimedial, y también uno se puede encontrar en su sitio web con obras sonoras de Francisco Brugnoli, Gonzalo Díaz, Virginia Errázuriz y Eduardo Cáceres entre otros, siendo éste último representante de la Música Contemporánea en el país. Si bien Brugnoli, Errázuriz y Díaz no han sido hasta ahora exponentes del Arte Sonoro chileno, si nos parece que el hecho de que estos artistas, suficientemente reconocidos en la escena nacional e internacional por su trabajo en las artes visuales, se hayan sentido convocados a esta instancia, podría significar algún tipo de reconocimiento y de mayor apertura hacia estas líneas de trabajo.

En la propia Universidad de Chile, el año 2008 se generó el Seminario Oscilaciones; Pensar el/ trabajar con/ sonido en espacios intermedios, el que abarcó trabajos en diferentes formatos como performances, escultura, trabajos que solo se oían por medio de audífonos, entre otros, además de incorporar en las jornadas de trabajo algunas mesas redondas de discusión en torno a temas vinculados con el área. Recientemente, y como producto final de la iniciativa, se ha publicado un libro donde algunos de los participantes reflexionan en torno a los temas del seminario ¹³⁹.

También nos encontramos con *RadioRuido*, agrupación independiente de artistas que por medio de la colaboración busca crear espacios para la creación y difusión de arte sonoro en Chile, es creada a fines del año 2003 bajo la coordinación de Enrique Zamudio con el propósito inicial de crear un espacio radial, y originalmente fue integrado por Mónica Bate, Daniel Cruz, Alejandro Quiroga y Cristian Sotomayor; posteriormente, se integran también Rainer Krause y Ariel Bustamante. Los miembros de RadioRuido realizaron una presentación en el teatro de la Universidad de Chile el año 2005, y a partir de esa experiencia le proponen al Museo Nacional de Bellas Artes organizar una muestra. Ramón Castillo se suma con entusiasmo a la iniciativa, y es precisamente de ahí de donde nace *Rebverancias*, que permite ampliar el círculo de artistas que trabajan con el sonido. Durante el periodo más interesante de *RadioRuido*, se realizaron actividades sonoras grupales que quedaron en registros personales y otras tuvieron difusión en eventos o programas radiales por internet. Participaron en la reciente Bienal de Arquitectura con un track sonoro “kilométrico”, el cual se articuló con la colaboración de diversos artistas que trabajan con sonido. También se lanzó

139 Francisco Sanfuentes ed. *{Pensar el // trabajar con //} sonido en espacios intermedios*, Ediciones Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2010. En este libro se publicaron textos de artista visuales, músicos y teóricos como Sergio Rojas, Carlos Pérez Villalobos, Jorge Martínez, Mauricio Barría, Rainer Krause, Arturo Cariceo, Ana María Estrada, Enrique Zamudio y Francisco Sanfuentes.

el primer número de una revista sonora, titulada *RadioRuido*, en Junio de 2008 y actualmente hay un segundo número que está ad portas de publicarse.

Finalmente, tenemos el también anteriormente mencionado Foro de Escritores, que desde su conformación en 2003 ha venido siendo espacio de desarrollo de múltiples materias vinculadas a la expresión artística, una de ellas referida al sonido no sólo (aunque sí centralmente) como elemento poético, pero donde se da cuenta de la transdisciplinariedad característica de las expresiones artísticas contemporáneas. En sesiones periódicas, el Foro de Escritores acoge la presentación y debate de obras poéticas, sonoras, musicales e incluso dramatúrgicas, todas ellas vinculadas con la perspectiva exploratoria y vanguardista que caracteriza a sus principales exponentes.

Conclusiones

Lo primero que debemos señalar como conclusión es una respuesta directa a nuestra pregunta de investigación, y afirmar que sí es posible comprender el Arte Sonoro, como práctica artística contemporánea, desde los precedentes en el trabajo de experimentación con el sonido que se encuentran en el arte nacional durante su período moderno en el siglo XX. Al inicio de este capítulo analizábamos la condición de *antecedente* que manejamos para el caso de nuestra investigación, y es que (reiterando lo que señalábamos en un principio) a nuestro parecer se hace posible comprender los eventos y hechos que apreciamos en los campos de la poesía fonética y sonora, la música electroacústica y el trabajo con el video como antecedentes que enriquecen la lectura propuesta para el Arte Sonoro local.

Sin embargo, debemos dejar en claro el que, a lo largo de esta investigación, observamos que algunos de los que considerábamos como referentes a priori no son tales, y más bien corresponderían a una propuesta investigativa para dar una visión históricamente situada respecto a los antecedentes y desarrollo del Arte Sonoro en general. Así por ejemplo, la música electroacústica en Chile no resulta ser una constante como antecedente para el desarrollo del Soundart, es decir, muchos artistas sonoros ni siquiera conocen este tipo de música ni manejan los referentes que hemos expuesto en nuestra investigación, mas en nuestro rol de *lectores externos* de este espacio artístico, consideramos que nuestra labor consiste justamente en establecer esas relaciones y conexiones que, de hecho, parecen no existir, pero que en teoría hemos podido desarrollar con el fin de acercarnos de mejor modo a la emergencia del Arte Sonoro chileno.

Es importante recordar también que la lectura que proponemos aquí está principalmente enfocada desde las artes visuales; hemos determinado esto así, principalmente basándonos en dos ideas: la primera refiere al hecho de que, dada la condición híbrida en que se encuentra esta práctica, lo que la deja en un estado indeterminado y por lo que se hace difícil (o más bien

imposible, e incluso innecesario) establecer ciertos límites, sí se hace pertinente establecer un lugar desde el cual se realiza su lectura; en nuestro caso, el lugar más propicio a nuestro juicio sería el terreno de las artes visuales.

Lo anterior nos remite a la segunda idea eje de nuestra exploración, ya que históricamente esta área se ha caracterizado por fundar y acoger prácticas transdisciplinarias que se han enmarcado principalmente dentro del contexto del arte contemporáneo, por lo tanto, y como ya se señaló más arriba, es desde las artes visuales desde donde podemos realizar una lectura que puede dar cuenta de una manera mayor del alcance y desarrollo que ha tenido el Arte Sonoro en Chile y que permite darle el rendimiento estético que amerita. No olvidemos además que, hasta este trabajo, no ha existido en Chile ninguna investigación que de cuenta del panorama nacional respecto al Arte Sonoro.

Para ampliar la respuesta a la pregunta inicial que motivó nuestra investigación, es necesario decir que, tras explorar teóricamente en el ámbito del Arte Sonoro universal, nos hemos podido dar cuenta de que no es necesario establecer una definición cerrada y acotada para estas prácticas, pues la indeterminación en la que se encuentra como práctica artística contemporánea representa, justamente, su primera característica: la de ser un híbrido que se manifiesta y desarrolla en el cruce entre varias disciplinas, y por lo que lo hemos definido como ámbito transdisciplinar en varias oportunidades a lo largo de este texto. Sin embargo, no nos parece acertado caer en un relativismo absoluto respecto al término, ya que sí existen características que lo hacen distinguible respecto a otras prácticas; no olvidemos que el término de *arte intermedia* existe y es utilizado para nombrar una serie de prácticas artísticas que se encuentran en la misma situación interdisciplinar que la que le compete al Arte Sonoro.

Se hace necesario entonces dar cuenta de las particularidades que caracterizan al Arte Sonoro. En primer lugar, nos interesa reforzar una idea que ya ha sido expuesta con anterioridad: lo que particulariza al Arte Sonoro es el trabajo consciente con la materialidad del sonido, es decir, el entender al sonido como un material en sí mismo, como un objeto sonoro, con tal de hacerlo disponible para operar con él y darle posibilidades de ser y aparecer distintas a la posibilidad musical. Además, el trabajo consciente con el sonido implica un desarrollo de obra que se centra en la idea de proceso, ya sea este analítico, teórico o experiencial. Cuando hablamos de proceso, nos referimos al hecho de que la construcción de obra se compone de diferentes fases o etapas, que pueden ser más o menos conscientes para el artista, pero sin las cuales se haría prácticamente imposible entender al sonido como material de trabajo disponible. Ahora bien, esto se presenta sólo como un momento en el proceso creativo, momento que, insistimos, no necesariamente es consciente para el artista, y del cual la obra no siempre dará cuenta.

En segundo lugar, al acercarnos teóricamente a los procesos creativos de los artistas sonoros encontramos que es posible observar al menos dos maneras de relacionarse con el sonido, esto es,

dos formas de trabajar con el material sonoro, y aquello tiene que ver con el proceso creativo del artista y, más precisamente, con su manera de aproximarse al material sonoro. En otros términos, ya no bastaría una observación de la obra concluida, incluida la nominación a posteriori que hacemos de ella (escultura sonora, instalación sonora, etc.), sino que se puede remitir a un hecho anterior: el cómo se inicia y desarrolla el ejercicio de una obra sonora, lo que en el punto anterior definimos como su proceso. Para ello, proponemos una distinción que, aun cuando hemos llegado al final de este proyecto, consideramos inicial y provisoria, ya que esta investigación solo presenta una primera lectura y aproximación al desarrollo del Arte Sonoro chileno. Pues bien, la distinción es la siguiente: de una parte, se observa una aproximación al material sonoro determinada fundamentalmente por la tecnología y los nuevos medios de producción de sonidos, operando entonces a través de una mediación digital y, por ende, vinculada al campo de la música electrónica y al proceso de conocimiento que se tiene de, y la experimentación que se hace con, los dispositivos y tecnologías disponibles en este terreno. De otra parte, existe una aproximación a la sonoridad desde el ámbito de la experiencia cotidiana, del entorno natural y urbano, del paisaje sonoro. Esta forma de trabajo tiene como trasfondo el proceso de tomar conciencia de que el mundo es sonoro, cuestión que podría parecer obvia, pero que podemos entender que opera a un nivel inconsciente al pensar en el imperio de la imagen que caracteriza nuestra época, donde más que el sonido es el ruido (en su amplio concepto) lo que llega hasta nuestros oídos, y por lo cual la experiencia contemporánea de lo sonoro se vuelve un recurso crítico de los mecanismos de producción de sentido acerca de nuestra propia realidad social y cultural.

En relación al trabajo de los artistas y sus procesos creativos, existe otra cuestión importante que ya hemos dejado ver en este mismo capítulo cuando hacíamos referencia a los trabajos particulares de algunos artistas. Esta dice relación con el lugar de proveniencia de quienes practican el Arte Sonoro: al estudiar las obras actualmente enmarcadas en el área de esta práctica, y al entrevistarnos con algunos artistas sonoros, hemos podido darnos cuenta que cada artista está afectado por sus propios antecedentes. Aquello viene a darle mucho más sentido a nuestra propuesta de leer el Arte Sonoro desde las artes visuales, ya que los propios artistas evidenciarían en sus procesos de construcción de obra la imposibilidad de desligarse de su pasado formativo, y por lo tanto, se constata el hecho de que, aun cuando el Arte Sonoro como tal pudiese parecer una práctica nueva y que carece de un pasado histórico (con lo que se haría difícil poder señalar antecedentes claros y precisos), los antecedentes para esta práctica contemporánea deben ser buscados en diversas disciplinas. Y así como al interior de las artes visuales encontramos distintos vínculos con las obras de los artistas sonoros, según si provienen de la escultura, la fotografía, la pintura, etc., los trabajos de los artistas sonoros podrían estar vinculados a diversas prácticas anteriores al propio Arte Sonoro.

Otro aspecto relevante son las instancias que se han generado para difundir este tipo de arte.

Podemos decir que sin los diversos eventos e instancias que se han generado en Chile durante el siglo XXI sería casi imposible pensar y hablar hoy en día de un Arte Sonoro chileno y, por lo tanto, son los principales pilares para contribuir a la consolidación de una escena de Arte Sonoro en nuestro país. Sin embargo, consideramos que dentro de estas propuestas e iniciativas (y principalmente al referirnos a las exposiciones y exhibiciones que se han llevado a cabo) existen diferentes matices en cuanto a la calidad y a la rigurosidad con que se ha abordado el tema, lo cual deja en evidencia que aún nos encontramos en una situación muy precaria respecto a la recepción y acogida por parte de las diversas instituciones artísticas y culturales de nuestro país, en donde, entre otras cosas, hace falta curadores que se interesen y especialicen en el área, de manera que no sean siempre los propios artistas quienes deban cumplir este rol fundamental para la construcción de una muestra que, en cuanto a sus montajes, cumpla con las condiciones mínimas para poder apreciar, valorar y comprender una obra de Arte Sonoro. En este sentido, nos parece que son quizás las propuestas independientes las que han resuelto el problema de manera más eficiente, porque han proporcionado espacios que no necesariamente están enmarcados dentro del ámbito institucional del arte chileno, trascendiendo las obras a espacios alternativos y, aún más, hacia el espacio público.

Pareciera ser que hasta ahora la mayoría de las exposiciones han tratado las obras de Arte Sonoro de una manera más bien limitada, en donde el sonido, que es el elemento central de las obras, no ha sido comprendido en su totalidad pues, por ejemplo, no se comprende aún que el espacio en el cual se instala la obra se vuelve aún más relevante que en cualquier otro tipo de exposición, ya que este espacio se presenta como la caja de contención y de resonancia del sonido de las obras. Nos llama la atención y se echa de menos la existencia de una mayor cantidad de propuestas por parte de los artistas para evidenciar, criticar y/o solucionar este problema, ya que son los propios artistas sonoros los que debieran comprender mejor el comportamiento del material sonoro. Esta crítica la hacemos sobre todo por el hecho de hacernos cargo de la lectura propuesta desde las artes visuales, pues las exposiciones que se han desarrollado han sido principalmente formuladas y acogidas por espacios de exhibición relativos a estas artes, y porque pareciera ser que, paradójicamente, los artistas visuales que trabajan con sonido muchas veces no ven el espacio y el lugar en donde están proponiendo sus obras.

Hay en esto una situación en la que nos parece importante detenernos a reflexionar, pues podemos suponer que existe una crítica tácita desde el área de la música hacia las artes visuales al introducirse en el ámbito del Arte Sonoro ¹⁴⁰, ya que estos últimos trabajan con un material que no se han preocupado en conocer o en estudiar más, en cuanto a sus propiedades físicas. Esta crítica nos hace sentido al menos en un aspecto, y pensando en las dos áreas principales que incorporan esta práctica: música y artes visuales, ya que podemos pensar que si nos enfrentamos

140 Ana María recuerda haber escuchado esta crítica por parte del músico y artista visual Félix Lazo hacia los artistas visuales que trabajan con sonido en una charla “El sonido como materia, conversaciones entre la electroacústica y el Arte Sonoro” Universidad ARCIS, el año 2009. En la mesa participaban Federico Schumacher, Rainer Krause y Félix Lazo.

a una obra de Arte Sonoro propuesta por un músico, tal vez éste no tenga mayor manejo respecto a la visualidad de su obra en cuanto a su montaje, pero a su vez esperaríamos que maneje las condiciones ideales para la apreciación sonora de su obra. Y viceversa: para el caso de un artista visual, tanto en las consideraciones físicas de una propuesta sonora como en las consideraciones visuales del montaje de la obra, opera un concepto común que es el concepto de lugar; por lo tanto, en ninguno de los dos casos deberíamos eximir de responsabilidad al artista sonoro: aún cuando consideremos que las propuestas de Arte Sonoro provenientes de un músico y las de un artista visual pueden tener elementos que representan un plus en particular para cada caso, creemos que en una exposición, la conciencia respecto del espacio donde se exhibe la obra y donde se propaga el sonido es absolutamente fundamental para la eficacia de la obra.

Así como las instancias de exhibición de obras, otro ámbito que debe ser importante y que debiera a nuestro juicio, ocupar un lugar mucho más relevante y activo al que ocupa hoy en el desarrollo del Arte Sonoro chileno, es el ámbito educativo. Si bien consideramos que la formación artística autodidacta puede ser tan completa como la formación académica, nos parece que esta última no puede marginarse de las prácticas contemporáneas emergentes que existen en nuestro país, y es que, incluso más que emergente el Arte Sonoro estaría en un estado urgente¹⁴¹, pues ya no puede esperar para ser reconocido y legitimado como práctica artística local. Actualmente, no existen en las universidades (ni estatales ni privadas) programas de estudio que contemplen el Arte Sonoro como práctica específica, y aún cuando ha habido propuestas por parte de artistas y músicos, pareciera ser que una vez más, el mercado ha regulado la educación. Basta recordar el esfuerzo por levantar el Magíster de Arte Sonoro en Universidad ARCIS por parte de Federico Schumacher, el cual se vio frustrado por su escaso impacto en el “mercado educativo”. En este sentido podríamos ver que en la educación escolar existe una apertura mucho mayor al incorporar ciertos preceptos vinculados al Arte Sonoro, aún cuando estos están enmarcados dentro de la enseñanza de la música y no de las artes visuales, pero que de todos modos nos parece sumamente relevante en cuanto al aporte conceptual y formativo que representa.

* * *

141 La noción de “arte urgente” expresada aquí, está basada en una idea expuesta por Arturo Cariceo en las ayudantías del taller de Francisco Brugnoli, entre los años 2001 y 2002.

Hemos llegado al final de nuestra investigación, no sin la sospecha de que hemos dejado fuera muchos artistas e instancias que pueden representar antecedentes para la comprensión del Arte Sonoro local; sin embargo, hemos hecho el mayor esfuerzo por presentar un trabajo riguroso y lo más completo posible, siempre teniendo en cuenta que se trata por ahora, de la primera y única investigación que se ha realizado hasta hoy respecto al Arte Sonoro en Chile. Esperamos que a partir de este texto surjan nuevas inquietudes por explorar esta área tan poco conocida y valorada en nuestro país, y que en consecuencia existan otras oportunidades para seguir profundizando este trabajo.

FOTOGRAFÍAS Y RESEÑAS DE PERSONAJES ENTREVISTADOS PARA ESTA INVESTIGACIÓN.



Federico Schumacher

Licenciado en Música de la Universidad de Chile, desde el año 2000 siguió cursos de composición de música electroacústica en Francia y es uno de los principales investigadores del desarrollo de la música electroacústica en Chile. Como compositor tiene a su haber más de una docena de obras electroacústicas, varias de ellas premiadas en concursos internacionales y habitualmente presentadas en conciertos y festivales en todo el mundo. En 2002 junto a otros compositores chilenos crea la Comunidad Electroacústica de Chile (CECh), de la cual es hoy su coordinador.



Lotty Rosenfeld

Artista visual, instaladora y videísta nacional, durante los años '70 formó parte de la Escena de Avanzada, y en 1979 funda e integra el Colectivo Acciones de Arte (CADA) junto a Diamela Eltit, Juan Castillo, Fernando Balcells y Raúl Zurita. En los '80 adopta medios visuales y sonoros para la problematización de la realidad política y social en sus intervenciones artísticas de espacios públicos.



Ariel Bustamante

Músico y artista sonoro. Es uno de los principales artistas sonoros del país, ha recibido el premio “Alcatel-Amigos del Arte 2005” y representado a Chile en 2009 en la Bienal de Arte Contemporáneo “Beijing 798”. Es miembro del proyecto RadioRuido.



Mónica Bate

Artista visual y sonora egresada de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, donde además se desempeña como docente. Sus trabajos partieron con la fotografía y los medios digitales, desde hace cinco años viene incursionando en el sonido a través de instalaciones sonoras y cuadros sonoros. Postgraduada del programa de Artes Visuales y Nuevas Tecnologías de la Universidad de Chile, realizó estudios en el Instituto Harvestworks de Nueva York. Desde el año 2005 hasta la fecha es miembro del proyecto RadioRuido.



Rainer Krause

Artista sonoro y plástico nacido en Alemania, magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile y que ha desarrollado su trabajo en Chile desde 1987. Es profesor de Artes Plásticas de las Universidades de Chile, Andrés Bello y UNIACC. Su trabajo sonoro incluye exposiciones individuales y colectivas en Europa y América Latina, y desde el 2005 es curador de exposiciones y eventos de Arte Sonoro. Es miembro del proyecto RadioRuido.



Isabel del Río

Artista visual y sonora, estudió Arte en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Desde el año 1997 ha desarrollado una obra visual donde el sonido es parte estructurante de la composición. Utiliza en sus propuestas visuales: ruidos cotidianos de la calle que se prolongan en la galería, relojes des-sincronizados que arman en el muro un paisaje sonoro, la voz humana grabada desde una contestadota y reproducida por cientos de pequeños parlantes distribuidos ordenadamente sobre una superficie, así como múltiples sonidos de juguetes que construyen superficies visuales/sonoras.



Rolando Cori

Compositor musical y académico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Durante sus estudios de pregrado estudió con Juan Amenábar, de quien además fue ayudante. Posteriormente concluyó estudios de composición y de música electrónica en Alemania. Es autor de varias obras electroacústicas, y entre 2001 y 2006 fue presidente de la Asociación Nacional de Compositores de Chile.



Sergio Rojas

Destacado filósofo nacional, doctorado en Literatura en la Universidad de Chile y académico del Departamento de Artes Visuales de la misma universidad. Ha escrito muchos libros y artículos, varios de ellos vinculados a reflexiones acerca del arte moderno y, en específico, sobre temáticas musicales y sonoras, además ha participado en instancias de debate y reflexión con artistas visuales y sonoros.



Fernando Godoy

Músico e ingeniero electrónico. Miembro fundador y director del Festival de Arte Sonoro Tsonami. En su trabajo utiliza tecnologías de hardware y software libre, paisajismo sonoro e improvisación instrumental. Actualmente mantiene proyectos paralelos de música experimental e improvisada desarrollando interfases e instrumentos electrónicos artesanales con tecnología DIY e investigando con cadenas de retroalimentación o feedback. También es miembro fundador del Proyecto Tarabust, colectivo dedicado al desarrollo de proyectos de experimentación y música improvisada.



Ramón Castillo

Candidato a Doctor en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Barcelona, España. Asistente de dirección y curador del Museo Nacional de Bellas Artes. El año 2005 participa como curador de “Reverberancias: Arte Sonoro Chileno”, primera exposición de arte sonoro chileno realizada en el mes de Noviembre en el MNBA, y donde se presentaron instalaciones, esculturas y performances sonoras, música experimental y poesía sonora.



Jorge Martínez

Musicólogo y compositor de música electrónica, Licenciado de Música en la Universidad de Niza. Estudió música electrónica en el Conservatorio de Florencia y actualmente se desempeña como académico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Ha compuesto cerca de 30 piezas electrónicas, y ha participado en diversas instalaciones, performances y otro tipo de iniciativas de índole experimental, tanto en Chile como en su estadía en Europa.



Tsunami 2009.

Chimbalab, Catedral del Feedback, Leonel Kaplan, Ensemble Majamama, Christian Galarreta(Perú).

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.

ADORNO, Theodor W. (1983) Teoría Estética. Orbis: Barcelona.

_____. (1966) Filosofía de la nueva música. Sur, S.A.: Buenos Aires

ÁLVAREZ Fernández, Manuel (s/f) “Posibilidades (e imposibilidades) de los ‘nuevos medios tecnológicos’ en la creación sonora”. Disponible en <http://www.miguelalvarez.es.tt/>

AMENÁBAR, Juan (1975) “Consideraciones acerca de la obra musical en la sociedad de consumo”. Revista Musical Chilena N° 132, Santiago.

_____. “Un proceso de estructuración formal (Feed-back, comentario a la obra para violín solo y equipo electrónico)”. Revista Musical Chilena N° 162, Santiago.

ASUAR, José Vicente (1959) “En el umbral de una nueva era musical”. Revista Musical Chilena N° 64, Santiago.

_____. (1960) “El festival de Colonia”. Revista Musical Chilena N° 72, Santiago.

_____. (1963) “Música electrónica: poética musical de nuestros días”. Revista Musical Chilena N° 86, Santiago.

_____. (1975) “Recuerdos”. Revista Musical Chilena N° 132, Santiago.

_____. (1976) “La segunda generación de la música electrónica”. Revista Musical Chilena N° 134, Santiago.

AUGÉ, Marc (1998) Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Gedisa: España.

BADOS, Concepción (2009) “Cecilia Vicuña: Poesía visual y afirmación de la identidad”. Revista Casa del Tiempo N° 19, Universidad Autónoma de México, México D.F. Disponible en http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/19_iv_may_2009/casa_del_tiempo_eIV_num19_06_10.pdf

BECERRA, Gustavo (1957) “¿Qué es la música electrónica?”. Revista Musical Chilena N° 56, Santiago.

BENJAMIN, Walter (1989) “La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica”, en Discursos Interrumpidos. Taurus: Buenos Aires.

_____. “Historia de la fotografía”, en Discursos Interrumpidos. Taurus: Buenos Aires.

BIANCHI, Soledad (1987) “La imagen de la ciudad en la poesía chilena reciente”, en Revista Chilena de Literatura N° 30, Santiago.

BOURDIEU, Pierre (1971) “Elementos de una teoría sociológica de la percepción estética”, en Pierre

- BOURDIEU Et. Al., Sociología del Arte. Nueva Visión: Buenos Aires.
- BREA, José Luis (1996) Un Ruido Secreto. El arte en la era póstuma de la cultura. Mestizo: Murcia.
- _____. (2007) “Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image”, en Estudios Visuales N° 4, CENDEAC, Murcia.
- BÜRGER, Peter (1987) Teoría de la Vanguardia. Península: Buenos Aires.
- CAGE, John (1999) “El futuro de la música: Credo” y “Cómo pasar, patear, caer y correr”, en Escritos al Oído. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos: Murcia.
- CHION, Michael (1999) Guide to Sounds Objects. Pierre Schaeffer and Musical Research (traducción de John Dack y Christine North). Disponible en <http://modisti.com/news/?p=14239>
- CLARO, Samuel (1963) “Panorama de la música experimental en Chile”. Revista Musical Chilena N° 83, Santiago.
- COFRÉ, Juan Omar (1990) Filosofía de la obra de arte. Universitaria: Santiago.
- DOWNEY, Juan (1998) Con energía mas allá de estos muros. Catálogo de exposición en el IVAM, Institut Valencia d’Art Modern, Valencia.
- ESTRADA, Ana María (2005) “El Sonido en las Artes Visuales” Tesis para la obtención de título profesional, Universidad de Chile, Santiago.
- FURLONG, William (1994) “Sound in recent art”, en Audio Art: Discourse & Practice in Contemporary Art. Academy Editions: London.
- GARCÍA, Isaac (s/f) “El grafismo musical en la frontera de los lenguajes artísticos”. Disponible en <http://www.opusmusica.com/020/grafismo.html>
- GUASCH, Ana María (2009) “Artes y nuevas tecnologías”, en El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Alianza: Madrid.
- GUBBINS, Martin (s/f) “Sobre la poesía sonora”. Disponible en <http://www.lanzallamas.org/blog/2006/09/sobre-poesia-sonora/>
- HALL, Stuart (1980) “Encoding/decoding”, en Stuart HALL Et. Al. Cultura, Media, Language. Routledge: London.
- HIGGINS, Dick (1967) “Statements on Intermedia”, en Wolf VOSTELL ed. Dé-coll/age. Bulletin der Fluxus und Happening Avantgarde N° 6. Something Else Press: New York.
- HUIDOBRO, Vicente (1931) Altazor o El Viaje en Paracaídas. Disponible en <http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/altazor.htm>

HÜSSERL, Edmund (1962) "Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica". Fondo de Cultura Económica: México.

JAMESON, Fredric (1991) Ensayos sobre el Posmodernismo. Imago Mundi: Buenos Aires.

_____. (1998) "La posmodernidad y el mercado", en Teoría de la Posmodernidad. Trotta: Madrid.

_____. (2006) "Posmodernismo y sociedad de consumo", en Hal FOSTER ed. La Posmodernidad. Kairós: Barcelona.

JAY, Martin (2003) "Devolver la mirada: la respuesta americana a la crítica francesa al oclularcentrismo". En Estudios Visuales N° 1, Murcia.

KAHN, Douglas (1994) "Lo último: Fluxus y la música", en L'Esprit de Fluxus. Fundació Antoni Tapies: Barcelona.

_____. (1999) Noise, Water, Meat. A History of Sounds in the Arts. MIT Press: London/New York.

KRAUSE, Rainer (2010) "El sonido instalado", en Francisco SANFUENTES ed. [Pensar el // trabajar con //] sonido en espacios intermedios, Ediciones Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

KRAUSS, Rosalind (2006) "La escultura en el campo expandido", en Hal FOSTER ed. La Posmodernidad. Kairós: Barcelona.

LAGOS, Felipe y Luis MONTES (2004) "Altazor o la ruta del paracaidista", en Ruidos y susurros de las vanguardias: reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945). Laboratorio de Creaciones Intermedias, Universidad Politécnica de Valencia: Valencia.

LANDY, Leigh (2007) Understanding the Art of Sound Organization. MIT Press: London.

LASH, Scott (1997) Sociología del Posmodernismo. Amorrortu: Buenos Aires.

LÓPEZ Rojo, Alfonso (2000) "Ars Sonora". En Revista Lápiz N° 124, Madrid.

MARTÍNEZ, Jorge (2010) "Arte sonoro, paisaje acústico, ambiente sonoro: elementos para una diferenciación", en Francisco SANFUENTES ed. [Pensar el // trabajar con //] sonido en espacios intermedios, Ediciones Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile

MC LUHAN Marshall y B. R. Powers (2002); "La aldea global: transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI" Gedisa, Barcelona.

MERZ MAIL (s/f) "Poesía fonética y sonora (de las vanguardias históricas al siglo XXI)". Disponible en <http://www.merzmail.net/fonetica.htm>

MOLINA, Miguel (2008) "El Arte Sonoro". ITAMAR, Revista de investigación musical, territorios para el arte, N° 1, Valencia.

MONTES, Luis Andrés (2008) *La Escultura Posible: resistencia y perspectiva del cuerpo en la contemporaneidad*. Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia.

OBERT, Julia Catherine (2006) "The Cultural Capital of Sound: Québécois's Acoustic Hybridity". *Postcolonial Text*, Vol. 2, N° 4, EE.UU. Disponible en <http://postcolonial.org/index.php/pct/article/viewArticle/493>

ROJAS, Sergio (2003) "Los ruidos del sonido (notas para una filosofía de la música)", en *Imaginar la materia. Ensayos de filosofía y estética*. ARCIS: Santiago.

_____. (2009) "¿Queda todavía algo de 'ruido' en el sonido?", en *Las obras y sus relatos II*, Ediciones Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile: Santiago.

RUSSOLO, Luigi (1916) "El arte de los ruidos; Manifiesto Futurista". Disponible en www.uclm.es/artesonoro/elarteruido.html

SÁNCHEZ de Muniain, J. María (1945) "Estética del paisaje natural". Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Madrid.

SCHAEFFER, Pierre (1988 y 1996) *Tratado de los objetos musicales*. Alianza: Madrid.

_____. (1996) *¿Qué es la música concreta? Nueva Visión*: Buenos Aires.

SCHAFER, Murray (2009) "Yo nunca vi un sonido", conferencia ofrecida en el Foro Mundial de Ecología Acústica. *Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*, Ciudad de México. Disponible en <http://www.archivosonoro.org/?id=257>

SCHOPF, Federico (2000) "Poesía y lenguaje en Altazor". *Revista Chilena de Literatura* N° 58, Santiago.

SCHUMACHER, Federico (s/f) "Música electroacústica en Chile". Disponible en <http://www.electroacusticaenchile.cl/>

_____. (2007) "La música electroacústica de Gustavo Becerra (Homenaje a sus 80 años)". *Revista Musical Chilena* N° 207, Santiago.

SHAW-MILLER, Simon (2002) *Visual Deeds of Music: Art and Music from Wagner to Cage*. Yale University: Yale.

VEGA, Aurelio de la (1965) "En torno a la música electrónica". *Revista Musical Chilena* N° 94, Santiago.

WERNER, Hans Ulrich (s/f) "Tres instantáneas sobre el paisaje sonoro". Disponible en www.eumus.edu.uy

WESTERKAMP, Hildegard (s/f) "Bauhaus y estudios sobre el paisaje sonoro". Disponible en www.uclm.es

ENTREVISTAS

BATE, Mónica. Enero 2010.

BUSTAMANTE, Ariel. Enero 2010.

CASTILLO; Ramón. Enero 2010.

CORI, Rolando. Septiembre de 2009.

DEL RÍO, Isabel. Noviembre de 2009.

GODOY, Fernando. Diciembre de 2009.

KRAUSE, Rainer. Diciembre de 2009.

ROJAS, Sergio. Octubre de 2009.

ROSENFELD, Lotty. Marzo de 2010.

SCHUMACHER, Federico. Diciembre de 2009.

OTRAS FUENTES.

ITALIANO, Juan Ángel (2009) "School Days (phonetic & sound poetry)", CD.

VV. AA. (2001) "Festival de Poesía Sonora", CD.

SCHUMACHER, Federico (2006) "50 años de música electroacústica en Chile. 1956-2006. CD.

AGRADECIMIENTOS:

Luis Montes, Miguel Molina, Sergio Rojas, Rainer Krause, Ramón Castillo, Fernando Godoy, Ana María Briede, Mónica Bate, Ariel Bustamante, Jorge Martínez, Rolando Cori, Federico Schumacher, Lotty Rosenfeld, Galería Metropolitana y Facultad de Artes Universidad de Chile.

Agradecimientos especiales de Ana María Estrada Zúñiga:

A mi familia y amigos, por la confianza y el apoyo incondicional en todos mis proyectos.

Especialmente: Carolina Velásquez, Catalina Tuca, Daniela Veas, Karen López, Paula Flores, Raquel Barrera, Soledad García y Marcello Dinali.