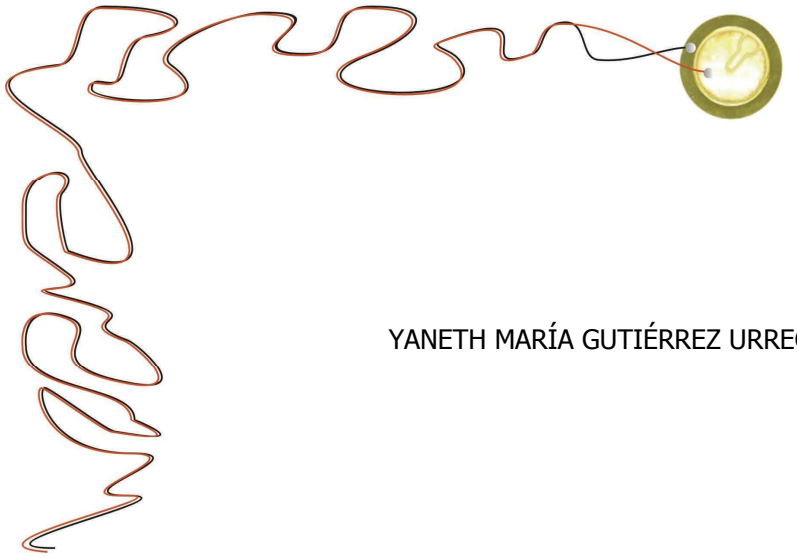


YANETH MARÍA GUTIÉRREZ URREGO

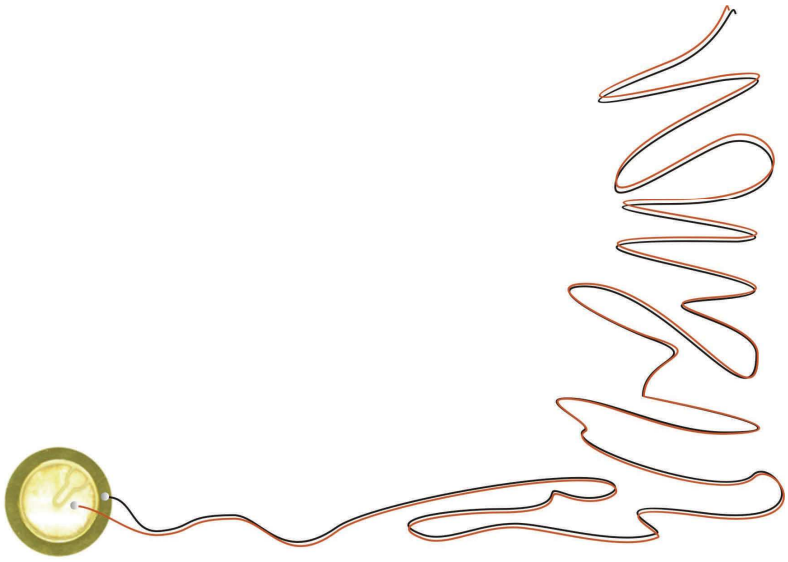
ONDAS
GO - SHINTAI

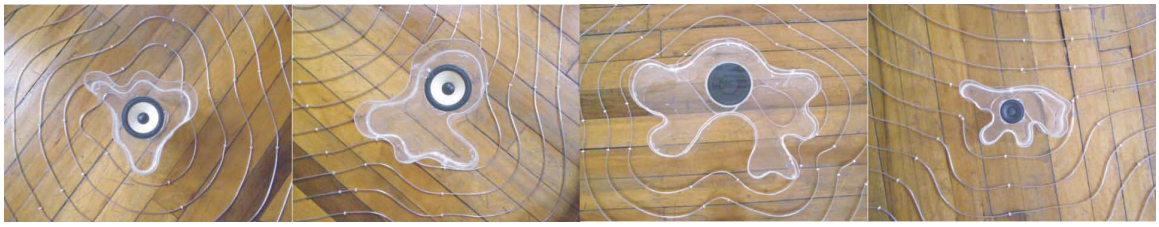
DIRECTORA
MARIA TERESA OSORIO SALAZAR

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSE DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES
BOGOTÁ, D.C.
Mayo 2007

YANETH MARÍA GUTIÉRREZ URREGO

ONDAS
GO - SHINTAI





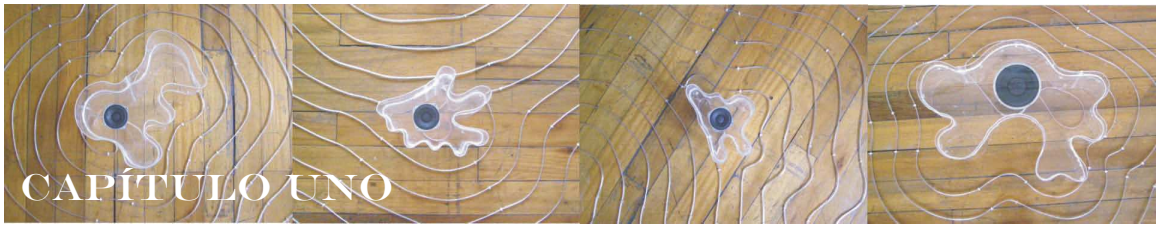
INTRODUCCIÓN

Las inquietudes e intereses frente al sonido se dieron a partir del acercamiento a la música, sus reglas, componentes y por supuesto, la producción de sonidos bajo estas pautas. Es entonces claro que si lo que se escuchaba o producía no estaba dentro de estos parámetros, simplemente se omitía o corregía hasta lograr un sonido ideal que se denomina *nota*, y así educar el oído a una cierta gama de sonidos. Entonces, ¿qué sucede con aquellos sonidos residuales o los que se producen mediante otros medios que no son necesariamente los instrumentos musicales?

Cuando comencé a escuchar estos sonidos residuales y no musicales, percibí y sentí que la mayoría de ellos no son agradables, son arrítmicos, y que poseen características sonoras diferentes a los sonidos musicales. Al inicio me deje llevar por mi memoria musical, e intentaba componer estructuras rítmicas y musicales con estos sonidos. Pronto me di cuenta que de esta manera perdían su naturaleza de ser sonidos residuales y no musicales, que es lo que realmente me interesa.

Esto me llevó a escuchar no solo las obras de músicos que comenzaron a romper con las estructuras tonales de la música, sino también, las de aquellos artistas y no-músicos que experimentaron precisamente con estos sonidos no musicales. De esta manera me propuse componer teniendo en cuenta la aleatoriedad de estos sonidos, y así lograr mostrarlos o presentarlos de forma que, volvamos nuestros oídos hacia ellos y contemplarlos en un ámbito diferente.

Por otra parte no hay que olvidar que los ruidos y sonidos nos proporcionan una noción de un espacio, objeto o lugar, y que gracias a los avances tecnológicos podemos alterarlos y modificarlos. De esta manera podemos crear y recrear un paisaje sonoro en cualquier espacio, sin olvidar que este interactúa con los sonidos ya existentes allí. Es cuando el silencio juega y jugará un papel importante en las composiciones sonoras, ya no se considerará una ausencia acústica, sino la pérdida de atención a los sonidos circundantes. Este concepto relacionado con la "no-intención", es uno de los fundamentos del Budismo Zen, ideología oriental que no solo fue de interés para algunas de las composiciones sonoras en los años 50, sino que fue reflejada en los jardines secos japoneses. Estos últimos relacionados con el desarrollo matérico de este proyecto.



CAPÍTULO UNO

El objeto de mi investigación es el sonido y su posibilidad de transmitir cualquier estado de ánimo, el de referenciar un entorno real y por que no, el recrear otro que no existe y que es fruto de la fantasía de quien lo diseña. En este punto no solo tengo en cuenta los sonidos musicales, sino tanto aquellos que son resultado de la actividad diaria y los que suelen rechazarse por ser no deseados. De esta manera comprendí que el sonido es movimiento, que es un estímulo que necesita una intervención corporal activa, dándome cuenta que el silencio no existe, sino que es la ausencia de atención lo que genera esa sensación de ausencia de sonido. Esta distracción o concentración sobre determinados sonidos se puede dar ya sea por las características propias del sonido, por los intereses del oyente o posiblemente porque no ve el sonido mismo y su fuente física.

Entonces comencé por escuchar los poemas sinfónicos del húngaro Franz Liszt (1811-1886), ya que él elabora toda una composición alrededor de lo que experimentaba en sus viajes y las emociones que éstos removían en su alma y que luego eran plasmadas en sus piezas. Esto fue lo que me interesó de Liszt, esa actitud romántica que va de dentro hacia fuera, es decir, la capacidad de narrar no lo que veía, sino lo que sentía. Como el mismo lo diría:

> "Habiendo yo recorrido en estos últimos tiempos muchos nuevos países, muchos lugares distintos, muchos sitios consagrados por la historia y por la poesía, habiendo experimentado que los aspectos variados de la naturaleza y de las escenas que con ella se relacionan no pasaban ante mis ojos como imágenes vacías, sino que removían en mi alma profundas emociones; habiendo experimentado también que entre ellas y yo se establecería una relación vaga pero inmediata, un lazo indefinible pero real, una comunicación inexplicable pero cierta, **he tratado de convertir en música algo de mis sentimientos más vivos y de mis hondas percepciones**. A medida que la música instrumental progresa, se desarrolla y desprende de sus primeras trabas, tiende a impregnarse más y más de esta idealidad que ha marcado la perfección de las artes plásticas, y a convertirse no en una simple combinación de sonidos sino en un lenguaje poético más apto, tal vez, que la poesía misma para expresar todo cuanto en nosotros va más allá de los horizontes usuales, todo cuanto escapa del análisis, todo cuanto se relaciona con profundidades inaccesibles del alma, con deseos inagotables, con presentimientos infinitos..."[1]

[1] Sopeña, Federico. "*Vida y Obra de Franz Liszt*". Editorial Espasa-Calpe Argentina, S.A. Argentina, 1954, pág: 90.

Con esta premisa Liszt comenzará a desarrollarse y desprenderse de las trabas de la música instrumental para convertir sus obras no en una simple combinación de sonidos, sino en un lenguaje poético. Consigue no solo indicar su carácter en un pasaje, sino que lo hace perceptible al escucha, es como si Liszt planteara un paisaje del alma.

Estimulado por el fabuloso virtuosismo técnico del violinista italiano Nicolò Paganini (1782-1840), Liszt decidió obrar milagros similares en el piano y llevó la técnica del instrumento hasta sus últimos extremos, tanto en su propia ejecución como en sus composiciones. En su piano hay mucho de errabundo, de vagabundeo romántico sobre las teclas que, en no pocos momentos, tiene al menos el encanto de la materia flexible a los dedos y, sobre todo, del reflejo de ese mismo vagabundeo soñador[2]. Este músico comenzará entonces con su piano a "improvisar" con la orquesta, lo cual le traería serios problemas ya que ésta no resiste las divagaciones que llegan a serle insoportables. Pero si las emociones se dan sin una estructura establecida, ¿por qué habría de estructurarlas en el momento de hacerlas música en este caso? A finales del siglo XIX y comienzos del XX aparecería el músico francés Claude-Achille Debussy (1862-1918), quien al igual que Liszt, solo quiso hacer y expresar lo que sentía realmente. Pero en Debussy el momento de cada sentimiento es pasajero, no es tan contemplativo como en Liszt, es más explosivo, con cambios instintivos que precisamente debilitan la tonalidad clásica como tal. Debussy era consciente de los problemas que plantea la creación de formas musicales a gran escala, sin recurrir a fórmulas ya existentes. Durante toda su vida detestó las reglas académicas y las directrices. Sus planteamientos fueron el aporte que me facilitó el desarrollo de la expresión, la libertad y la flexibilidad, no solo frente a la producción musical sino sonora.

En los trabajos de Debussy cada vez que reaparece el tema[3], lo hace en una transformación diferente; nada se repite de la misma forma. Como tampoco lo serían las emociones, ya que no se puede expresar dos veces la misma emoción. Él solo quiso hacer y expresar lo que sentía realmente, cultivando el momento pasajero, la vida de los sentidos, la música como realidad inmediata. En los primeros años del siglo XX Debussy escribió alguna vez: "*Todo lo que un oído fino percibe en el ritmo del mundo circundante se puede representar musicalmente*"[4]. Aunque no comparta esta necesidad de tener que transcribir todo sonido a la estructura musical tradicional,

[2] Sopeña, Federico. "*Vida y Obra de Franz Liszt*". Editorial Espasa-Calpe Argentina, S.A. Argentina, 1954, pág: 113

[3] Entendiendo este como la sucesión de notas musicales ordenadas mediante una estructura rítmica / medida de duración), que posee un clímax o punto de tensión que luego descansa.

[4] Cox, David. "*La música orquestal de Debussy*". Editorial Idea Books, S.A., 2004, pág: 9.

sería válido anotar que con esta libertad, Debussy debilitó la tonalidad clásica como tal, aunque no la destruyó. Del resultado de sus experimentos surge una actitud más rica, más libre hacia la tonalidad, de hecho creó un mundo musical instintivo, como una ensoñación, que parece tocar todos los aspectos de la experiencia.

Esta nueva libertad de la que disfrutaba Debussy venía de un mundo de insinuaciones y símbolos estrechamente relacionados con la poesía y las artes plásticas de su tiempo, con las cuales estaba íntimamente relacionado. Es posible hacer una comparación con el Impresionismo pictórico, pero puede ser engañosa. Debussy pudo haber sufrido la influencia de los paisajes de William Turner y sus característicos efectos de luz y color puro, pero rechazaba la etiqueta "impresionista" aplicada a la música. Para la gente corriente esta palabra puede sugerir algo vago, impreciso o experimental, lo más opuesto a las texturas claras y cuidadosamente calculadas de Debussy. Una definición más correcta de Impresionismo sería una representación de la realidad que reproduce una experiencia visual inmediata, una impresión directa, pero no claramente enfocada, de color y forma, definida en la expresión, pero libre de un estilo ortodoxo[5]. Aquí ciertamente podemos encontrar un paralelo entre el Impresionismo y la música de Debussy. Esto se refleja precisamente en la utilización que hace del timbre instrumental, a través de "pequeños toques sucesivos ligados entre sí por obra de una clarividencia instintiva"[6]. Es un equilibrio de sensaciones y texturas, fluidas, esparcidas en múltiples matices, la más delicada combinación de luz y sombra. Debussy buscaba un modo de querer contener todos los matices incluyendo progresiones armónicas con una sutil lógica propia, es como si utilizara el timbre instrumental como un fin en sí mismo, de forma similar a la técnica *puntillista* de la pintura. Estos se complementan mutuamente sin estar mezclados y sin estar en un mismo orden.

Era algo como una obsesión, hasta tal punto que le era imposible escribir una sencilla y simple cadencia perfecta. Por lo que siempre ese esforzó por repetirse, como el mismo Debussy lo diría: *"La técnica de cada uno hay que volver a construirla de acuerdo con las necesidades de cada obra"*. Lo mismo sentiría Strawinsky: *"en cada obra se renueva mi espíritu"*, e igualmente Picasso: *"cada vez que empiezo un cuadro, me siento como si me lanzara al vacío".* En la creación artística, los pensamientos, las ideas y el estilo en el cual encuentran expresión, es parte de un proceso. La sensibilidad de Debussy, la sutileza de su pensamiento musical, lo impulsaba a expandir el lenguaje musical, dando mayor libertad y flexibilidad a las formas de las que finalmente esas ideas se revestían.

[5] Cox, David. "*La música orquestal de Debussy*". Editorial Idea Books, S.A., 2004, pág: 9.
[6] Ibid pág: 19

En aquella época, muchos de los músicos pensaban que la música de Debussy era un fruto amargo donde la disonancia era la regla (en otras palabras, un tipo de experiencia descabellada y perturbadora). En la actualidad, cuando se ha aceptado la obra de Debussy como un clásico, cuando la norma de los aceptable es completamente diferente y cuando la desintegración se lleva al extremo como algo natural, es muy difícil para nosotros apreciar el efecto que las obras de este músico tuvieron en la época de su estreno. En las últimas obras de Debussy se hace latente ese anhelo de una música flexible que dé la impresión de no estar escrita, una libertad en el discurso musical, siempre cambiante en colores, formas y ritmos.

El advenimiento de sonoridades extrañas a la escala diatónica regular, el empleo insistente de "dilaciones" (demoras), la aceptación del politonalismo, son fenómenos que han contribuido a la determinación de una condición inarmónica. Este interés experimental y de ruptura que comienza a develarse en las piezas de Debussy, hacen de la música una técnica de diseño y un modo sorpresivo de composición, rasgo que caracterizará a la música contemporánea –en su vertiente experimental- particularmente a la inventiva de Jhon Cage y al serialismo y la música dodecafónica[7]. Lo cual me haría retomar las obras de Cage, en las cuales se puede percibir un cierto efecto de azar en algunas de sus composiciones, algo caóticas podría decirse, ya que no poseen un orden estricto.

Cuando Cage decidió incorporar los ruidos a la obra musical lo hizo con la intención de rechazar el sistema tonal, de esta manera comenzaría a reconsiderar el concepto de material musical. Por ende el "silencio" también se volvería participe en la obra, ya no solo como el que antecede al sonido sino como aquel que realiza intercambios con este. Para el artista el "silencio" no existe, ya es sonido, y de nuevo es sonido o ruido[8]. Entonces se habla del silencio como totalidad de los sonidos no queridos y, que al intercambiar sonido y silencio se estaría recurriendo al azar. Pero para que pueda existir azar, tiene que hacer que varios acontecimientos se desarrollen al mismo tiempo, o bien sucesivamente y sin ninguna relación[9]. Esta afirmación nos ayuda a aclarar la manera como se nos presentan los sonidos y cómo los percibimos,

[7] La música dodecafónica se escribe siguiendo el principio de que todos los doce tonos o notas son de igual importancia, siendo opuesta a al tonal, en la cual ciertas notas son predominantes y con una tonalidad determinada. En la dodecafónica no sucede esto y por esto siempre es atonal. La relación interna se establece a partir del uso de una Note-Row (hilera de notas) compuesta por las doce notas aunque a veces sean menos. El compositor decide el orden en que aparecen con la regla de que no se repita ninguna hasta que la serie vuelva a empezar.

[8] Charles, Daniel. "*Para los pájaros. Conversaciones con Daniel Charles*". Monte Avila Editores, C.A., Venezuela, 1981, pág: 36.

[9] Ibid pág: 44

dándonos cuenta que nuestro diario panorama sonoro es irregular, arrítmico y que por ello, sintamos que no lo podamos controlar, ni siquiera estimar. Cage propone entonces entrar en el azar para desaparecer los prejuicios, las ideas preconcebidas, las ideas previas de orden y organización. Nos estimula a no abandonar y a restringirnos experiencias que damos por concebidas o hechas.

Lo anterior nos lleva entonces a las emociones, los gustos y la memoria. Estos aspectos son casi imperceptibles en la obra de Cage, precisamente porque no es esclavo de ellas, las acepta, las toma de modo que pueda dejarlas. Así, él ha descubierto que aquellos que insisten muy poco en sus emociones saben mejor que los demás qué es una emoción. Tal vez por ello su obra es libre de percepción, emoción y hasta interpretación.

La pérdida de un orden o tonalidad no fue una preocupación para Cage, sino más bien la exigencia de dar cabida, en el seno de una estructura musical, a todos los ruidos posibles. De esta manera considera las cuatro dimensiones que posee el sonido: altura, intensidad, timbre y duración. Esto lo llevará a su vez a explorar las cosas, a partir de hacerlas sonar y resonar, para descubrir qué sonidos contenían, para explorar todas las posibilidades instrumentales no inventariadas aún. La infinidad de fuentes sonoras posibles de un terreno vago o un depósito de basuras, de una cocina o de una sala. Este rasgo sería entonces definitivo, ya que nunca cesaría por obtener de los objetos, de los instrumentos no convencionales todo lo que fueran capaces de entregar. Cage nos facilitó con este ejercicio una manera no solo de abrir nuestra audición a otras posibilidades sonoras sino el empezar a comprender qué clases de relaciones entablamos con nuestro entorno.

En este punto Cage propone realmente un reto, el de abandonar el sonido en sí mismo, tal cual es. Él no desea repetir una situación a la que estamos habituados y que bien puede seguir siendo lo que es, sino crear una situación totalmente nueva, en que cualquier sonido o ruido puede acompañar a cualquier otro. Es lo que el artista llamaría una situación "experimental"[10]. En la civilización actual, donde todo está estandarizado, donde todo se repite, la cuestión es permitirnos una experiencia nueva a cada repetición; es verdad que no siempre se llega allí, pero se está en este camino. Como alguna vez lo hubiese planteado Marcel Duchamp: "*uno debe esforzarse por alcanzar la imposibilidad de recordar, incluso cuando la experiencia va de un objeto a su doble*"[11].

---

[10] Charles, Daniel. "*Para los pájaros. Conversaciones con Daniel Charles*". Monte Avila Editores, C.A., Venezuela, 1981, pág: 86
[11] Ibid pág: 90



Transform



Insen

Por otro lado, no hay que olvidar las notaciones de John Cage, ya que a través de ellas se percibe esa misma liberta que buscan sus obras. Con él parece borrarse toda frontera entre el arte gráfico y las partituras, ya que interpreta dibujos y gráficos de manera musical. Es disfrutar de una manera distinta de la obra, ya no como un mero artificio "hetero-impuesto" para que la composición pueda prolongar su existencia más allá de su ejecución, como se nos ofrece la misma en el placer tímbrico al escucharla, tomando como referencia la notación, sino como un goce de distinto orden que implique diversas facultades de nuestra mente. Teniendo en cuenta que la representación gráfica nunca es puro y simple signo para la música, las notaciones de Cage nos ofrecen mil posibilidades de interpretación y facilitan también sugerir cambios sobre ellas. Entonces podrían tomarse como su interpretación visual del sonido, que en este caso está plasmada sobre el papel. Lo que nos sugiere que ¿el sonido no solamente es audible y sensible, sino también visible?

Gracias a la evolución de la notación o grafía musical, desde el pergamino medieval de los cantos gregorianos hasta la grafía de la música contemporánea, la música ha ido creciendo tanto en sus complejos aspectos estructurales, como en sus posibilidades de establecer diferentes relaciones con las distintas artes: con la pintura, pasando por el registro visual computarizado de la música, tanto en su aspecto gráfico –casi pictórico- como en su registro digital/sonoro; la poesía, la arquitectura, etc. Lo cual me llevó a conocer los trabajos de Carstein Nicolai o artísticamente conocido como Alva Noto. Sus diferentes proyectos poseen un fuerte carácter experimental, asociando ciencias, artes visuales y música, con el fin de crear nuevos procesos creativos. Una peculiaridad en su obra es que no utiliza secuenciadores, sino patrones matemáticos para dotar a su trabajo de complejas estructuras rítmicas. Los glitches, también llamados "clicks and cuts"[12] no son utilizados como añadiduras sino como parte fundamental de sus temas, así como una gran variedad de sonidos

[12] www.hombrelogo.org/article/alva-noto-ryuichi-sakamoto. Actualización: 1/06/2006



Perfect Square
(2004)

electrónicos generados por aparatos habituales (teléfonos, fotocopiadoras, etc).
Pero el conocimiento de Alva Noto abarca más, al haber estudiado no solamente pintura, sino también paisajismo y arquitectura. Tal vez no debería resultar sorprendente que un profesional de las artes tan polifacético esté de algún modo conectado con la música. Desde el propio término se deriva, en última instancia, de la palabra griega *Mousike* que se utilizaba para designar cualquiera de las artes o ciencias regidas por las nueve Musas. En la Edad Media europea *música* se consideraba algo más científico que artístico. El hecho de que las matemáticas sean importantes para Alva Noto es patente en muchas de sus obras, en particular, y de forma más elegante, en la traducción visual del principio matemático del *Perfect Square* (2004) –en el que un cuadro puede dividirse en cuadros más pequeños de diferentes tamaños hasta un número máximo de 21- ejecutado en capas de hojas de cristal transparente que provocan vértigo y desconcierto, tanto mental como visualmente.

Muchas obras recurren a ruidos que el oído humano no es capaz de discernir, pero Alva Noto plantea si dichas emisiones son tal vez perceptibles de algún otro modo. No sólo se preocupaba por la producción de sonido en sus obras, sino también por una concepción visual del sonido, como él mismo lo diría:

> "Siempre me ha interesado llevar las creaciones de forma visible más allá de los límites auditivos. No podemos oír las frecuencias muy bajas o muy altas. La única manera de percibirlas es visualizando el sonido. He desarrollado unos principios básicos: bajas frecuencias que modulan superficies o frecuencias muy altas para manipular señales de televisores".[13]

[13] Verdú, Daniel. *"Alva Noto experimenta con el sonido del error".* www.elpais.com/articulo/madrid/Alva/Noto. Actualización: 25/01/1997

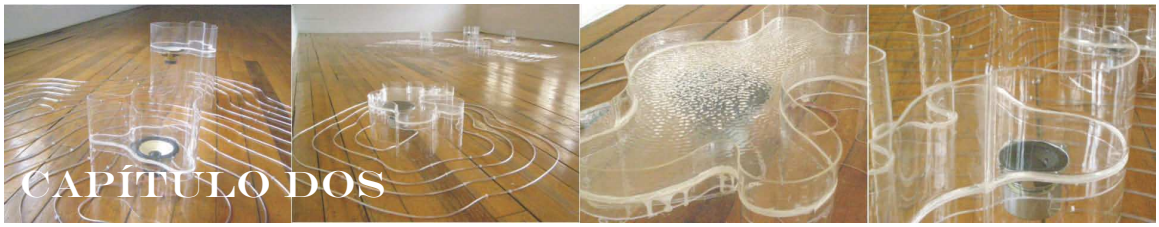
Diversas melodías de anuncios televisivos, timbres de ascensor y otros sonidos pregrabados son utilizados como base sobre lo que el artista actúa para producir cambios graduales a través de una serie de estados audio-visuales.

Aunque el uso de los patrones matemáticos por Noto puede ser un buen método para la composición no lo comparto totalmente, ya que algunas de sus composiciones suelen tornarse mecánicas y un tanto carentes de un sentido "humano" detrás de ellas. (Como si el artista dejara que la máquina a partir de sus procesadores y logaritmos lanzara un sonido bajo una programación predeterminada, lo que no da cabida a una intervención directa sobre ella.)

Por otro lado no hay que olvidar que Nicolai no se limita a estudiar la naturaleza del sonido sino que también toma en cuenta qué efecto puede tener en el mismo humano, física y psicológicamente. De hecho un aspecto importante en su obra es que gran parte de esta se desarrolla en la mente, el cerebro del espectador. Otras obras, tal vez menos atractivas visualmente, van más allá de la producción de motivos lindos para conducirnos hacia el ámbito más abstracto de su trabajo. De este modo, *Void* consiste en una serie de tubos –hechos de cristal cromado- en los que se ha sellado el sonido, nada más. Esta sencilla acción estimula una serie de preguntas en la mente del espectador: ¿revive el sonido?, ¿qué sucede si rompo el cristal?, ¿cuál es la esperanza de vida del sonido? Como sostiene Nicolai: "la pieza es simplemente el punto de partida, pero básicamente es el espectador el que la produce"[14]. Así ocurre de hecho con gran parte de su obra, en donde el resultado final está dentro de la mente de la audiencia.

Nicolai también trata otro aspecto presente en su obra, el movimiento, y por consiguiente, el tiempo. A menudo se ha identificado el sonido y la música con el paso del tiempo. El teórico austriaco-americano Felix Salzer la describe como: "movimiento en el tiempo", mientras que muchos músicos más tradicionales describen la música como "sonidos organizados en el tiempo". Nicolai no "organiza" sino que crea las condiciones para una auto-organización, utilizando mecanismos como la superposición de ondas y loops (repeticiones) de sonido, para crear una composición compleja, caótica e impulsiva que parece extenderse hacia el infinito. Tanto la preocupación por hacer visible el sonido de alguna manera e intenta construirlo de una manera aleatoria, son los puntos de referencia para crear mi composición sonora utilizando los sonidos, ruidos y errores de las nuevas tecnologías.

[14] Coulson, Amanda. *"El ejercicio oculto"*. Revista Internacional de Arte. Lápiz. Número 212, España, Abril de 2005, pág: 64-77.



CAPÍTULO DOS

El interés por comenzar a experimentar con el sonido fue cuando por primera vez escuché el término "paisaje sonoro". No sabía a ciencia cierta si era la representación de un lugar a través de sus características físicas y espaciales, como lo sería en el manejo "estricto" del término y, si era de ese modo, ¿dónde, cuándo y cómo juega la palabra sonoro? Generalmente cuando pensaba en un paisaje recordaba las pinturas realizadas por los primeros paisajistas en Colombia a finales del siglo XIX o, en las imágenes de la cámara de video donde apreciaba las panorámicas de montañas, árboles, ríos, etc., de cualquier viaje familiar. Pero, ¿qué sucedía con lo sonoro? ¿Acaso era pintar con el sonido? Si retrocedemos al ejemplo de la cámara, se darán cuenta que omití parte de su funcionalidad, ya que no solo capta y emite imágenes sino también sonidos. Al cerrar los ojos frente a la pantalla me di cuenta que lo que escuchaba tenía poco o ninguna relación con lo que observaba, era como estar en un lugar totalmente diferente.

El término paisaje sonoro deriva del paisaje terrestre[1], es la manifestación acústica de "lugar", en donde los sonidos dan a los habitantes un sentido de lugar y la cualidad acústica de este, está conformada por las actividades y comportamientos de los habitantes. Los significados son creados precisamente debido a dicha interacción entre paisaje sonoro y la gente. Por lo tanto, el medio ambiente sonoro (o paisaje sonoro), que es la suma de la totalidad de los sonidos de un área definida, es un reflejo íntimo de –entre otros- las condiciones sociales, políticas, tecnológicas y naturales del área. Cambios en las mencionadas condiciones implican cambios en el medio ambiente sonoro[2]. Hildergard Westerkamp no sólo está enunciando qué es el paisaje sonoro, sino también propone diversas clases, cualidades técnicas para abordarlo.

El paisaje sonoro y mi experiencia de él, especialmente en medios ambientes urbanos, es usualmente caótica. El viajar a otro lugar me permitió abrir mi percepción auditiva porque mis oídos estaban alerta ante lo desconocido, lo indescifrable. La necesidad de codificar los significados de los sonidos y paisajes sonoros no familiares nos hace escuchar con atención. En ningún lugar se hace más claro que durante un viaje, que el oír es una forma, un intento de orientarse en un nuevo lugar[3]. Aunque sería mucho más interesante realizar este ejercicio en lugares, territorios, espacios, con los

---

[1] N. del T.: en inglés "soundscape" deriva de landscape.
[2] Westerkamp. Hildergard. *"Bauhaus y estudios sobre el paisaje sonoro – explorando conexiones y diferencias"*. www.eumus.edu.uy/ps/txt/copeland.html. Actualización: julio 2002.
[3] Ibid.

cuales nos relacionamos diariamente. Los ojos pueden mirar a lo lejos, pero el oído no puede ir más allá de la inmediatez acústica del motor de los automóviles. La ciudad puede ofrecerme muchas oportunidades para tomar fotos, pero las grabaciones realizadas en los mismos lugares van a ofrecerme muy poca variación del incesante "ruido" del tráfico. De manera similar dentro del auto como pasajero o conductor, estaré separada del sonoro exterior. De hecho le parabrisas funciona como una pantalla de cine y el motor y la radio como la banda sonora que lo acompaña. Como todo se ve muy abierto, se tiene la ilusión de espacio, sin embargo, acústicamente uno está encerrado. A diferencia del ojo, el oído nos proporciona permanentemente información acerca de acontecimientos en nuestro entorno que no podemos ver y nos brinda conocimientos que necesitamos para poder funcionar.

Esta cualidad del oído puede provocarnos rechazo a ciertos "sonidos no deseados" (ruidos), especialmente entre los habitantes de las ciudades. Este rechazo resulta generalmente al no poder controlar nuestro medio ambiente acústico de la misma manera en que podemos controlar nuestro entorno visual. Es fácil aislarse óptimamente del mundo, pero no es fácil hacerlo acústicamente. En el fondo lo que nos molesta no es el sonido sino su mensaje, reconocemos cosas que oímos tan fácilmente como cosa que vemos, pero normalmente de manera menos conciente. Los sonidos nos proporcionan permanentemente mensajes que no queremos oír, pero no deberíamos olvidar que los mensajeros no tienen la culpa de los mensajes que portan. No obstante, ¿por qué creemos que todo ruido dado es inevitable? Quizá porque hasta hace poco no teníamos los medios ni el conocimiento para estructurar activamente el sonido. Las técnicas de grabación existen recién desde los años sesenta y anteriormente el sonido había desaparecido antes de poder capturarlo e investigarlo. Pero hoy no sólo podemos capturar los sonidos, sino también analizarlos y observarlos desde distintos puntos de vista y podemos estructurarlos casi de la manera que queramos, tanto los sonidos como sus fuentes. Punto a favor para componer un paisaje sonoro ya sea objetiva (reproducir los sonidos tal y como se escucharían en el ámbito donde la escena tiene lugar), representativa (sin ser los sonidos que habría, se escucharían en el ámbito donde la escena tiene lugar, hace alusión a los mismos y nos permiten representarlos) o subjetivamente (el entorno sonoro ya no es un entorno real, sino un entorno imaginado).

En este punto, no sólo debemos pensar como compositores sino como receptores también. El sonido puede ayudarnos a recuperar vivencias del pasado y hacer emerger con fuerza sentimientos, sensaciones y recuerdos que por su propia riqueza y expresividad pueden superar la propia realidad vivida. De esta manera podemos contribuir al enriquecimiento y sentido de los diferentes lugares en los que el hombre desarrolla su vida. La presencia del sonido contribuye al proceso mediante el cual los

ambientes se convierten en "lugares" imprimiéndoles una atmósfera particular generadora de múltiples y variados sentimientos y sensaciones, ya que la respuesta ante un determinado estímulo surge no sólo de sus rasgos físicos sino del significado que le es atribuido por los propios receptores. Es decir, los sujetos perciben y reconstruyen el mundo a través de sus propios supuestos, valores u expresiones vitales.

Soundscape, paisaje sonoro, esfera sonora o paisaje audible. Estos términos representan todo el continuo de música, habla, ruido, incluyendo los sonidos sintéticos y el silencio. La disciplina llamada ecología acústica aborda el ser humano y su relación con lo audible como campo central de su estudio. El ser humano no es el objetivo de los estímulos, sino en intérprete de su mundo perceptivo. Desde R. Murria Schafer los ecologistas sonoros se diferencian de la acústica tecnológica y la medicina, así como de la música experimental (concreta) de ruidos, a través del *cuidado de oídos* para los espacios acústicos vivientes. Su percepción no es la del objeto sonoro libre, sino del acontecimiento sonoro vivido[4]. Los sonidos traen mensajes, conexiones con la vida cotidiana y sentimientos. Los oyentes participamos en la composición de nuestro medio ambiente acústico, que entiende como habla: lenguaje sonoro. Pero aún después de prácticas e investigaciones sobre paisaje sonoro parece que la brecha entre una utopía del silencio y el ruido sigue siendo bastante grande.

"El arte de los ruidos", escandaloso manifiesto escrito por Russolo en 1913, es algo más que una pieza irónica de provocación cultural. Su elogio del ruido nos incita a aprender los sonidos del mundo real y de la forma en que los oímos, para comprender tanto el medio ambiente como a nosotros mismos. Sus proclamas nos ayudan a comprender y disfrutar de dichos sonidos como discurso sonoro puro. Entonces, ¿cómo es que oímos? En la vida real tendemos a entender los sonidos como referencias a objetos o acontecimientos, y usamos la memoria para recurrir a esta información esencial, no obstante, al oír, nuestra reacción inmediata es suplantar el sonido con información visual. Buscamos el objeto sonante, generalmente usando el conocimiento de la memoria para visualizar una fuente parecida. Esto podría entenderse como una estrategia correctiva, ya que la visualización nos proporciona información que la audición contradice o fracasa en comunicar. En cuanto un sonido llama nuestra atención auditiva creamos una presencia visual interna para traer la

[4] Werner, Hans-Ulrich. "*Tres instantáneas sobre el paisaje sonoro*". www.eumus.edu.uy/ps/txt/werner.html. Actualización: agosto 2002.

experiencia a nuestro "ahora" perceptivo. Por ejemplo, una conversación telefónica presenta exigencias especiales a nuestra conciencia porque como sugiere Marshal McLuhan, la imagen auditiva necesita ser fortalecida por otros sentidos[5]. Posiblemente ello no radica en la calidad de la imagen auditiva, sino el hecho de que la experiencia está insistentemente presente en nuestra atención sin proporcionarnos datos visuales confirmativos. Esto es insostenible para nuestra comprensión de la presencia dominada por la vista, de manera que creamos una imagen visual fuerte y comprehensiva que se ajuste a una voz.

Pero por otro lado, si modificamos nuestra relación normal con el sonido, desestimulando su visualización y concentrándonos, no en la causa del sonido sino en la información externa que contiene, parecería posible concebir un sonido carente de fuente. Aún cuando reconozcamos un sonido uno del mundo real, su proceder real no es algo que podamos asegurar, de hecho probablemente no podamos hacerlo. En su lugar lo aceptamos y lo aceptaremos como un sonido "genérico" de la vida, uno que ha adquirido un significado simbólico independiente de su fuente física. Lo anterior parecería indicarnos que los sonidos del mundo real se inclinaría más hacia la audición referencial y que estaría exento de actividad imaginativa. ¿Podríamos cambiar nuestro canal auditivo hacia uno de carácter reflexivo? Sería una apreciación creativa y disfrutable del sonido a partir de sus propiedades acústicas. No obstante, cuando parezca que la audición reflexiva y referencial son actividades independientes, actúan conjuntamente como medio de sintetizar nuestro conocimiento y nuestro disfrute de los sonidos del mundo real.

Para la audición reflexiva, al igual que sucede con otras interpretaciones perceptivas, no alcanza en realidad un alejamiento completo de la memoria y la imaginación. Esta deficiencia aparente es especialmente cierta en casos de los sonidos del mundo real, no podemos pretender que no los conocemos, aunque la imaginación nos permite concentrarnos en datos de la memoria de un modo creativo y libre, que requiere menos concesiones a la percepción común. Las condiciones para la audición reflexiva implican que no tenemos por qué escuchar el sonido de las olas, sino que podemos reconocerlas como susurros, silbidos o cualquier otro recuerdo comparable[6].

---

[5] McLuhan, Marshal, 1964, pág: 235. Norman, Catherine. *"La música del mundo real como audición compuesta"*. www.eumus.edu.uy/ps/txt/norman.html. Actualización: septiembre 2003.
[6] Norman, Katherine. "La Música del Mundo Real como audición compuesta" www.eumus.edu.uy/ps/txt/norman.html. Actualización: septiembre 2003..

Estas clases de asociaciones que se establecen con la ayuda de la imaginación y la memoria no fueron exclusivas del paisaje sonoro, también lo hizo, aunque de manera distinta, el poema sinfónico. No es fácil definir este término, puede fijarse sencillamente en una "idea musical" con relativa independencia de la literatura o en un vago estado estético intermedio entre la música "abstracta" o "pura" y el poema[7].

Al escuchar algunos poemas sinfónicos se llega a sentir una intención narrativa de una trama de cualquier historia, la cual es contada a través de instrumentos musicales reconocibles que "hablan" mediante una composición de forma libre que se amolda a las exigencias, precisamente, del poema literario elegido por el autor. Aunque no se quiera decir con esto que el poema sinfónico no haya estado relacionado con conceptos de la pintura, el teatro, los paisajes naturales y otras fuentes extramusicales. Dichas ideas pueden ir desde el retrato literal, como el de una locomotora en *Pacific* 231 (1923) de Arthur Honegger, hasta las formas no específicas y evocadoras como en *Les Prédules* (1854) de Franz Liszt.

El hecho de descubrir que con los poemas sinfónicos se podían imitar sonido de la naturaleza, el canto de las aves, hechos militares, el rodar de un carruaje y toda una gama de sonidos, es el hecho de que aunque se supone que todas las obras describen sentimientos o acciones a través de una orquestación variada, se pueden escuchar como música pura. Independiente de sus connotaciones.

Por otro lado, la manera como Franz List trabajó en sus poemas sinfónicos fue realmente enriquecedora. Le gustaba tocar pianos desafinados porque rompían la tensión y el peso de los sonidos temperados y excitaba su impulso creador. Parece ser que experimentaba un particular deleite con las sonoridades inesperadas (por tanto, casuales, aleatorias y, en este caso, no predeterminadas) que le ofrecían las teclas de su piano desafinado. Entonces, porque no imaginarse que el entorno a diario es un gran piano desafinado, que nos ofrece sonoridades que nos posibilitan componer y recrear estos espacios o sensaciones al gusto del autor de dicha composición.

Pero Liszt no fue el único que experimentó con las cualidades sonoras de los instrumentos musicales para liberarse de ciertos parámetros establecidos. Por ejemplo el compositor francés Claude A. Debussy fue uno de los grandes revolucionarios de la música clásica y, aunque la mayor parte de su obra se le

7 Canedo, Alfredo. "Revista de Música Culta", revista mensual de publicación en Internet. Argentina, Número 57, octure 2004.

catalogue como descriptiva, jamás se empleó el término *Poema sinfónico* para designar a sus composiciones. Más que descriptivas, las obras de Debussy son evocativas, no buscan la imitación del espacio que lo rodea sino que el oyente sienta emociones que puedan pasar desde la alegría hasta la tristeza en un instante. La utilización que hace de la armonía y del color instrumental para propósitos expresivos trajo innovaciones en las progresiones armónicas y en el uso y las combinaciones de los instrumentos, dejando de lado las formas concisas y abstractas de la música clásica.

En este punto la música ha ido creciendo tanto en sus complejos aspectos estructurales como en sus posibilidades de establecer diferentes relaciones con las distintas artes: pintura, poesía, arquitectura, etc. De este modo la música entra en un proceso de sofisticación estética y comienza a mostrar similitudes con las pretensiones de las artes plásticas. Así, la música atonal por ejemplo, surge del impulso por liberarse de la tonalidad que le había dominado durante siglos, como lo fue para la pintura liberarse de las leyes de la perspectiva o el cromatismo que la aprisionaba.

Cuando los primeros artistas visuales cambiaron su foco del primer plano por el segundo plano [por ejemplo, del retrato a la pintura de paisaje], ayudó a expandir sus percepciones de los límites, permitiéndoles capturar al enigmático personaje del segundo plano. La composición básica del "segundo plano" comprende datos que filtramos fuera de foco en nuestro alrededor más próximo. El dato escondido en nuestra percepción del "punto ciego" contiene mundos que esperan ser explorados, si escogemos desviar nuestro foco de atención hacia ellos.

Es así como llego a la música concreta, que nació en 1958, en la radio francesa con Pierre Schaeffer y Pierre Henry. La aparición de la grabadora permitió perfeccionar las técnicas de manipulación sonora con que trabajaban los primeros experimentadores. Entre ellas se destacaban la superposición de sonidos, la reproducción sucesiva (en canon) de dos cintas musicales idénticas, la edición de cintas y pegarlas en un nuevo orden, la regulación de las intensidades dinámicas (fortes y pianos), cambios de velocidad en la reproducción, las reproducciones invertidas (del final al principio), la intercalación de silencios y pausas, las entradas y salidas graduales del sonido, y la distribución en el espacio sonoro por medio de varios altavoces.

Aunque el origen de la música post-digital es complejo, hay dos importantes y bien conocidos precursores que ayudaron a estructurar su nacimiento: el Movimiento Futurista Italiano a principios del Siglo XX y la composición *4'33"* [1952] de John Cage. El Futurismo fue un intento de reinventar la vida según había sido readaptada por las nuevas tecnologías. El pintor futurista italiano Luigi Russolo estuvo tan inspirado en una composición orquestal de Balilla Pratella que escribió el manifiesto *The Art Of Noises*, en la forma de una carta dirigida a Pratella[8].

Sus manifiestos y subsiguientes experimentos con el intonarumori[9] (Intonizador de ruidos) que imitaba sonidos urbanos industriales, transmitiendo un mensaje viral a las futuras generaciones, le valió a Russolo el estatus actual como abuelo de la música contemporánea "post-digital". Los Futuristas consideraron la vida industrial como una fuente de belleza y a ellos les proveyó una sinfonía en movimiento. Motores de automóviles, máquinas, fábricas, teléfonos y la electricidad cuyos ruidos resultantes fue una rica paleta de posibilidades para los Futuristas que utilizaron para sus experimentos estos sonidos. Esta es quizá la primera vez en la historia que los artistas del sonido cambiaron su foco del primer plano de las notas musicales, al segundo plano del sonido incidental.

En pocas décadas después de que los Futuristas pusieran el ruido incidental en un primer plano, John Cage permitiría a todos los compositores usar cualquier sonido para componer música. Heredero de esta cultura musical en transición, alumno de Arnold Schenberg, quién rompiera la tradición tonal y fuera precursor del atonalismo y el serialismo. Cage fue desde el comienzo de su carera musical un revolucionario de la estructura y forma composicional como de los elementos tímbricos de ésta (inclusión del ruido, uso de productores de sonido y medios electrónicos), pero aún más importante es su aporte al cambio de la estética musical al concebir el silencio como parte fundamental y única generadora de toda creación musical, que se hace evidente en la realización de la "pieza silenciosa" de Cage - que de hecho no hay silencio -. Su experiencia en una cámara anecoica[10] en la Universidad de Harvard previo a componer *4'33"*, rompió con la creencia de que el estado de "nada" era una condición que comprendía todo lo que habíamos depurado.

---

[8] Cascote, Kim. "La estética del error: Las tendencias "Pos digitales" en la música contemporánea por computador". www.anechoicmedia.com. Actualización: 21/02/2006.
[9] Cascote, Kim. "La estética del error: Las tendencias "Pos digitales" en la música contemporánea por computador". www.anechoicmedia.com. Actualización: 21/02/2006. Apartado 4.
[10] Habitación o cámara donde se consigue anular totalmente la reverberación (persistencia de las sensaciones auditivas en un local después de la emisión de un sonido). Se utiliza para realizar pruebas y medidas de carácter científico-teórico.
por Cage en 1937.

Para Cage no había manera realmente de experimentar el "silencio" mientras se estuviera vivo, ya que el sonido es continuo y es una manifestación de nuestro torrente vital de modo que, según como lo expresa el artista: "el significado esencial del silencio es la pérdida de atención", "el silencio es solamente el abandono de la intención de oír"[11]. Cage dedicó su música a este cambio, a la exploración de "la no intención". De cierta manera Cage y la música concreta nos proporcionaron la llave para percibir plenamente el espacio sonoro, concentrándonos en esta pérdida de atención donde surge el sonido de nuevo, no el intencionado, o el escrito por el compositor, sino el que se hallaba en ese lugar desde antes, como lo dijo Cage en su manifiesto: "Donde quiera que estemos lo que oímos más frecuentemente es ruido, cuando lo ignoramos no molesta, cuando lo escuchamos lo encontramos fascinante… es posible controlar la amplitud y la frecuencia de cada uno de estos sonidos y darles ritmo dentro o más allá del alcance de la imaginación"[12]. De ahí en adelante Cage hizo lo posible para incorporar esta revelación en los trabajos siguientes, poniendo atención no sólo a los objetos de sonido, sino también a lo que está detrás de ellos.

Hacia el año de 1949, Cage vería las pinturas blancas de Robert Rauschenberg y en éstas encontraría una oportunidad para darle paso a la pintura y con ello llevar a la música moderna más allá de sus ahogantes fronteras. Las pinturas blancas de Raushenberg combinaron la oportunidad, la no intención o casualidad y el "minimalismo" de una sola vez, donde se revelaron "los cambiantes juegos de luces y sombras y la presencia del polvo"[13]. Estas obras fueron un poderoso catalizador que ayudo a inspirar a Cage para dejar todas las restricciones en la que consideraba música. Cada ambiente podía experimentarse de una nueva forma.

Gran parte del arte minimalista se caracteriza por un manejo anónimo y por el uso de formas geométricas sencillas repetidas, tales como cubos. Este concepto "minimal" fue aplicado para describir una música que se basaba en la repetición de estructuras dentro de una misma pieza, lo que de alguna manera provocaba reducirla a la mínima expresión. Sin embargo, el término causó más de un equívoco y no todos los compositores estaban de acuerdo en que reflejase con exactitud el contenido de la música, fundamentalmente porque dentro de esa apariencia minimal se superponían

[11] Vásquez Rocca, Adolfo. "Música concreta y Filosofía contemporánea". www.homines.com. Actualización: 19/03/2006. Nota 16: El Futuro de la Música: *Manifiesto.* Fragmento de una charla dada
[12] Vásquez Rocca, Adolfo. "Música concreta y Filosofía contemporánea". www.homines.com. Actualización: 19/03/2006. Nota 16: El Futuro de la Música: *Manifiesto.* Fragmento de una charla dada por Cage en 1937.
[13] Kahn, 1999

otras estructuras de la misma naturaleza e incluso se "jugaba" con la yuxtaposición de varias melodías a la vez[14]. La realidad es que se aplicaba un término "minimal" a una música verdaderamente compleja. A pesar de todo, hoy en día sigue aplicándose para definir estas composiciones y es una manera de referenciar a un tipo de música que, independientemente del contexto (contemporánea, electrónica, digital, ambiental, industrial) tiene en común el hecho de reducir la música casi hasta su última expresión.
Aunque probablemente alguien en algún momento de este siglo o incluso antes hubiese planteado parámetros de trabajo similares a los que Conrad Schnitzler desarrolló en 1972 con "Rot", creo y comparto la opinión del autor que éste es el punto de partida de la música "minimal_electrónica" tal como la entendemos hoy, por los siguientes motivos:

(A) Por primera vez el concepto minimal, ya comentado al inicio, es aplicable a un tipo de "música" hecha totalmente con sintetizadores y aparatos eléctricos. (B) El concepto tradicional de "música" empieza a ser considerado como "organización de sonidos". (C) Aunque Schnitzler tenía conocimientos musicales (empezó tocando el cello y el piano y su padre de hecho era músico) él prefería considerarse un "no_músico". (D) En esta época los "no_músicos" planteaban nuevas formas de hacer "música". (E) Para poder ser un "no_músico" tenía que existir una herramienta o instrumento nuevo que lo permitiese, y en estos años acababan de aparecer los primeros sintetizadores.
Lo que hay plasmado en ese disco es un conjunto de impulsos eléctricos repetitivos realizados con instrumentos eléctrico_electrónicos (A), organizados de tal manera que crean una estructura sonora coherente (B), llevados a cabo por un individuo que sin hacer uso de sus conocimientos musicales y basándose en la experimentación (C), realiza una obra musical (D), mediante la nueva tecnología (E)[15].

Si aplicamos estos conceptos a nuestra época nos daremos cuenta que no existe ninguna diferencia entre lo que Schnitzler hacía con respecto a lo que en este instante se está haciendo, simplemente las nuevas tecnologías (5) son otras; en los últimos años éstas son las que proporciona el denominado "audio_digital", es decir, software de audio para ordenadores. Si bien es cierto que en el terreno de la música

[14] Sevillano, Jesús."Ultra-minimal-digital. ¿La música electrónica del siglo XXI?. www.elsitiodeltopo.com.ar/ultramin.htm. Actualización: 26/01/06.
[15] Sevillano, Jesús. "Ultra-minimal-digital. ¿La música electrónica del siglo XXI?. www.elsitiodeltopo.com.ar/ultramin.htm. Actualización: 26/01/06.

electrónica se produce un salto cualitativo y cuantitativo con la llegada de los 90's, no es hasta la segunda mitad de la década cuando llega ese esperado "boom" del software de audio; esto no quiere decir que no hubiese artistas trabajando sobre conceptos minimales electrónicos, sino que todavía no tenían todas las herramientas a su alcance.

Se trabajaba de una manera más experimental captando sonidos de fuentes diversas para manipularlas posteriormente mediante la utilización de samplers y otros instrumentos. De hecho, durante la década de los 80's, artistas procedentes del terreno denominado experimental e incluso industrial (en el término clásico de la palabra) aportan ideas y desarrollan conceptos con medios diferentes que posteriormente se fusionarán con la llegada de otras tecnologías. Algunos trabajos realizados en estos años por los artistas tocan esa fibra del "reduccionismo del sonido" tanto a masas de sonido como a simples variaciones de ondas y pulsaciones eléctricas. En muchos casos, este período de experimentación dará como consecuencia los 3 géneros musicales que para muchos están más o menos relacionados con la música minimal electrónica de los 90, como a continuación se explicará[16].

Estos terrenos de los que el autor hablaría serían los siguientes:

1.- Ambient industrial o "aislacionista": realmente se puede decir que sería la antítesis de la electrónica minimal puesto que no contempla una escasez de elementos sonoros. Sin embargo, este tipo de música procedente en su mayoría de lo que en décadas pasadas se denominó "música industrial atmosférica", tiene componentes que podrían considerarse minimales entre los que, sin ninguna duda, los más importante son el silencio y la escala de frecuencia de los sonidos. Puesto que se trata de una música cargada de masas de sonido, no puede considerarse minimal, pero el efecto de la repetición o loops que algunos creadores utilizan junto al silencio que en muchos casos es incorporado en las composiciones y el rango de frecuencias que se manejan (en muchos casos para poder escuchar estas grabaciones plasmadas en Cd's es necesario un altísimo volumen y aun así parece que no haya nada), ha llevado a un cierto equívoco sobre si se trata de música minimal o no. Además, en general, los artistas ni siquiera utilizan elementos electrónicos para su creación, con lo que si aplicamos textualmente los conceptos, "electrónico" y "minimal", nos daremos cuenta que el primero no se cumple y el segundo sólo tiene algún elemento. Por tanto, para

[16] Sevillano, Jesús. "Ultra-minimal-digital. ¿La música electrónica del siglo XXI?. www.elsitiodeltopo.com.ar/ultramin.htm. Actualización: 26/01/06.

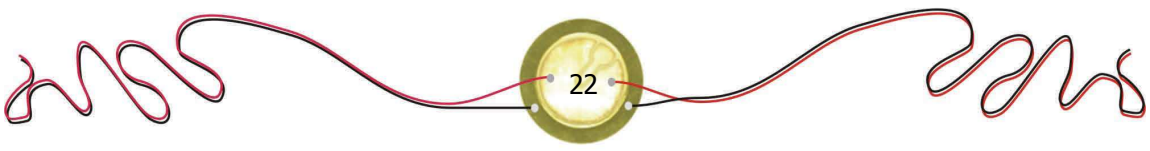
el autor este género no se trata de música minimal electrónica, independientemente de que es un estilo en el que estamos francamente interesados y que muchos de los artistas que trabajan bajo estos patrones estén conectados directa o indirectamente con creadores más afines a otros terrenos.

2.- "Electronic minimal noise": dentro de este apartado nos topamos con un concepto que en cierto modo es ambiguo, aunque en este caso ya sí se puede hablar de electrónica minimal. Al igual que lo explicado en el apartado (1), nos encontramos con un sonido que no es lo que parece, pero justo es el caso inverso. Bajo una apariencia agresiva y ruidista donde da la impresión de que existieran multitud de elementos, nos encontramos tanto con secuencias sencillas y repetitivas que gozan de gran dinamismo y fuerza como con loops estáticos y atmosféricos tratados de diversas maneras (en algunos casos son composiciones suaves e hipnóticas pero en muchos otros también agresivos debido a la utilización de sonidos muy agudos). De hecho parece estar demostrado que éstos producen irritación y molestias auditivas a personas no habituadas a dicho tipo de frecuencias. Por tanto, esa simplicidad y repetición de los elementos que componen las estructuras sonoras junto a que los medios utilizados en el proceso, casi siempre proceden de aparatos electrónicos o de software de audio, es lo que permite reafirmar esta postura.

3.- "Electrónica minimal digital": Este tercer y último apartado es probablemente donde se vea más claro la relación entre la propia definición y la música que abarca: música electrónica sin apenas elementos o componentes desarrollada a partir de software de audio para ordenadores. Aun así, bajo el mismo concepto se pueden diferenciar dos tendencias claras:

3.1.- Cuando los elementos repetitivos son rítmicos nos encontramos ante un tipo de música que puede llegar a ser bailable. Dentro de esta música "minimal orientada al baile" nos encontraríamos con artistas, algunos de los cuales en sus últimos trabajos se han ido acercando a los terrenos más experimentales del siguiente y último apartado.

3.2.- Si los componentes repetitivos son estáticos o simples impulsos eléctrico_electrónicos nos enfrentamos a una música absolutamente fría, donde el silencio y la pulsación se convierten en algo así como la cara y la cruz, el ser o no ser, la noche y el día; en definitiva el cero (0) y el uno (1). Esta música que en la actualidad comienza a llamarse "ultra_minimal" es una de las más interesantes hoy en día, y entre sus exponentes podemos nombrar: Carsten Nicolai (a.k.a. Noto y Alva Noto), Ryoji Ikeda, Frank Bretschneider (a.k.a. Komet), Pan Sonic (con Mika Vainio a la cabeza), Taylor Deupree o Hecker.





Perfect Square
(2006)



Perfect Square
(2006)

Aunque estas clasificaciones que realiza Jesús sevillano pueden ser justificables no es necesario encasillarse en ellas, ya que lo realmente interesante es el impulso que nos dejó en el desarrollo de la estética "post-digital"[17]. Ésta parte como resultado de la experiencia de trabajar en ambientes rodeados de tecnología digital: fanáticos de los computadores, impresoras láser, el sonido de los discos duros. Pero más específicamente, es, por los "errores" de la tecnología digital, que este nuevo trabajo ha emergido, así como los concretos trabajaron con el silencio y el ruido, considerado por el común como una molestia, éstos buscaban incorporar a su música los errores/ fallas, virus, errores de aplicación, distorsión, incluso el ruido de las tarjetas de sonido.

En realidad el error se ha convertido en una prominente estética en la mayor parte de las artes de finales del siglo XX, recordándonos que nuestro control sobre la tecnología es una ilusión y revelando que las herramientas digitales no son tan perfectas, precisas y eficientes como los humanos que las construyeron. Las nuevas técnicas son a menudo descubiertas por accidente, por alguna falla, intento técnico o experimento. Hay muchos tipos de "errores" de audio digital. A veces resultan ruidos horribles, mientras que otras veces pueden producir maravillosas texturas de sonido. (para oídos más aventurados, éstos significan lo mismo). Cuando el experimentador sónico alemán, Oval, comenzó a hacer música a principios de los '90, pintando pequeñas imágenes en la superficie de sus CD's para que se produjeran saltos, ayudando a crear nuevos movimientos lentos de densa y fugaces texturas, él estaba utilizando en su trabajo un aspecto del "error" que reveló una capa de subtexto encajado en el compact disc[18].

[17] Cascote, Kim. "La estética del error: Las tendencias "Pos digitales" en la música contemporánea por computador". www.anechoicmedia.com. Actualización: 21/02/2006..
[18] Cascote, Kim. "La estética del error: Las tendencias "Pos digitales" en la música contemporánea por computador". www.anechoicmedia.com. Actualización: 21/02/2006..



Telefunken
(2000)



Milch
(2000)



Reflex
(2004)

Otro artista que colaboró acortando distancias entre lo delicado y lo peligroso fue Carsten Nicolai, quien graba y se presenta bajo el nombre de Noto. La incapacidad para resumir o categorizar constituye, en realidad, la representación perfecta de una práctica que gira en torno al cambio, la mutación, la transformación y la visualización al abordar los elementos del mundo natural. De hecho, plantear preguntas, inquirir sobre la naturaleza de la materia y del mundo que nos rodea, intentar esclarecer cuál es nuestro lugar en el mundo y no conformarse con la sabiduría convencional, constituyen, todos ellos, elementos que caracterizan las piezas de Nicolai, que oscilan continuamente entre campos opuestos.

Los sentidos humanos, en particular la vista y el oído, pero también el tacto, se ponen a menudo en tela de juicio. Se ha comentado mucho la habilidad de Nicolai para convertir en observable lo que normalmente es imperceptible, pero el objetivo no es causar asombro, ni siquiera estudiar la materia concreta que se hace visible, sino más bien ponernos en cuestión a nosotros mismos y nuestra confianza en lo que "sabemos" que es verdad. Nicolai aprovecha el sonido como material para calificar nuestra percepción del mismo, y muchos de sus obras pretenden hacerlo visible. Los ejemplos abarcan desde la conocida serie de fotografías *Milch* (2000), que captura el efecto del sonido de baja frecuencia en los fluidos, hasta *Telefunken* (2000), en donde la señal de audio de un cd, grabado con frecuencias de impulso y sonidos de prueba es transmitida a través del canal de video de unas hileras de monitores negros Sony, confiriendo así, forma visual a los ruidos que aparecen como titilantes rayas en blanco y negro.

Si bien puede que seamos capaces de hablar sobre el titileo de *Telefunken*, resulta imposible comunicar lo que realmente se percibe, y cada persona lo percibirá, además de un modo diferente. Nicolai ha vuelto sobre este trabajo con una pieza de 2004

titulada *Telefunken anti*, dando un paso más en el enfoque conceptual. En este caso, el audio se transmite a través del canal de video de una organización del canal de video de una organización de pantallas planas LCD de televisión, pero las pantallas están dirigidas hacia la pared, negando de este modo al espectador la imagen visual directa. Lo único que se ve es el aura luminoso, el motivo horizontal real solo puede imaginarse, y lo único que queda, vagamente, sombra y luz, algo así como la irradiación de un relámpago tras la cortina de una nube negra.

En muchas piezas, Nicolai recurre todavía más a la estimulación directa del espectador, sin cuya participación explícita o sin cuya presencia corporal, con sus campos magnéticos y sonoros en guardia, la obra no funcionaría. Trabajos como *Atem* (2000) y *polar* (2000, en colaboración con Marko Peljhan) se basan en las vibraciones ambientales o huellas de los movimientos de los visitantes para general eventos de luz y sonido.

Reflex (2004), situado en una sala blanca, es un dodecaedro-realizado con una estructura de aluminio con una luz y un material de poliéster opaco extendido sobre ésta - al que se invita a entrar al espectador. Unos diminutos altavoces situados a ambos lados emiten un ruido neutro filtrado que arremete alrededor del interior de la escultura; los sonidos se descargan por un patrón aleatorio, de manera que, a pesar de que siempre se repite la misma estructura, ésta cambia siempre…y cambia todavía con la entrada del espectador. Alzándose en las sombras de la sala negra la escultura *anti* es inaccesible. Sintiéndose como el simio de *"2001 Una Odisea del Espacio"*[19], el espectador solo puede acercarse vacilando al imponente monolito negro de ocho caras. Al igual que una incrustable presencia, el monumento es intimidante, si bien suscita la curiosidad, y al aproximarnos a él, nos ofrece un conocimiento sobre nosotros mismos que en otras circunstancias se nos escaparía: la escultura reacciona

[19] **Dirección y producción:** Stanley Kubrick.
Paises: Reino Unido / USA.
Año: 1968.
Duración: 139 min.
Interpretación: Keir Dullea (Dr. David Bowman), Gary Lockwood (Dr. Frank Poole), William Sylvester (Dr. Heywood R. Floyd), Douglas Rain (voz v.o. HAL 9000).
Guión: Stanley Kubrick y Arthur C. Clarke; basado en la historia "El centinela" de este último. Asimismo dio origen a la novela 2001: una odisea espacial.
Música: Selección de temas de música clásica.
Fotografía: Geoffrey Unsworth y John Alcott.
Montaje: Ray Lovejoy.
Dirección artística: John Hoesli.
Vestuario: Hardy Amies.

a los cambios que nuestros cuerpos provocan en el campo magnético que lo rodea y vibra suavemente ante nuestra presencia. De este modo, se puede identificar la práctica de Nicolai con la de otro personaje indefinible de la historia cultural del siglo XX, John Cage, que consideraba que la mayor parte de sus obras estaban "inacabadas" en el sentido tradicional, completándose solo con la participación de otras personas, en la interpretación y dejando también algunos elementos definidores al azar.

El azar y el caos desempeñan un papel crucial en la práctica de Nicolai: las diversas ondas que tanto le gusta materializar visualmente, ya se trate de ondas acústica, magnéticas o de radiación, representan, todas ellas, la encarnación del caos ordenado que rige el universo. Como é lo expresa: "a pesar de que lo que hago puede ser bastante regular, la acústica del espacio, los altavoces, y el oído humano interpretan algo que es complejo, caótico e incalculable". También habla Nicolai de "atractores" – una clasificación que le gusta especialmente por sus cualidades intuitivas, así como científicas – que son complejas descripciones matemáticas de patrones naturales, unidades que describen la organización de sistemas dinámicos, como el fluir del agua, el parpadeo del fuego o el titileo de las chispas. Muchas de las obras de Nicolai son personificaciones visuales de algunos de estos sistemas. En *wellenwanne*, por ejemplo, series de cuatro altavoces, uno en cada esquina, que soportan grandes bandejas planas y rectangulares que contienen líquidos. Las composiciones de sonido se transmiten como vibración a la superficie, donde se pueden ver intrincados dibujos que se rizan y desrizan, apareciendo y desvaneciéndose. Lo que resulta más sorprendente es que, a menudo, las partes donde se forman las ondulaciones son las que se encuentran más lejos de la fuente de resonancia, mientras que la superficie puede estar a la par moviéndose y absolutamente quieta. Todos estos exquisitos motivos constituyen la cartografía visual del caos abordada en condiciones que solo presenten describirse como científicas, metódicas y sistemáticas. Nicolai establece sus mecanismos con precisión y les permite después desplegarse caprichosamente.

De hecho parecería que Cage previó el desarrollo del sonido exactamente como Nicolai lo explora, imaginando en 1952 que "…a medida que la música contemporánea siga cambiando tal y como la han ido cambiando, lo que se hará es liberar sonidos de una forma cada vez más completa a partir de ideas abstractas sobre ellos, y de una forma cada vez más precisa para permitirles ser, físicamente, únicamente ellos mismos. Para mí, esto significa: conocer cada vez más no lo que es un sonido, sino lo que realmente es en todos sus detalles acústicos y después dejar que ese sonido exista, por sí mismo, en un entorno sonoro cambiante"[20].

[20] Coulson, Amanda. "*El ejercicio oculto".* Revista Internacional de Arte. Lápiz. Número 212, España, abril de 2005, pág: 64 – 77.

Como se ha mencionado Cage fue desde el comienzo de su carrera musical un revolucionario de la estructura y forma composicional (procesos de azar, notación gráfica, etc.) como de los elementos tímbricos de ésta (inclusión del ruido, uso de elementos extramusicales como productores de sonido y medios electrónicos). Pero aún más importante es su aportación del cambio de l estética musical al concebir el silencio como parte fundamental y única generadora de toda creación musical, esto último justificado a partir de la filosofía del Budismo Zen.

Para algunos autores el Budismo Zen o simplemente Zen, lo consideran una religión y para otros una filosofía, en sentido práctico se basa en el conjunto de enseñanzas de Buda que fueron convertidas en una religión en la India, evolucionaron a través de cientos de años y al extenderse al Japón se simplificaron y convirtieron en una filosofía, pero en un sentido más profundo la definición de filosofía o religión no es de importancia para la práctica del Budismo Zen. Históricamente éste se origina en las enseñanzas de Siddhartha Gautama, quién alrededor del 500 a.C. era un príncipe de la India y que a la edad de 29 años y profundamente consternado por el sufrimiento que veía a su alrededor, renunció a su vida privilegiada para buscar el conocimiento. Después de seis años desarrolló el "camino medio" basado en la mesura y obtuvo la iluminación a la edad de 35 años. Después de esto se le conoció como el Buda (literalmente "el despierto"). Sus enseñanzas han pasado hasta estos días de maestro a estudiante y alrededor del 475 a.C. uno de sus maestros, Badhidarma, viajó de la India a la China donde introdujo las enseñanzas de Buda que se fundieron con el Taoísmo, el resultado de este mezcla fue la escuela Budista Ch'an, y alrededor del 120 a.C. ésta se expandió de China a Japón, donde se mezcló con el Sintoísmo y se el despojo de las nociones que la convertían en un método estructural para la obtención del Satori o iluminación, surgiendo así el Budismo Zen.

Como la iluminación sólo puede alcanzarse deshaciéndose de los apegos a las cosas que por naturaleza son caducables, no puede haber un mismo significado inamovible para cosas y hechos que son diferentes y fugaces por naturaleza, así el Zen es el sentimiento intuitivo del presente, como resultado las palabras y oraciones no tienen significado estable preconcebido u la lógica es generalmente irrelevante, las palabras tienen relación en cuanto al sujeto que las usa y a quién se le habla en qué situación, algunas veces parecen sinsentidos pero esto es el resultado de otro de los puntos centrales del Zen, el uso de la no-intención o el no-hacer (que es diferente del abstenerse de hacer algo), la no-intención es la descontextualización total de un hecho cualquiera para liberar el conocimiento intuitivo al romper las cadenas de relaciones lógicas de ese hacho en el entorno cotidiano. Un punto aún más complejo o más sencillo del Zen es la continuidad vs. No-continuidad, esto en pocas palabras

representa que, como todo en este mundo es caducable y en cambio continuo, lo que nosotros percibimos como ciclos es sólo parte de un ciclo infinitamente más grande del cual nosotros somos parte y al ser tan grande no tenemos conciencia de él, los ciclo son sólo períodos delimitados por nuestra atención a un fenómeno en particular dentro de un ciclo más grande (no el ciclo en sí), esto quiere decir, prestamos atención aun punto (el cual tomamos como punto de inicio) y retiramos nuestra atención en otro punto (el cual tomamos como punto final) y a partir de ahí el intervalo entre esos dos lo convertimos en un ciclo pequeño.

Durante la década de los 40's e inicios de los 50's Cage se interesa en las filosofías orientales, especialmente en el Zen. A partir de ahí empieza a trabajar en la "no intención y en la responsabilidad del compositor mediante diferentes desarrollo de una pieza, sino indagando a través del azar cuales pueden ser los desarrollos para determinada idea, de ahí que empieza a utilizar los procesos de azar a través de monedas del I-Ching. Más la respuesta vino en 1946 cuando una estudiante Hindú, Gita Sarabhai, llegó a estudiar contrapunto occidental con Cage a cambio de lecciones de música Hindú, Cage preguntó cuál era el propósito de la música India y ella contesto que era "serenar la mente para hacerla susceptible a las influencias divinas", quedó asombrado y desde entonces se dedicó a buscar que era una "mente serena". Gracias a su experiencia en la cámara anecoica en la universidad de Harvard para obtener una perspectiva del "silencio total", él expresó: "El significado esencial del silencio es la pérdida de atención… el silencio no es acústico. Es un cambio de mentalidad. Un punto de vuelta, el silencio es solamente el abandono de la intención de oír"[21]. Cage remite inmediatamente al concepto Zen de "continuidad, no-continuidad" pues la música entonces se determina para el oyente en el momento que presta atención a ella y se finaliza en el momento en que distrae su atención. Por otro lado, cuando él dedica su música a este cambio (al silencio), su trabajo se vuelve una exploración de la no-intención, remitiendo claramente al concepto de "no-intención", si el silencio es el "abandono de la intención de oír" entonces el tomar como punto de partida el silencio, se toma inmediatamente la "no-intención". Los sonidos ambientales, los sonidos naturales del entorno en que se interpreta la pieza de la "no-intención, es una especie de espacio para reflexionar primero, acerca de que el silencio es sólo la pérdida de atención de un evento (pues el sonido es continuo) ahora concentrándose en ésa pérdida de atención (y escribiendo una pieza basada en eso) surge el sonido de nuevo (no el intencionado, o el escrito por el compositor, sino el que se hallaba en ése lugar desde antes).

[21] Ortiz, Gabriela. *"La filosofía zen en el trabajo de John Cage como antecedente y generador de 4,33". www.tuobra.unam.mx/publicadas/04062713505.html. Visitada: abril 27 de 2007. Hora 11:35 a.m.*



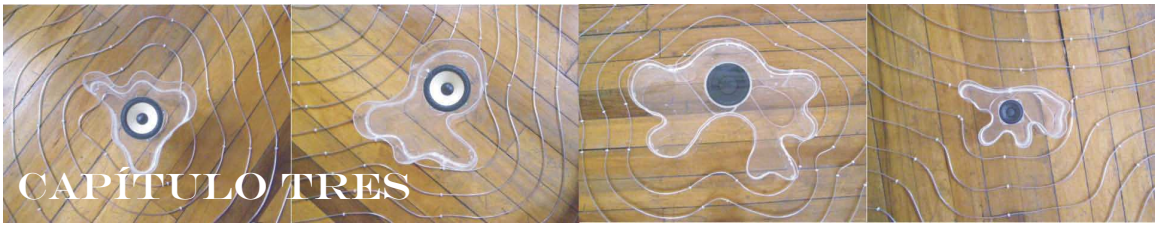


Jardines Secos Japoneses (Zens)

Estas relaciones que se establecen con el sonido y el Budismo Zen me llevó a observar los jardines japoneses, ya que estos reflejan la ideología de la cultura japonesa la cual descubre la belleza en lo casual. Suelen adorar aquello que es único en la naturaleza como el go-shintai, la morada de una divinidad, la cual puede ser una roca con una forma extraña, un árbol curtido por el tiempo, una montaña escarpada en forma insólita o una cascada de una forma y tamaño imponentes. Por otro lado también reconocen la belleza e las formas que el hombre ha creado sistemáticamente, como los sistemas de módulos de la arquitectura japonesa. Tanto la casualidad natural y la forma perfeccionada por el hombre se cultivan simultáneamente como el Yin y el Yang. Algo así como la casualidad de Cage y las estructuras matemáticas de Nicolai.

Aunque los jardines japoneses has ido transformándose en su aspecto físico, siempre han conservado su carácter contemplativo y meditativo. En sus inicios los jardines palaciegos tenían un tamaño impresionante y se proyectaban en la parte meridional de los palacios del emperador y sus ministros, y poseían ciertos elementos escénicos como el lago con una o varias islas, así como montañas modeladas por el hombre y el arroyo sinuoso con piedras dispuestas en la orilla. Luego irían reduciendo su tamaño y simplificando los elementos, hasta llegar al jardín seco Saiho-ji (Zen) en el cual se pueden diferenciar tres grupos de rocas: la primera se eleva no en un lago sino sobre un mar de musgo. Composición pétrea más marcada en Japón. La segunda es una piedra plana de donde parte la paz y el sosiego de la meditación. Y una tercera que se compone esencialmente de bloques planos de granito apilados en forma de una cascada, aunque no corra agua por ella, sugiere de un modo insuperable el ruido imponente de una auténtica. Más adelante se sustituiría el musgo por arena.

Estos últimos jardines de arena se caracterizan porque se trazan sobre la arena líneas que circundan las bases de las rocas emulando el movimiento del agua y de cierta manera recuerda el sonido de la misma. Por otro lado se maneja un concepto de trilogía pétrea (que recuerda una trinidad budista) correspondiente a una tensa configuración de tres elementos (uno grande, uno pequeño y otro mediano) y al manejo de un equilibrio de los números impares (cantidad de elementos). Estas dinámicas se tuvieron en cuenta no solo para la distribución de mis objetos en el espacio, sino para la elaboración de los mismos. Teniendo presente la sencillez y la tranquilidad que caracterizan estos jardines, decidí hacer visibles no solo el sonido a través de sus vibraciones, sino los mecanismos que lo producen, de este manera cambié no solo el material y la forma de la tradicional caja de resonancia sino que dibuje las líneas ondulantes con los cables, como si fuesen la continuidad de las vibraciones sonoras visibles en el agua. Configuré mi propio jardín Zen tomando como rocas los parlantes con sus respectivas cajas de resonancia y como las líneas sobre la arena utilizando los cables.



CAPÍTULO TRES

A la edad de nueve años mi madre nos preguntó a mi hermana y a mí si queríamos estudiar música en la Escuela de la Sinfónica Juvenil de Colombia, ya que había llegado a casa con un folleto de esta institución. A dicha pregunta contestamos que sí, sin ninguna aprehensión ni obligación, y lo consideraba como una actividad no académica, más libre y poco habitual de lo que era el colegio.

Cuando transcurrió el año de haber iniciado este estudio musical, debía elegir un instrumento musical con el cual seguir desarrollando toda la teoría y prácticas musicales. En aquel entonces decidí tomar el violín porque me parecía delicado en su forma y de suave sonido al interpretar. Idea que fue desvaneciéndose cuando intentaba por primera vez producir un sonido dulce de él, ya que el arco se sentía pesado y al roce con las cuerdas generaba sonidos no muy agradables. Era una sensación de estar "serruchando" al violín, y como lo dijo mi hermana: "lo está haciendo llorar y gritar". No era algo que yo deseara sino que era producto de la amotricidad propia de los principiantes. Obviamente, luego de continuas prácticas y la dedicación que se debía dar al estudio del instrumento, logré alcanzar un manejo técnico, que se vió reflejado en las notas dulces que tanto mi maestro como yo deseábamos producir. Pero pronto llegué a aburrirme, ya que el tener que repetir las mismas piezas, los mismos ritmos, se volvió monotonía. Tener que perfeccionar mis oídos a ciertos sonidos, ya que los que producía estaban, según mi maestro, totalmente desafinados, pero que para mí sonaban agradables dentro de estos parámetros y dogmas de la producción musical.

Recuerdo que con muchos de mis compañeros de clase nos gustaba jugar con los arcos del violín, es decir, hacerlos brincar, deslizar cortadamente sobre las cuerdas, frotar la parte de madera del arco sobre las mismas, o simplemente deslizar los dedos sobre el diapasón del violín rápidamente, generando un sonido que sonaba casi como un ¡uah uah uah!. Esta clase de prácticas no eran muy bien vistas por la directora y cada vez que tuve ensayo orquestal, ella las restringió de manera categórica dentro de su clase. Y cada vez que un alumno se le escapaba alguna de estas prácticas antimusicales, era ofensivamente recriminado.

Luego de casi seis años dedicados al estudio formal de la música y de estar soportando estas restricciones, decidí tomar otros caminos menos dogmáticos. Inspirada gracias a éstos sonidos no agradables, irritantes, insoportables, que poco o nada tenían que ver con la imagen dulce y delicada que tenía el violín, comencé entonces por indagar, luego de casi tres años de receso musical, acerca de los

paisajes sonoros. El escucharlos fue una experiencia nueva, ya que venía de estar restringida auditivamente a cierta gama de sonidos, órdenes, estructuras y ritmos, y fue como ingresar a atmósferas, sensaciones y espacios, que había ignorado toda mi vida, o que pasaron desapercibidos. A primera escucha, estos sonidos se me ofrecían de manera inesperada, no sabía cuando iban a aparecer y desaparecer. Y en cierta medida ponía toda mi atención a sonidos que podía escuchar en cualquier lugar, momento y tiempo, pero que por primera vez eran valorados y tenidos en cuenta por sus propiedades sonoras. Ya que estos poseían texturas, intensidades irregulares, duraciones imprevistas, y lo mejor, es que se producían de cualquier objeto que estuviera alrededor. No era necesario tocarlo de alguna manera específica, sino precisamente explorarlo y explotarlo en todas sus posibilidades, arrastrándolo, rayándolo, soplándolo y demás. Esto me llevó a mis primeros experimentos con los objetos que encontraba en los salones de clase, ya que éste era el segundo lugar donde pasaba la mayoría de mi tiempo. Lo que hice fue arrastrar todas las sillas posibles y capturar este sonido con una grabadora normal, el resultado, un sonido totalmente caótico, pero demasiado referencial, es decir, que cualquiera podía afirmar que eran unas sillas arrastrándose. Esta primera experiencia me incentivó a explorar otros medios de captura, que irónicamente me llevó a observar los medios de difusión del sonido, en este caso el parlante.

Esta pieza contiene en su interior un pequeño artefacto circular, plano, metálico, de color dorado, cuya parte central suele ser blanco o plateado, un piezoeléctrico. Este vibraba constantemente cuando sonaba algún sonido, entonces deduje que también podría capturar las vibraciones que se produjeran al contacto o roce de diversas superficies. Conecté en serie veinte de estos piezoeléctricos a la grabadora, cada uno en contacto con el suelo, nuevamente arrastre las sillas sobre el piso de madera y capturé este sonido. Como resultado un sonido molesto pero que ya no era tal referencial como la primera vez, se podía divagar sobre la fuente sonora. Ya entonces el dilema estaba en cómo mostrar o montar estos sonidos en el espacio, y lo que utilicé fue precisamente estas piezas fijadas a una de las columnas del mismo salón, donde fabriqué el sonido. Por otro lado estaban los cables, que en dicha oportunidad no sabía que hacer son ellos, si ocultarlos o intentar incorporarlos de alguna manera a esta forma arquitectónica, y lo que realmente sucedió es que comencé a dibujar con ellos formas no predeterminadas, casi como arabescos, que a la final dieron un buen resultado visual. Cuando los piezoeléctricos comenzaron a funcionar, el sonido era bastante bajo, casi como un zumbido, y mis compañeros tenían que acercarse bastante para poder escuchar. Por otro lado los más curiosos comenzaron a tocarlos y me comentaron que sintieron como hormigueos en el





2004

momento de colocar sus dedos sobre estos artefactos. Esta fue entonces mi primera sensación fáctica del sonido.

Siguiendo con el interés por los sonidos no referenciales, adapté un teléfono público de tal manera que cuando las personas se dirigieran a llamar por él, lo que escucharían sería una grabación de diversos parlamentos en distintos idiomas. Buscando un poco que la gente escuchara e imaginara qué estaría sucediendo en dichas conversaciones, dado que cada idioma posee un temperamento, sonoridad y fuerza particulares, era intrigante pensar cómo los oyentes asociarían determinados timbres con acciones o situaciones cotidianas, es decir, que si escuchaban por ejemplo la charla de un ruso, muchos pensarían que estaría gritando o regañando a otra persona, dada la característica sonora de su idioma, así estuviera recitando un poema (no se) acerca de la belleza. Esta clase de juegos entre lo que se cree y lo que es, me llevó a enfocarme en el protagonismo que tiene el sonido en un medio audiovisual como lo es el video.

En la mayoría de las películas, programas de televisión o clips de videos, es el sonido quien acompaña a la secuencia de imágenes o, es el encargado de hilarlas. Y lo que quería entonces era realizar el ejercicio contrario, construir una secuencia auditiva hecha a partir de sonidos capturados de cualquier lugar y modificados por computador y, luego colocar imágenes que fueran al ritmo del sonido. Estas imágenes correspondían tanto a lugares urbanos como de mi casa y a texturas de objetos, buscando con estas últimas la no referenciación de los mismos. Las imágenes serían entonces el pretexto para hilar los sonidos. Como resultado, un juego de textura y sensaciones entre lo visual y lo sonoro, que no necesariamente contaría una historia, sino más bien como darle a un objeto un sonido diferente de lo

2005







que sería en la vida cotidiana, como sería el darle a la registradora de un bus un sonido de ruleta de juegos de azar, asociando un poco el movimiento circular de ambos objetos pero también de lo azaroso que es el subir y bajar de un medio urbano. No esta determinado sistemáticamente cómo, cuántos, dónde van a subir o bajar los pasajeros.

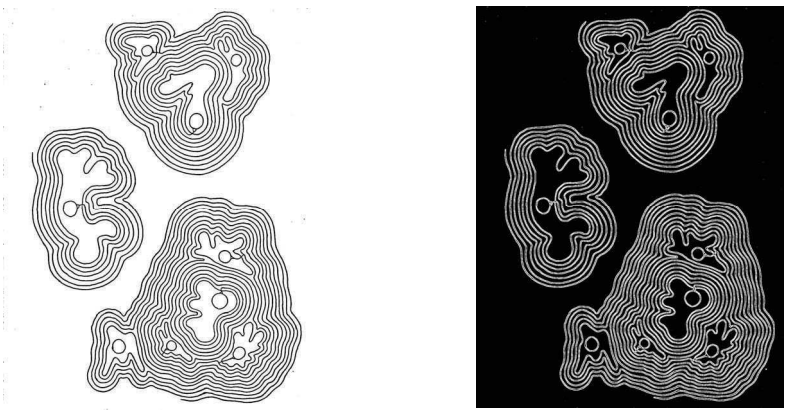
Lo azaroso entonces entraría a formar parte de mi trabajo, ya que la escogencia de los sonidos a trabajar va a se un poco de esta manera, no los tengo en mi mente, sino que los voy encontrando en aquellos que me ofrece la urbe mientras camino, sin olvidar los que intento fabricar en casa con los objetos que tenga a mano. Posteriormente los modifico en el programa de edición de sonido y así desarrollar texturas intrigantes que generen sensaciones diversas en el espectador. También en las composiciones intento y procuro que cada sonido aparezca y desaparezca de forma indeterminada, precisamente por la asociación a ciertos jardines japoneses, que se especializan en ubicar ciertos objetos, como serían las plantas, para que cuando la lluvia o el agua caiga sobre las hojas, produzcan un sonido diferente en un tiempo aleatorio que lo da la lluvia. Esta aleatoriedad y la no intención, no solamente esta asociada con el desarrollo que tuvieron formalmente los jardines japoneses, sino también fue una influencia en el proceso sonoro de algunos músicos, artistas contemporáneos y el propio. Ya que de alguna manera me percaté que el entorno sonoro se da por factores externos a nosotros, es decir, que generalmente nosotros no lo controlamos sino que simplemente se da.

Es comenzar a escuchar los sonidos que se nos ofrece sin buscar volverlos más agradables, sino simplemente aceptarlos, que allí están y no van a desaparecer simplemente porque no los queremos. Algo similar sucede entonces con las últimas de las manifestaciones de los jardines japoneses, que serán los zen, ya que ellos aprovechan precisamente estas rocas de formas irregulares-no casuales, y no las van a despreciar sino que las van a valorar como el lugar (go-shintai) donde para ellos habita un dios. De ahí entonces el nombre de este proyecto y también todo el desarrollo matérico y sonoro del mismo. Potencialicé sonidos que para cualquier escucha pueden ser insignificantes, pero que pueden generan sensaciones placenteras o no.

Inicié capturándolos mediante una pequeña grabadora digital, acercándola y alejándola de la fuente sonora, según la conveniencia. Ya que cuando se colocaba muy lejos el sonido se perdía y mezclaba con el ambiente, y a la inversa generaba una sensación de rebote. La selección de los sonidos se realizó en la marcha, fue un ejercicio precisamente de contemplación en torno a éstos, en un medio urbano, generalmente aquellos lugares donde se hallaba acumulación de maquinaria o, túneles subterráneos donde el aire al circular produce una sensación particular. Por otro lado, también estaban aquellos ocultos en algunos objetos de mi hogar, que al tocarlos de diversas maneras y con otros materiales, produjeron sonoridades que me ofrecieron texturas y timbres que no me había preocupado en escuchar.

Estos a su vez fueron modificados en un programa de edición de sonido llamado Sonar. De esta manera les incorporé otras características acústicas, jugando con las posibilidades que me ofreció el programa, como reverberación, eco, sintetizador, alteración del volumen, timbre y la duración de la onda en el tiempo. Finalizado este proceso, el paso siguiente era fabricar, elaborar una composición con ellos, guardando la aleatoriedad y casualidad como desde el principio se me ofrecieron. Como sucede con el uso de las rocas de forma casual en la jardinería japonesa, ya que precisamente siguen aprovechándolas tal cual como las encuentran en la naturaleza. Entonces decidí que los sonidos se reproducirían en diversos canales, en este caso nueve, pero que se manejarían en dos grupos, uno de seis y otro de tres, debido a cuestiones técnicas, ya que el reproductor principal ofrece seis canales de salida. Lo importante era que cada uno de los sonidos saltará de un canal a otro, de una manera imprevista, generando una envolvencia (gracias a la ubicación de los objetos en el espacio) que también caracterizaba el ambiente en el cual fueron capturados.

La cantidad de canales esta asociada con el número de objetos y medios con los cuales se proyecta el sonido, dado que en los jardines secos zen el número de rocas debe ser impar, y estar agrupados también en una cantidad específica, tuve presente las siguientes pautas para la distribución espacial de los objetos. Es común ver en la



Esquema de la distribución espacial de la obra

jardinería japonesa el uso de un esquema donde sobresale, una piedra en ocasiones rodeada por más pequeñas que ocupan un lugar especial en el jardín, otras tres, una grande, una pequeña y otra mediana, reiterando el equilibrio dinámico de los números impares, y una última, generalmente plana, no muy alta y que abarca una superficie mayor que las demás, que para la jardinería japonesa es la piedra plana de la meditación, de donde parte la paz y el sosiego. En el caso del jardín seco, van a estar rodeadas por arena que muestra unas marcas que expanden la forma de la base de las rocas, y que está asociado con el agua que contagia y toca todo el mundo. De esta manera ubiqué un grupo de cinco objetos, otro de tres y una pieza sola, rodeados no por la arena, sino por las ondas elaboradas con los cables, en este caso oxigenado, ya que no solo transporta mejor el sonido, sino que por su característica plástica, transparente, y dada la incidencia de la luz, da una sensación cercana al agua.

Por otro lado, la escogencia de la forma y material de los objetos se dio por el mismo interés de crear mis propias rocas de formas raras, como los son en el jardín zen. Tuve que dibujar muchas de éstas formas, para luego descartar las que más se acercaron a tal objetivo, hasta tuve que observar imágenes microscópicas de amebas, ya que fueron el ente biológico que presentaba la mayor diversidad de formas carentes de referencia a un objeto común, casuales. En torno al material fue un proceso bastante difícil, debido a que uno de los objetivos era hacer visible las ondas sonoras, pero de una manera más física y no tan electrónica. Comencé por colocar parlantes debajo de recipientes de vidrio, llenos de aceite, tinturas o agua, arrojando a esta última como el mejor medio de conducción vibratoria de la onda, pero no fue

lo suficientemente fuerte. Entonces pensé en sumergir la pequeña pieza metálica que tiene el parlante en su interior (piezoeléctrico), así que tenía que impermeabilizarlo. Utilicé silicona, látex y esmalte transparente, esté último con buenos resultados, ya que entre más delgada era la capa del impermeabilizante, mejor se propagó el sonido, pero todavía seguía siendo muy débil, casi imperceptible la visualización sonora.

Tuve entonces que reemplazar el material del contenedor del líquido y regresa al uso del parlante. Ubiqué un cubo hecho en acrílico ya no sobre la caja de madera donde esta incrustado el parlante, sino sobre éste mismo, así las ondas chocarían directamente sobre el material plástico, haciéndose visible en el agua la vibración. También se tendría en cuenta la cantidad de líquido necesario para tal fin, llegando a la conclusión de que el plástico conduce mejor la vibración y entre menos cantidad de agua se encuentre en el recipiente, mejor se vería la onda.

En este punto me encontraba con dos objetos, uno de acrílico y otro de madera. Así que me pregunté qué pasaría si reemplazaba la tradicional caja de resonancia cuadrada y de madera, por otra de forma irregular y hecha en acrílico. Saqué el parlante de su encierro y decidí dejarlo visible en su nueva caja de resonancia, como resultado, obtuve un objeto que simplificó y reunió los requisitos que necesitaba, ya que por un lado se conservó la funcionalidad del parlante como amplificador del sonido, y por otro, un recipiente que debía contener y vibrar el agua. A su vez muestran los artefactos que generalmente están ocultos, pero que se vuelven atractivos dado el cambio de su forma, proponiendo así no solo un uso auditivo sino vibratorio y por lo tanto visible.

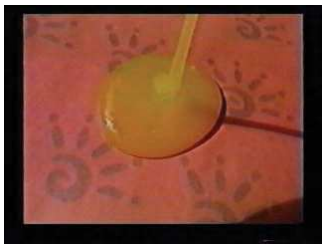
Para finalizar, lo que quería era crear un espacio de contemplación, muy similar precisamente a estos jardines zen, e intentar que el público se sintiese en otra atmósfera y que pudiera interesarse por los sonidos que a primera escucha serían ignorados y/o subvalorados.













2005



CONCLUSIONES Y PROYECCIONES

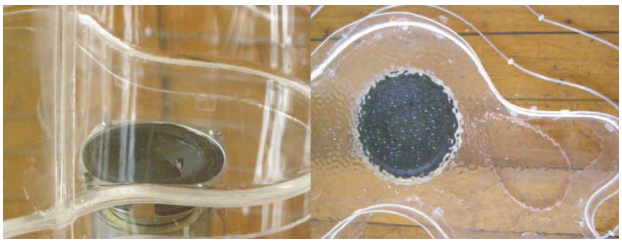
En el contexto de la composición sonora, los compositores a menudo fracasan en la consideración del trasfondo o imaginación social de los sonidos que usan. La tradición dominante de la abstracción musical, de hecho, estimula la destrucción de toda referencia social. A través de este trabajo espero desarrollar una conciencia más amplia de los sonidos al alcance de los mecanismos de captura o grabación de los mismos. Los micrófonos y grabadoras, después de todo, no deberían permanecer inmunes de capturar el contexto social que rodea a la fuente sonora deseable.

Pensar en alternativas para que los sonidos de nuestra cotidianeidad sean valorados, no necesariamente como sonidos bellos. Sino intentar comprender cómo los accidentes de la cotidianeidad pueden tener un valor estético, que puedan ser juzgados, elegidos y tal vez queridos.

El sonido ambiental se puede apreciar mediante un proceso diferente de audición, del que no puede esperarse dentro de una situación musical. A pesar de la ubicuidad de la música, el sonido ambiental nos rodea constantemente, y los modos convencionales de interpretarlo son mucho más habituales. Operan en un nivel más bajo de conciencia, ya que la atención concentrada que dedicamos al habla o la música es mayor.

Cuando logramos liberarnos del predominio del mundo analítico y lo reemplazamos por la intuición y la sensación, comenzamos a descubrir nuevamente la verdadera afinación del mundo y la exquisita armonía de todas sus voces.

Siendo la ciudad el entorno más próximo, tanto sonoro como físico, seguiré buscando jardines zens a través de la arquitectura de la urbe. Y así hacer latentes ciertas contradicciones entre la idea sonora que se tiene de ese lugar y, lo que realmente sucede a nivel acústico en ellas.



BIBLIOGRAFÍA

CANEDO, Alfredo. "*Revista de Música Culta*", revista mensual de publicación en Internet. Argentina, Número 57, Octubre 2004. Visitada: enero 30 de 2007. Hora: 3:00p.m

CASCOTE, Kim. "*La estética del error: Las tendencias "Pos digitales" en la música contemporánea por computador*". www.anechoicmedia.com. Visitada: 29 de enero de 2007. Hora: 10:32 a.m.

CHARLES, Daniel. "*Para los pájaros. Conversaciones con Daniel Charles*". Monte Avila Editores, C.A., Venezuela, 1981.

COULSON, Amanda. "*El ejercicio oculto*". Revista Internacional de Arte. Lápiz. Número 212, España, abril de 2005.

COX, David. "*La música orquestal de Debussy*". Editorial Idea Books, S.A., 2004
Norman, Catherine. *"La música del mundo real como audición compuesta"*. www.eumus.edu.uy/ps/txt/norman.html

ORTIZ, Gabriela. "*La filosofía zen en el trabajo de John Cage como antecedente y generador de 4.33".* www.tuobra.unam.mx/publicadas/04062713505.html. Visitada: abril 27 de 2007. Hora: 11:35 a.m.

NORMAN, Catherine. *"La música del mundo real como audición compuesta"*. www.eumus.edu.uy/ps/txt/norman.html. Visitada: 30 de enero de 2007. Hora: 2:00 p.m.

SEVILLANO, Jesús. "*Ultra-minimal-digital. ¿La música electrónica del siglo XXI?.* www.elsitiodeltopo.com.ar/ultramin.htm. Visitada: 29 de enero de 2007. Hora: 3:32 p.m.

SOPEÑA, Federico. "*Vida y Obra de Franz Liszt*". Editorial Espasa-Calpe Argentina, S.A. Argentina, 1954.

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. "*Música concreta y Filosofía contemporánea*". www.homines.com. Visitada: 30 de enero de 2007. Hora: 3:00 p.m.

VERDÚ, Daniel. *"Alva Noto experimenta con el sonido del error".* www.elpais.com/articulo/madrid/Alva/Noto. Visitada: 29 de enro de 2007. Hora: 5:32 p.m

WERNER, Hans-Ulrich. *"Tres instantáneas sobre el paisaje sonoro"*. www.eumus.edu.uy/ps/txt/werner.html. Visitada: febrero 1 de 2007. Hora: 2:45 p.m.

WESTERKAMP, Hildergard. *"Bauhaus y estudios sobre el paisaje sonoro – explorando conexiones y diferencias"*. www.eumus.edu.uy/ps/txt/copeland.html. Vista el 30 de enero de 2007. Hora: 10:25 a.m.

www.hombrelogo.org/article/alva-noto-ryuichi-sakamoto. Visitada: 29 de enero de 2007. Hora: 4:45 p.m.