

[estéreo]

REVE

Radio Ruidor Rewisto

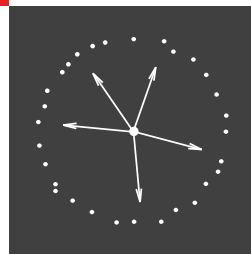
Una de las dificultades para que el arte sonoro sea más conocido es el MEDIO: ¡ya que el espacio no puede ser copiado o transmitido! Así el arte sonoro no puede participar de este popular formato. ¿Como podemos hacer una revista de arte sonoro, o arte sonoro en un CD? [Ariel Bustamante]

Hace bastante tiempo que circulaba por nuestras cabezas RRR como proyecto de revista sonora. RadioRuido [RR] como colectivo ya existe desde hace varios años y hasta ahora nos hemos expresados principalmente a través del formato exposición, o sea, un formato de las artes plásticas. Este formato permite la combinación sensorial entre sonido e imagen, fomenta una percepción integral de lo visual y sonoro. Es decir, mientras en nuestro medio local uno se puede encontrar de vez en cuando con obras que emplean el material sonido no musical como elemento constituyente, prácticamente no hay reflexión crítica sobre el arte sonoro. Hay algunos pequeños artículos aislados de diversos autores en diversas publicaciones, pero no hay debate como en otras partes del mundo. Nos propusimos entonces lanzar la primera revista con soporte híbrido que permite una singular relación entre imagen, texto y sonido.

Con RRR tratamos de facilitar este debate, pues lo consideramos necesario, no solamente para el arte sonoro propiamente tal, sino para una mirada menos conservadora acerca de las artes en general. Es el esquema anticuado, de encajar las expresiones artísticas en categorías fijas, que reina en toda institucionalidad cultural de nuestro país y define muchas veces sobre vida o muerte de una propuesta. Esto nos convence de la necesidad de crear un espacio de comunicación crítica, una revista de soporte múltiple para discursos variados, creativos (sonoros, visuales) y críticos (textuales). Este soporte para los discursos es por sí mismo un medio discursivo, aparentemente contrario a la intención de debatir.

“Lo característico de los medios discursivos es que la posición del receptor no se puede volcar en el medio mismo, por lo cual el receptor

tiene que usar otro medio si quiere ser emisor. Entonces es la posibilidad de responder inmediatamente o mediatamente lo que caracteriza la diferencia entre medios dialogantes y discursivos, y no la posibilidad o imposibilidad de responder. Es importante tenerlo presente, pues clarifica el término de “responsabilidad” que incorpora el responder a mensajes recibidos.”¹



Así queda claro que RRR no es un medio dialogante en sí mismo. ¿Por qué entonces este medio arcaico y no un sitio web, donde se puede bajar todo el material escrito, visual y sonoro sin costos y además se puede responder inmediatamente, es decir, dialogar?

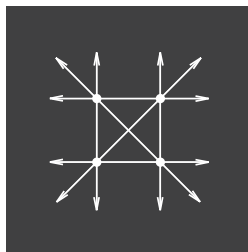
La página web de RR <www.radoruido.net> constituye el vínculo de la revista a la red, funciona como suplemento y archivo. Como todos los sitios web tiene la característica temporal y dinámica de la memoria RAM. Para José Luis Brea esta estructura hace realmente efectivo el proceso de comunicación dialogante:

“Con la potencia de «interconectar» datos [...] y usuarios –conectividad, puentes de enlace y apertura a las redes de distribución. Para entonces, es posible que un cambio fundamental se haya tenido que producir también en el concepto de «cultura». Ella en efecto ya no es principalmente herramienta de almacenamiento y «consignación» [en el sentido de «depositarse» de un contenido, pero también en el de haberse otorgado «signo»] patrimonial, archivística, sino sobre todo dinámica, proceso y arquitectura relacional, herramienta de interacción y principio de la acción comunicativa.”²

¹ responsabilidad = en alemán Verantwortung, responder = antworten. „Diskursive Medien“. En: FLUSSER, Vilém. *Kommunikologie*. Frankfurt am Main: Fischer, 1998. p. 273.

² BREA, José Luis. *cultura_RAM*. Barcelona, Gedisa, 2007. p. 15.

No obstante ante cualquier problema económico, político o incluso personal esta comunicación basada en el principio RAM corre peligro de desaparecer sin rastros, dejando de ser una referencia. Estos peligros son especialmente presentes en un país con pocos recursos estables en la cultura, menos aún en la cultura al margen de lo oficial.



Al contrario, con el formato CD, una carátula diseñada y un folleto impreso en el interior, RRR constituye un objeto físico compuesto de diferentes materiales y formas de producción: Industriales (la caja y el soporte CD), “casera” (la producción del CD, la carátula y la impresión del folleto) y propiamente artísticos (el sonido y el diseño visual). Mientras no exista un financiamiento estable tampoco hay una cantidad estable de ejemplares, siempre existe la posibilidad de producir más ejemplares según la demanda (o hacer solamente la mitad de lo proyectado si el dinero no alcanza). Así RRR se inserta en una tradición de ediciones abiertas, simples en los materiales, accesibles y de bajo costo –aunque no conocemos en Chile ningún periódico sonoro³.

Esta característica objetual puede provocar un roce con lo real colindante, como una piedra en el zapato, y he aquí la diferencia con una página web. La revista como objeto ocupa un lugar en el entorno físico del receptor, en forma permanente, está “presente”. RRR puede construir un espacio propio entre los de espacios conocidos, por ejemplo:

un espacio musical entre The Residents y Arnold Schoenberg

<[Re][RRR][S]>

un espacio visual entre Matilde Pérez y Kurt Schwitters

<[P][RRR][S]>

un espacio sonoro entre Reverberancias⁴ y Luigi Russolo

<[Re][RRR][Ru]>

³ Sí lo hay y hubo en otros países: Compare la revista en formato cassette *phonostatic* <<http://psrf.detrutus.net/issues.html>>

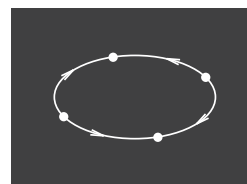
o un espacio textual entre Nelly Richard y Margarita Schulz

<[Ri][RRR][S]>

Con el tiempo estos espacios se agrandan, cobran cada vez más presencia

<[A][RRR_1 + RRR_2 + RRR_3 + ...][X]>

Entonces este objeto puede molestar, ser incómodo y provocar con su presencia de intruso una reacción, un diálogo, no sólo con RR, sino entre los usuarios de este entorno específico. Según Flusser, este diálogo es circular.



“El principio de esta estructura [el diálogo circular] es simple: Se encuentra un denominador común de todas las informaciones, que están almacenadas en las memorias de los participantes del diálogo, y se declara este denominador común como nueva información.

No obstante atrás de esta simplicidad geométrica se esconde una complejidad que burla a cualquier descripción. Las memorias participantes del diálogo se diferencian entre ellas no solamente respecto de la información sobre que discutir (sobre el problema a resolver), sino también en cuanto a sus competencias (la respectiva cantidad de información disponible), a los códigos, en los cuales esta almacenada la información, y al nivel de conciencia. Por eso en realidad el buscado «denominador común» no es una información base, conocida de antemano por todos los participantes, sino una síntesis, por tanto algo realmente nuevo.”⁵

RRR estará abierta a este diálogo, incorporando en sus números los aportes sonoros, textuales y visuales respecto de los temas planteados.

⁴ Compare *Reverberancias*. *Arte Sonoro Chileno*. Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 2005.

⁵ FLUSSER, Vilém. *Op.cit.* pp. 29f.

RRR_1

ESTEREO



Este primer número de la revista tiene como título una de sus características técnicas. El estéreo del soporte CD es una de sus limitaciones, pues reduce la experiencia espacial frente a la instalación sonora (formato preferido de RR) a dos canales, que implica la aceptación de un protocolo de escucha por parte del oyente. Esta reducción de posibilidades de escucha implica a su vez una conciente adecuación del proceso de producción artística. El CD RRR_1 reúne diferentes propuestas de los miembros de RR y constituye el segundo CD colectivo de RR.*

Usar el CD como soporte significa adaptarse a sus limitaciones, su espacio sonoro específico (la vecindad temporal de los otros artistas, en vez de vecindad espacial en el contexto de exposición). En dos textos de la revista, Daniel Cruz y Ariel Bustamante reflexionan brevemente sobre este aspecto

* El primer CD fue el catálogo de la exposición RadioRuido en el Teatro Baquedano en 2005.

de la escucha, mientras Enrique Zamudio traspasa el concepto estéreo a lo visual, con el suplemento de una fotografía estereoscópica.

Una revista de estas características -sonora, visual, textual- obviamente debe reflexionar sobre el medio en que se inserta y que le da razón de existir. Como medio de difusión del arte sonoro la revista debe discutir este término difuso y ambiguo. En un artículo el filósofo Sergio Rojas analiza el rol del ruido como elemento diferenciador entre arte sonoro y música. Desde otro ángulo el teórico alemán Golo Föllmer define el arte sonoro a través de su historia y sus expresiones formales concretas.

Estos artículos los entendemos como invitación a pensadores y creadores a hacernos llegar sus propias reflexiones sobre las posibilidades y problemáticas del sonido como material plástico, sus similitudes y diferencias con la música, conexiones con otros géneros artísticos y saberes y prácticas no-artísticas.

R.K.



ESTEREO

RRR_L1

E
Ariel

S

T

E

R
Bustamante

E

O

Es coherente decir que la creación del universo se basó en las diferencias, en la unión de combinaciones aleatorias de los diferentes elementos primordiales y que a la vez en base a 2 cosas diferentes todo puede ser explicado y representado. 2 extremos, 2 posiciones, 2 estados, 2 diferencias a un infinito discreto

El sistema Binaural de escucha divide de forma "artificial" algo naturalmente unitario EL SONIDO, que por naturaleza física monofónica se propaga abundante e íntegramente como una unidad de escurridiza propiedad, usualmente como una interminable mezcla de sonidos incoherentes animalmente interpretados y divididos en 2 elementalmente para descifrar 2 diferencias, de las cuales 2 oídos interpretan todo nuestro entorno cardinal, todas las posiciones y distancias, todo lo que pasa alrededor de nosotros, todo lo que vibra, todo lo que nos alerta o nos seduce a distancia. 2 diferencias capitales son necesarias para un todo blanco o negro, dormir o despertar, compresión o descompresión. 2 diferencias 2 bastan

ESTEREO

Daniel Cruz

[AUSENCIA DEL ESTÉREO INCORPORADO]

1.

Cuando la experiencia estéreo se ausento, debido a un cambio de temperatura radical no previsto entre un interior y exterior por parte de mi madre, y que afectó la pérdida de escucha de uno de sus oídos, se hizo tangible este fenómeno de manera particular, develando una serie de parámetros que estructuran la capacidad del doble oír.

2.

La primera pérdida al escuchar con un sólo oído, ausencia del estéreo incorporado, es la ubicación espacial del sonido, y por ende, de uno en el espacio sonoro. Con lo cual, la desorientación en el espacio tridimensional se presenta como algo cotidiano, a lo que se anexa la cefalea y vértigo constante. El estéreo incorporado utiliza dos membranas receptoras de audio, que inicialmente nos ubican en el espacio, y que si se ejemplifica por medio de un sonido específico, define su distancia, próximo/lejos, por medio de la intensidad, y su ubicación, por la radial generada por el oído izquierdo y derecho. Así obtenemos dos ejes cartesianos cuyo vértice x e y es la ubicación del sujeto que escucha y la intersección de las proyecciones de x [subsector **L** o **R**] e y [distancia], el sonido. Definir esto nos permite entender el rendimiento del sonido estéreo a través del paradigma publicitario, que va desde la radio *FM esssstéereoooo* hasta el televisor *Trinitron*, que pregonan la experiencia estéreo como valor agregado, y cuya presencia, hace audible por medio de la emisión del sonido en dos parlantes -instancias sonoras- que su máxima es la composición del espacio sonoro en **L** y **R**.

3.

Esto se reafirma desde la experiencia vivida con mi madre, cuya escucha **L** ha modificado cualquier paseo o caminata, ya que la comunicación con ella sólo se efectúa por el lado izquierdo. De esto se infiere una serie de reformas en el cotidiano, que instala una manera de proceder y que permite sacar rendimiento a su particular estado monoaural. Es así como su noche se ha transformado en un descanso profundo debido a que ubica su oído derecho en la almohada, anulando todo ruido alrededor de ella.

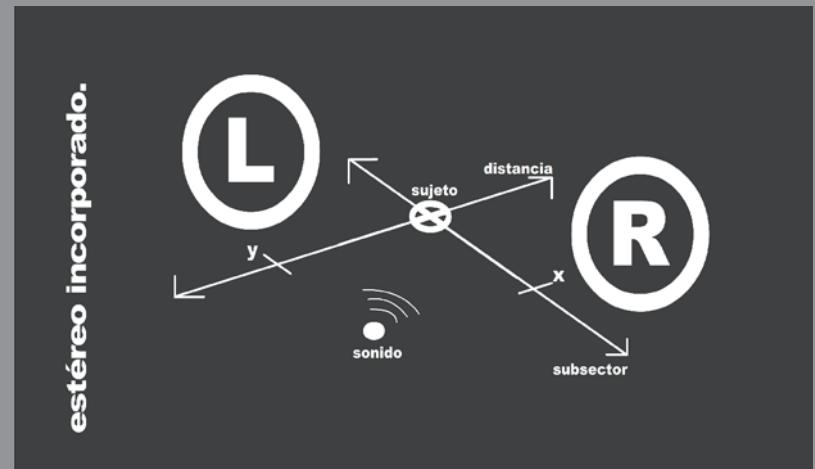
ESTEREO

4.

El comprender y experimentar el sonido en su instancia estéreo, nos permite reconocer cualidades y posibilidades que intensifican o multiplican la experiencia con el sonido como materia creativa. Entonces la reiteración en **R** como factor de insistencia por agotamiento e inducción; o el zumbido contra silencio de uno de sus canales como ausencia receptora; o la cualidad dística del estéreo donde la configuración de sumatoria u oximorón reconoce el **L** y **R** incorporado, que permite intersectar una señal audible; o el relato sonoro, símil al del trote de un caballo en los últimos cien metros de carrera versus el tronar de dedos en el aire se constituyen en instancias que configuran y activan el estéreo incorporado.

[D:C:]

<<http://www.masivo.cl>>



¿ ARTE SONORO ?



Sergio Rojas
¿Queda todavía algo de "ruido" en el
sonido?*



A la hora de pensar el estatuto del sonido en el arte, el problema principal no es su falta de acreditación estética, sino, por el contrario, su institución ya reconocida en el ámbito de la música contemporánea.

Se ha señalado siempre que la música es arte de la temporalidad. Entre los pensadores importantes, tal vez sólo Kant haya considerado que el medio de la música es el espacio, cuando la calificaba como un arte que atenta contra la sociabilidad humana. Se podría decir que el sonido se "transmite" en el espacio, pero acontece estéticamente en el tiempo. Lo que hace que el sonido acontezca en el tiempo es la concatenación de los sonidos entre sí, de tal manera que uno sigue a

* Texto leído el 12 de junio de 2007, en el Museo Nacional de Bellas Artes con ocasión del lanzamiento del catálogo y disco de la exposición de arte sonoro "Reverberancias".

otro en la conciencia de quien escucha. Ahora bien, cuando escucho en la calle los frenos de un automóvil, la posibilidad de que este sonido sea seguido por el de un impacto tiene lugar en un sentido distinto. No son los sonidos los que se organizan entre sí, pues no se trata de la progresión de una armonía, ni de la cadencia de una nota, tampoco de una variación, sino que en aquella circunstancia callejera, los sonidos me dan noticia de lo que ocurre entre las cosas. En este sentido, en cuanto que los sonidos dan cuenta de las cosas que se tocan entre sí, la concatenación de los sonidos corresponde a una contemporaneidad de las cosas entre sí, en que éstas se encuentran sin mediación, sin ningún espesor de sentido narrativo o ficcional. Son las cosas las que suenan. En este caso, el sonido no se ha emancipado de su causa material, y podría decirse que es la materia misma la que emerge en el sonido. ¿Cabe entonces hablar de “sonido”? ¿No será esto más bien lo que se denomina ruido sin más?

Pero ¿qué es el sonido en medio de las existencias cotidianas entre las que nos movemos? Camino hacia la universidad, los autos se desplazan a velocidad media en la calle, dos personas conversan caminando un poco más atrás de mí, más adelante alguien recibe una llamada en su teléfono celular, etc. El mundo es un espacio “innecesariamente” muy ruidoso. Ciertamente los sonidos no son en principio nada sustancial. Las cosas emiten sonidos al tocarse “entre sí”, la mayoría de ellos reconocibles, pero la gravedad del mundo recae sobre las cosas mismas, y el sonido parece ser sólo una especie de accidente, tan inevitable como insustancial. Esto lo sabe cualquier sonidista en el cine: el sonido es parte de la verosimilitud del mundo, pero no de su verdad.

Entiendo perfectamente que ensayar una noción respecto del sonido en el denominado “arte sonoro” es algo muy arriesgado, precisamente porque en este campo de investigación los límites se vuelven inciertos y muy flexibles. Incluso podría decirse que no es importante “etiquetar” ciertas prácticas artísticas. Pero no se trata aquí de apresurar el trabajo de la clasificación enciclopédica, sino de atender al enorme potencial de significabilidad que podemos percibir en la manipulación estética del sonido. Comienza a ocurrir con el sonido lo que ya viene sucediendo

desde hace bastante tiempo con la imagen. Vivimos —como suele decirse— en la época de la imagen, la imagen está en todo: en la publicidad, en la política, en los espacios de espera, en la Internet, en las sofisticadas entretenimientos de los jóvenes, etc. Pero esto coincide también con la banalización de la imagen, como un procedimiento sin sentido. El arte, conforme al principio de la ironía que caracteriza a la estética contemporánea, ensaya la recuperación de la imagen en medio de la intrascendencia, trabajando el motivo de la alteridad en la representación. Algo análogo, decía, comienza a ocurrir con el sonido. En el metro, por ejemplo, las personas transitan aisladas no sólo de los demás personas, sino también de su entorno inmediato (las imágenes en las pantallas incluso de tornan indiferentes), conectadas a los auriculares de sus mp3. Yo me pregunto: ¿es tan importante la música? Cualquier asiduo a las fiestas “tecno” me diría que sí es importante. No es de mi competencia esbozar una sociología del fenómeno (tampoco es mi interés aquí), sino que quiero reparar en el hecho de que el sonido y los sofisticados medios de producción y circulación que lo hacen progresivamente disponible, son hoy un hecho social, acaso cultural. Me interesa entonces en el arte sonoro la manipulación del sonido que ensaya la recuperación de la alteridad, como dispositivo del sentido. El sonido que da que pensar.

Estuve la otra noche en el concierto de la banda inglesa Motörhead. Ignoro la cantidad de decibeles que allí había, pero sospecho que era muy superior a 95, que es el nivel que corresponde al máximo volumen que alcanza una orquesta de 75 músicos. Incluso por un instante me pregunté cuál podía ser el contenido de la expresión “música rock” cuando lo que se está escuchando es Motörhead (entiendo que el record en esta materia lo tiene la banda Deep Purple, con decenas de desmayos en un concierto a finales de los 70'). Sin embargo, aunque por momentos lo que se escuchaba podía acercarse al “ruido”, es claro que el trauma acústico que como una herida de batalla me acompañó por dos días, no me permite decir que lo que allí tenía lugar era una experiencia con el sonido mismo. Entre otras cosas, porque literalmente el volumen no dejaba “espacio” a la subjetividad, anulaba toda instancia de reflexividad. Este punto me parece fundamental. El “speed metal” es música para



mover la cabeza, pero no para usarla. Sospecho algo parecido en al caso del “tecno”.

La música es un fenómeno estético que se desarrolla en el tiempo, corresponde, pues, al sentido interno de la subjetividad. Pero la música puede ser también el horizonte de recepción y precomprensión de determinados sonidos. Es decir, la música contemporánea ha penetrado de tal manera la cultura que el oído se ha adiestrado en la capacidad de atender al sonido con expectativas que corresponden al sentido estético. El oído humano es histórico, no sólo con respecto a lo que puede caer o no dentro de la categoría de “sonido musical”, sino incluso en relación a la capacidad de percibir ciertos sonidos en la medida en que ello dependa de una atención peculiar que puede estar más o menos desarrollada (y a lo que la misma música podría contribuir).

Duchamp decía que basta con que nos concentremos durante un tiempo breve en un simple clavo en el muro, para que éste comience a emitir un sonido. Ese sonido es el sentido. En efecto, prácticamente cualquier cosa atendida en las condiciones adecuadas, podría generar expectativas de sentido. Y el sonido no es una excepción. En 1949 los compositores Pierre Schaeffer y Pierre Henry, a partir de sus investigaciones en música concreta, producen la Sinfonía para un hombre solo, la cual se basa en los sonidos y ruidos que un solo hombre es capaz de producir sin ayuda de ningún instrumento (respiración, gritos, pasos, golpes de puertas, etc.). Eso fue hace 68 años.

Ahora bien, hablar de una estética del sonido, implica la capacidad de separar el sonido respecto de aquello que sería su causa. Entonces, por ejemplo, podemos escuchar el sonido de una puerta cerrándose, sin que en sentido estricto estemos escuchando una puerta cerrándose. Es decir, el sonido resulta aislado del ámbito de las “existencias” y, por ende, de su horizonte pre-dado de comprensión. El sonido resulta, pues, aislado de su “significado real”, y se inscribe ahora en un ámbito de significabilidad. De esta manera el sonido ya no es “información” acerca de las cosas que ocurren, sino un recurso para la producción de sentido.

El verosímil acústico —si se me permite esta expresión- de la música contemporánea ha dispuesto las condiciones para la elaboración de frases musicales, desmarcándose de la “narratividad” clásica o romántica. Se trata de frases musicales que no son necesariamente traducibles algún tipo de historia posible. En efecto, el auditor escucha estructuras antes que una posible historia en curso. Podría decirse que el proceso mismo de elaboración de esas cadenas de sonidos emerge y se expone a la conciencia del auditor. Estamos, pues, ante una cadena signifiicante en el ámbito del sonido.

Pues bien, es cada vez más frecuente encontrarse con proyectos —especialmente entre artistas jóvenes- que buscan experimentar con el sonido. Sin embargo, no es raro descubrir que a veces estas experiencias correspondan más bien a “música contemporánea”, con fraseos y variaciones musicales que apelan a un oído iniciado en la audición de Schönberg o Xenakis antes que a un interés en explorar la densidad sonora del mundo en el que vivimos, como si la “nueva música” fuese necesariamente la carta de ciudadanía estética para el sonido. Considero que una manera de preguntar por la especificidad de lo que se denomina “arte sonoro” consiste precisamente en marcar su distancia respecto de la manipulación del sonido en la música contemporánea. Por ejemplo, en el sitio www.experienciassonoras.uchile.cl encontramos interesantes trabajos con el sonido propiamente tal, como también pequeñas “piezas” que se acercan más bien a obras musicales, traducibles a una partitura. Por el contrario, las experiencias en el arte sonoro corresponden a operaciones de desplazamiento, en que el artista abandona el soporte convencional de la obra de autor. Éste opera más bien como un productor. Es a mi juicio el sello distintivo del proyecto “Reverberancias”.

¿Corresponde lo que acabamos de apuntar a lo esencial de la actividad que se denomina arte sonoro? Comencemos por señalar que se trata de una zona que esboza su autonomía respecto tanto de las artes visuales como de la música propiamente tal. Recuerdo que en el coloquio “La emergencia del cuerpo en el arte”, organizado por la Escuela de Filosofía de la Universidad Arcis el 2005, en la mesa dedicada



a la música y el sonido, en la que expusieron el artista Rainer Krause y los compositores chilenos Pablo Aranda y Jorge Martínez, tuvo lugar una discusión respecto del valor estético del sonido. Aranda —de cuya obra soy en lo personal un gran admirador— no reconocía mayor valor artístico a esa emancipación del sonido en relación a la música, a la vez que señalaba a la partitura como el lugar de la música por antonomasia. “Lo demás es ruido”, apuntó en esa oportunidad. Este es el problema que he querido señalar aquí. Lo que está en cuestión es la posibilidad de una manipulación estética del sonido que no se inscriba en el ámbito codificado de la música.

Preguntemos, por ejemplo, ¿cuál es la diferencia entre el ruido y el sonido? Ciertamente que siempre es posible definir el ruido simplemente como un “sonido molesto”, pero se trata ahora de ensayar una diferencia más precisa. En lo inmediato podría decirse que el ruido se refiere a la materialidad del sonido, pero no en general, sino en cuanto que impide la emancipación del sonido respecto de sus condiciones materiales de emisión. Es decir, pensando en aquella idea de Aranda, podría decirse que el ruido es el coeficiente de resistencia que el sonido ofrece a su ingreso en la música. No me refiero a la causa natural que reconocemos para un sonido determinado, sino al cuerpo material del sonido mismo. Cuando digo, por ejemplo, “¿qué ruido es ese?”, no reconozco la causa del mismo, no sé a que cosa corresponde, sin embargo no podría decir que fruto de esa ignorancia el sonido se ha emancipado, pues, por el contrario, se hunde por completo en la opaca materialidad de su cuerpo sonoro intrascendente. Sin embargo, una condición fundamental para que el sonido se desplace desde la música hacia el campo de la experimentación artística, consiste precisamente en la recuperación de aquella materialidad. ¿Cuál es el sentido de ésta en el “arte sonoro”?

La materia saca al sonido de la cadena significativa, altera su disponibilidad como lenguaje, en cuanto que su “sonoridad” dificulta la construcción de frases musicales, esto es, la posibilidad de que el auditor pudiese atribuirles una significación subjetiva. En suma: no es posible articular un sonido con otro. Podría decirse que el arte sonoro recupera en

el sonido la dimensión del ruido que la música propiamente tal ha debido suprimir estéticamente en el trabajo de la articulación compositiva.

En el ruido no podemos identificar el sonido fundamental que en el caso de la música consiste en lo que le da el nombre a la nota. El arte sonoro opera con un material que corresponde efectivamente al “sonido de algo”, y en este sentido no existe a priori una jerarquía estética que diferencie, por ejemplo, el sonido de un violín por sobre el de un bostezo o el jadeo de un nadador agotado. Tampoco se trata de invertir la jerarquía, como para reivindicar lo inmediato por sobre lo sofisticado. [Cuando Stockhausen comprime mediante sintetizadores una sinfonía completa hasta obtener un único sonido que prolonga en el tiempo, lo que ha obtenido en un procedimiento en extremo sofisticado es precisamente un sonido.] Pienso que es precisamente la remisión del sonido a su fuente material de origen uno de los factores que caracteriza al arte sonoro. Con la administración estética de esa remisión —identificada o indeterminada— el sonido provoca una inquietud en el destinatario de la obra, una inquietud de sentido.

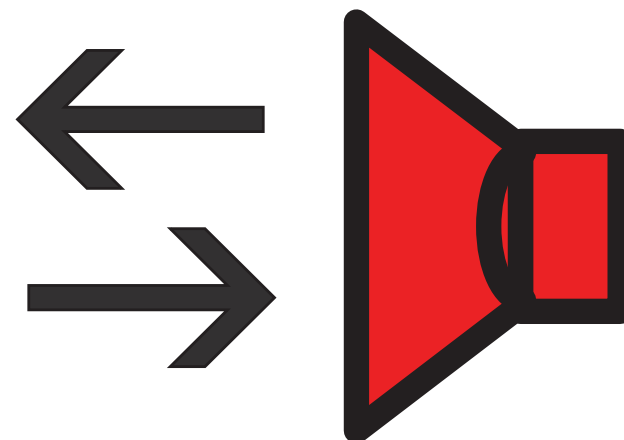
La manipulación de la materialidad sonora produce un rendimiento de sentido que no se refiere directamente a la significación, sino al ingreso en la cadena significativa de la materialidad misma del sonido. Cuando escucho el sonido de un violín y el de un cello, la audición estética no articula el sonido de un violín y el sonido de un cello, sino que esos sonidos (que han sido externamente producidos por un violín, por un cello, etc.) se relacionan entre sí. No busco un sentido para el sonido de ese violín, porque el violín mismo, como objeto, no es aquí un elemento significativo que yo deba, por ejemplo, interpretar. En cambio, cuando escucho el jadeo de un nadador, es el jadeo del nadador en tanto que tal lo que ingresa en la cadena significativa, y remite a un significado cuya indeterminación hace lugar a otros sonidos por venir. El sonido no opera como una metáfora de otros sonidos o circunstancias, tampoco es “ambientalista” o “incidental”.



Lo anterior también nos hace pensar en la importancia del espacio en el arte sonoro. El sonido pone en sintonía —para decirlo de alguna manera— dos o más espacios acústicos alejados entre sí, pues la audición pro-voca lo que podríamos denominar como la situación acústica del destinatario. Éste es conciente en todo momento que es el receptor de una manipulación del sonido que administra las fuentes de éste. Un sonido obtenido por sintetizador, la grabación de una conversación en la calle, la búsqueda azarosa en el dial de una radio, etc., apelan ante todo a la conciencia del sonido, y el problema consiste en generar significabilidad a partir de esa conciencia del sonido. Pero el sonido en una obra de arte sonoro interactúa con otros “géneros”, especialmente visuales y escénicas (video, escultura, performance, fotografía, teatro, etc.), de tal manera que el sonido mismo no llega constituirse en obra. La unidad del género permanece abierta. Por ejemplo, en su conocida obra *Amacatá* (1972), Juan Amenábar manipula la palabra “amacatá”, separando y combinando de diversas maneras las sílabas del título: “matá... am... ataca... amacatá... amacatá... atacama... cata... amacanta... taa...”. Pero lo que hace que finalmente sea esta una obra de música electroacústica —y no arte sonoro— es precisamente el hecho de que la obra se cierra sobre sí como obra de sonido. También podría ocurrir que la obra sea sólo una pluralidad de sonidos, pero presentados de tal manera que existe clara conciencia de que se trata de distintas “circunstancias sonoras” cuya coexistencia en la cinta impide la unidad de obra. El sonido en el arte es pues, en lo esencial, una alteración de la cadena significativa, que tiene como efecto la generación de significabilidad, en que las expectativas de sentido no son resueltas, ni siquiera hipotéticamente por el cuerpo de la obra.

Sergio Rojas (1960), prolífico filósofo chileno. Ha escrito un sinnúmero de libros, artículos y textos para catálogos de artistas visuales y mantiene una activa participación en la presentación de seminarios y conferencias públicas universitarias, incentivando instancias de debate y reflexión en torno a grandes temas de la filosofía y del arte contemporáneo, en sus diversas manifestaciones.

Relacionado con el tema de arte sonoro, se recomienda especialmente el ensayo “Los ruidos del sonido (Notas para una filosofía de la música)” en su libro *Imaginar la Materia. Ensayos de filosofía y estética*. Santiago de Chile, Universidad ARCIS, Escuela de Filosofía, 2003.



Golo Föllmer

Definición para un Diccionario*

A.S. Arte Sonoro (*Klangkunst*), es el término genérico para las prácticas artísticas que traspasan límites, en los cuales, elementos de música, artes plásticas, arquitectura y otras áreas artísticas se conectan en forma cambiante, y al mismo tiempo dan al nivel sonoro un significado sobresaliente. (...)

Como término general el A.S. abarca tres categorías: instalación sonora, escultura sonora y performance sonoro. La de mayor reconocimiento en relación a difusión y diversidad formal hoy, es la instalación sonora.

* Artículo del Brockhaus-Riemann Musiklexikon, Mainz (2009). Trad. Rainer Krause



1) Las **instalaciones sonoras** se extienden por una temporalidad amplia (días, semanas, meses), por lo que generalmente su principio y fin no tienen importancia. En la instalación sonora no hay intérpretes o actores, por lo cual, la producción sonora se cumple bajo sistemas de reproducción, sintetización y composición, mecánico, electrónico y/o digitalmente.

Respecto de la música habitual, el rol del artista/compositor en la instalación sonora se ha cambiado, dado que la estructuración temporal de los sonidos queda relegada principalmente al público. En muchos casos el receptor “modela” la instalación sonora o incluso la activa. La dramaturgia habitual, temporal-lineal, de la música está frecuentemente sustituida por situaciones espaciales, que se desarrollan abiertamente y sin dirección. Por esta razón las condiciones espaciales son fundamentales en la instalación sonora. Con todo eso frecuentemente los productores de las instalaciones sonoras se alejan de los lugares usuales de la mediación artística, como el museo o la sala de concierto, así como de los esquemas acostumbrados para la presentación musical o artística. El espacio arquitectónico y/o su función sirven como una especie de motivo, tema o están por lo menos considerados como condición previa. Así, no solamente se expone la instalación sonora en el espacio, sino que está integrada en él. No es objeto ni espectáculo, sino componente del espacio. Como consecuencia los principios compositivos temporales -como formas cerradas o desarrollo de tensiones- tienen poca importancia. Las instalaciones sonoras no son reproducibles a raíz de su relación con el espacio y el contexto.

2) La **escultura sonora** se destaca por su concentración a la formación escultórica, a los objetos de producción sonora o bien de los sucesos mecánicos de dicha producción frecuentemente visibles. Con lo cual permanece de manera reconocible la unión del sonido con su origen material. El espacio sirve a la escultura sonora solamente como marco y depósito. Diferente es el caso de la instalación sonora, donde el sonido sirve como recurso para formar una impresión total. En la escultura sonora él es objeto central de percepción estética.

3) La **performance sonora** se concentra en las calidades sonoras, el proceso de su generación y sucesos sociales en la situación de presentación. El centro de interés no es una obra sino las calidades sensoriales y el proceso de ejecución.

En consecuencia, todas las formas llevan consigo la unión de percepciones auditivas, visuales y táctiles, frecuentemente a través del movimiento del receptor. Así la experiencia sensorial tiene una importancia fundamental. Las técnicas estructurantes del A.S. se basan de manera más fuerte en aspectos perceptivos y receptivos que en el desarrollo de principios musicales. Siendo las características centrales del A.S. la estrecha relación con el espacio real, visible y transitable, su juego con las calidades materiales del sonido, sus principios estructurales abiertos, y sus formas de presentación diferentes a la tradición de la sala de concierto, cuyas influencias que conducen a diversas expresiones del A.S.

Los antecedentes históricos se encuentran en las composiciones inmediatamente después del 1900. Los efectos espaciales en **Charles Ives** (*The Unanswered Question*, 1908) o bien la impresión de superficies y volúmenes sonoros móviles en **Edgar Varèse** (*Amérique*, 1918-21) los que dan nuevos puntos de orientación al componer (composición espacial). También es influyente el concepto de la “*Musique d’ameublement*” de **Erik Satie**, a la cual no se debe prestar atención sino que debe dar a un lugar una atmósfera específica. Además son de importancia los experimentos extendidos alrededor de 1910, los que buscaban en la pintura equivalencias a la estructura de obras musicales (p. ej. **Franz Kupka**, *Fuge in zwei Farben* [Fuga en dos colores] (*Amorpha*), 1913).

En la segunda mitad del siglo XX artistas del ámbito plástico se preocuparon del sonido y de la música, entre otros **Joseph Beuys**, **Henning Christiansen**, **Hanne Darboven**, **Gary Hill**, **Rebecca Horn**, **Jack Ox** y **Robert Rauschenberg**. Desde los años 60 las partituras visuales o bien gráficas tematizaron reforzadamente con una visión opuesta, la notación

como vínculo entre las artes, entre otros de **Mauricio Kagel** (*Transición II*, 1959), **Henri Pousseur** (*Électre. Action musical*, 1960), **Earl Brown** (*Calder Piece*, 1965/66) o **Dieter Schnebel** (*Mo-No: Musik zum Lesen* [Música para leer], Köln 1969).

La emancipación de los ruidos, incluidos en esferas sonoras naturales y culturales como material musical se ve reflejada en el Futurismo, Dadaísmo y la poesía sonora que amplió el material sonoro más allá de los instrumentos tradicionales. Las primeras obras para piano preparado de **Henry Cowell** y las nuevas propuestas musicales de **John Cage** y otros representantes de la música experimental contribuyeron con nuevas formas en la estructuración de sonidos, entre otros con procedimientos de azar (aleatoriedad, indeterminación), los cuales ya se puede encontrar desde 1913 (*Erratum musical*) en el artista plástico **Marcel Duchamp**, como anticipación de trabajos escultóricos e instalativos con sonido. El concepto del *Happening* (1959) como acontecimiento de **Allan Kaprow** –lo cual moviliza o bien incorpora activamente al público- así como las acciones sintéticas en el círculo del movimiento **Fluxus** forman otros fundamentos conceptuales para el A.S.

Más adelante, una influencia decisiva es la idea del movimiento “*World Soundscape*” -fundado en los años 60 por **R. Murray Schafer**, que lamentó el abandono del mundo sonoro urbano, y a través de ello postuló dos exigencias: Primero había que reenseñar la escucha a los hombres, mayoritariamente a los acústicamente desensibilizados. En segundo lugar, expertos acústicos, entre ellos también compositores, deberían hacerse cargo de la tarea del “*Sound Design*” del entorno cotidiano, entonces diseñar acústicamente, según criterios estéticos y prácticos, tanto para los aparatos emisores de sonidos como la construcción del espacio público.

El primer aspecto se estableció bajo el término de sensibilización como motivo principal del A.S.. Y el segundo retoma la continua implementación de A.S. en el espacio público.

El concepto de la **escultura sonora** se desarrolló en formas previas ya a partir de los años 40, y en los años 60 se expresa claramente a través de una serie de protagonistas. Al contrario, las primeras instalaciones sonoras recién surgen al final de los años 60. Desde 1975 el A.S. alcanza un público restringido a través de las primeras exposiciones colectivas. En la última década del siglo XX empieza un inmenso crecimiento de exposiciones individuales y colectivas, publicaciones artísticas y científicas, además de programas de artes sonoras regulares en el interior de los grandes podios de la música contemporánea (...), acompañado de un ensanchamiento masivo de prácticas sonoras. Esta expansión alcanza también nuevas áreas mediáticas, por ejemplo como consolidación de la práctica artística musical-sonora en redes computacionales a partir de 1995.

Después de formas tempranas de objetos sonantes de **Reinhold Pieper Marxhausen** en los años 40 (p. ej. una harmónica de cristal de botellas colgantes), **Bernard y Francois Baschet** quienes desarrollaron a partir de 1954 sus “*Structures sonores*” de metal y vidrio, los cuales dejaron de tocar tanto en forma de concierto como por el público, parecidos de los “*Sonambients*” de **Harry Bertoia**, construidos de barras de metal. Esta línea de tradición continúan **Bill y Mary Buchen** con sus esculturas lúdicas (“*Sonic Architecture*”) y **Paul Fuchs** con los instrumentos de su “*Ballastsaitenensemble*” [Ensemble de cuerdas de carga].

A través de materiales inhabituales y dimensiones extremas en la construcción de nuevos instrumentos musicales **Harry Partch** concentra la atención automáticamente al efecto escultural de sus generadores de sonido. El “*Long String Instrument*” de **Ellen Fullman** -cuerdas paralelas de 30 metros de longitud- es tocado por performancistas, mientras que por la instalación de cuerdas largas de **Paul Panhuysen** (*Two Suspended Grand Pianos*, 1990) se puede caminar en una estructuración del espacio tanto acústicamente como “gráficamente”. En *Music on a long thin wire* de **Alvin Lucier** los cambios de los sonidos se basen exclusivamente en cambios de temperatura y corrientes de aire casi imperceptible. Como

paisajismo o “*Land Art*” funcionan los inmensos harpas de viento de **Douglas Hollis** (1983) y los objetos e instalaciones de **Johannes R. Rosenberg**, que reflexionan la historia cultural del violín, por ej. como cerco sonante.

La interacción entre calidades acústicas y visuales o bien táctiles de materiales, objetos y espacios marcan los trabajos de **Rolf Julius** (*Musik an einem Gebäude vorbei* [Música por delante de un edificio], 1987), **Takehisa Kosugi** (*Interspersions*, 1987), **F. Hess** (*Air*, 1998), **Ulrich Eller** (*Die Kreise* [Los círculos], 1988) y **Terry Fox** (*The School of Velocity*, 1996). Se subraya en la percepción la condición material y contenido asociativo de guijarros, arena, madera, aire, objetos cotidianos, salas o espacios vacíos a través de reducción de los medios (operaciones plásticas mínimas, sonidos extremadamente ligeros). **Aiko Suzuki** se concentra exclusivamente en la percepción del receptor, p. ej. en *Otodate* (1996), que solamente marca puntos de escucha en el espacio urbano.

Los aspectos del espacio forman un punto de referencia esencial del A.S.. En 1974 **Max Neuhaus** cuestionó a Lessing y su categorización de música como arte temporal en oposición a las artes plásticas como arte espacial y formuló con eso el núcleo conceptual de la instalación sonora: “*Traditionally, composers have located the elements of a composition in time. One idea which I am interested in is locating them, instead, in space, and letting the listener place them in his own time.*” (Neuhaus 1994). En *Time Square* (1977-92, 2002 -) distribuyó campos sonoros relativamente estáticos en la plaza con el mismo nombre en Nueva York. Ya en 1961 **Nam June Paik** formuló ideas similares en el plan para la *Sinfonía para 20 Salas*, parcialmente realizada, entre otras, en la Exposition of Music & Electronic Television. Igualmente *Rainforest* (desde 1973) de **David Tudor** que se basa en este concepto.

A través de la superposición de ondas estacionarias en *Dream House* (desde 1962) **La Monte Young** dejar experimentar el espacio geométrico,

ajustando la longitud de las ondas sinusoidales a las dimensiones de la sala. **Bernhard Leitner** reproduce formas arquitectónicas (p. ej. un arco) acústicamente a través de la reformulación dinámica de sus características como proporción, tensión y peso, con sonidos moviéndose en el espacio (*Ton-Raum* [Espacio tonal] *TU-Berlin*, 1984). La historia y la particularidad de lugares específicos son sonorizadas por **Christina Kubisch**, haciendo perceptible ruidos del pasado o contextos funcionales en su movimiento por el espacio (*Klang Fluss Licht Quelle* [Sonido, río, luz, fuente], 1999). **Hans-Peter Kuhn** dinamiza superficies y volúmenes marcados con fuentes luminosos de color a través de movimientos sonoros (*The Pier*, 1996). **Carsten Nicolai** investiga la conexión entre estructuras técnicas visuales y sonoras (*Fades*, 2006).

La esfera sonora del espacio urbano es por primera vez el marco de creación audio-visual en *Música para la torre* (1953/54) de **Mauricio Kagel** y en las torres “*spatiodinámicas*” (desde 1954) de **Nicolas Schöffer** (con sonidos de **Pierre Henry** y **Henri Pousseur**). Se transforma en el eje central del objeto musical de **Maryanne Amacher** en la transmisión de ruidos urbanos a otros lugares (*City Links*, desde 1967). Los “*conciertos urbanos*” de varios horas de **Llorenç Barber** apuntan a una catarsis urbana. Desde la década del 80, los compositores aceptan la esfera sonora pública como desafío creativo, como **Alvin Curran** (*Maritime Rites*, desde 1978), **Bill Fontana** (*Landscape Sculpture with Fog Horns*, 1982), **Andres Bosshard** (*Staudamm in Fusio*, 1987), **Claude Schryer** (*Orchestre vélo*, desde 1991), **Robin Minard** (*Klangweg* [Camino sonoro], 1994) y **Sam Auinger / Bruce Odland** (*Harmonic Bridge*, 1998).

Por su propio sonar y su relación con la larga tradición de obras musicales mecánicas, las máquinas se ofrecen como medio y objeto del A.S.. Las estructuras sonantes de chatarra de **Jean Tinguely** (*Relieve metamecánica*, 1954), tenían su continuación en la *Mecanical Sound Orchestra* (1990), controlado por computador, de **Matt Heckert**. A la disposición de simples fuentes sonoras mecánicas de **Joe Jones** (*The Music Store*, 1969-71) siguió

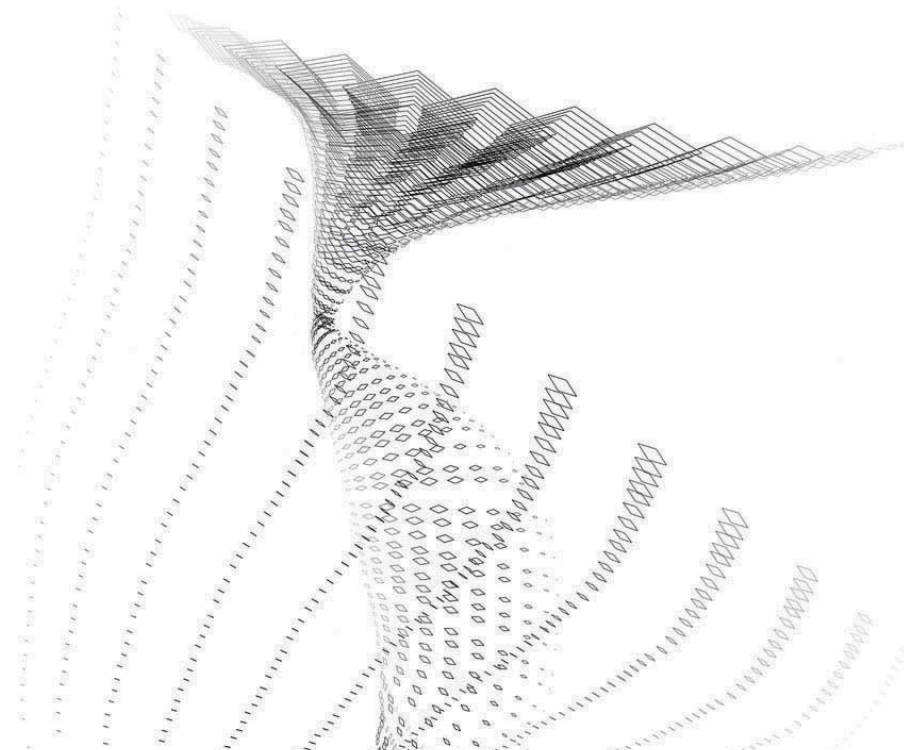


la *Multiple Machine Matrix* (1995) de **Gordon Monahans**. Los objetos audio-cinéticos de **Stephan von Huene**, como el *Tap-Dancer* (1967) ejecutan coreografías motivadas musicalmente. De las particularidades de sistemas mecánicos se preocupa **Martin Riches** (*Flute Playing Machine*, 1979). Mientras las máquinas sonoras de **Christoph Schläger** se unen a la tradición de L. Russolo. **Trimpin** (*Floating Klompen*, 1987) se relaciona entre otro con las obras para piano mecánico de C. Nancarrow. **Erwin Stache** presenta frecuentemente sus objetos sonoros en escenificaciones teatrales (*O-Tonbuffet*, desde 1997). Igualmente **Manos Tsangaris** (*Minúsculo – Teatro para una casa*, 1993-98) y el “teatro escultórico” de **Robert Jacobsen** unen lo escénico del teatro con elementos de instalación y performance sonora.

Los medios forman otro campo temático del A.S.. **Robert Morris** destaca en su *Box with the sound of its own making* (1961) la separación mediática del sonido de su continuidad temporal. El potencial poético y místico de los medios técnicos está reflejado en **Ron Kuivila** (*Shadow Play*, 1994), **Paul DeMarinis** (*The Edison Effect*, 1989) y **Nicolas Collins** (*Devil’s Music*, 1985). En “*Audiowalks*” de **Janet Cardiff** los receptores escuchan en una caminata por la calle con audífonos una concentración ficticia de sucesos. **Christian Marclay** despierta la “imaginación” acústica a través de la silenciosa exposición de medios asociados con la música (discos, cintas, pentagramas, etc.).

En primer plano de los trabajos de **Peter Vogel** y **Benoît Manbrey** se encuentran sistemas técnicas interactivas. Con medios netamente electrónicos los receptores (*Musikalisch-kybernetisches Environment*, 1975, de Vogel) o performancistas (*Audio Ballerines*, desde 1989, de Manbrey) forman sonidos. **Edwin van der Heide**, **Andrea Sodomka**, **Laeticia Sonami** y **Mark Trayle** representan movimientos corporales y de la mano mediante sistemas sensoriales computacionales.

Al lado de otros temas del A.S., como p. ej. el cuerpo, tiempo, percepción, luz y color, también se puede distinguir –en el pasado y el presente- a muchos otros representantes, entre otros **Laurie Anderson**, **Guy van Belle**, **Pierre Berthet**, **Mario Bertoncini**, **Jens Brand**, **Michael Brewster**, **Elmar Daucher**, **Gunter Deming**, **Brian Eno**, **Walter Fähndrich**, **Carl Michael Hausswloff**, **Tilman Küntzel**, **Brandon LaBelle**, **Tom Marioni**, **Ed Osborn**, **Hans Otte**, **Charlemagne Palestine**, **Jaques Rémus**, **Erik Samakh**, **Johannes S. Sistermanns**, **Jan-Peter Sonntag**, **Vassilakis Takis**, **Yoshimasa Wada**, **Heinz Weber** y **Achim Wollscheid**. La manera de la composición o bien la estructuración de sonidos y elementos visuales ofrecen alternativas para un desarrollo sistemático de las prácticas del A.S.



ΕΛ ΨΥΝΚΕ



αλεξανδρο θυρογα πιαλ
αρτιστα πισυαλ 2008

Alejandro

Quiroga

[estéreo]

TRACKLIST

Alejandro Quiroga

Las piezas presentadas aquí corresponden a una serie de trabajos realizados a partir de la voz humana.

Track 4 y 5: En una, la raíz que articula las derivaciones experimentales, es un hombre que cuenta una anécdota terrible, en la cual es víctima de un robo. Mas su tormento no termina ahí, el dueño del lugar insiste en cobrarle la cuenta que obviamente no puede pagar. La tragedia se convierte en un cuento de alto contenido humorístico, por lo insólito del relato, y luego por la graciosa manera en que el personaje cuenta con mucha picardía su experiencia. A partir de ahí, de la grabación de esta aventura macabra, corté las explosiones de risa, reiterándolas y convirtiéndolas en modulaciones loopeadas de sonoridad.

Track 1 y 2: La otra parte de este envío, es la grabación que realicé de la coreógrafa Danielle Fink tosiendo a pulmón rajado. Esto también me pareció digno de estudio y de modular a modo de cuerpo o bloque sonoro. Sutilmente se escucha un siseo que es la contención de mi propia risa ante el exabrupto de tos de mi querida amiga.

Track 3: La tercera parte es algo que siempre me ha gustado, el cantador de lotería de balneario con su sonsonete y la precariedad de su amplificación, teniendo éste una cualidad sonora inconfundible y única. A la pista del cantor de números sumé la grabación de los automóviles en la carretera al momento previo de grabar la lotería de Quintero, así sumados y paneados conforman un paisaje sonoro de una riqueza especial

Track 6: Pieza grabada a través del telefono celular a 120 km/h en la Carretera del Sol, una llamada desde el auto de unos amigos que están a 14 km de distancia. Es basicamente una jamm para ser registrada por mi telefono a travez del sistema de altavoz con un micrófono stereo.

A.Q.

Enrique Zamudio

Extracto de una entrevista para el programa "Radio Ruido" en Radio Universidad UNIACC <<http://radio.uniacc.cl/>>, 2006.

Orquesta y voces: "Un concierto que nunca se dio. Toda una preparación de algo que después no se realizó. La orquesta se afina con la finalidad de dar un concierto, que al final se suspende: con público expectante que escucha, comenta. Tiene toda una estructura dramática, hay una especie de viaje en que se están sumando los instrumentos, con un momento de clímax, en que están todos los instrumentos afinando, y después se va desmembrando o suavizando y muere de manera natural. Fue una grabación fortuita, no esperaba hacer eso, salió en forma espontánea. Es una especie de "ready-made sonoro". Solamente hay una edición mínima, pequeños cortes de clicks del micrófono. Pero la grabación da cuenta completa del proceso. Mi posición ahí es simplemente operativa

Daniel Cruz

RapanuiStatement+XHouseimprovisacion

Track estéreo colectivo RR 2006. Mixdown con variaciones estéreo de sesiones de trabajo colectivo RadioRuido. Incluye breves statements de integrantes en bar RapaNui [-] improvisación de objetos sonoros <no musicales> en casa de d.cruz 2006. Registro original Minidisc [+] Microtrack.

D.C.

Cristián Sotomayor

ciudadte 4

Es un trabajo re viejo, del 2004. La verdad es que quería hacer uno nuevo bien orientado al estéreo pero no he podido. Este trabajo viene de experiencias de síntesis en tiempo real, con máquinas análogas. Pero es muy cyber. La idea era reflejar el Santaigo que veía después de 4 años fuera. No sé, no me gusta mucho. Si lo quieres poner, ok.

C.S.

Monica Bate

Boiling point

Sonido stereo manipulado, tres minutos de tetera hirviendo; llama de cocina y ladrado.

Proceso de manipulación del sonido a partir de paneos que lo deforman hasta llegar a su punto de ebullición.

Indicaciones: Realizar la escucha con audífonos.

M.B

Rainer Krause

Los tracks son remix provisorios de la banda sonora de la **[Instalación] Lengua local 1: interpretación / traducción / apropiación**, que realicé junto con Luis Barrie para la exposición "Relíquias & Ruínas" en OI Futuro de Rio de Janeiro y en SESC, Sao Paulo en 2007-08. Instalación y remix se basan en frases en lengua Qawasqar, una de los dos lenguas chilenas en peligro de extinción.

Instalación:

Concepto genera: Rainer Krause. Grabaciones (Santiago de Chile), postproducción de la instalación, concepto técnico: Luis Barrie. Grabaciones (Ivry Sur Seine, Francia): Cristián Sotomayor. Voces: Andrés Anwandter (*Valdivia, Chile), Anamaria Briede Westermeyer (*Valparaíso, Chile), Filip Carrasco Haman (*Praga), Florent Dichampt (*Auvergne, France), Gregorio Fontaine Correa (*Santiago de Chile), Martín Gubbins (*Santiago de Chile), Yuko Kasai (*Tokio), Pedro Labowitz (*Viena), Camille Lacôme (*Paris), Ariel León Esacovitch (*Tel Aviv), Fábio César Lobato de Araújo (*Belén/Pará, Brasil), Fernanda Karolina Oliveira de Araújo (*Belén/Pará, Brasil), Emmanuelle Reid (*Montreal), Alessio Ruffatti (*Padova, Italia), Naomi Canard Smit (*Johannesburgo), Fabiola Valenzuela Pérez (*Puerto Alegre, Brasil)

Textos: Fragmentos de entrevistas publicadas en Christos Clairis, *El Qawasqar. Lingüística fueguina. Teoría y Descripción*. Valdivia (Chile): Universidad Austral de Chile, 1985.

En los **remix** además participan Pamela Reyes, Arlette Jequier y Josefina Crisosto.

R.K.



Radio Ruido Revista

es una revista sin fines de lucro, producida por el colectivo **Radio Ruido**.



RRR_1 [estéreo]

Santiago de Chile, otoño 2008.

Edición de 100 ejemplares

Editor: Rainer Krause

Diseño portada e ilustraciones: Daniel Cruz

Imágenes portada y pag. 8, 12, 29, 34 : referencias gráficas de cymatics snapshot Meshy (1998-2006) by Golan Levin ©©.

Diagramación: Rainer Krause

Correcciones: Daniel Cruz, Monica Bate, Pablo Krause, Pamela Reyes

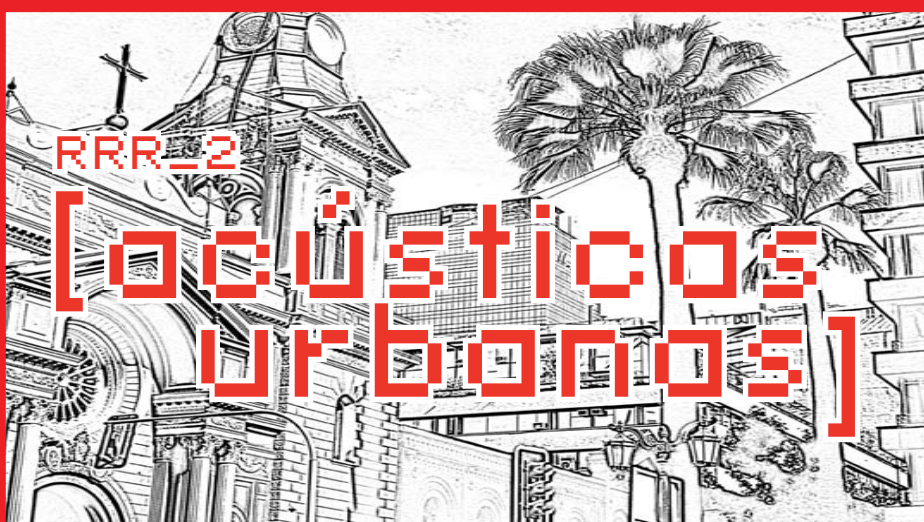
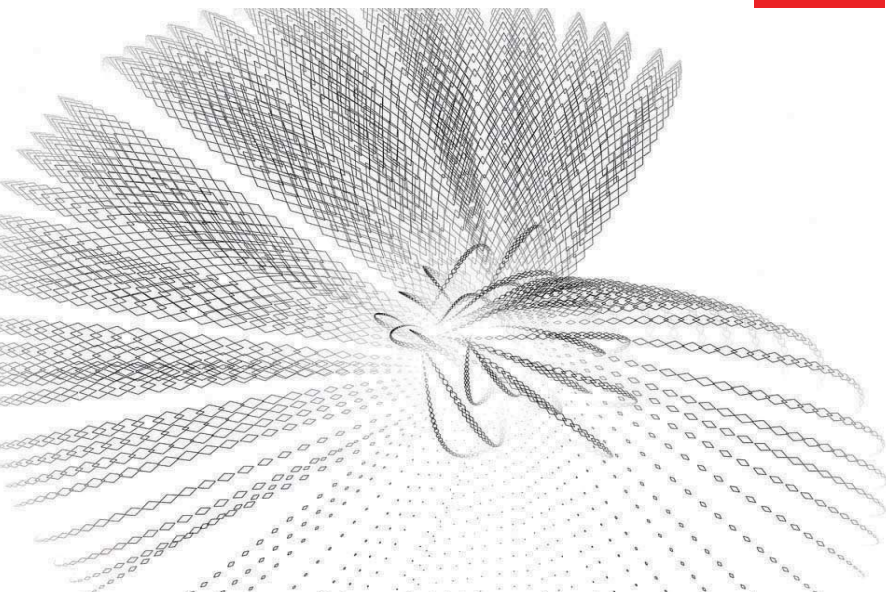
Fotografías: Rainer Krause, Enrique Zamudio

Ilustraciones: Daniel Cruz, Alejandro Quiroga

Contacto: <rrrevista@gmail.com>

Audio-tracks:  **creative commons**

Textos: © de los autores.



Monica Bate
Ariel Bustamante
Daniel Cruz
Rainer Krause
Alejandro Quiroga
Enrique Zamudio
Cristián Sotomayor

En el siguiente número de RRR plantearémos un tema muy cercano a todos los que vivimos en Santiago. En general es un tema de destacada presencia en la producción sonora mundial: La sonoridad urbana. Fueron los Futuristas los que descubrieron el ruido de la gran metrópolis como elemento diferenciador entre modernidad y pre-modernidad. El ruido de las fábricas y automóviles que al principio del siglo XX ellos apreciaron como el material más adecuado para la producción estética, en los años 60 ya se había transformado en pesadilla y factor enfermizo de la vida en las grandes urbes. El concepto de ecología acústica del canadiense R. Murray Schafer surgió por la preocupación de recuperar los sonidos débiles (naturales y culturales), desaparecidos en la competencia contra los sonidos industriales y comerciales. A partir de los años 70 numerosos instaladores sonoros intervinieron el espacio urbano con sonidos nuevos, otros desarrollaron conceptos de escucha sensibilizada frente al ruido urbano o entendieron lo urbano no solamente como lugar de emisión sino también de comunicación sonora.

Para el número 2 de RRR invitamos a pensadores y creadores a hacernos llegar trabajos sonoros basando en experiencias urbanas, ideas, conceptos y reflexiones con respecto a la ciudad y su sonido. Los aportes de nuestros auditores y lectores serán publicados (en el marco de lo posible) en el próximo número. Por favor contactéense a través del e-mail

<rrrevista@gmail.com>.

[Textos]

Sergio Rojas
Golo Föllmer
Ariel Bustamante
Daniel Cruz

[Tracklist]

01	Track N° 3 (Alejandro Quiroga)	4:03
02	ciudadte 4 (Cristián Sotomayor)	3:20
03	Track N° 4 (Alejandro Quiroga)	0:43
04	Track N° 5 (Alejandro Quiroga)	0:38
05	RapanuiStatement + xHouseimprovisacion (Daniel Cruz)	17:35
06	Track N° 6 (Alejandro Quiroga)	4:03
07	Orquesta y voces (Enrique Zamudio)	29:27
08	Track N° 1 (Alejandro Quiroga)	0:16
09	Track N° 2 (Alejandro Quiroga)	1:07
10	[Track Nombres] Lengua local 1: apropiación / remix (Rainer Krause)	3:41
11	[Track Quiero] Lengua local 1: apropiación / remix (Rainer Krause)	3:46
12	Boiling point (Monica Bate)	3:03
13	[Track Diablo] Lengua local 1: apropiación / remix (Rainer Krause)	4:24

[RRR N°1 : Estéreo]

Editorial : Rainer Krause

SCL : Otoño 2008

100 ejemplares

<www.radioruido.net>