



T.A. Tecnologías Aplicadas

Compilación/DanielCruz



Compilación

Daniel Cruz

Editorial

Daniel Cruz / Andrea Josch

Colaboradores / Estudiantes de Artes Visuales Uniacc

*Gabriela Lezana, Valentina Gracia, Alvaro Muñoz,
Sebastián Valenzuela, Jorge Páez.*

Invitados

Mónica Bate

Cristóbal Cea

Boris Cofré

Rita Ferrer

Rainer Krause

David Maulén

Ignacio Nieto

Nicolás Rupcich

Ma. Jesús Schultz

Sebastián Valenzuela

Imagen Portada

Caja negra utilizada en aviación para registro de la actividad de los instrumentos y las conversaciones en la cabina.

© Textos y Fotografías

Sus Autores.

Las opiniones vertidas en esta compilación son de exclusividad de sus autores.

Se prohíbe su reproducción sin previa autorización de éstos.

Escuela de Artes Visuales Universidad Uniacc, Julio 2013.

ISBN: 978-956-353-118-3

Santiago de Chile.

CRÍTICA ● PANORAMA ● MANUALES

MÓNICA BATE ● CRISTÓBAL CEA ● BORIS COFRÉ
DANIEL CRUZ ● RITA FERRER ● RAINER KRAUSE
DAVID MAULÉN ● IGNACIO NIETO
NICOLÁS RUPCICH ● MA. JESÚS SCHULTZ
SEBASTIÁN VALENZUELA

T.A. Tecnologías Aplicadas

- 6 PRESENTACIÓN**
Daniel Cruz
- 9 CRÍTICA**
- 11** Arquitectura Bio Digital, Sudamérica, Neo Constructivismo Orgánico
David Maulén
- 21** Desplazamientos Críticos en la Epoca de los Dispositivos Inalámbricos
Ignacio Nieto
- 27** La radio como formato de producción artística
Rainer Krause
- 41** Subordinación de la Imagen
Daniel Cruz
- 49** Desvestidas
Rita Ferrer
- 61** La duda como estrategia de consumo visual.
Sebastián Valenzuela
- 71 PANORAMA**
- 72** IS-3
Mónica Bate
- 76** The Big Blues
Cristóbal Cea
- 80** X,Y
Boris Cofré
- 84** DeskPortrait v1.0
Daniel Cruz
- 88** ML
Nicolás Rupcich
- 92** Ab Ovo Usque Ad Mala
Ma. Jesús Schultz

MANUALES	97
Cómo hacer un poema Dadaísta	98
<i>Tristán Tzara</i>	
¿Cómo realizar una caminata sonora (en la ciudad)?	100
<i>Rainer Krause</i>	
Caja musical con luz [Visualizador]	104
<i>Mónica Bate</i>	
Ojo Mecánico	114
<i>Boris Cofré</i>	
RESEÑAS	121

ÍNDICE



La radio como
formato de pro-
ducción artístico
Rainer Krause

La radio como formato de producción artística

En el año 2006, el colectivo “Radio Ruido”[1] realizó una serie de programas radiales en la radio por internet de la UNIACC, experimentando con el formato radio como soporte de trabajos sonoros experimentales y, al mismo tiempo, con la institucionalidad radio en el contexto de una Universidad privada. Esta experiencia no se repitió, aunque hoy siguen existentes tanto la infraestructura técnica (la radio), como las condiciones de producción artístico-sonoro en el marco de la malla curricular de la Escuela de Artes Visuales. Motivo suficiente para reflexionar sobre las posibilidades estéticas de un trabajo radiofónico en el contexto de las artes visuales.

En el caso de una obra artística para radio, hay que tomar en cuenta un factor dominante: la estructura de distribución propia del medio. Mientras obras de otros géneros artísticos comparten una misma institucionalidad (museos y galerías con sus cubos blancos, teoría y crítica) como mecanismo de relación con el público, la radio adapta todo lo que transmite a su formato unificado: sonido en estéreo, sin imágenes, tiempos pre-definidos. Así las propuestas artísticas para la radiofonía están estrechamente relacionadas con la estética radiofónica en general, o sea, con las formas que exigen las condiciones técnicas de la radio y sus conceptos comunicacionales. En los años 30 del siglo pasado, Felippo Tommaso Marinetti en Italia y Rudolf Arnheim en Alemania, formularon sus ideas sobre la radio como medio de trabajo artístico. Marinetti, desde una posición utópica fascista y Arnheim -quien justamente en ese momento estaba confrontado con el poder fascista en Alemania- desde una mirada técnico-estética.

I. Rudolf Arnheim: Estética radiofónica

Antes de escribir su “Estética radiofónica”[2], Arnheim publicó un libro sobre el cine mudo, que en su opinión no carece de una dimensión perceptual (el sonido), sino que era el medio de imágenes en movimiento más puro, con mayor intensidad estética que el recién aparecido cine sonoro[3]. En forma similar, la radio era para él el medio acústico por excelencia, con posibilidades únicas de trabajo estético en el ámbito sonoro. El autor desarrolló sistemáticamente las posibilidades del medio en la producción de programas radiofónicos: *“Partimos de un análisis de las condiciones materiales, es decir, redescibirán por medio de la psicología las particularidades de los estímulos sensoriales, de los que se sirven las respectivas artes y, a partir de dichas particularidades, se obtendrán las posibilidades expresivas derivadas del arte.”*[4]

Le parece fundamental la falta de visión, que tiene grandes implicancias en la percepción de la música, la palabra y el ruido. Son estos tres elementos, y sola-

mente éstos -aunque no siempre los tres juntos-, los que para Arnheim constituyen cualquier trabajo radiofónico. Aunque existían en este tiempo otros medios que trabajaban con el mismo material (teatro, cine sonoro), es la radio el único medio donde este material no está subordinado a la visualidad. Eso implica una fuerte abstracción de la realidad, que imposibilita trabajar de forma “naturalista” en la radio.

El análisis radiofónico de Arnheim se concentra en gran parte en las posibilidades de la “pieza radiofónica” (en alemán “Hörspiel”, que alude al acto de escuchar), donde a diferencia a otros formatos radiofónicos - como las noticias, el reportaje, la entrevista o la transmisión de eventos- estos tres tipos de materiales deben ser utilizados según una dramaturgia interna de la obra y no por exigencias externas.

Según las condiciones técnicas de su tiempo, Arnheim entendió la pieza radiofónica principalmente como obra en vivo, producida directamente frente a los micrófonos. A pesar de que propone la utilización de la cinta sonora de la cinematografía como medio de montaje del sonido, su referente de comparación es principalmente el teatro en el escenario (en alemán “Schauspiel”, que alude al acto de mirar); con sus actores, la luz, la decoración. “La radio empieza con la silenciosa nada. Es la acción acústica, el argumento, lo que produce su existencia.”[5] “Uno sólo existe mientras tenga una tarea que realizar; si tiene pocas tareas, existe poco.” [6]“En un diálogo radiofónico, acústicamente sólo existe quien justamente habla.” [7]

[29]

Esta equivalencia entre existencia y acción para Arnheim no se da en casi ningún otro medio. En el cine existe la posibilidad de filmar imágenes sin movimiento, sin desarrollo, en la radio cualquier existencia es cambio. Solamente en la escucha de música sin visión –en su tiempo la reproducción de un disco- se da una situación similar.

“La música pura alcanza su sentido cuando no se concibe como una exteriorización de las personas, sentadas en un espacio unas junto a otras, sino cuando las voces se producen solas y sin estar atadas en un “escenario”, de manera continua o simultánea en el tiempo. Esta música pura es la más desprovista de compromiso que pueda pensarse para los programas radiofónicos. No muestra nada de lo que hay detrás del altavoz, no suena en un espacio invisible, es un acontecimiento del altavoz mismo.”[8]

Esta concepción de música tenía, independientemente del medio radio, gran auge a partir de los años 50, cuando las posibilidades técnicas de grabación y montaje de sonidos permitieron la presentación de conciertos con música pregrabada, emitida por parlantes: la música acusmática.[9] No obstante, parece bastante dudoso

el concepto de una música “pura”, pues cualquier tipo que se transporta en el sonido sus condiciones específicas de producción. El mismo Arnheim da énfasis en la espacialización de los sonidos, aunque serían captados con un solo micrófono —como eran las condiciones técnicas en los años 30.

“El sonido está provisto de un índice espacial, no sigue siendo un sonido aislado como tal, sino que se caracteriza por tener una cierta relación con los demás sonidos que se encuentran en el mismo espacio que él. (...) Gracias a las distancias se introduce el vector de la perspectiva dentro de la obra sonora, de igual modo que ocurre en el cine con el «enfoque».”[10]

A pesar del análisis de las nuevas posibilidades acústicas de la radio, en el fondo Arnheim se orienta a los valores tradicionales de la cultura occidental. La radio no significa tanto un quiebre con posibilidades radicalmente nuevas, sino la chance de revitalizar modos de percepción perdidos o difundir comportamientos culturales hasta entonces propios de una elite: “Para el resto del arte acústico, el arte de hablar y de los efectos sonoros, resultan válidos los mismos conceptos que para la teoría musical. Ritmo, intensidad, dinámica, armonía y contrapunto constituyen también los elementos básicos para conseguir los efectos, (...)”[11]

[30]

Esta falta de visión, de que el medio nuevo puede transformar radicalmente los modos de percepción, tiene su paralelo en su descripción de la estructura comunicacional de la radio. Partiendo de la situación técnica de su tiempo, Arnheim confiere a la radio la capacidad de unificar el nivel cultural de su oyentes. Como el alcance de las emisoras AM[12] depende de la potencia energética, el ideal sería una gran cantidad de emisoras de diferentes culturas escuchable paralelamente, que contrarresten las tendencias centralistas de los estados nacionales, fomentando mutuamente la tolerancia cultural. Pero cada radio será el fiel reflejo de su sociedad: “El receptor de radio ha pasado a adquirir una tan grande importancia, sobre todo por adaptarse tan bien con sus ventajas y desventajas a las actuales formas de sociedad. La radio: donde uno habla sin poder oír y donde todos los demás oyen sin poder hablar.”[13]

II. Felippo Tommaso Marinetti: La radia futurista

Mientras para Arnheim, el carácter discursivo de la radio, la centralización de la emisión desde un punto y la unidireccionalidad de la emisión fueron sus aspectos cuestionables, para Marinetti, en su cercanía al fascismo italiano, éstos fueron su fuerza. El futurismo nunca se interesó por el diálogo: su medio fue el manifiesto, la declamación. Así futurismo, radio y fascismo comparten una misma estructura jerárquica, junto con una visión utópica de la técnica: estaban en “sintonía” uno

con el otro. En el manifiesto “La Radia Futurista”, publicado por Marinetti y Pino Masnata en 1933[14], está expresado claramente, cuando cita una crítica positiva del futurismo: “El teatro eléctrico [= la radia futurista] requerirá un esfuerzo de imaginación primero de los autores, después de los actores, después de los espectadores.” El paralelismo con la estructura totalitaria del partido fascista en Italia es evidente: primero el Duce, después el partido y la población.

En ningún momento Marinetti reflexiona sobre el rol del oyente frente a la radio. Su interés está concentrado principalmente en el material sonoro como base de un lenguaje estético adecuado al medio y en las posibilidades técnicas de la transmisión radial. Al contrario de Arnheim, él sí tenía una visión de las nuevas posibilidades estéticas que proporciona el medio.

En su manifiesto elabora los conceptos apoyándose en manifiestos futuristas anteriores, especialmente en “El Arte de los Ruidos” de Luigi Russolo[15] y en las “Palabras en Libertad” del propio Marinetti[16], visible en la misma estructura gramatical de “La Radia Futurista”. El concepto radiofónico está estrechamente relacionado, por un lado, con el uso de las palabras como medio de expresión, sus calidades fonéticas, rítmicas, onomatopéyicas y, por otro, con las posibilidades técnicas de captar y transmitir nuevos sonidos de la naturaleza viva y no-viva:

“La Radia será (...)

5) Recepción amplificación y transfiguración de vibraciones emitidas por la materia. Como hoy escuchamos el canto del bosque y del mar mañana seremos seducidos por las vibraciones de un diamante o de una flor. (...)

12) Palabras en libertad. La palabra se ha ido desarrollando gradualmente como colaboradora de la mímica y del gesto.

Es necesario que la palabra se recargue de toda su potencia esencial y totalitaria que en la teoría futurista se llama palabraatmósfera. Las palabras en libertad hijas de la estética de la máquina contienen una orquesta de ruidos y de acordes ruidosos (realistas y abstractos) que sólo pueden ayudar a la palabra coloreada y plástica en la representación fulgurante de lo que no se ve. Si no desea recurrir a las palabras en libertad el radiasta debe expresarse en ese estilo parolibero (derivado de nuestras palabras en libertad) que ya circula en las novelas vanguardistas y en los periódicos ese estilo parolibero típicamente veloz destellante sintético simultáneo.

13) Palabra aislada repeticiones de verbos en infinitivo. (...)

17) Utilización de las interferencias entre las emisoras y del nacimiento y de la evanescencia de los sonidos.[17]

Importante también es mencionar el rol del silencio como otro ele-

mento constituyente más de la radiofonía, no como pausa entre medio de dos bloques de información, sino como elemento formador: “Caracterización de la atmósfera silenciosa o semisilenciosa que envuelve y colorea una determinada voz sonido ruido. (...) 18) Delimitación y construcción geométrica del silencio.”[18]

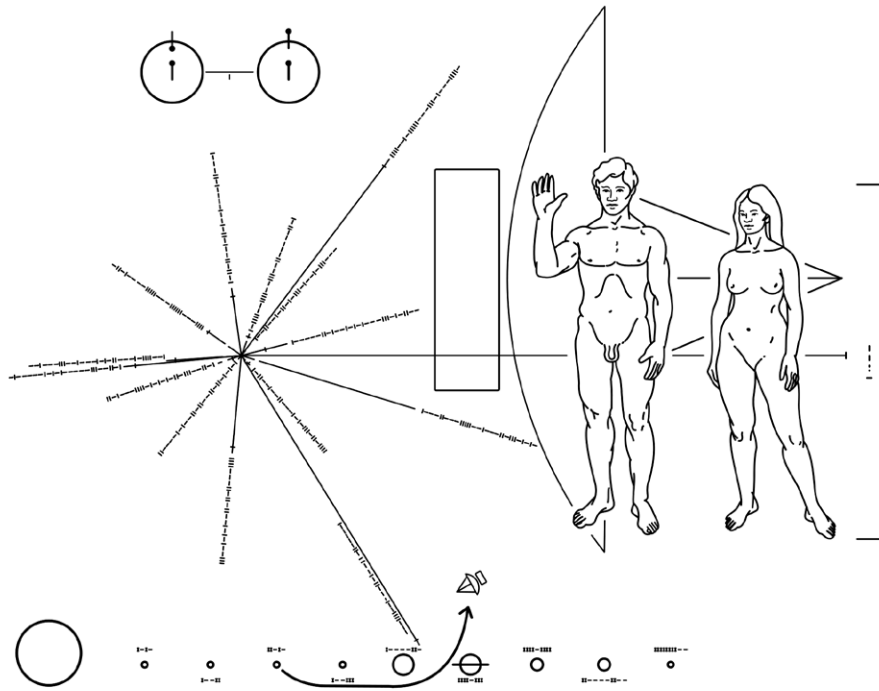
La libertad de trabajar con el silencio lo mostró Marinetti el mismo año cuando grabó “Cinco síntesis radiofónicas”[19] , demostraciones sensibles de las consecuencias de sus conceptos.

“Los silencios hablan entre sí:[20]

*15 segundos de silencio puro
Do re mi de flauta
8 segundos de silencio puro
Do re mi de flauta
29 segundos de silencio puro
Sol de piano
Do de trompeta
40 segundos de silencio puro
Do de trompeta
güe güe güe de niño de pecho
11 segundos de silencio puro
1 minuto de rrrrr de motor
11 segundos de silencio puro
oooo asombrado de niña de once años”*

En “Drama de distancias”[21] experimenta con otro aspecto mencionado en el manifiesto: “La posibilidad de sintonizar estaciones emisoras situadas en diversas frecuencias horarias (...)”[22] En un montaje que acentúa los contrastes se yuxtaponen fragmentos musicales de diversas procedencias (europeos, asiáticos) y sonidos urbanos, sin una pretensión narrativa. La estética resultante es enteramente producto de las posibilidades técnicas nuevas de la grabación de sonido y su disociación de la fuente de origen.[23]

Esta libre disposición de los sonidos independiente de su origen, junto con la superación de la distancia a través de la emisión radial, significa para Marinetti la destrucción del espacio y del tiempo. Su visión del trabajo radiofónico se pone delirante y otra vez en sintonía con las condiciones políticas reinantes en Italia y gran parte de Europa:



“3) *Magnificación del espacio. No más visible ni enmarcable la escena se convierte en universal y cósmica. (...)*

7) *Un arte sin tiempo ni espacio sin ayer ni mañana. La posibilidad de sintonizar estaciones emisoras situadas en diversas frecuencias horarias y la pérdida de la luz destruirá las horas el día y la noche. La recepción y la amplificación destruirán el tiempo con las válvulas termodinámicas de la luz y de las voces del pasado.*

8) *Síntesis de infinitas acciones simultáneas.*

9) *Arte humano universal y cósmico como voz con una verdadera psicologíaespiritualidad de los ruidos de las voces y del silencio. (...)*

11) *Lucha de ruidos y de diversas distancias esto es un drama espacial unido al drama temporal.”[24]*

Que estas ideas relacionadas con el entusiasmo tecnológico acrítico no desaparecen cuando se cambian las condiciones políticas, lo demuestran los programas de rastreo radiotelescópico del cosmos y la emisión de frecuencias radiales en dirección a ciertas estrellas cercanas a nuestro sistema solar a partir de los años 80. La NASA envió con su satélite Pioneer 10 una placa al cosmos, donde posibles seres extraterrestres e inteligentes deben hacerse una imagen de la grandeza de la humanidad.

De una manera claramente totalitaria se muestra una sola pareja que representa un concepto unitario de humanidad, con proporciones y rasgos caucásicos, rubios y peinado occidental de la época, en la edad óptima de trabajo y consumo. La des-

trucción de espacio y tiempo, como señaló Marinetti, no pudo ser graficado mejor. La tierra aparece como emisora de señales a través de su ubicación en el centro de una radiación de medidas de distancias.

III. El lenguaje radiofónico.

Con el desarrollo técnico y las experiencias concretas de la radiofonía, surgieron después de la Segunda Guerra Mundial nuevas reflexiones sobre lo específico de los trabajos radiofónicos[25], relacionando sus posibilidades con las características del lenguaje en general (como sistema sintáctico) y con la cinematografía como modo de organización.

“La radio fundamenta su capacidad de comunicar en cuatro tipos de mensajes, o lenguajes: la palabra tiene reglas propias –previas a la radiodifusión– como lenguaje hablado, lo mismo que sucede con el lenguaje musical. A ello podemos añadir que nuestra experiencia empírica respecto del mundo sonoro que nos rodea ha conferido una función signífica a los sonidos no musicales y que nuestra experiencia con el propio discurso del medio radio ha otorgado un valor tanto dramático como musical al silencio, más allá de su obvia acepción de no-sonido.”[26]

[34]

En este sentido, se puede aplicar al texto hablado “métodos literarios conocidos, como el monólogo, la narración radiofónica, el diálogo, el montaje, el collage, la técnica del “cut-up”, la escena dramatizada.” Pero al mismo tiempo la voz tiene calidad sonora y “puede también perder sus cualidades semánticas (...) en base a transformaciones realizadas con equipos electrónicos, (...). Fragmentos textuales en lenguas desconocidas (...), pasan a ser percibidas como contenidos musicales; o, dicho de otro modo, son valoradas por la calidad musical de sus fonemas constituyentes, (...)”

Una ambivalencia similar se da en la música en el contexto de la obra radiofónica. Hay dos funciones estéticas básicas:

“La expresiva, en virtud de la cual es capaz de crear movimientos afectivos en el oyente, y la descriptiva, en el sentido de que permite la ubicación de la escena en donde discurre el relato. Si bien la primera de esas funciones viene siendo cumplida por toda obra musical por el mero hecho de serlo, la segunda comportaría una subordinación de ésta a esos valores programáticos referidos, o la atribución de una funcionalidad icónica a la misma.”

Pero música no significa el suceso de sonidos musicales en el sentido habitual, o sea, sonidos producidos por instrumentos musicales acústicos o electrónicos. A cualquier tipo de sonidos se puede atribuir características musicales a través de “distinguir un elemento (escucharlo en sí, por su textura, su materia, su color), y repetirlo. Repetido dos veces el mismo fragmento sonoro: no hay ya acontecimiento; hay música.”

Lo anterior se aplica, en general, para todos los sonidos en el contexto de una obra radiofónica, ya sea que cumpla funciones dramáticas, o en un contexto narrativo como imagen sonora (que alude a una fuente sonora, un objeto o suceso, y su valor simbólico), o en un contexto musical como “objeto sonoro”: “El objeto sonoro es todo fenómeno sonoro que se perciba como un conjunto, como un todo coherente, y que se oiga mediante una escucha reducida que lo enfoque por sí mismo, independientemente de su procedencia o de su significado.”[27]

Ya para Marinetti el silencio era un elemento importante en la radiofonía. Armand Balsebre lo define como elemento no-sonoro del lenguaje radiofónico: “En cuanto al silencio, así como el sonido se percibe como forma sobre un fondo de silencio, (...) así también, por oposición, podemos afirmar que el silencio puede ser percibido como forma, forma no-sonora, sobre un fondo de sonidos, en su relación estructural con el sonido.”[28]

Después de definir el material sonoro y sus características, se analiza el modo de las relaciones entre ellos, la organización interna de una obra radiofónica. Aquí parece más fructífera la comparación con el cine, que con el lenguaje verbal, aunque con modificaciones sustanciales. Mientras se parte del modelo lingüístico, se distinguen tres niveles de organización: “El primer nivel, el de la combinación de unidades mínimas independientes, reuniría el sonido-signo como representación de un objeto. Esas unidades semánticas se agruparían en un segundo nivel, en una línea secuencial o sintagmática, que se comportaría como secuencia sonora. (...) La serie lineal de secuencias ordenadas en el tiempo dan lugar al tercer nivel, el del programa” [u obra].

Las secuencias sonoras pueden ser organizadas en forma dramática-narrativa, musical o vacilando entre ambas. Así “todo fenómeno sonoro puede ser tomado (...) por su significación relativa o por su sustancia propia. En tanto que predomine la significación, y que se juegue sobre ella, hay literatura y no música.” Pero en la radiofonía se da la posibilidad de trabajar más allá de la temporalidad secuencial del material: con el espacio. Mientras la secuencia sonora implica una yuxtaposición de sus elementos básicos, la espacialidad significa la “superposición panoramizada[29] y nivelada en intensidad” de los objetos sonoros. “La característica espacial, unida a la secuencial, han de ser pues consideradas en la organización del

mensaje radiofónico, en el que ambas articulan perceptivamente la dinámica, como factor que emerge de la evolución de dicho mensaje en sus dos dimensiones.”

IV. La radio y los medios dialogantes (teléfono, internet, podcasting).

En los años 60 la televisión alcanzó una omnipresencia mediática de tal magnitud, que las estaciones de radio se veían obligadas a abrirse a nuevos formatos de programas, si no querían perder cualquier importancia a nivel comunicacional. Ya no son las potentes emisoras AM con gran alcance que concentran la atención del público, sino un gran número de emisoras FM[30] de alcances restringidos, pero de mayor calidad sonora. A diferentes artistas se daba la oportunidad de experimentar con el medio.

Uno de los primeros experimentadores con la combinación de diferentes estructuras comunicacionales fue Max Neuhaus. Para contrarrestar la incapacidad de la radio de recibir respuestas inmediatas, Neuhaus incorporó en 1966 la red telefónica en su trabajo radiofónico “Public Supply”[31]. Las llamadas telefónicas simultáneas del público manipularon directamente –a través de circuitos electrónicos– el sonido de la transmisión radial. “Public Supply” y el proyecto posterior “Radio Net” fueron trabajos musicales, en los cuales el resultado sonoro depende de las llamadas concretas del público, aunque –por la compleja manipulación técnica– el oyente no puede hacer relaciones entre su llamada específica y el sonido que escucha por la radio.

A mediados de los años 90 el Internet alcanzó una difusión tan amplia, que hizo posible la combinación de su estructura de red con la estructura radial de la radio. Así varias emisoras europeas iniciaron proyectos multimediales, aprovechando las ventajas comunicacionales de ambos medios. Por un lado la transmisión de la información en tiempo real a una gran cantidad de receptores a través de la conexión de varias emisoras radiofónicas y, por otro, la posibilidad de producir, manipular y contribuir con material auditivo de distintos puntos a través de Internet.

“En este tipo de proyectos aparecen los / las artistas ante todo como iniciadores, organizadores y ejecutivos que desarrollan para los participantes –muchas veces desconocidos en cantidad y tipo– una situación, en la cual los participantes / users pueden contribuir en forma de una autoría repartida al despliegue de una “obra”, que tiene a lo más en aspectos parciales y fragmentos algo en común con el concepto tradicional de “obra”. (...)

Todos los datos, sonidos, composiciones, textos, imágenes que se sube a la red se transforman en material que puede ser manipulado por cualquier otro / otra participante / user. También así se diluyen conceptos que están relacionados con nuestra noción convencional del autor: “propiedad intelectual” p.e. pierde en la red su significado.

Ningún participante / autor / user puede reconstruir la totalidad del evento. En cualquier escenario –ya sea físico como los estudios [de la radio] (...), allá donde se escucha la radio respectivamente, ya sea en la red o bien en el interfase de la red– Horizontal Radio se presenta de otra manera; y puede ser vivido y memorizado siempre de distinta manera.”[33]

Internet, como medio potencialmente dialogante, permite entonces un nueva forma de trabajo que cuestiona los roles tradicionales entre autor, productor y público. La disponibilidad de hard y software de producción y edición audio, el acceso universal a internet y los bajos costos de instalar sitios propios en la red, posibilita el trabajo de una gran cantidad de *users* para producir sus programas de radio.

En Chile, donde no hay radioemisoras públicas sino solamente privadas, que se financian a través de arriendo de tiempo de emisión para anuncios comerciales, no existe ningún interés por parte de ellas en trabajar artísticamente con este formato. Tanto los intentos fracasado por parte de “Radio Ruido” de instalar un programa de arte sonoro en una de ellas, cómo los míos de presentar composiciones acústicas paralelamente en una exposición en formato de instalación y como transmisión radiofónico en los bloques comerciales,[34] muestran la necesidad de repensar las posibilidades de trabajos radiofónicos en nuevos contextos económicos y técnicos.

[37]

NOTAS:

[1] Los miembros de Radio Ruido en este tiempo fueron Mónica Bate, Ariel Bustamante, Daniel Cruz, Rainer Krause, Alejandro Quiroga, Cristian Sotomayor y Enrique Zamudio.

[2] ARNHEIM, Rudolf. *Rundfunk als Hörkunst*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1554, 2001. La primera edición se publicó en 1936, con el título *Radio*. Londres, Faber & Faber. Traducido al español: *Estética radiofónica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

[3] ARNHEIM, Rudolf. *Film als Kunst*. Berlin, Rowohlt, 1932.

[4] ARNHEIM, Rudolf. *Estética radiofónica*. op. cit. p. 16.

[5] *Ibíd.* p. 95.

[6] *Ibíd.* p. 96.

[7] *Ibíd.* p. 97.

[8] *Ibíd.* p. 118.

[9] “Acusmática: adjetivo que designa el sonido oído sin ver su causa, y en particular el sonido oído a través de un altavoz sin ser acompañado por una vi-

sualización. Designa igualmente el tipo de escucha propia de esta situación (escucha acusmática = audición sin auxilio del ojo). Retomado por François Bayle hacia el final de los años 70, en las expresiones música acusmática y concierto acusmático, para designar la música de altavoces (...).” CHION, Michel. El arte de los sonidos fijados. op. cit. p. 94.

[10] ARNHEIM, Rudolf. Estética radiofónica. op. cit. p. 57.

[11] *Ibid.* p. 27.

[12] AM = La información transmitida se encuentra en la modulación de la amplitud de la frecuencia portadora. Las ondas del espectro AM se reflejan en la estratosfera y siguen así a la curvatura del globo.

[13] ARNHEIM, Rudolf. Rundfunk als Hörkunst. op. cit. p. 161. La cita fue traducida por el autor de este texto, pues la traducción en Estética Radiofónica no corresponde al sentido de la edición alemana.

[14] MARINETTI, Filippo Tommaso & MASNATA, Pino. “La Radia Futurista”, La Gazzeta del Popolo, Turín, 22 de septiembre 1933. Trad.: SARMIENTO José Antonio [en línea] <<http://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/radia.html>> [consulta: febrero 2007]

[15] RUSSOLO, Luigi. El arte de los ruidos. Cuenca (España): Centro de Creación Experimental. Universidad de Castilla – La Mancha, 1998.

[16] Compare los diferentes manifiestos futuristas al respecto. Trad.: SARMIENTO, José Antonio. Las palabras en libertad. Antología de la poesía futurista italiana. Madrid, Hiperión, 1986.

[17] MARINETTI, Filippo Tommaso & MASNATA, Pino. op. cit.

[18] *Ibid.*

[19] MARINETTI, Filippo Tommaso. “Cinque sintesi radiofoniche”. En: Música futurista, Antología Sonora [grabación audio]. Vicenza (Italia), Cramps. [s.a] 2 CD audio, CD 1, Track 7.

[20] MARINETTI, Filippo Tommaso. “I silenzi parlano tra di loro”. Trad.: [en línea] <<http://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/lossilencios.html>> [consulta: febrero 2007]

[21] MARINETTI, Filippo Tommaso. “Cinque sintesi radiofoniche”. op. cit.

[22] MARINETTI, Filippo Tommaso & MASNATA Pino. op. cit.

[23] Sobre las consecuencias de la grabación, el almacenamiento, la manipulación y la reproducción del sonido en la producción estética, compare: CHION, Michel. El arte de los sonidos fijados. op. cit. p. 96.

[24] MARINETTI, Filippo Tommaso & MASNATA, Pino. op. cit.

[25] Compare: NABER, Hermann, VORMWEG, Heinrich, SCHLICHTING, Hans Burkhard. Akustische Spielformen. Von der Hörspielmusik zur Radiokunst. Der Karl-Sczuka-Preis 1955-1999. Baden-Baden (Alemania), Nomos, 2000.

[26] IGES, José. El arte radiofónico como expansión del lenguaje radiofónico. [en línea] <<http://www.uclm.es/artesonoro/oloboiges.html>> [consulta: enero 2007]. Todos las demás citas en el capítulo 3 son de la misma fuente, salvo las excepciones señaladas.

[27] CHION, Michel. El sonido. op. cit. pp. 300 f.

[28] BALSEBRE, Armand. El Lenguaje Radiofónico. 4ª ed. Madrid, Cátedra, 2004. p. 23.

[29] Su ubicación virtual en el espacio entre medio de los dos parlantes.

[30] FM = La información transmitida se encuentra en la modulación frecuencial de la frecuencia portadora misma. Como las ondas del espectro FM no se reflejan en la estratosfera y no siguen a la curvatura del globo, las emisoras FM tienen poco alcance.

[31] NEUHAUS, Max. Rundfunk Arbeiten: Public Supply. [en línea] <<http://>

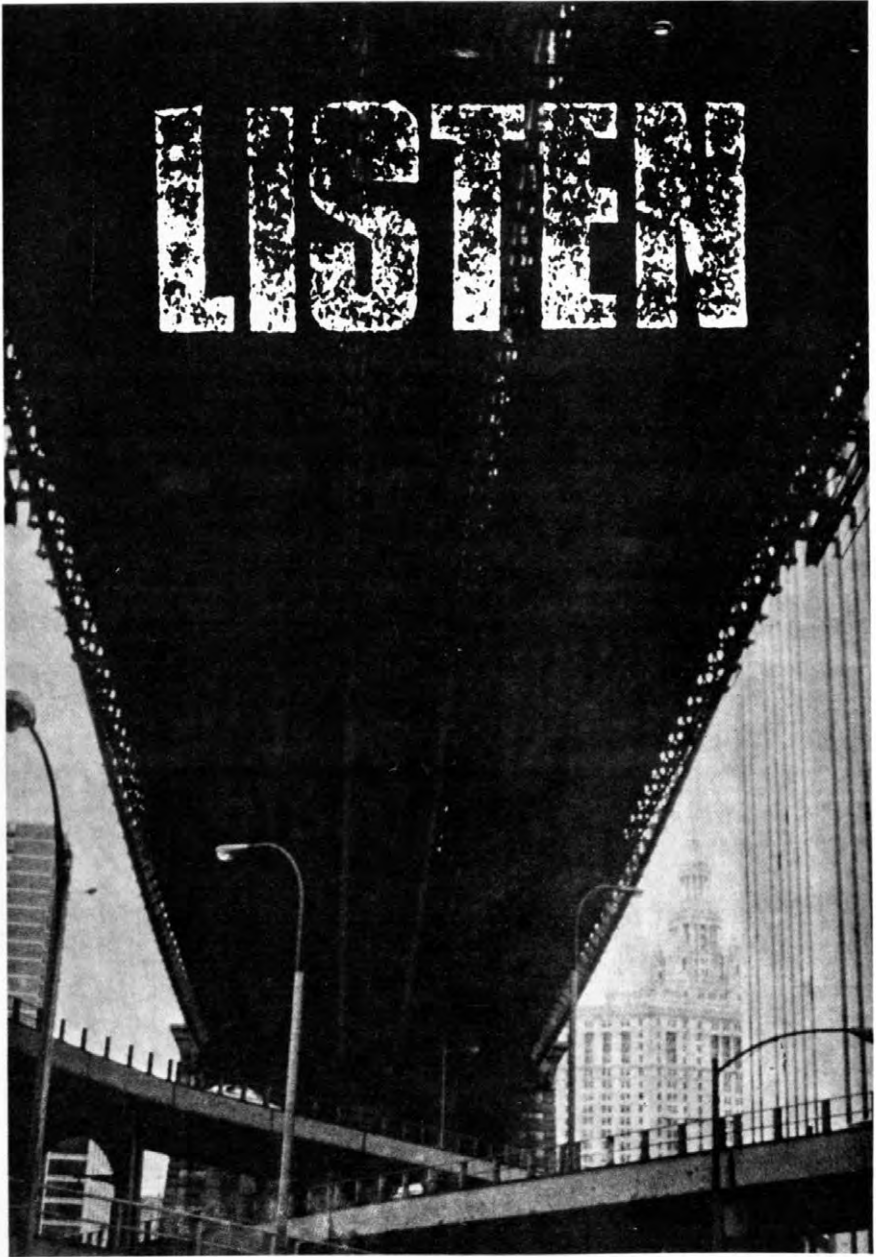
www.kunstradio.at/ZEITGLEICH/> [consulta: marzo 2007].

[32] Compare los proyectos de radio de Austria ORF 1 Kunstradio: “Horizontal Radio”. [en línea] <<http://www.kunstradio.at/HORRAD/horrad.html>> [consulta: 08 marzo 2007] y “Schwittradio”. [en línea] <<http://www.kunstradio.at/PROJECTS/SCHWITTERS>> [consulta: marzo 2007].

[33] GRUNDMANN, Heidi. Zu Horizontal Radio. [en línea] <<http://www.kunstradio.at/HORRAD/zuhorrad.html>> [consulta: marzo 2007] Trad.: Rainer Krause.

[34] En el marco de la exposición “La Letra y el Cuerpo”, bajo la curaduría de Justo Pastor Mellado en 2006, presenté el trabajos “Trípticos Radiofónicos” que deberían ser transmitido durante la duración de la exposición por Radio Cooperativa. Las negociaciones al final no prosperaron.

Max Neuhaus, LISTEN, poster with photograph of Brooklyn Bridge from South Street, New York City, 1976



BROOKLYN BRIDGE-SOUTH STREET for Joe Jones

Max Neuhaus 1976

¿Cómo realizar una caminata sonora (en la ciudad)?

Rainer Krause

Aunque se puede realizar una caminata sonora en forma individual, es recomendable hacerlo en grupo. No tanto porque la caminata en si proporcione mas experiencia, sino la conversación posterior con otros participantes amplia el modo de percibir el entorno escuchado. Por eso, una caminata sonora puede ser varias cosas a la vez:

- a) un ejercicio para percibir el entorno mas plenamente, prestando atención intencionalmente a la dimensión acústica;
- b) una obra de arte inmaterial pero reproducible, pues la atención intencional es una atención estética (una atención a las formas) que proporciona una experiencia que con otro tipo de atención no se logra, pero que si se puede repetir en otros momentos, aunque bajo otras condiciones;
- c) una situación de interacción social, especialmente en la conversación posterior a la caminata, donde los participantes intercambien sus experiencias en forma verbal, buscando palabras y frases adecuadas a fenómenos perceptuales para los cuales no existe aún un léxico consensuado.

Para realizar una caminata sonora se necesita:

- a) la disposición de invertir tiempo en una experiencia perceptual y estética;*
- b) la disposición de adaptarse por un tiempo limitado a ciertas reglas que permiten que surja esta experiencia;*
- c) la disposición a compartir y discutir esta experiencia con los demás participantes de la caminata;*
- d) un lápiz y papel.*

Organización previa

- a) Se elige un lugar de partida y un recorrido breve (máx. 25 minutos) . Esa elección puede ser a raíz de un conocimiento del lugar y donde se espera una sonoridad rica en variación y/o cantidad. Si se tiene ya un poco de experiencia en caminatas sonoras, se puede elegir un lugar de partida y recorrido con un procedimiento al azar, aceptando posibles sorpresas sonoras (por ej. baja sonoridad o monotonía).*

b) Se invita un grupo(entre 5 y 15) de personas con interés estético, urbanístico o lingüístico o simplemente sensibles a participar a cierta hora en una caminata sonora.

c) Antes de la partida, se advierte a los participantes las reglas a cumplir en el transcurso de la caminata sonora:

~cada participante debe llevar lápiz y papel para anotar sus percepciones en el transcurso de la caminata;

~mantener apagados los celulares;

~no conversar en el transcurso de la caminata;

~evitar hacer ruidos propios (por ejemplo, llevar zapatillas en vez de zapatos con tacos);

~mantener una distancia media con el caminante anterior, que permita mantenerlo a la vista pero no escuchar sus pasos.

Etapas de la caminata. Antes de partir se puede ofrecer a los participantes una “pauta” para facilitar la forma de prestar atención a la escucha.

1. Comienza escuchando los sonidos de tu cuerpo mientras te mueves. Están próximos a ti y establecen tu primer diálogo con el entorno.

2. Intenta moverte sin hacer ningún sonido. ¿Es posible? ¿Cuál es el sonido más silencioso de tu cuerpo?

3. Aparta tus oídos de los sonidos que produces y escucha los sonidos cercanos. ¿Qué escuchas?

4. ¿Qué más escuchas? ¿Más gente, sonidos naturales, sonidos mecánicos?

5. ¿Puedes identificar ritmos interesantes, golpes regulares, el tono más agudo y el más grave?

6. ¿Cuáles son las fuentes que producen los distintos sonidos?

7. Aparta tus oídos de esos sonidos y escucha más allá, en la distancia.

8. Por ahora has aislado los sonidos unos de otros y los reconoces como entidades individuales. Reúnelos y escúchalos como si estuvieras escuchando una composición musical interpretada por diferentes instrumentos.

(Hildegard Westerkamp)

Si el recorrido no es al azar, elige uno que ofrezca diferentes situaciones urbanísticas, por ejemplo exteriores con tránsito, sin tránsito, interiores grandes, pequeños, etc.

No camines muy rápido para que los participantes tengan suficiente tiempo de seguirte, escuchando los sonidos del entorno y registrar los más llamativos.

Al final de la caminata elige un lugar silencioso para reunir a los participantes en forma cómoda (por ejemplo un café). Estimula una conversación sobre lo escuchado. Puedes usar las siguientes preguntas:

- a) *¿Cuál fue el sonido mas fuerte en la caminata?*
 - b) *¿Cuál fue el sonido mas débil?*
 - c) *Nombra un sonido débil que fue tapado por uno fuerte.*
 - d) *El sonido con el tono mas agudo.*
 - e) *Tres sonidos que pasaron de lado.*
 - f) *Tres sonidos que se movieron contigo.*
 - g) *Tres sonidos que llegaron desde arriba.*
 - h) *Un sonido que cambio su dirección de movimiento.*
 - i) *Un sonido que responde a otro.*
 - j) *El sonido mas feo.*
 - k) *Un sonido que se escuchó exactamente dos veces.*
 - l) *Un sonido de algo que se abrió.*
 - m) *Otro que se escuchó de la misma abertura.*
 - n) *El sonido mas fácil de retener en la memoria.*
 - o) *Un sonido con un ritmo exacto (¿se puede imitar el ritmo?).*
 - p) *El sonido mas bello.*
 - q) *El sonido mas lejos (¿de que distancia venía?).*
 - r) *Un sonido con altura tonal ascendente o descendente.*
 - s) *Un sonido que le gustaría eliminar.*
 - t) *Un sonido que “hecho de menos” y que le habría gustado escuchar.*
- (Ray Murray Schafer)

[103]

Pero también este tipo de preguntas, orientadas más a la relación entre espacio y sonido y que a veces requieren una búsqueda de palabras adecuadas:

- a) *Identifica los diferentes ambientes sonoros. ¿Cuáles son?*
- b) *¿En qué se diferencian estos ambientes?*
- c) *Identifica sonidos típicos de cada ambiente. Describe los lo más exacto posible.*
- e) *¿Cuáles de estos sonidos son de fondo, cuáles son como “hitos” (puntuales)?*
- f) *¿Cuáles de estos sonidos son singular de este ambiente, cuales también están presentes en otros?*
- g) *¿En qué puntos de la caminata se producen cambios sonoros significativos? Caracteriza estos cambios.*