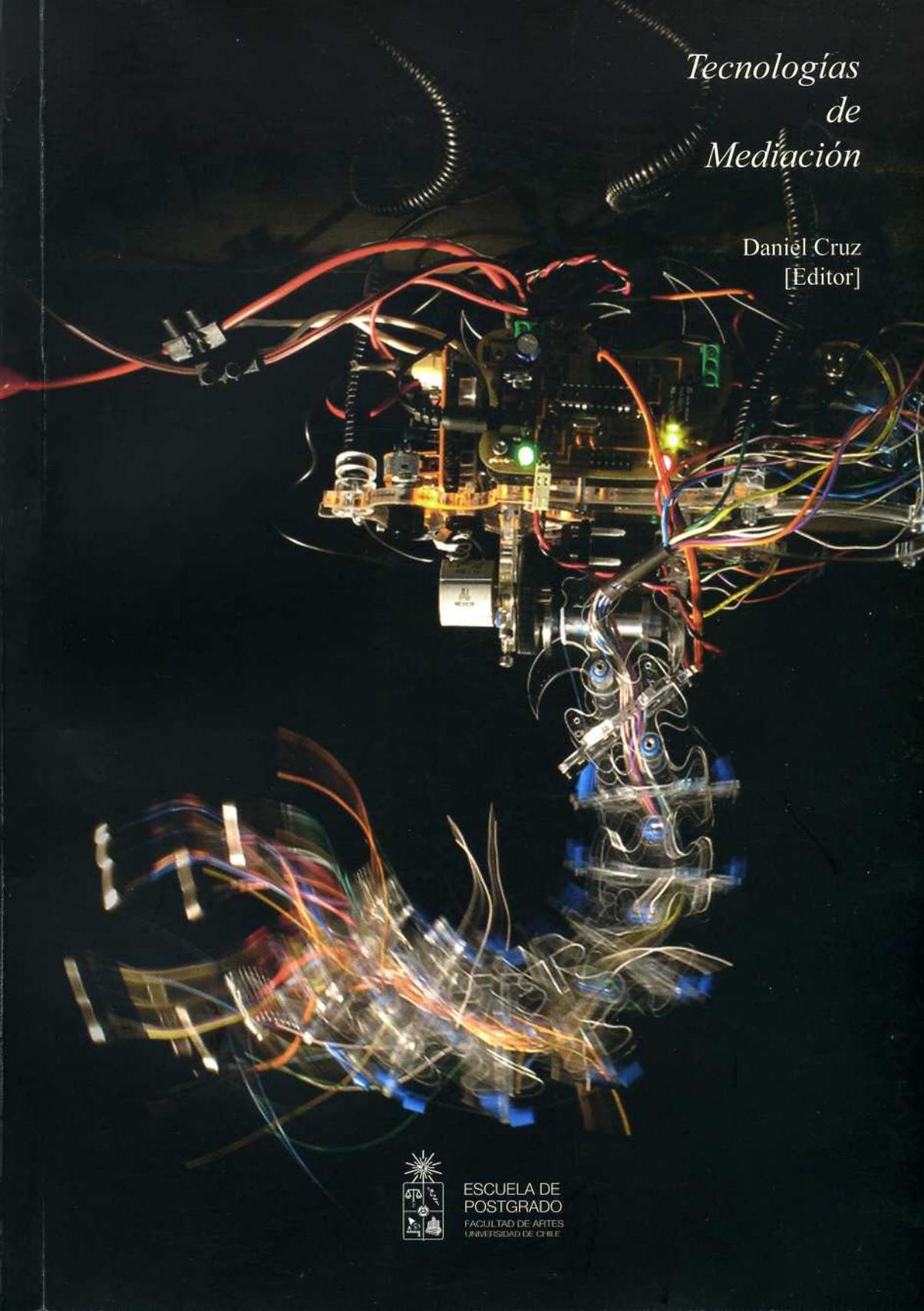


*Tecnologías
de
Mediación*

Daniel Cruz
[Editor]



ESCUELA DE
POSTGRADO
FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE CHILE

Índice de contenidos

Presentación

Daniel Cruz pág. 9

/

Sociedad Contemporánea & Medialidad

Sergio Rojas pág. 15

Demian Schopf pág. 23

Gilberto Esparza pág. 53

/

Imagen & Construcción Simbólica

Rodrigo Zúñiga pág. 61

Nathalie Goffard pág. 69

Camila Estrella pág. 75

/

Extensión Sonora / Superficies en Tensión

Rainer Krause pág. 79

Mónica Bate pág. 87

/

Espacio y Desborde

Luis Montes R. pág. 101

/

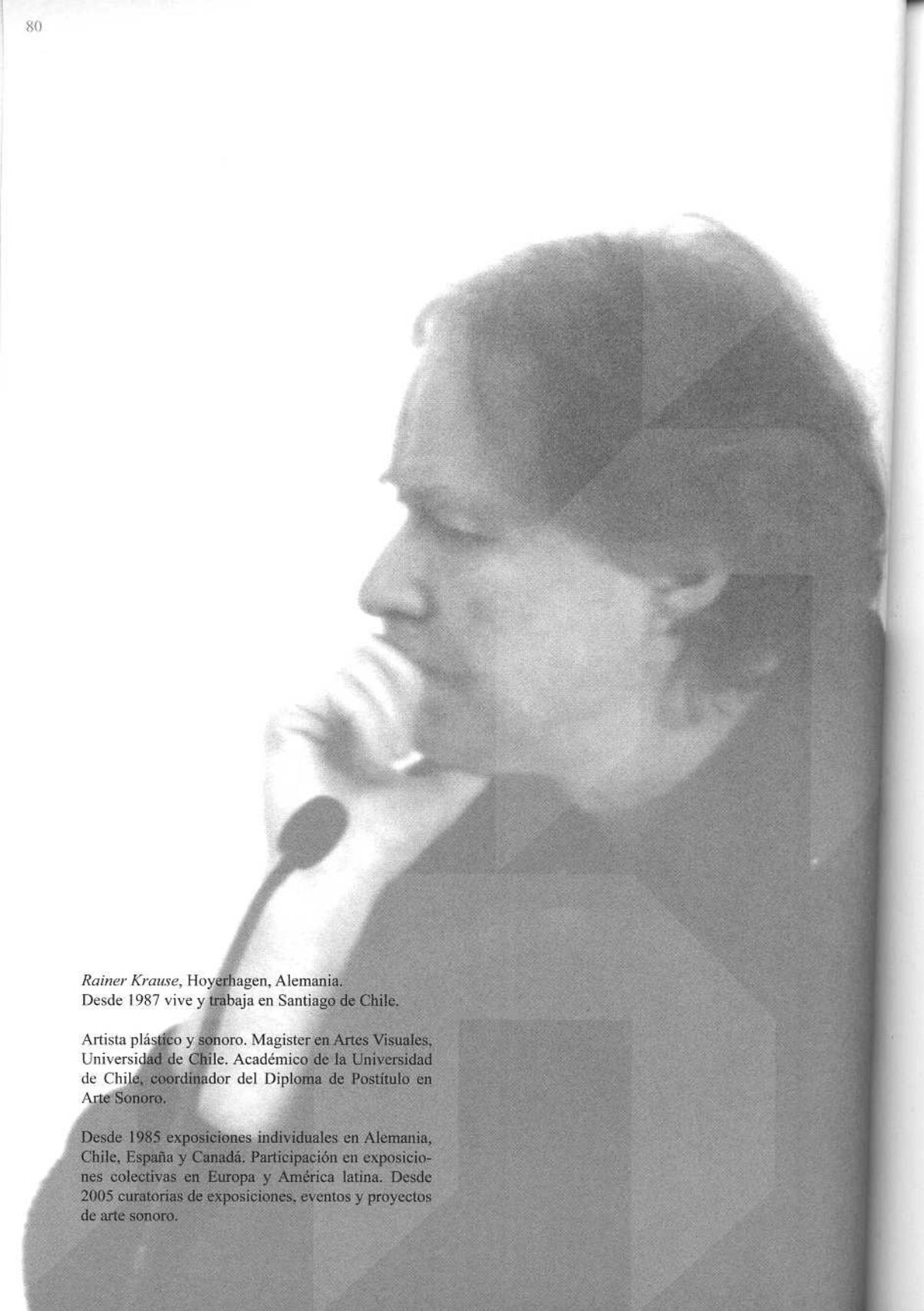
OpenLab pág. 106

+

Workshop pág. 108

+

Conciertos pág. 112



Rainer Krause, Hoyerhagen, Alemania.
Desde 1987 vive y trabaja en Santiago de Chile.

Artista plástico y sonoro. Magister en Artes Visuales, Universidad de Chile. Académico de la Universidad de Chile, coordinador del Diploma de Postítulo en Arte Sonoro.

Desde 1985 exposiciones individuales en Alemania, Chile, España y Canadá. Participación en exposiciones colectivas en Europa y América latina. Desde 2005 curatorias de exposiciones, eventos y proyectos de arte sonoro.

El objeto sonoro y el lenguaje

Rainer Krause

Desde la publicación del libro de Pierre Schaeffer “Tratado de los objetos musicales”, publicado por primera vez en 1966, entendemos por objeto sonoro no una cosa que suena o que tiene la potencialidad de sonar -un instrumento musical, un reloj mecánico o un juguete infantil-, sino un sonido donde prestamos atención a sus características auditivas. El objeto sonoro es un objeto de estudio.

Michel Chion, cineasta y compositor de música concreta, en su libro “El sonido” define el objeto sonoro a través de una lista de negaciones:

No es un cuerpo sonoro, entendido como la fuente material,
 No es el fenómeno físico cuyos parámetros se pueden medir,
 No es un fragmento de grabación, aunque normalmente requerimos la grabación para estudiar el objeto sonoro,
 No es un símbolo en una partitura ni tampoco es un estado de ánimo subjetivo.

Sino que “es un fenómeno sonoro que se percibe como un conjunto, como un todo coherente y que se oye mediante una escucha reducida que lo enfoque por sí mismo, independientemente de su procedencia o de su significado.”

Esta escucha reducida que Schaeffer propone para acceder al objeto sonoro, una escucha que no presta atención respecto de qué suena o qué significado damos al sonido, es una escucha altamente artificial e intencional que ejercen los profesionales del sonido -músicos, artistas sonoros, técnicos de sonido- pero que en la vida cotidiana se da solamente en casos excepcionales, como justamente, escuchar música. Con la música concreta, Schaeffer trató de ampliar el material sonoro de la música docta, área que a través de su

sistema de codificación —la partitura— y así la transmisión técnica se estableció desde siglos como “la” música occidental por antonomasia. La tendencia de codificación pesa incluso en la música concreta, aunque por su manera de producción sonora salta la instancia de la escritura musical, herramienta de comunicación necesaria entre compositor e intérprete. Ahora es el compositor mismo que en un acto posterior de la producción sonora —la grabación del sonido con micrófono y su fijación en un medio de almacenaje— analiza sus elementos de trabajo según parámetros científicos, separando el objeto del sujeto observador. De nuevo el acceso a la estructura sonora queda como exclusividad del experto.

En la vida cotidiana entonces no sirve demasiado la escucha reducida para orientarnos en el mundo, ni tampoco nos presta herramientas fáciles para comunicarnos sobre este fenómeno perceptivo, pues en general relacionamos un sonido automáticamente con la fuente que lo genera —una cosa o un acontecimiento—, o tratamos de entender qué significan, como en el caso del lenguaje hablado.

Barbara Flückiger en su libro “Sound Design” propone otra manera de acercarse al objeto sonoro. Ella trabajó en el ámbito del cine en la elaboración de bandas sonoras, donde desarrolló, construyó, movió y relacionó sonidos en función de un contexto amplio (la película) y de las reacciones y afectos que deben provocar en el oyente. A diferencia de Schaeffer, Flückiger no excluye toda nuestra capacidad de significar el sonido, de dar sentido en diferentes contextos y reaccionar afectivamente a él. Evidentemente el cine como área cultural siempre estaba relacionada cercanamente con la representación del mundo, incluyendo las relaciones subjetivas y afectivas con él. He aquí la diferencia con la música docta, que entendemos

más bien como un código no referencial, un código que no se refiere a una realidad fuera de sí mismo.

Aunque Flückiger señala que los sonidos pueden ser percibidos e interpretados independientemente de un dominio lingüístico —y que ejemplifica a través del uso de objetos sonoros sin fuente material identificable en el cine—, también insiste que en la percepción humana existe una interdependencia inseparable entre fenómeno e interpretación, mientras más diferenciada la definición, más diferenciada resulta también la percepción, y al revés. Así la formulación lingüística de la percepción sonora sirve tanto al propósito del conocimiento como a la comunicación. Al contrario el área de la música con su larga tradición de codificación verbal, en el contexto de los lenguajes occidentales se ha desarrollado solamente un léxico reducido respecto de los sonidos no musicales. En vez de una escucha reducida, más bien hace falta una escucha ampliada que no excluye hábitos cotidianos como indexación y significación de lo escuchado.

Flückiger propone 5 preguntas con las cuales podemos acercarnos al fenómeno sonoro :

1. ¿Qué suena?

En el sentido filogenético, o sea, desde el punto de vista del desarrollo de la especie humana, siempre fue una necesidad el identificar rápidamente la fuente de un sonido. Podría ser una presa o un enemigo. Hoy esa escucha —que Michel Chion nombra como “escucha causal”— sigue de suma importancia si nos movemos por el tráfico de la ciudad. Con esa escucha dividimos el flujo sonoro continuo que nos rodea en segmentos singulares, que comparamos y ordenamos en categorías simples.

Esta pregunta representa una primera conceptualización mas bien rudimentaria, que todavía no dice nada sobre las características singulares del sonido.

2. ¿Qué se mueve?

La segunda pregunta se refiere al carácter procesual del sonido. El sonido en sí no es una característica de un objeto o un agente sonoro. El sonido es producto de una interacción entre por lo menos dos agentes. En el caso de animales o seres humanos, lo procesual del sonido se puede describir en términos como ladrido, balido o llanto. Un agente aquí es el aire que pasa por el cuerpo vivo. Para caracterizar pasos hay que diferenciar entre animal con cuatro patas, niño u hombre, tipos de zapatos y tipos de suelo.

3. La tercera pregunta,

¿Qué material suena? precisa la segunda pregunta. ¿Qué suela de zapato, o pies desnudos, sobre arena o madera?

4. ¿Cómo suena?

Al contrario de la consistencia material no se puede describir fácilmente la característica sonora propiamente tal. No sé si existe en español un diccionario o catálogo que presente las palabras sonoras, verbos o adjetivos. En alemán existe una tipología de los sonidos de 1958 que menciona 1600 diferentes verbos. En 1982 se publicó otro con 411 adjetivos. No obstante, tanto en alemán como en español se usan muy pocas de estas palabras en el lenguaje coloquial. Poco usamos expresiones como gorgotear, borbotear, crepitar, traquetear para diferenciar y describir sonidos. Flückiger propone usar onomatopeyas, porque en estas palabras hay un parentesco entre forma y contenido donde la expresión misma produce la

imaginación de la sensación. Aquí también se debe describir la intensidad del sonido, el rango de frecuencia en forma básica (grave, centrado, agudo) y calidades rítmicas.

5. ¿Dónde suena?

Ningún sonido suena igual en distintos lugares. Las dimensiones y características del espacio circunstante se impregna al sonido de cualquier fuente objetual/procesual. Incluso sin formación auditiva especial reconocemos el tipo de lugar del que proviene el sonido: sala de baño o catedral, aire libre o cueva. Aunque este proceso en la mayoría de los casos lo realizamos inconscientemente. Además escuchamos binauralmente, o sea, podemos identificar la posición de la fuente sonora en relación con nuestra posición.

Estas 5 preguntas pueden ser muy útiles para creadores sonoros, no solamente crean, registran, modifican, editan y presentan sonidos en el contexto de una producción artística, sino también se comunican sobre ellos. Sin la descripción detallada, analítica, diferenciada del objeto sonoro, para el otro este objeto existe a penas como categoría sin características singulares, como un objeto visual en contraluz, tras una niebla densa o como sombra borrosa.

Si sostenemos que el "objeto sonoro" es una selección intencional de un continuum sonoro en el espacio-tiempo en que nos movemos, un "prestar atención" a un detalle audible de una sonósfera compleja, podemos decir que a través de ésta escucha selectiva separamos este detalle del fondo sonoro, damos forma a este objeto y -en consecuencia- construimos este objeto. Pero para entender que ese detalle que escuchamos es un "objeto"

con características específicas y distintas de otros fenómenos sonoros, lo conceptualizamos a través del lenguaje. En consecuencia eso significa -como para todas las áreas del conocimiento-: no existen los objetos sonoros en sus singularidades sin su descripción verbal. Y los objetos sonoros son tan diferenciados como los herramientas lingüísticas que poseemos.