

ESPACIO Y FRECUENCIA

LA SENSACION VISUAL DEL SONIDO



NAGELPENDEL

Bernd BLEFFERT

Cuando uno es músico, ¿qué proceso conduce a crear sus propios instrumentos? ¿Son insuficientes los instrumentos que ya existen? ¿Cuál es el motivo para crear nuevos instrumentos?

Si, desde luego, creo que las posibilidades de los instrumentos convencionales se han agotado. Eso se puede ver en la música de hoy. Por ejemplo, un violín se toca de otra manera hoy que hace 400 años atrás. En todos los campos musicales se buscan sonidos nuevos. Por eso es que, al final, no tengo más remedio que hacer algo yo mismo.

¿La vía de los instrumentos electrónicos te interesó en algún momento?

Si, cuando era joven. No me cierro a la música electrónica, pero tengo mis problemas con ella. Me atrae mucho más generar el sonido a partir del material mismo y no producir sonidos sintéticos. La generación sintética del sonido siempre conlleva el problema de que no se sabe muy bien de donde proviene, es decir el proceso de creación no es obvio. Con cualquier instrumento acústico siempre es evidente, es más directo.

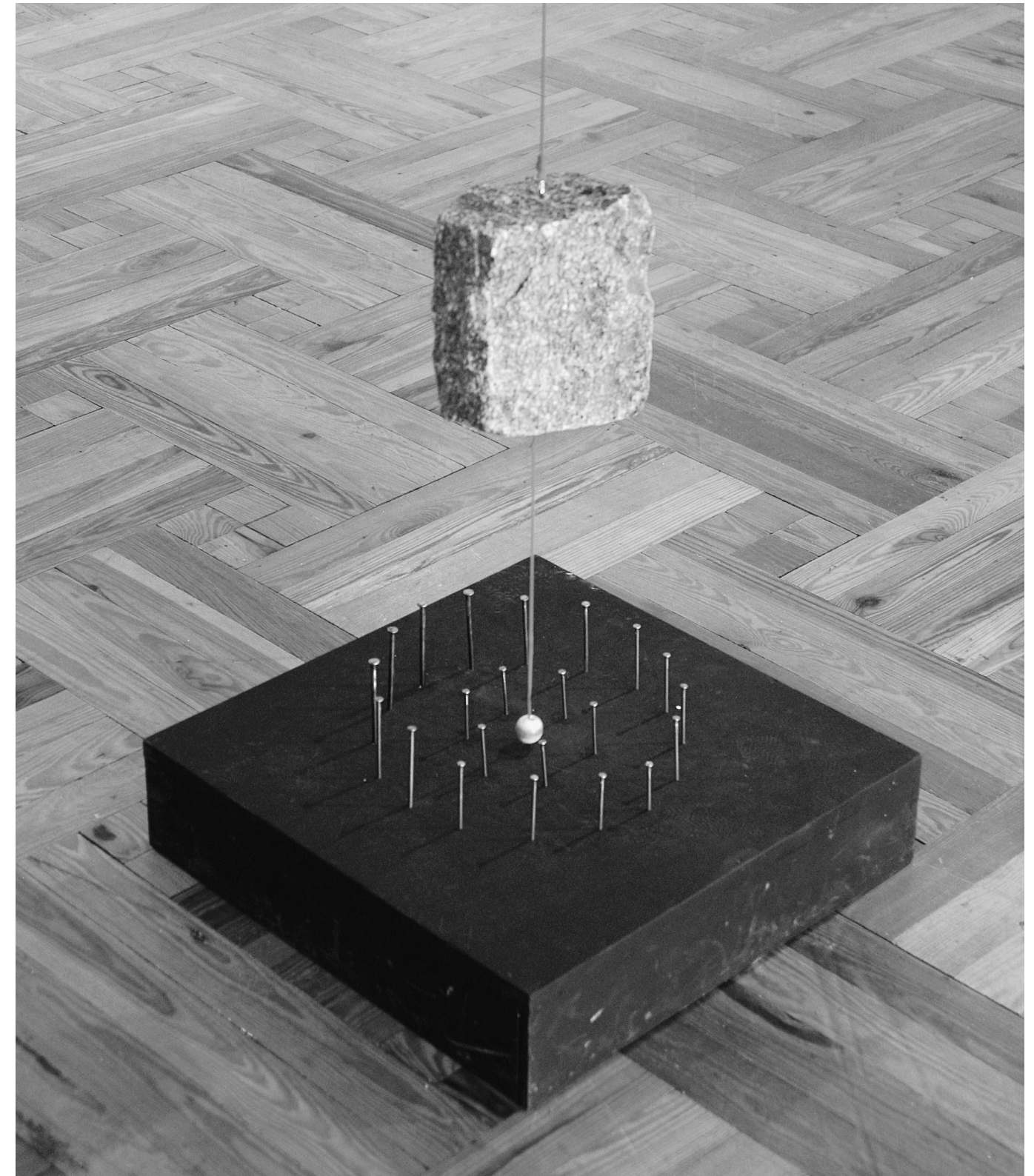
¿Que materiales privilegias?

Durante un tiempo lo resumía bajo el tema piedra - madera - metal; esos eran los materiales que más me interesaban, pero no hay un límite, no lo veo muy estricto, siempre está en continua evolución. Una experiencia clave fue el encuentro con la piedra: descubrir que la piedra suena, más que un simple “toc toc”, que realmente puede vibrar. Este encuentro se dio con el mármol, y fue el reto para conocer a las demás piedras. Cuando entonces di el paso para trabajarlas, se me abrió un mundo nuevo de sonoridades.

La sonoridad de la piedra se sitúa entre dos extremos: la madera, de sonido breve y seco, y el metal, de vibración larga. Las piedras cubren este abanico:

hay piedras que suenan como madera y otras que suenan casi como metal.

Lo básico de la generación del sonido es que dos elementos se tocan: proviene de un movimiento. Es algo físicamente visible: un movimiento provoca el contacto entre los elementos y se forma el sonido. El movimiento, que es físicamente visible, produce la vibración, que también es físicamente perceptible, pero en el fondo, el hombre no puede concebir esta vibración. La puede reflexionar, medir y calcular, pero el sonido tiene una magia que queda incomprensible.

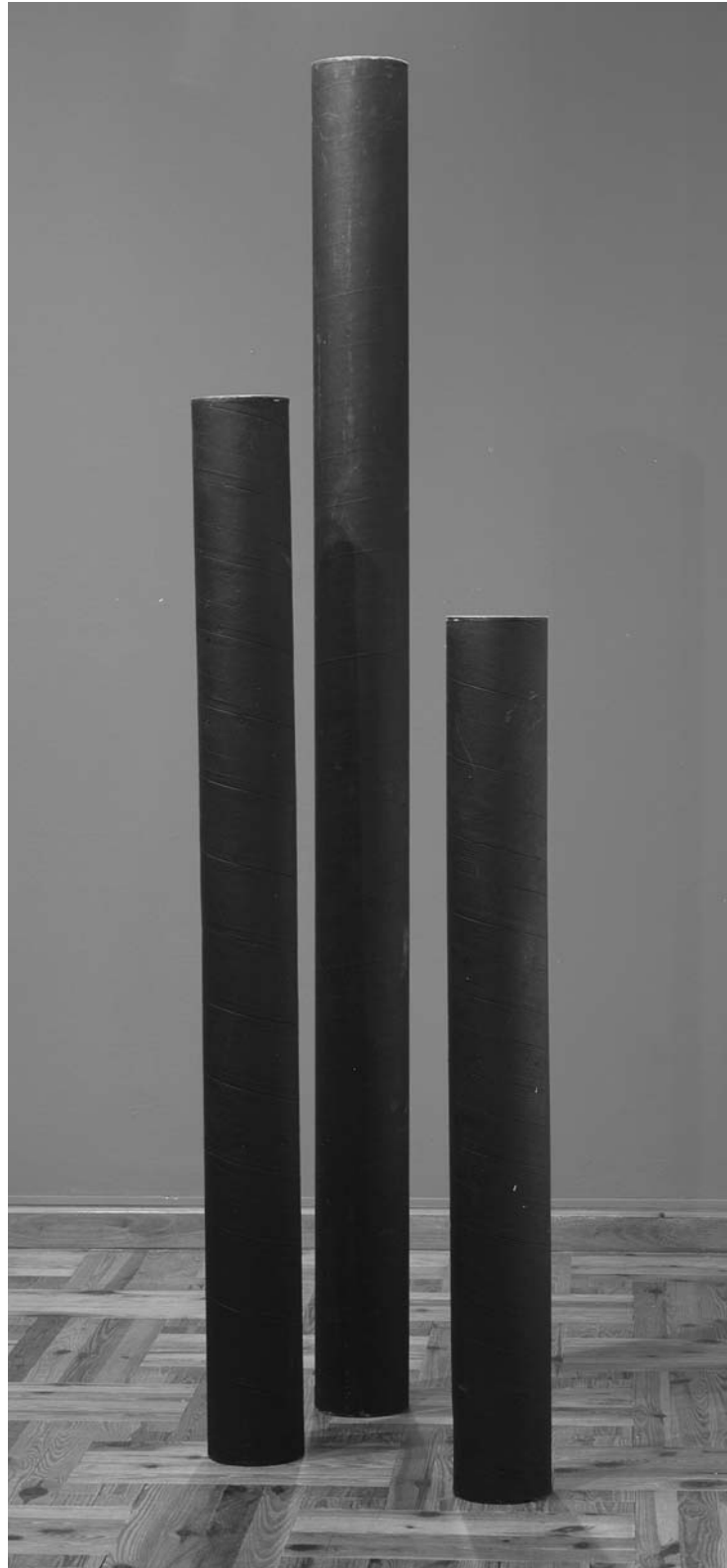


LANGSAITEN

En este uso del material de la naturaleza, ¿hay alguna búsqueda de volver a un material más bruto del que se usó en los últimos siglos en la cultura occidental? En los instrumentos de tipo litófono, ¿estableces algún vínculo histórico hacia tiempos pasados en los cuales se usaba la piedra como fuente sonora, como por ejemplo en China?

Si, en cierto sentido, pero no en el sentido de retraso. Creo que en nuestro desarrollo humano hemos llegado a un momento en el cual todo es posible, pero también en el cual lo más sencillo hace surgir un interés increíble. En ningún sentido es un retraso. También fue casualidad para mí cuando me di cuenta que las piedras suenan. Prácticamente tropezaba sobre la piedra y constataba: aquí hay algo que suena. Estaba bastante seguro que si la piedra tuviera una forma adecuada, vibraría. Y al margen de eso, al principio de los años 90, había una cantidad de personas independientes trabajando con la piedra. Había algo en el aire que se podría llamar espíritu de la época, había diferentes personas en distintos lugares del mundo siguiendo la misma evolución.





RAUSCHROHRE

En un instrumento hay sonido y forma a la vez. ¿Cuál es la relación entre los dos? ¿Cuál de los dos predomina en el momento de crear un instrumento nuevo?

Siempre es el sonido, después viene la forma. Pero de todas maneras es interesante que la relación entre instrumento, objeto sonoro e instalación representa una continuidad. De los instrumentos en particular, siempre me importó menos la forma, aunque también tenía la sensación de que la forma me daba satisfacción. No fueron creados con el sentido de un objeto artístico, sino como instrumentos funcionales. Pero de la funcionalidad automáticamente surge la forma. Se puede decir que la estética es consecuencia de lo funcional.

Instrumento e instalación, ¿qué distingue uno del otro? Yo percibo por lo menos tres diferencias: una dimensión física, la instalación puede ser algo mucho más grande que un instrumento solo; una dimensión funcional, que es la generación de autómatas musicales, instrumentos que funcionan con una interacción mínima del músico; y una dimensión grupal, con la interacción del público.

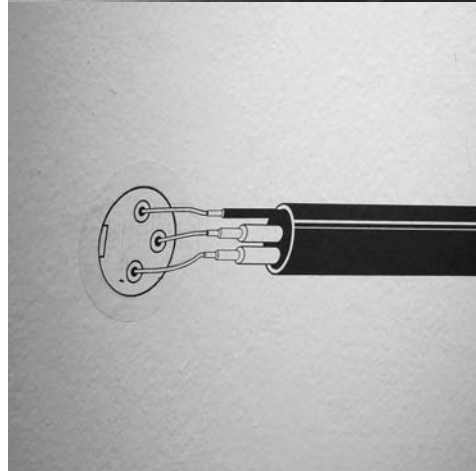
Eso también es un camino continuo: ¿dónde empieza y dónde termina? Por un lado, el instrumento, claramente tengo que tocarlo, mientras el objeto o la instalación pueden ser como los péndulos de clavo: los arranco una vez y tomo distancia. Para mí también es un proceso de evolución, que se está manifestando últimamente en mi trabajo. La tercera diferencia, que es más tipo performance o representación, la experimenté en mi última exposición, porque tuve la oportunidad de hacerlo. Traté de incluir los objetos que tenían cierto automatismo en una interpretación activa, iniciando los autómatas e interviniendo con instrumentos al mismo tiempo.

Quizás podríamos agregar una diferencia más: el carácter único y provisorio de la instalación, mientras el instrumento es más un objeto perenne que sobrevive a lo efímero de una exposición?

Si tendrá la vida más larga, aún no se sabe. Pero, si está claro, la instalación tiene más el carácter de un objeto y la referencia al sitio. La música siempre está relacionada con el sitio, pero en este caso abandona un poco el nivel acústico, porque lo visual también es parte de una instalación. Por así decirlo, la idea musical se convierte en una forma exterior, la cual a través de la exposición tiene cierta estética. Y esto trato de encaminarlo concretamente.



El sonido en asociación con la palabra.
La palabra que está por decirse, la palabra dicha, la palabra callada.



Un micrófono induce al discurso, al canto, a querer contar algo... a la pared (?)

Interconexión, no correspondencia, diálogo absurdo.
La secuencia emisión - recepción es alterada.

Vivimos una época de mucho ruido, la comunicación se expande – como contracara, cada vez cuesta más encontrarse con el otro.

Nadie dice nada, nadie ve nada, nadie escucha nada.



VENTANA

José MORALES - Javier BASSI



VOM STRICH ZUR LINIE

Ingo FRÖHLICH



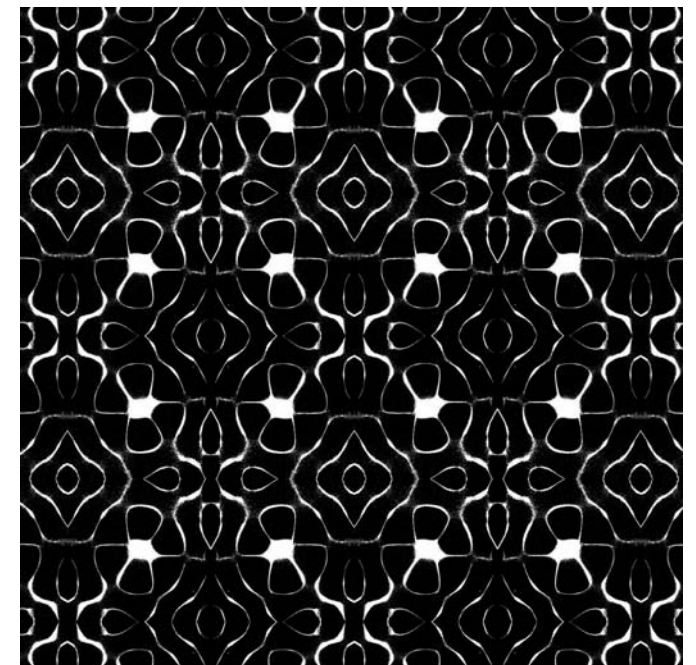
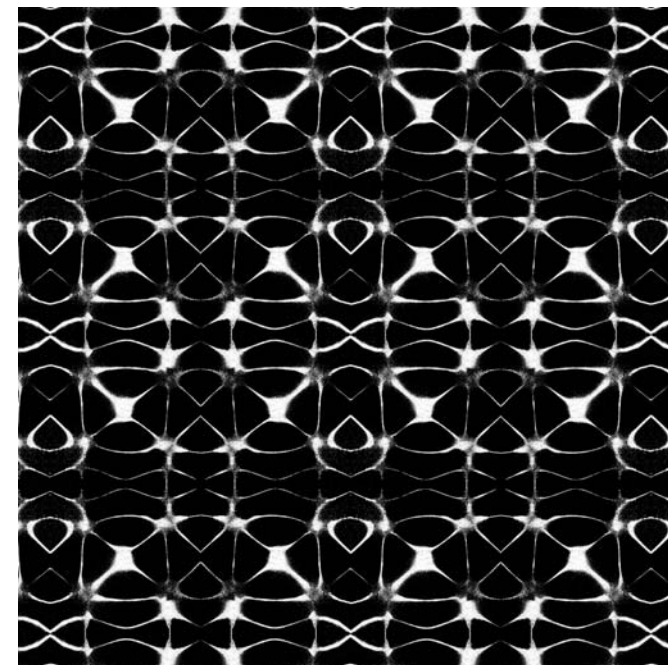
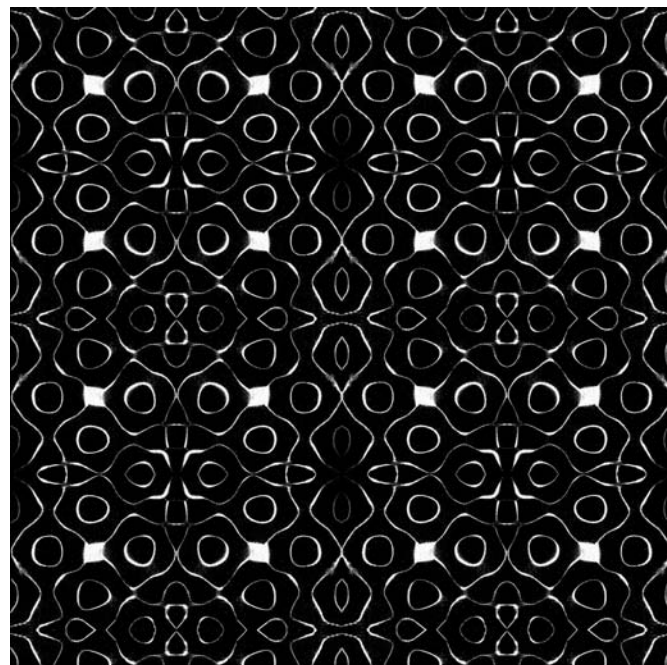
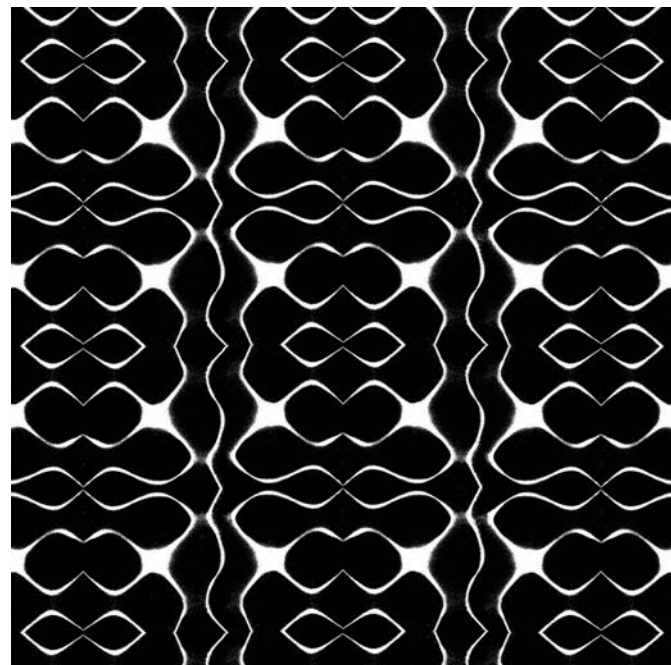
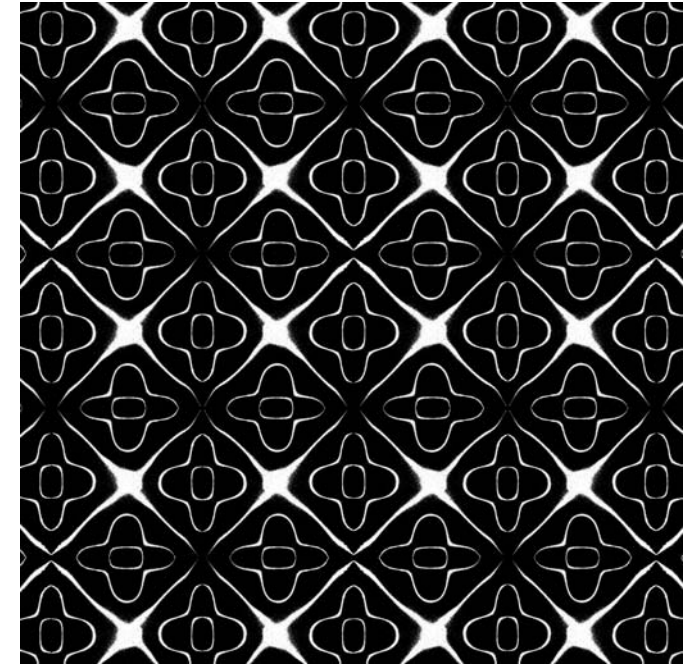
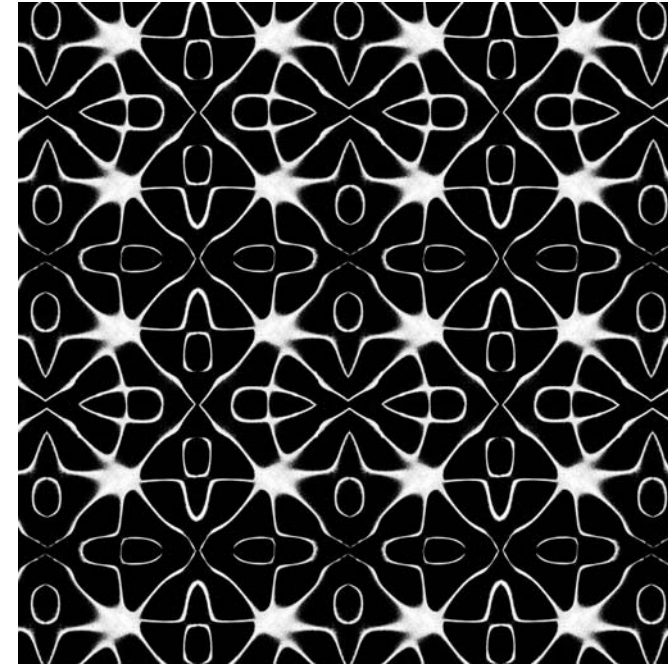
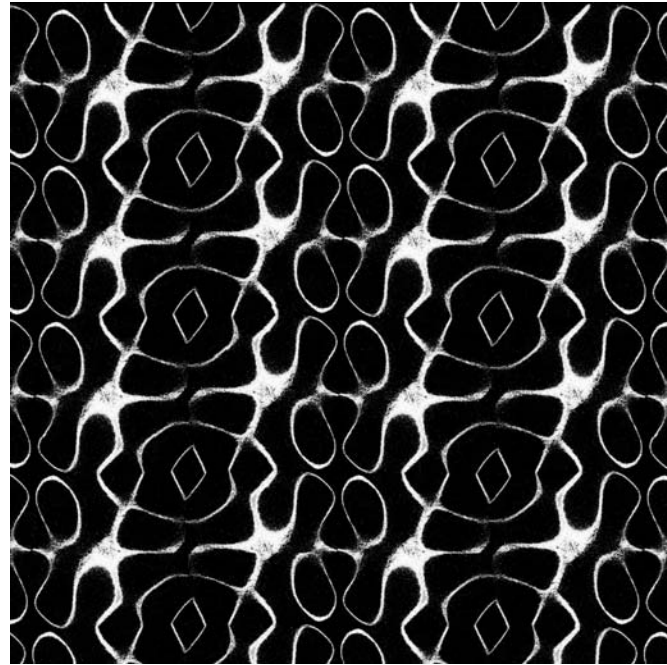
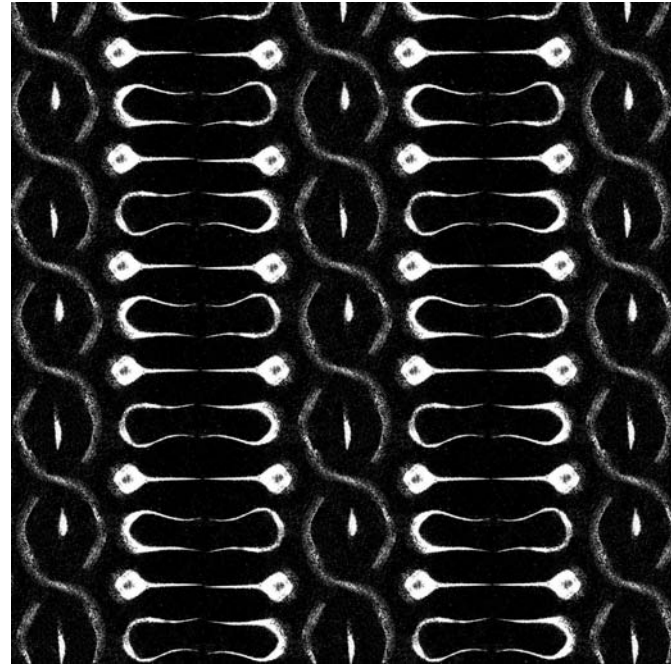
DOS FUELLES
ALMACEN
TUBO 16'
Do#1

Friedemann MAUCH



PENSAMIENTOS SONOROVISUALES

Anaía FONTÁN



MARIMBONES

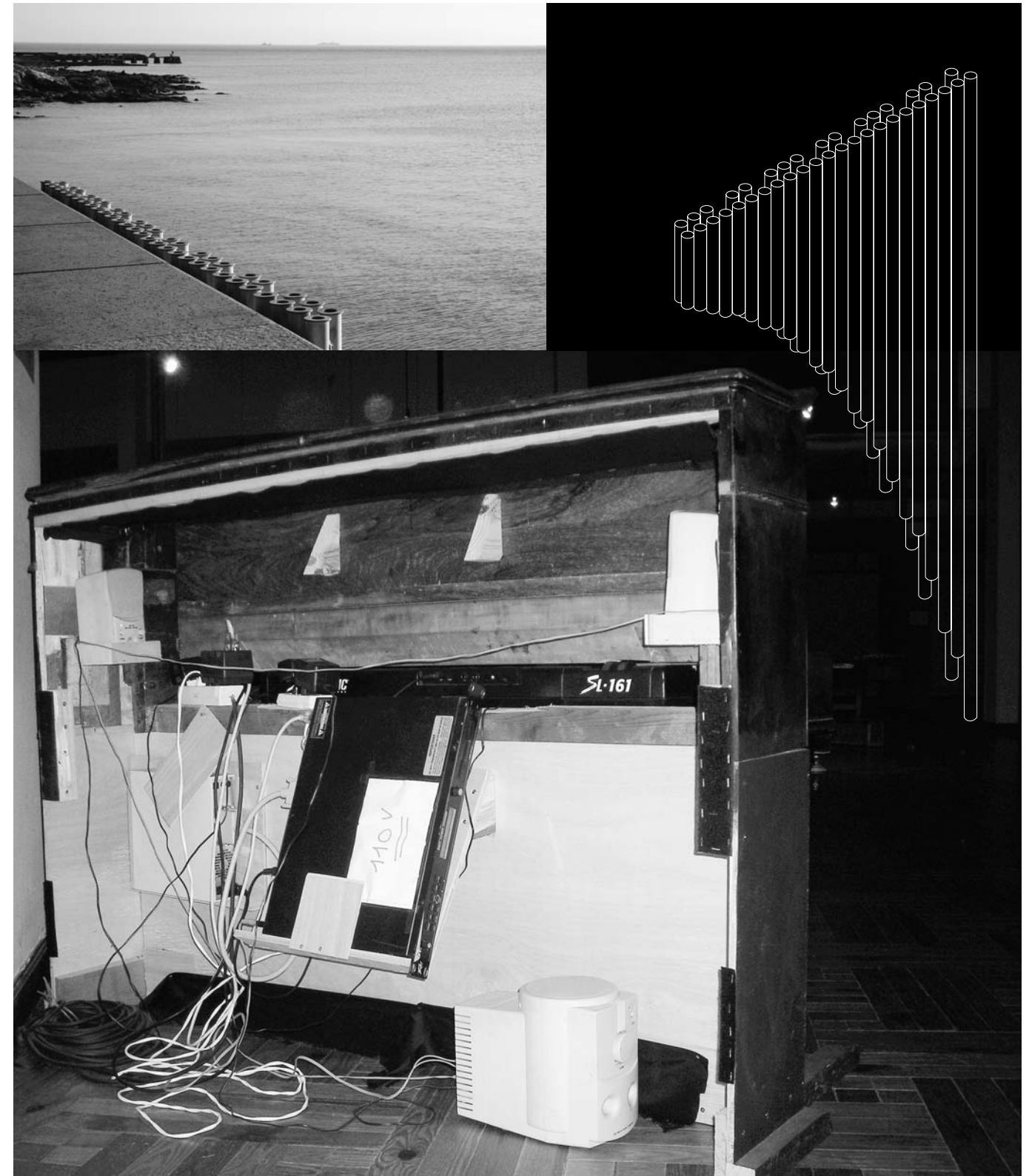
Lukas KÜHNE



TUBÓFONO OPUS III

Gabriel FAGÚNDEZ - Pablo BURGOS

El *Tubófono Opus III* se realizó a partir de los sonidos sampleados del *Tubófono Opus II* de la Rambla Wilson Ferreira, realizado por Lukas Kühne en 2004, con 51 tubos sonando con el viento del río y el toque de la gente. Es constituido por un teclado electrónico, un sampler y parlantes incorporados a la caja de un piano vertical.



PAISAJE MENTAL

Federico ARNAUD



PARALOGÍA ANATÓMICA

Alejandro TURELL

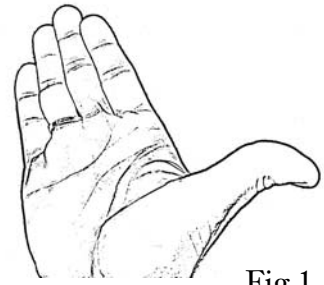


Fig.1

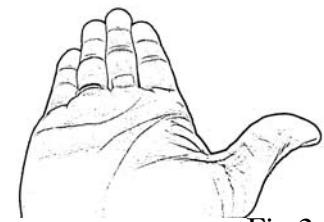


Fig.2

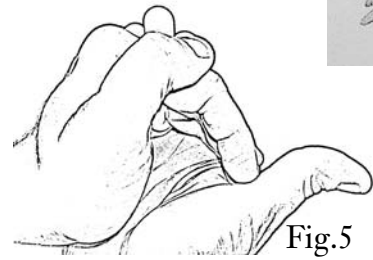


Fig.5

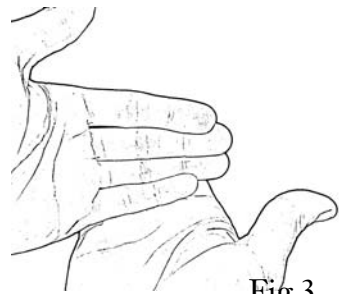


Fig.3



Fig.6

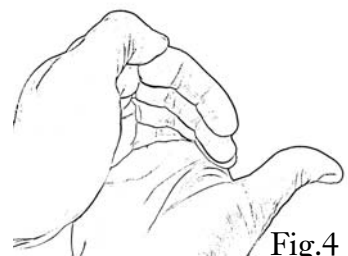


Fig.4

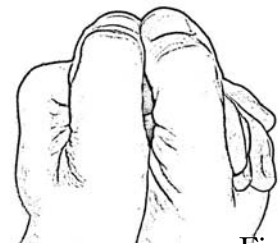
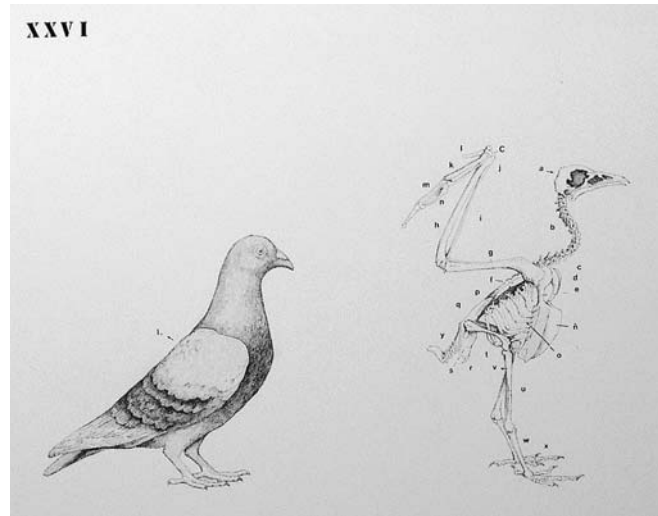


Fig.7



Instrucciones

Fig.1. Extienda la mano D.XXVI.

Fig.2. Diríjala hacia adelante.

Fig.3. Coloque su mano I extendida sobre la D.

Fig.4. Mano I_Comience lentamente a flexionar los dedos.

Fig.5. Articule los dedos de las dos manos I-D.

Fig.6. Mano D_Coloque su dedo pulgar sobre el Índice.

Fig.7. Enfrente los pulgares de I-D de forma tal que se genere una grieta entre ambas. Coloque el labio superior cerca del nacimiento de las uñas y el inferior cubriendo parcialmente la grieta. El espacio generado será análogo al tórax de una paloma. Soplar moderadamente dejando las mejillas elásticas. Para lograr el característico arrullo soplar a intervalos desiguales.

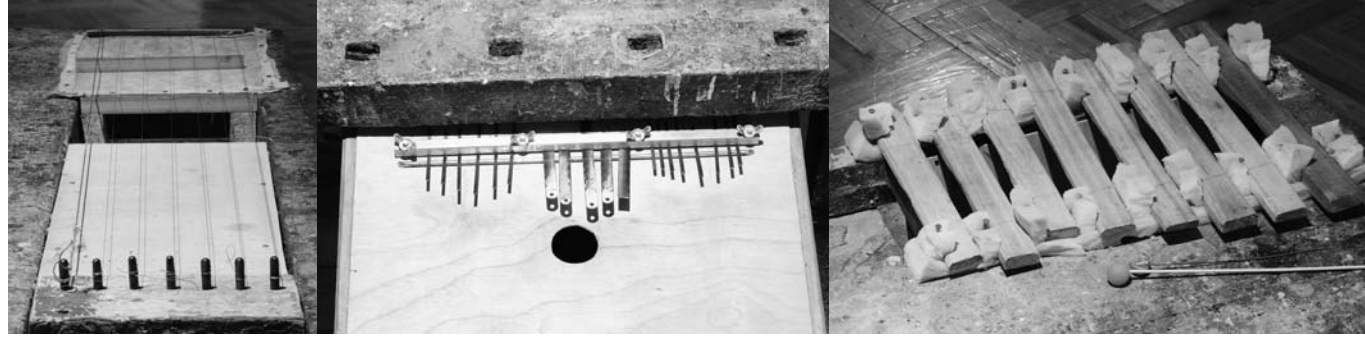
CAJÓN CON CUERDAS Y PÉNDULO

Luis CORONADO



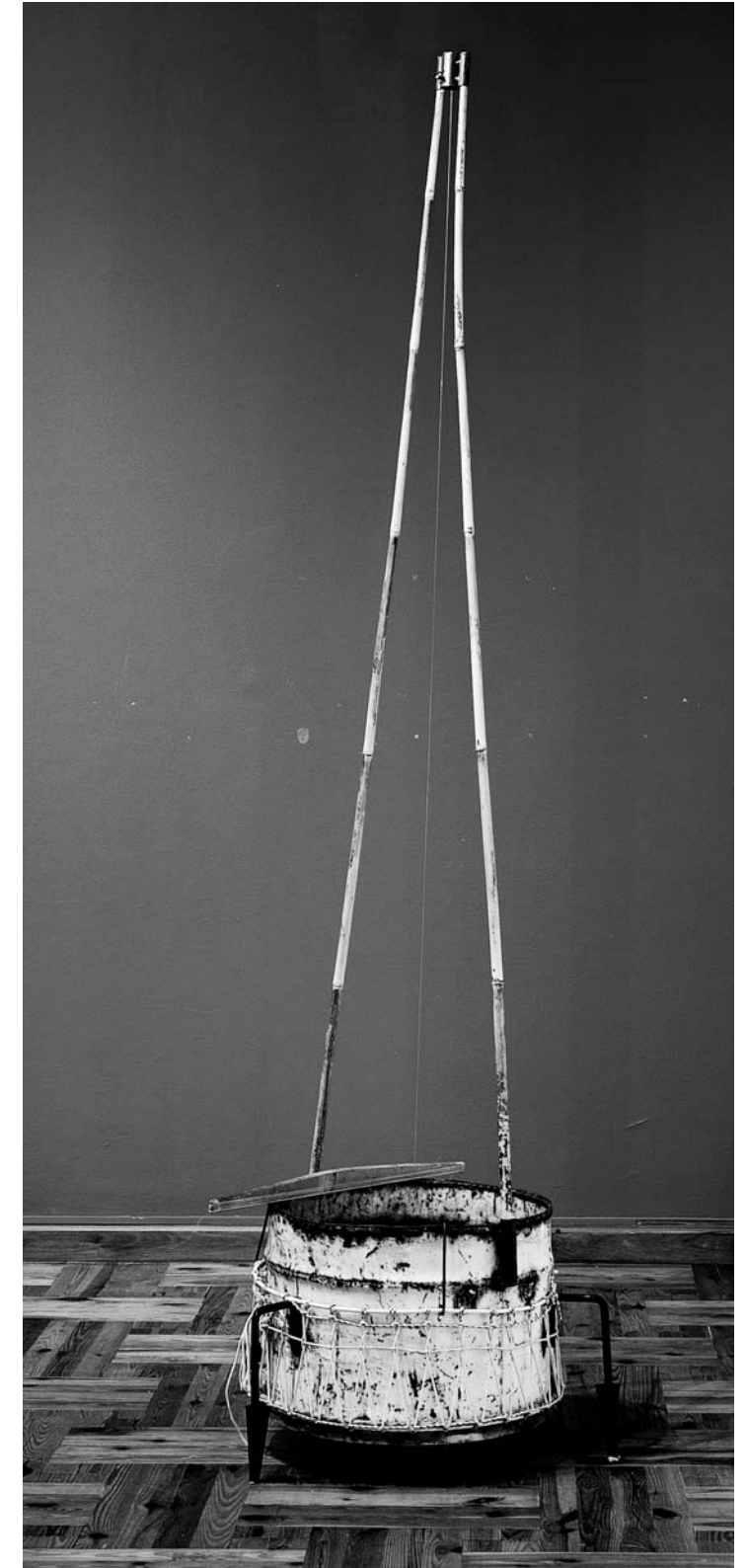
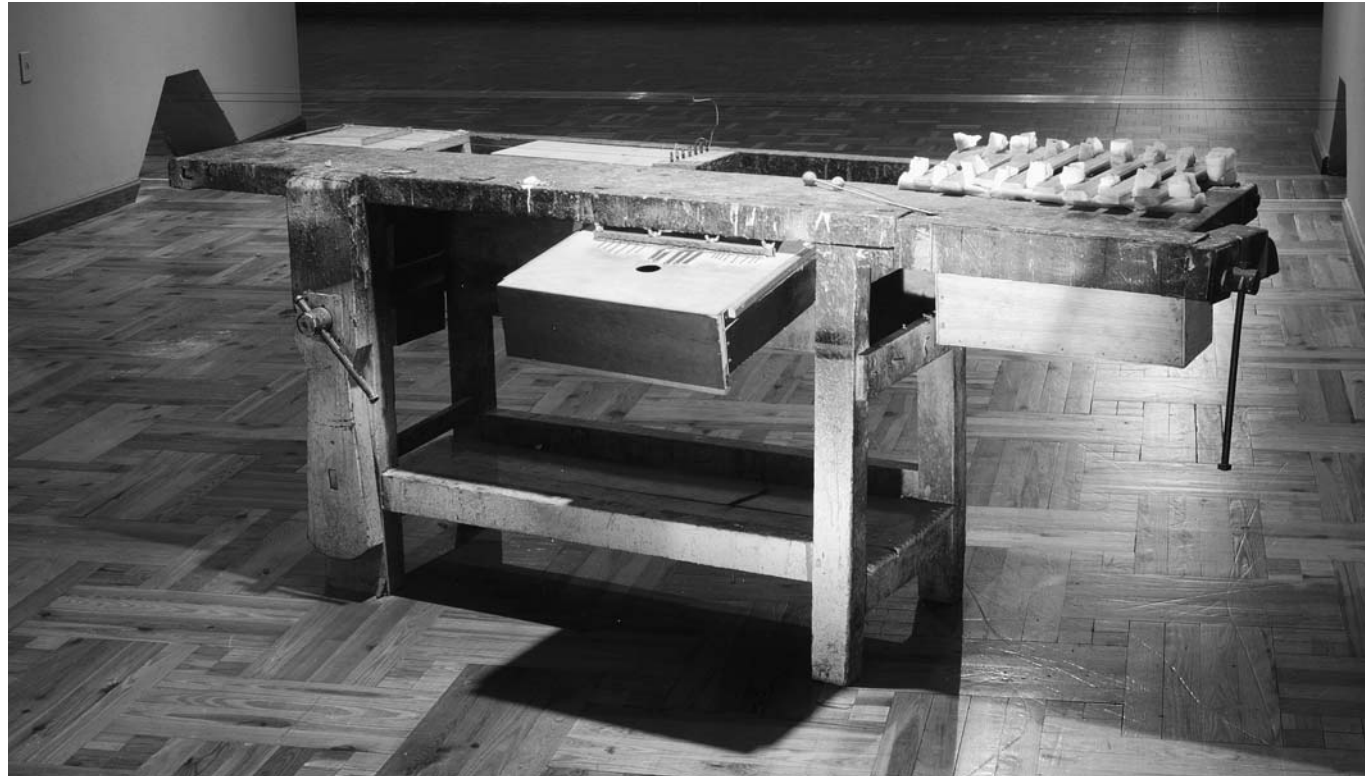
BANCO MUSICAL

Alejandro OSÉS



MEDIOTANQUE

SONORO



MATRAÇA

Samuel ARAÚJO



RESORTES



TUMBAJONES

Fernando NUÑEZ



HÍPTICLI REQUECHETRECHE PICHELEANDO

Gianni BELLINI



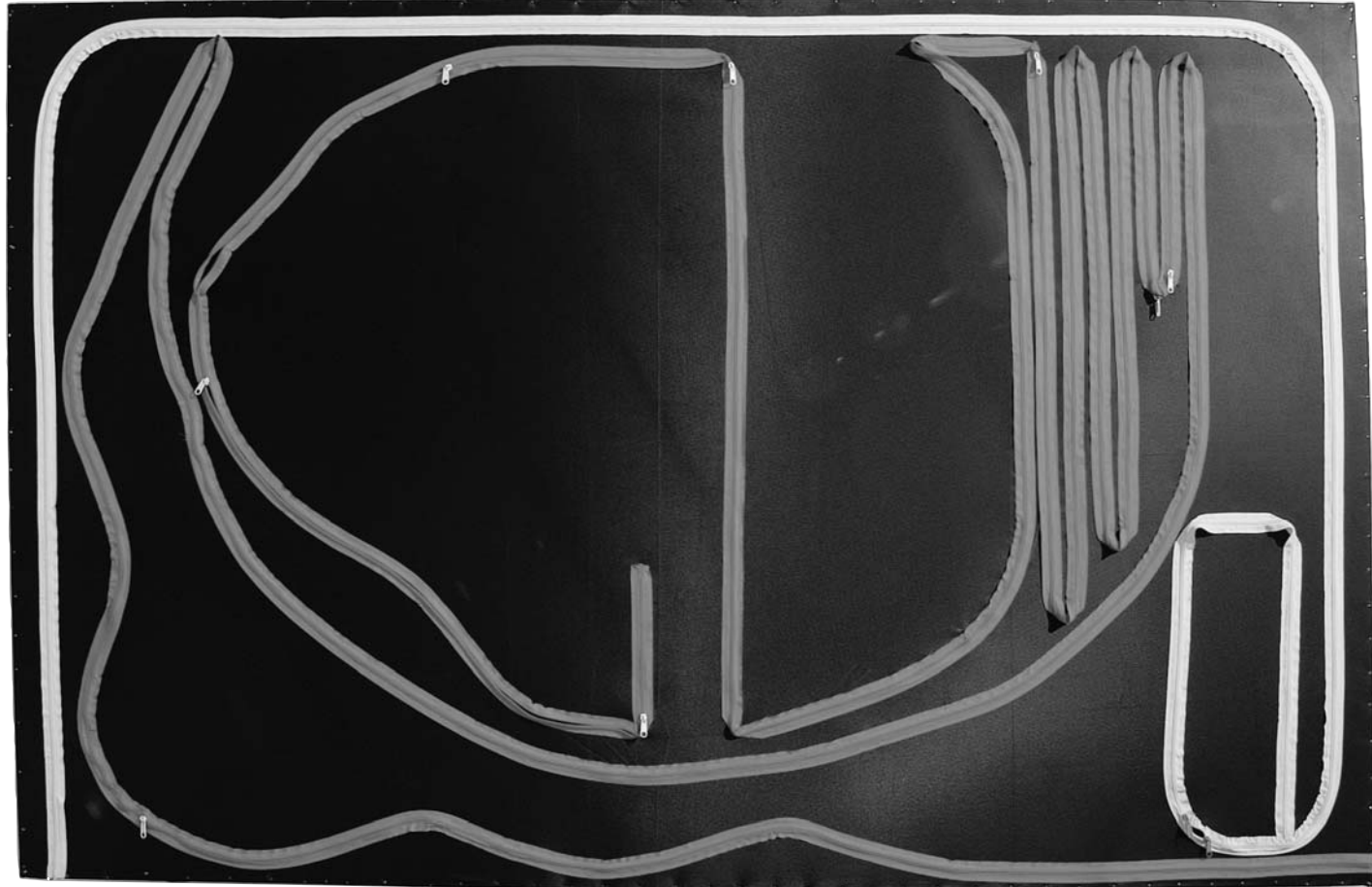
MAKING RE-CIRCLE

Hugo
ANGELELLI



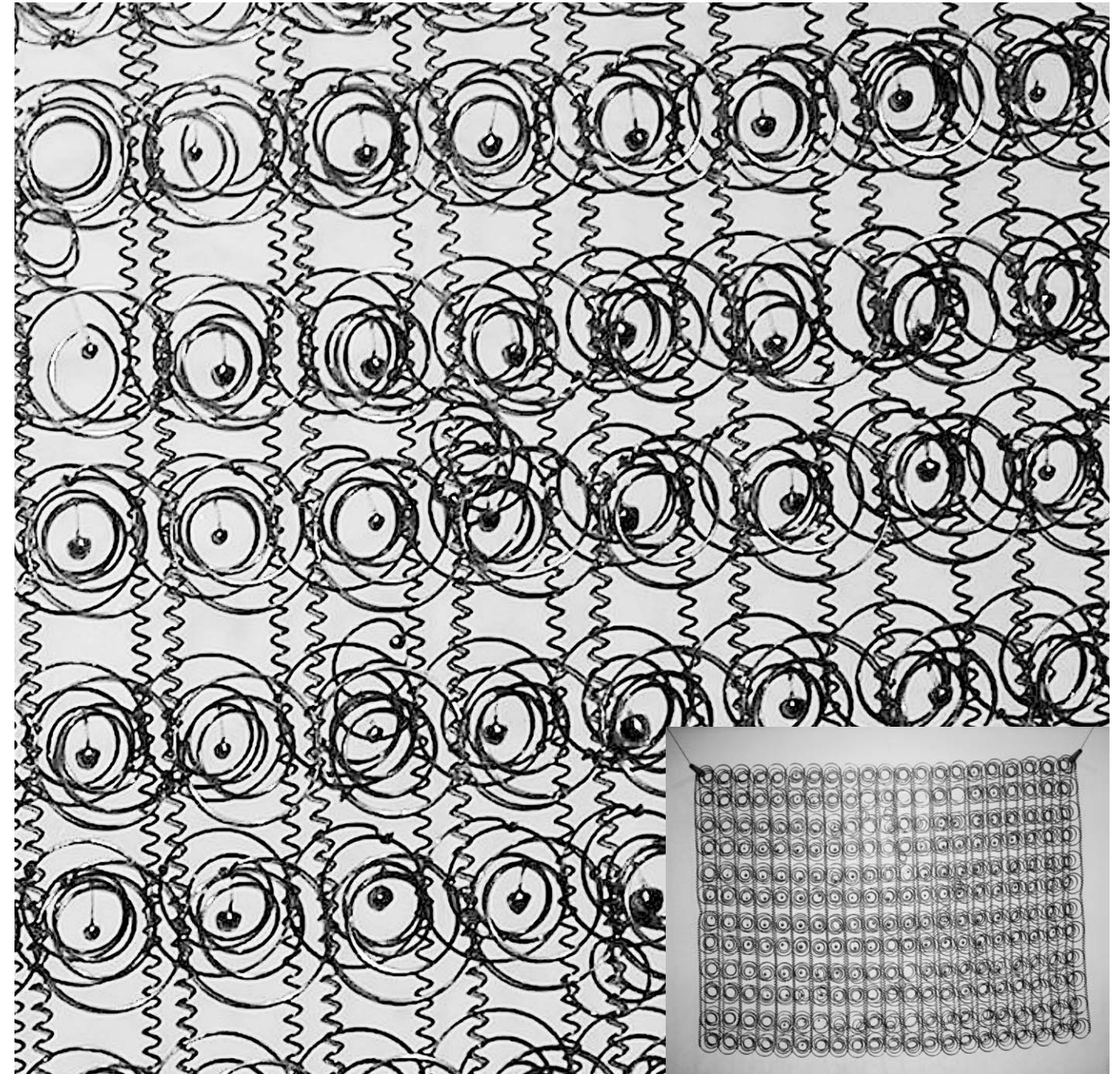
METÁFORA

Verónica ESPONDA



OBSTMATRATZE

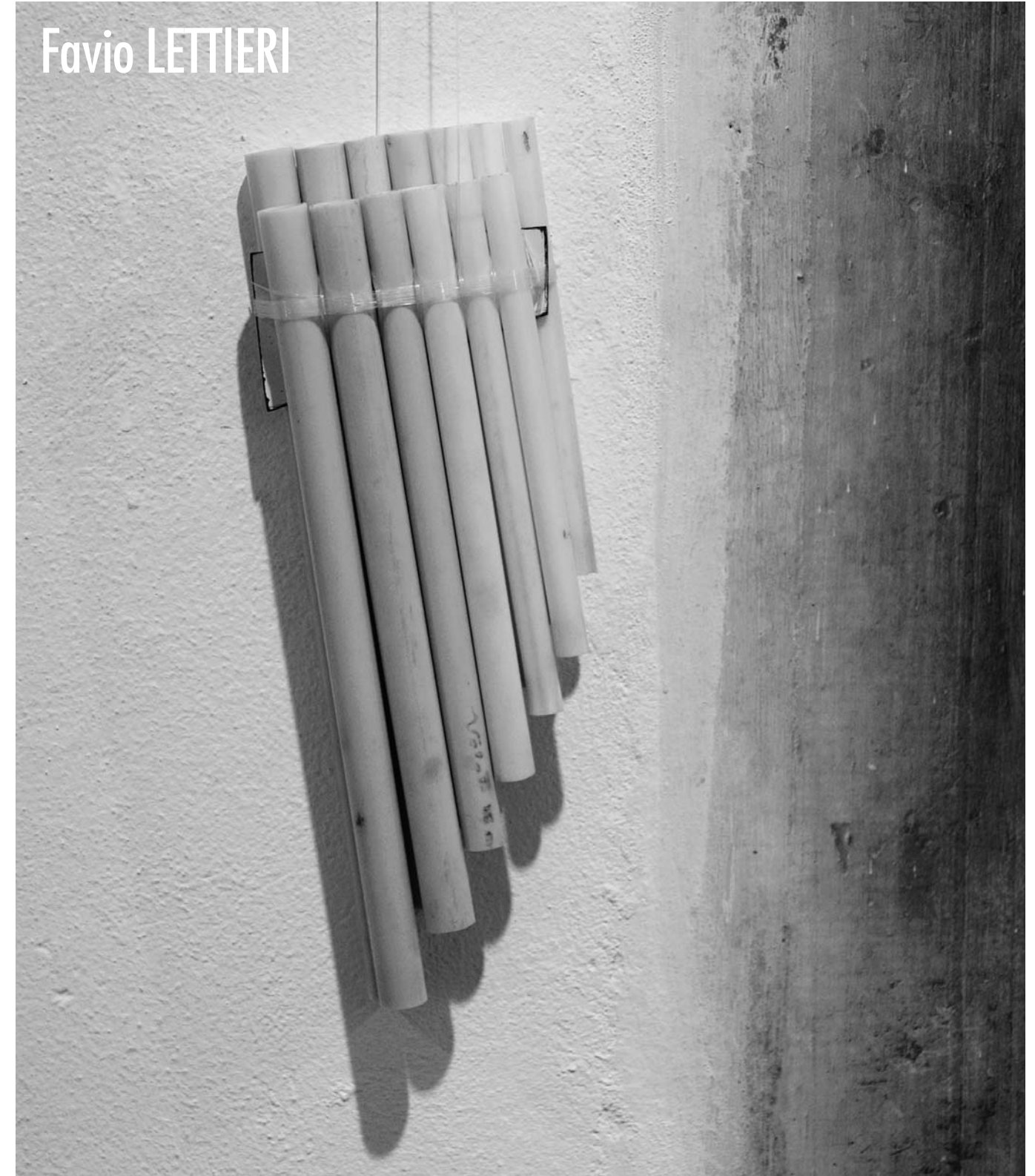
Majo ZUBILLAGA - Francisco TOMSICH



Sara OTERO

O	AAAA			
CALIBRA	REPICA ✓	REPICA		huyuy
PROPONE	TANE ✓	TANE		PERFILA
SITUA	VIBRA	VIBRA		MOLDEA
RIMA	PALPITA / LATE	PALPITA		ESTILA
HAZCE	RESPIRA ✓	LATE		AVANZADA
DISPONE	PULSA / ESTREMECE	RESPIRA		RESULA
		PULSA		MODULA
		ESTREMECE		
~	~	~	~	~
CIMBRA	LISA	CONTINUA	CONTINUA	4
DESPLIEGA	VINCULA	ARMONICO	ARMONICO	4
EXTIENDE / TENSURA / TENSORA	PERMITE	CONSTANTE	CONSTANTE	3
ESPARCE		SUCEDE	SUCEDE	3
EXPANDE		QUEDA	QUEDA	2
DILATA		ALCALIZADA	E/CO/	2
ENVUELVE	2	PROSIGUE	PROSIGUE	3
DIFUNDE		FLUYE	FLUYE	2
OSILLA				
REPTA		3		
VIBORA		3		
SUSPENDE		4		
		3		
		3		

Favio LETTIERI



AIRE

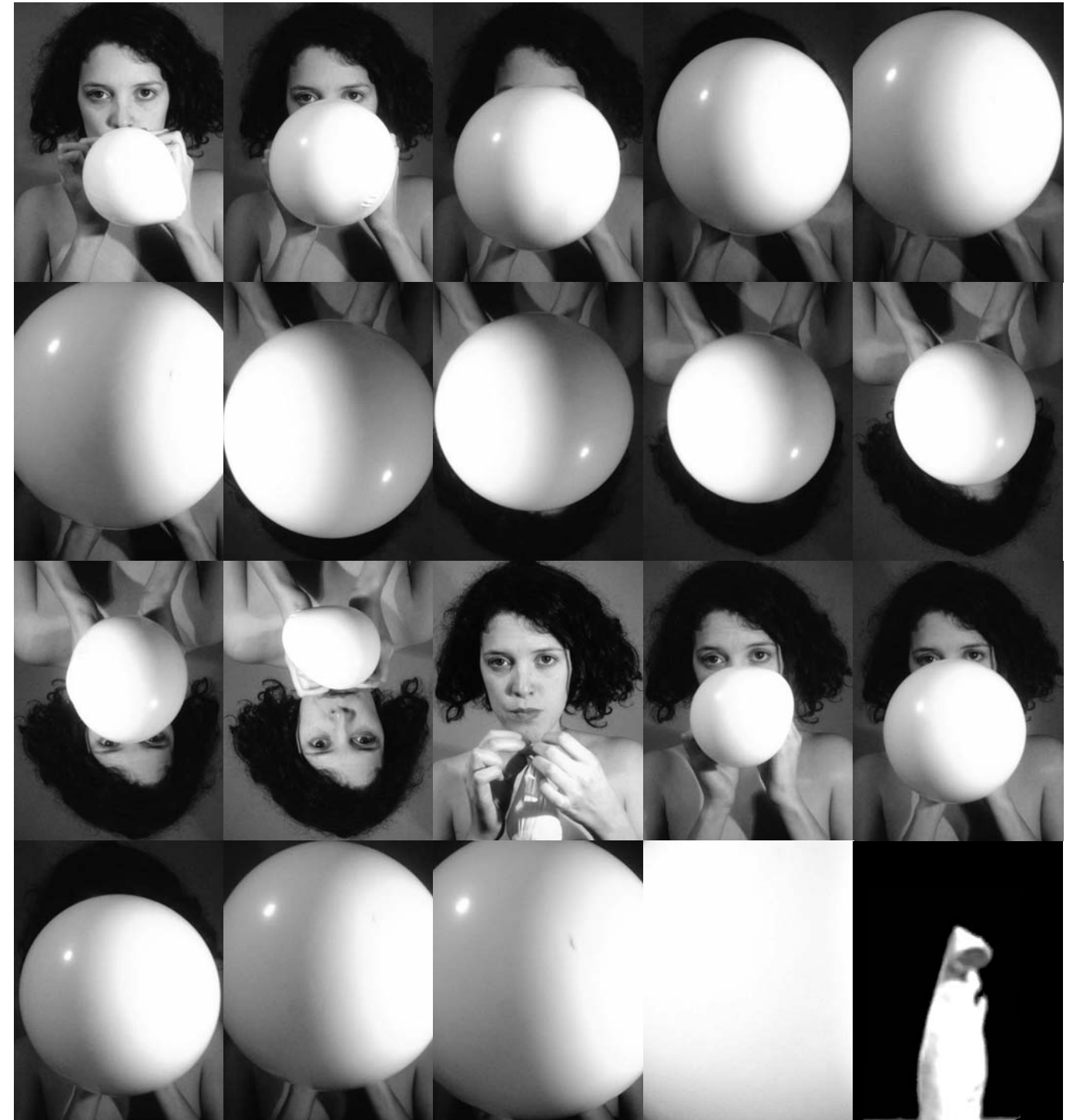
Lucía PONCE DE LEÓN

Imagen y audio apartados de su origen en una acción común. Forma y sonido, dislocados. Se trabajan de manera inicialmente independiente, son aproximaciones paralelas pero mutuamente implicantes. La forma de la imagen por un lado lleva a ciertos lugares. El sonido resignifica la imagen y la imagen al sonido. El espacio físico es atravesado sutilmente por el sonido. El espacio de la memoria auditiva atravesado sutilmente por la imagen. El espacio/ tiempo representado a través de la secuencia de imágenes. El espacio/tiempo presente, real del público que escucha. La interacción no es esencialmente material. Pero también existe la huella, el globo, el *souvenir*, el sonido original.

El globo, como el tiempo humano, respira hasta explotar. Es el ciclo natural de las cosas, el aire inhalado vuelve a ser parte del aire total.



Imagen – Alejandro y Lucía
Audio – Matías Nario y Lucía



HORMIGÓN

Sebastián ALONSO - Martín CRACIUN



HORMIGÓN / Acción y representación en el espacio público #1 es un acercamiento al espacio público a través de la intervención de un grupo de objetos en relación (arquitectónico-escultórico) y su modo de representación (circuito de observación), que prevé como premisa generar procesos de extrañamiento y reconfiguración del espacio público en donde se posiciona. A modo de objeto(s)-dispositivo activador de nuevo sentido y referenciando los innumerables ejemplos existentes ubicados en diversos emplazamientos públicos (aceras, embajadas, plazas, etc.), procuramos actuar en un lugar concreto de la representación (museo público) y promover en sus usuarios nuevos marcos de lectura.

El objeto-dispositivo activador de interpelación en el espacio de la representación

Objeto 1 (sonoro), 1,30 x 0,60 x 1,50 m. Ubicado en el descanso de la escalera de acceso al Museo por Av. T. Giribaldi.

Objeto 2 (maceta), 1,30 x 0,60 x 0,90 m. Ubicado frente a la puerta de acceso del Museo.

El hormigón como material

El diseño final de los objetos estuvo pautado desde los sistemas de construcción existentes en el mercado, con los ajustes necesarios. De esta manera el objeto-dispositivo está determinado por los factores de estructura y construcción más que por consideraciones formales o espaciales para sí mismo.

La intervención - el lugar y su condición

Este espacio público Museo (institución pública) está determinado por su accesibilidad. No solamente referimos a la accesibilidad del arte a dicho espacio (lo que significa *entrar* la obra al Museo), sino también a la accesibilidad física-arquitectónica que *permite* dicho edificio para con el público. Nos interesa trabajar sobre la percepción fenoménica en los espacios interfaz, los espacios fuera-dentro (escalera, acceso).

la representación-circuito de observación (monitor, cámara, reproductor)

El circuito cerrado se ubicó inmediatamente al acceso (primer interior del Museo). Un monitor secuencia dos planos de video. Uno: directo (el observador se observa en el monitor); el otro: reproducción (cámara fuera del Museo – objeto).



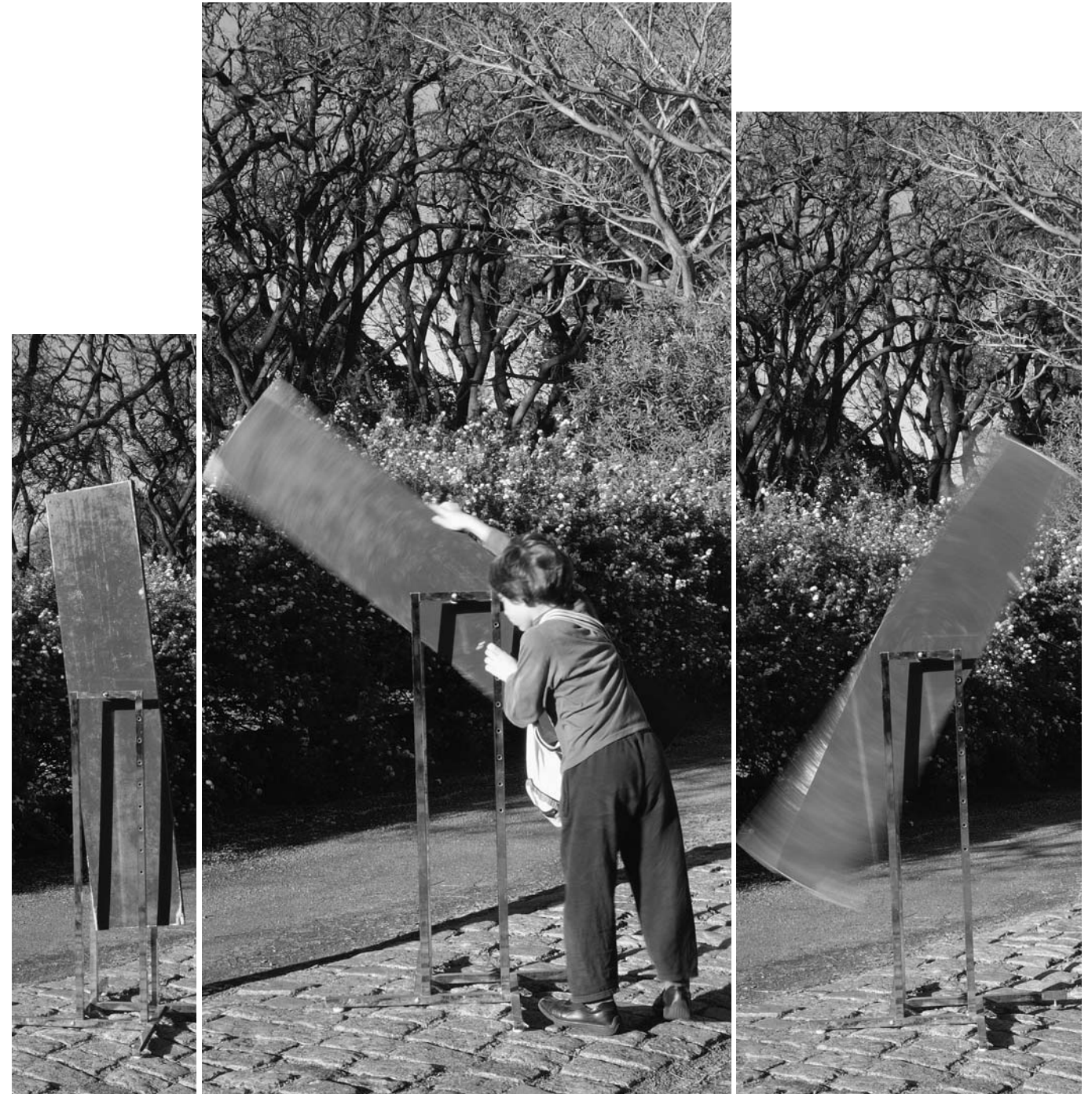
BERIMBAU POLIFÓNICO

Lauro RUETALO



JUEGO CIRCULAR CON LA REALIDAD

Verónica ESPONDA



LICUADORA

Gianni BELLINI

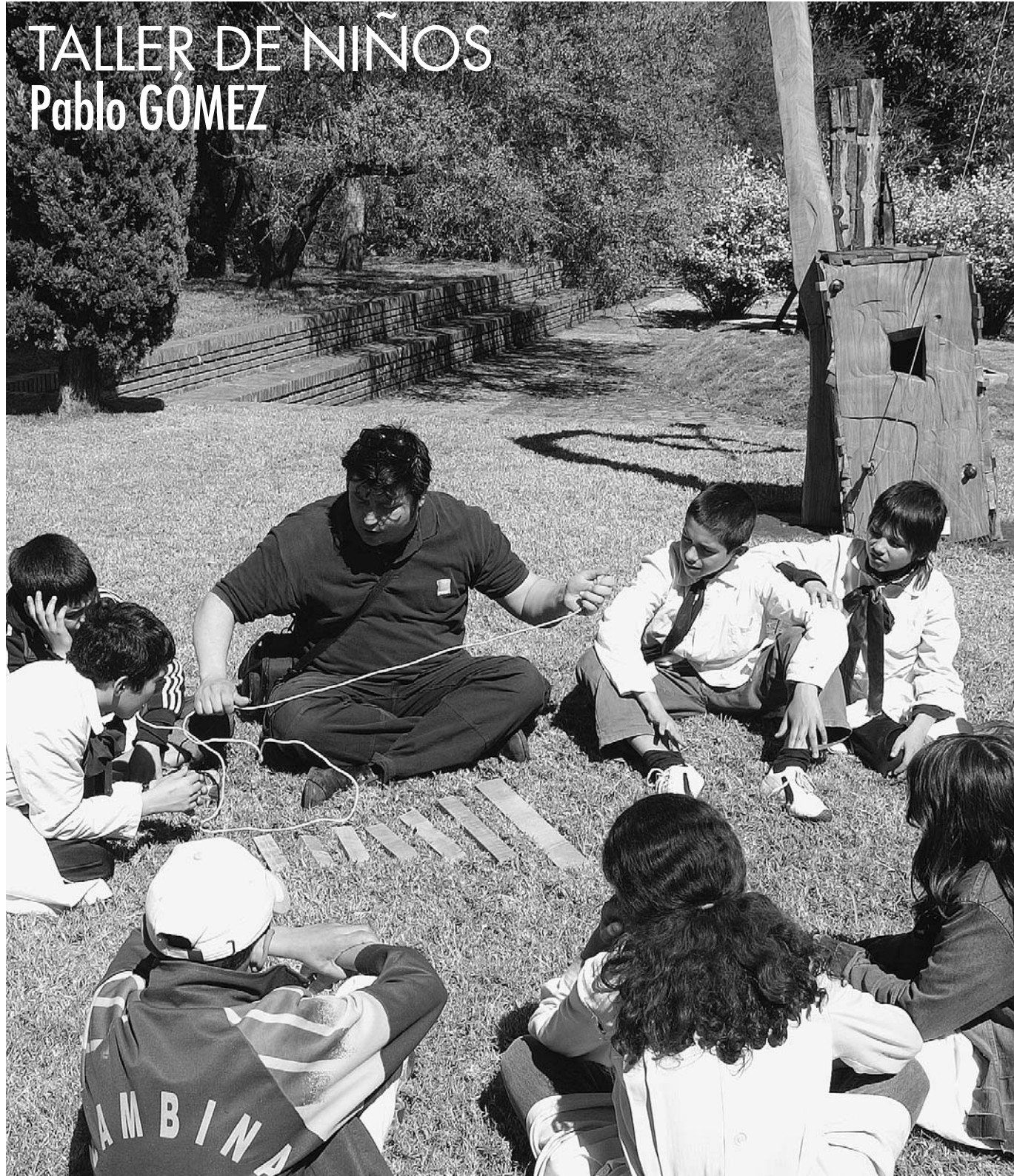


Javier ABDALA



TALLER DE NIÑOS

Pablo GÓMEZ



VESTIMENTA
SONORA
Recicladas
Robert CAPURRO
El hombre de los pájaros
Iván ARROQUÍ







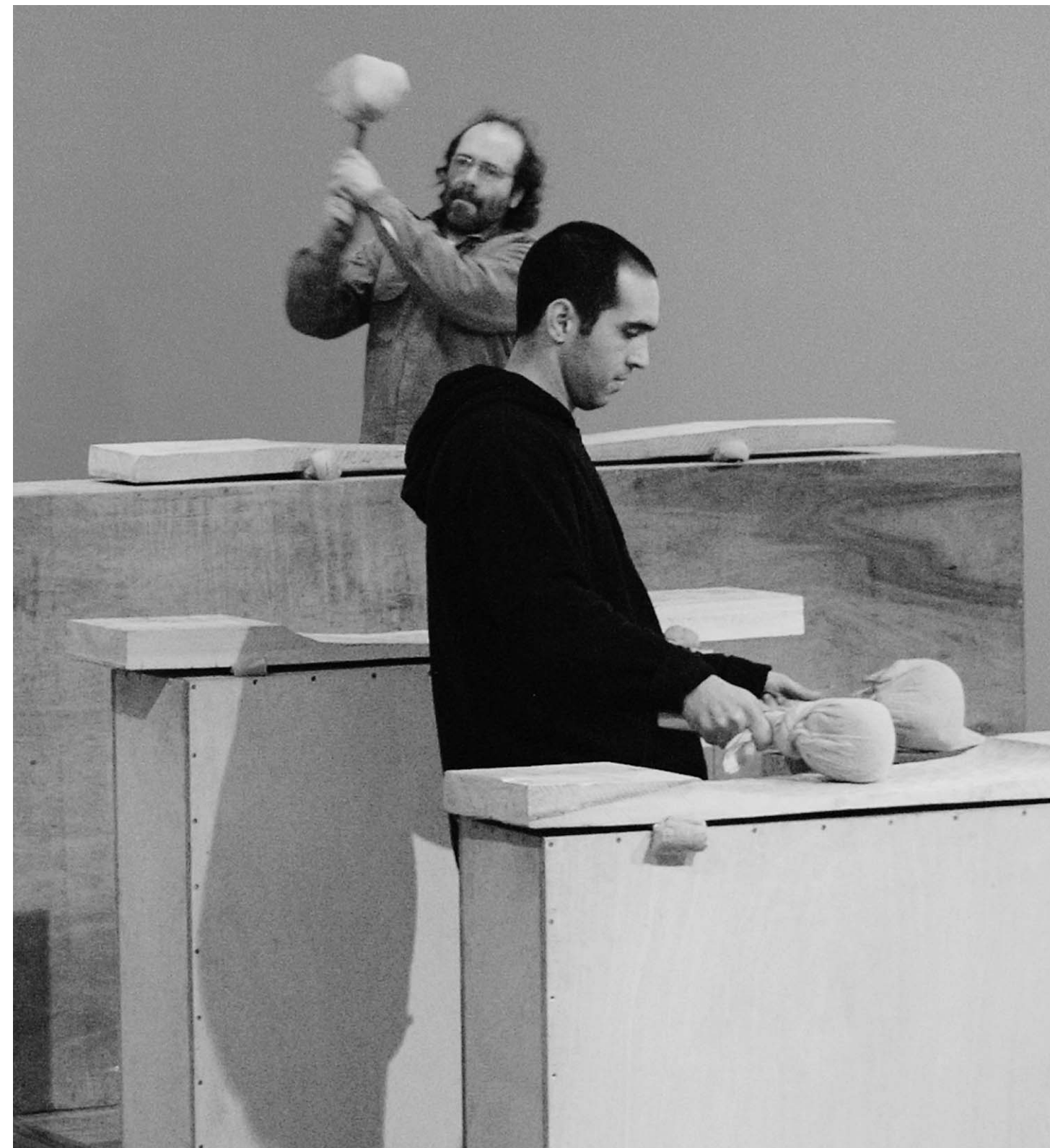
Bailarines
Tania Quintana
Miguel Jaime
Valentina Kaplan
Daniela Barbeito
María Eugenia Vidal
Juancho Noblía

ARIEL AMEIJENDA con Nicolás ANTUNES

Sitarel y percusión



ROBYN SCHULKOWSKY
MARIMBÓN ENSAMBLE MONTEVIDEO



IMPROVISACIONES SONORAS

Estudiantes de la Escuela Universitaria de Música
Renée PIETRAFESA BONNET



PROYECTO AVES ERRANTES

Material

Aquí, los instrumentos/esculturas que forman parte de la exposición se encuentran con el instrumental de las Aves Errantes y la electroacústica en una construcción musical concebida para “estar” en el espacio.

Estructura

La música se desarrolla sobre una duración total de 4 horas, comenzando a las 15:00 y finalizando a las 19:00.

Como punto de partida se consideró esa duración como el período (tiempo que tarda en cumplirse un ciclo de una onda periódica) de una frecuencia teórica de 0,0000704 hz. (lo cual corresponde a una nota RE, 19 octavas mas grave que el RE mas grave del piano). Esta frecuencia puramente teórica se tomó como fundamental de un espectro armónico. Se calculó luego la duración del período de distintos armónicos altos de esta fundamental, y se utilizaron estas duraciones para determinar la articulación del tiempo total en unidades formales mas pequeñas.

Método

A partir de la estructura temporal y de registro, y de un conjunto de consignas comunes, se utilizaron distintas estrategias compositivas para la realización de cada parte instrumental, vocal o electroacústica.

Ejecución

La ejecución de *Material*, *Estructura*, *Método* convoca a aproximadamente 30 intérpretes, los que cuentan con cierta libertad para “entrar” y “salir” de la obra. La idea original de la obra incorpora y valoriza este componente de indeterminación.

La macro-partitura

Es un mapa de la estructura temporal y registral de la obra. Muestra —para cada una de las cinco familias instrumentales del conjunto—la duración de las unidades formales (en forma proporcional a la longitud del trazo), y también la zona del registro (agudo/medio/grave) donde se verifica la actividad sonora en cada unidad formal.

El detalle sonoro – ausente en la macro-partitura – se especifica en las partes individuales que utilizan los ejecutantes.



Ejecutantes

Flautas [+ aerófonos]: Natalia Bibbó, Osvaldo Budón, Inés Dabarca, Julia Nudelman, Valentina Pécora.

Guitarras [+ cordófonos]: Juan Asuaga, Miguel Cambón, Sebastián Firpo, Adrián Goltzer, Gabriel Pedocchi, Gonzalo Pérez.

Voces [+ cordófonos]: Eleonora Amir, Ernesto Barrios, Dahiana Chaves, Matias Cracium, Valentina Font, Vladimir Guicheff, Gabriel González, Mariana González, Juan Martin Lopez, Santiago Marrero, Cecilia Mautoni, Julia Melo, Esteban Moreira, Marcelo Rilla, Fabrizio Rossi, Federico Silva, Miguel Trabal, Joaquín Valetta.

Percusiones: María José Aguiar, Ignacio Alonso, Rodrigo Domínguez, Juana Fernández, Mauricio Ramos, Johanna Rivera, Martín Sierra.

Electroacústica: Grabada sobre soporte digital, se reproduce a través de 2 altoparlantes.

Créditos

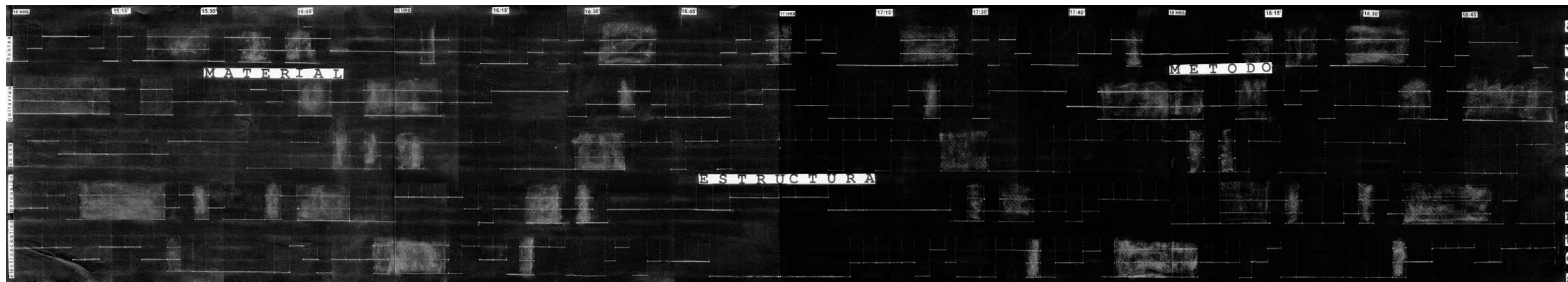
La idea original y la realización de la estructura temporal/registral es de Osvaldo Budón. La composición de las partes para las distintas familias instrumentales fué realizada por: María José Aguiar (percusiones), Juan Asuaga (guitarras y cordófonos), Osvaldo Budón (flautas [y aerófonos]), Miguel Cambón (electroacústica), y Marcelo Rilla (voces).

La realización gráfica de la macro-partitura es de Johanna Rivera.

El título, *Material*, *Estructura*, *Método*, es un guiño al compositor estadounidense John Cage. Se refiere a la definición de estos términos que Cage da hacia 1958 (en “Composition as Process”) en referencia a su trabajo compositivo.

Este proyecto acusa, además, la influencia constructiva de Henry Cowell (1897-1965) y, de una manera más general, la de Harry Partch (1901-1974).

Coordinación: María José Aguiar, Juan Asuaga, Osvaldo Budón, Miguel Cambón, Cecilia Mauttoni, Marcelo Rilla.





IMPROVISACIÓN ELECTRÓNICA CON CPTRL

Hernán GONZÁLEZ



INTERFACES SONORAS VISUALES

Brian MACKERN - Federico DEUTSCH



CATCH 22 - SESIONES MNAV

Nicolás VARCHAUSKY

Proyecto *Arte In Situ* (Programa Teatro Acústico, UNQ)



Rubin STEINER

