



# UNIVERSIDAD DE CUENCA

**Facultad de Artes**

**Carrera de Artes Visuales**

## **EL RUIDO COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA VISUAL: EXPERIENCIAS EN EL CENTRO HISTÓRICO DE CUENCA**

**Trabajo de titulación previo a la obtención del  
título de Licenciada en Artes Visuales**

**Autora:**

María José Riofrío Proaño

**C.I:** 0605352160

Correo electrónico: **majo.rio1537@gmail.com**

**Directora:**

Mgr. María Eliza Mosquera Ochoa

**CI:** 0104257688

**Cuenca - Ecuador**

05 de mayo de 2022



## RESUMEN:

El ruido latente en el Centro Histórico de la ciudad de Cuenca ha incrementado a altos niveles de ruido debido al aumento de movilización vehicular y de la población presente en espacios céntricos de la ciudad a determinadas horas.

La presente investigación da como resultado una propuesta artística de *noise* a partir de la manipulación de grabaciones de ruido ambiente. A través de la investigación que parte de un contexto histórico, social y cultural se llega a identificar los factores que determinan al ruido como un lenguaje artístico que se niega a formar parte del mundo del arte.

### **Palabras claves**

Ruido. Estética del ruido. Arte Contemporáneo. Cuenca. Siglo XXI.



## ABSTRACT:

The latent noise in the Historic Center of the city of Cuenca has increased to high noise levels due to the increase in vehicular mobilization and the population present in central areas of the city at certain times.

The present investigation results in an artistic noise proposal based on the manipulation of ambient noise recordings that starts from a historical, social and cultural context. Through research, it is possible to identify the factors that determine the importance of noise as an artistic language that refuses to be part of the art world.

## **Keywords**

Noise. Aesthetics of noise. Contemporary Art. Cuenca. XXI Century.



## ÍNDICE

RESUMEN: .....	2
ABSTRACT: .....	3
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	5
DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS .....	10
LÍNEA Y SUBLÍNEA DE INVESTIGACIÓN .....	11
INTRODUCCIÓN.....	15
CAPÍTULO I: DESARROLLO HISTÓRICO Y ESTÉTICO DEL RUIDO .....	18
1.1 BREVE HISTORIA DEL SONIDO Y EL ARTE .....	18
1.1.1 PRECURSORES DE LA EXPLORACIÓN SONORO-ESTÉTICA.....	46
1.1.2 DE LA MÚSICA AL RUIDO: NUEVAS ESTÉTICAS .....	54
CAPÍTULO II: ESTÉTICA DEL RUIDO .....	63
2.1 ASPECTOS CONCEPTUALES DEL RUIDO COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA .....	63
2.1.1 INTERDISCIPLINARIEDAD ENTRE LAS ARTES VISUALES Y LAS ARTES SONORAS .....	70
2.2 NOISE .....	76
CAPÍTULO III: DESARROLLO DE PROPUESTA ARTÍSTICA.....	83
3.1 LEVANTAMIENTO DE DATOS EN RELACIÓN CON EL RUIDO EN CUENCA. ....	83
3.1.1 DEFINICIÓN DE ÁREAS DE ESTUDIO .....	83
3.1.2 NIVELES DE RUIDO.....	84
3.1.3 PRINCIPALES PRODUCTORES DE RUIDO.....	86
3.2 INTERVENCIÓN EN ESPACIOS PÚBLICOS.....	86
3.3 RESULTADOS.....	90
CONCLUSIONES.....	93
RECOMENDACIONES .....	94
REFERENCIAS .....	95
ANEXOS.....	98
FUENTES FOTOGRÁFICAS .....	105



## ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen N°1: L.E. Piette. <i>Tubos en huesos de pájaros del Paleolítico Superior, de la cueva de Rochebertier, Placard, Laroche foucault (Charente)</i> . Principios del siglo XX. Ilustración.....	20
Imagen N°2: Ángel Sánchez Molina. <i>Tubos enteros de la Cova de l'Or</i> . 2001. Ilustración.....	20
Imagen N°3: Euphronios y Pistoxenos. <i>Kylix de Apolo</i> . 480a.C. y 470 a.C. Pintura Griega.....	22
Imagen N°4: <i>Cupidos jugando con una lira. Fresco romano de Herculano</i> . Siglo I d.C. Fresco romano.....	23
Imagen N°5: Cultura maya Jaina. <i>Silbato maya con forma de armadillo proveniente de Jaina</i> . 300 d. C. Fotografía .....	24
Imagen N°6 Bettmann, Corbis. <i>León Theremin mostrando su invento El Theremin en Nueva York</i> . 1929. Fotografía.....	34
Imagen N°7: Bettmann, Corbis. <i>Edgard Varèse ascolta Poème électronique presso i Laboratori Philips di Eindhoven</i> . 1958. Fotografía.....	35
Imagen N°8: Sergio Moises Panei, S Pitrau. <i>Fonoautógrafo en la muestra Atrapando el Sonido de la Fundación Telefónica</i> . 2018. Fotografía .....	36
Imagen N°9: Elizabeth Mann. <i>Robert Morris, 1961. Box with the Sound of Its Own Making (exhibition copy)</i> . 2016. Fotografía.....	37
Imagen N°10: Daniel Knighton. <i>A Moog synthesizer on display at the Moog booth at The NAMM Show 2015</i> . Fotografía.....	40
Imagen N°11: Akai. <i>MPC3000</i> . 1994. Fotografía.....	41
Imagen N°12: Suzan Carson. <i>Singer and bassist Genesis P-Orridge (Neil Megson) of Throbbing Gristle performs on stage at the Veterans Auditorium on May 22, 1981 in Culver City, California</i> . 1981. Fotografía.....	45
Imagen N°13: Luigi Russolo. <i>Russolo a la izquierda, ejecutando un aullador en tanto su asistente Ugo Piatti ejecuta el zumbador en su laboratorio de intonarumori en Milán</i> . 1913. Fotografía.....	47



Imagen	N°14:	John	Cage.	4'33".	1952.
Fotograma.....					49
Imagen N°15:	Laszlo Ruszka.	<i>Pierre Schaeffer en su estudio manipulando uno de los primeros teclados MIDI de la Historia.</i>			1948.
Fotografía.....					50
Imagen N°16:	John Cliett.	<i>Composer La Monte Young.</i>			1987.
Fotografía.....					51
Imagen N°17:	Seth Tissue.	<i>Masami Akita performing live at ISSUE Project Room in 2010.</i>			2010.
Fotografía.....					53
Imagen	N°18:	Patrick	Nygren.	<i>DJ.</i>	s, f. Fotografía
.....					58
Imagen	N°19:	Óscar	Santis.	<i>Tercer Vértice.</i>	2019. Portada de disco
.....					59
Imagen	N°20:	Primož	Zorko.	<i>Too much noise.</i>	2015. GIF
.....					60
Imagen	N°21:	Janice	Carbert.	<i>Dan Lander.</i>	1990.
Fotografía.....					74
Imagen N°22:	Mike Tonkin y Anna Liu.	<i>The Singing and Ringing Tree.</i>			2006. Escultura
.....					75
Imagen N°23:	MAC.	<i>Vista de la exposición "Zimoun 1.708 motores DC preparados, 646 elementos de cartón, 336 golillas metálicas, 259 pelotas de algodón, 158 alambres de soldar, 39 kg. de madera, 38.5 mt. de cuerdas, 5.3 km. de hilo, 1 video".</i>			2019-2020.
Fotografía .....					75
Imagen N°24:	QS Study.	<i>Musical Note Sound and Noise Sound Wave.</i>		(s, f). Ilustración.	
.....					76
Imagen	N°25:	Clipy.co.	<i>Static Noise.</i>		2017. GIF
.....					79
Imagen N°26:	Vomir.	<i>no dynamics, no change, no development, no ideas.</i>			2015.
Fotografía.....					82
Imagen	N°27:	Google	Maps.	<i>Centro Histórico de Cuenca.</i>	2021.
Mapa.....					83



Imagen N°28: GAD Municipal de Cuenca & Universidad del Azuay. *Cuadro N°9 Valores (dB) promedio correspondientes a las mediciones de ruido en zonas comerciales mixtas.* 2014. Cuadro.....84

Imagen N°29: GAD Municipal de Cuenca & Universidad del Azuay. *Cuadro N°5 Valores (dB) promedio correspondientes a las mediciones de ruido en zonas educativas y hospitalarias.* 2014. Cuadro.....84

Imagen N°30: Fredy Marco Armijos Arcos. *Tabla 14 Monitoreo de Ruido de la Ciudad de Cuenca dB(A).* 2018. Tabla.....85

Imagen N°31: María José Riofrío. *Creación de ruido.* 2021. Captura de pantalla .....87

Imagen N°32: María Riofrío. *El ruido como experiencia estética visual: Experiencias en el Centro Histórico de Cuenca.* 2021. Flyer.....88

Imagen N°33: Daniel Coka. *Estética del ruido, experiencias en el centro histórico de Cuenca.* 2021. Fotograma.....90

Imagen N°34: Daniel Coka. *Estética del ruido, experiencias en el centro histórico de Cuenca.* 2021. Fotograma.....91

Imagen N°35: Daniel Coka. *Estética del ruido, experiencias en el centro histórico de Cuenca.* 2021. Fotograma.....91

Imagen N°36: Daniel Coka. *Estética del ruido, experiencias en el centro histórico de Cuenca.* 2021. Fotograma.....91

Imagen N°37: Daniel Coka. *Estética del ruido, experiencias en el centro histórico de Cuenca.* 2021. Fotograma.....92

Imagen N°38: Daniel Coka. *Estética del ruido, experiencias en el centro histórico de Cuenca.* 2021. Fotograma.....92



## Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

---

María José Riofrío Proaño en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "EL RUIDO COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA VISUAL: EXPERIENCIAS EN EL CENTRO HISTÓRICO DE CUENCA", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 05 mayo de 2022

---

María José Riofrío Proaño

C.I.: 0605352160





### Cláusula de Propiedad Intelectual

---

María José Riofrío Proaño, autor/a del trabajo de titulación "EL RUIDO COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA VISUAL: EXPERIENCIAS EN EL CENTRO HISTÓRICO DE CUENCA", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 05 de mayo de 2022

María José Riofrío Proaño

C.I: 0605352160



## DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS

### DEDICATORIA

Al ruido, al deseo.

A mi corazón que sufre lascivamente y al amor que lo desborda.

A la memoria de los seres que amo.

### AGRADECIMIENTOS

A Dios. A la vida, a mis padres Silvia Piedad y Víctor Hugo.

A mi familia por su amor incondicional.

A mis amigos por su luz, su fuerza y su amor.



## LÍNEA Y SUBLÍNEA DE INVESTIGACIÓN

### **LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN**

El Proyecto se enmarca en la línea de Producción o Presentación Artística 1: Creación y producción en las artes y el diseño.

### **SUBLÍNEA DE INVESTIGACIÓN**

Los campos artísticos en el siglo XXI para la redefinición y el desarrollo del ámbito de las artes visuales y de los procesos de educación artística.



## Esquema de trabajo de titulación

### Planteamiento del problema

El arte ha sido definido como una reproducción de la realidad, como una militancia enfocada desde un punto estético, la belleza de lo individual a lo colectivo y viceversa. Valiéndose de un amplio estudio investigativo que responde y afirma ese carácter de ser considerado arte por su composición en tanto al fondo y forma.

Llevar a cabo una construcción artística dentro de la contemporaneidad tiene su dificultad al atravesar procesos de formación y deconstrucción, donde lo que se busca preferiblemente es generar sensaciones lúdicas dentro de un espacio determinado, esto como un rol objetivo trascendental para que las obras intervengan nuevos espacios y despierten en nuevas locaciones un desarraigo que forme parte de la experiencia estética.

Para este proyecto, la inmersión de la tecnología en el campo del arte permite una representación específica y real in-situ de códigos sonoros, que pueden ser traducidos al mundo visual en forma de símbolos que reflejan una situación particular en forma de paisaje sonoro, evidenciando de algún modo una nueva fórmula para crear obras de arte.

El ruido converge en una extensión natural de las conductas habituales humanas, la Organización Mundial de la Salud (OMS) establece que el nivel sonoro propuesto al aire libre no debe sobrepasar los 55 dB, el tráfico en la ciudad produce alrededor de 80 dB y; el límite del umbral del dolor está estipulado en 120 dB. Algunos estudios realizados a nivel mundial sobre las fuentes de ruido urbano revelan que el 70% del ruido presente es atribuido al tráfico vehicular y la movilidad colectiva, así el ruido ha sido normalizado y aceptado consciente o inconscientemente por la humanidad como parte de su propia evolución.

Ecuador tiene un alto porcentaje de contaminación sonora y ambiental; pese a que se han establecido varios estudios de sus peligros contra la salud, respectivas normativas y sanciones- no llegadas a cumplir por la ciudadanía y autoridades-. El ruido provocado por diversos factores como: incremento de población, expansión de terrenos y la inmersión de poblado rural en espacios urbanos ha generado un gran movimiento sonoro, debido a la problemática de ubicación y usos de suelo. Esto conlleva a la sociedad a incrementar el uso de maquinaria pública o privada, estos automotores componen parte de este ruido que el transeúnte debe atravesar mecánicamente e imperceptiblemente en lo cotidiano de sus días.

El Centro Histórico de Cuenca es reconocido tanto a nivel nacional como internacional por su composición arquitectónica, y la evolución social dentro de sus principales espacios. Pese a regulaciones sobre la problemática de ruido en determinados sectores de la urbe, este sigue presente en altos niveles de ruido. Por ello es necesario cuestionarse:



¿Es posible generar *noise* a partir del ruido latente en el Centro Histórico de Cuenca y su presentación in-situ?

## **Justificación**

Cuenca es una ciudad que cautiva por su riqueza cultural, artística y arquitectónica. Con una diversidad estética y arquitectónica, es notoria la cantidad de contaminación auditiva y visual ubicada en diversos sectores de la ciudad, particularmente en el Centro Histórico y espacios aledaños. Esta aglomeración de ruido lleva un amplio historial de investigaciones previas y levantamientos de datos; pese a la existencia de normativas y prevenciones para la erradicación de ruido, este persiste y trae consigo severos efectos en la salud auditiva, afectando así de manera especial a los y las residentes que habitan dichos espacios y se ven en la obligación de convivir con esta contaminación sonora.

La constante y prolongada exposición a altos niveles de ruido puede traer repercusiones para la salud auditiva como la pérdida total o parcial de la audición, dependiendo principalmente de la cantidad de tiempo expuesto, pues el daño se agrava con la sobreexposición al ruido por años.

La Comisión de Gestión Ambiental en el año 2018 sancionó únicamente a 10 de las 45 denuncias recibidas; los niveles mínimos de ruido dentro de una zona urbana son de 55 decibeles en las mañanas a tardes y 45 decibeles en las noches respectivamente. En la investigación llevada a cabo por Freddy Armijos en el mismo año, determinó un alto sobrepaso de niveles de ruido, todos varían dependiendo la hora y locación. Dentro de las investigaciones se determinó como principal productor de los altos grados de ruido a motores vehiculares o maquinarias pesadas; entidades gubernamentales, municipales o administrativas con esta información no han sabido dar soluciones a esta problemática, ni el acercamiento y capacitación dirigida a la ciudadanía, excluyéndose así de esta información vital para la colectividad cuencana.

El ruido producido en diversos espacios tiempos son enriquecedores para aquellos que ven en el *noise* una belleza inaudible e imperceptible, pues son estas cualidades antiarte y antiestéticas lo que convergen al ruido como una experiencia estética que debe ser valorada y reconocida dentro del mundo del arte, no solo validada como una parte más del Arte Sonoro, sino como un importante productor para una nueva construcción estética y performativa, que permite al arte llegar a ver al ruido como un lenguaje artístico.

## **Objetivos**

### **Objetivo General**



Desarrollar una propuesta artística partiendo de algunos conceptos teóricos que sustentan al ruido como una experiencia estética, entendiéndose dentro de un contexto histórico social y cultural.

### **Objetivos Específicos**

1. Conocer el desarrollo histórico y estético del ruido, estableciendo aspectos que lo definen como lenguaje artístico.
2. Analizar los conceptos teóricos que sustentan al ruido como experiencia estética artística, haciendo énfasis en algunos referentes que cuyo trabajo se fundamenta en el ruido como lenguaje estético.
3. Realizar una propuesta artística evidenciando los conceptos que sustentan al ruido como una experiencia estética.

### **Tabla de Contenidos**

#### **CAPÍTULO I: DESARROLLO HISTÓRICO Y ESTÉTICO DEL RUIDO**

##### **1.1 BREVE HISTORIA DEL SONIDO Y EL ARTE.**

##### **1.1.1 PRECURSORES DE LA EXPLORACIÓN SONORO-ESTÉTICA**

##### **1.1.2 DE LA MÚSICA AL RUIDO: NUEVAS ESTÉTICAS**

#### **CAPÍTULO II: ESTÉTICA DEL RUIDO**

##### **2.1 ASPECTOS CONCEPTUALES DEL RUIDO COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA**

##### **2.1.1 INTERDISCIPLINARIEDAD ENTRE LAS ARTES VISUALES Y LAS ARTES SONORAS**

##### **2.2 NOISE**

#### **CAPÍTULO III: DESARROLLO DE PROPUESTA ARTÍSTICA**

##### **3.1 LEVANTAMIENTO DE DATOS EN RELACIÓN CON EL RUIDO EN CUENCA.**

##### **3.1.1 DEFINICIÓN DE ÁREAS DE ESTUDIO.**

##### **3.1.2 NIVELES DE RUIDO.**

##### **3.1.3 PRINCIPALES PRODUCTORES DE RUIDO.**

##### **3.2 INTERVENCIÓN EN ESPACIOS PÚBLICOS.**

##### **3.3 RESULTADOS.**

#### **CONCLUSIONES**

#### **BIBLIOGRAFÍA**

#### **ANEXOS**



## INTRODUCCIÓN

A partir de la problemática de la contaminación acústica que existe en el Centro Histórico de la ciudad de Cuenca surge el deseo por apropiarse de las sonoridades inmersas en el ruido ambiente y construir una pista de *noise* que al ser presentada lleve al espectador a experimentar la estética del ruido.

El ruido es definido como un sonido indeseable carente de sentido y forma, resulta complejo el acercarse a un verdadero significado porque esta común afirmación se basa en los constructos sociales de cada individuo, por eso el ruido es analizado desde un contexto histórico, político, social y cultural que conducen a varias interpretaciones.

El proceso de investigación inicia desde el sonido en la historia del arte, primero una visión espiritual de cómo se creó el primer sonido del universo y su omnipresencia dentro de toda la vida. Luego pasa a ser un silencio absoluto y el ser humano empieza a crear música para emular las sonoridades de la naturaleza.

Así nace la música y a medida que evoluciona incorpora nuevos materiales para una construcción musical más desarrollada, la música avanza en movimientos artísticos que dejan varias piezas sonoras influenciadas por la época en las que se construyeron. A medida que avanza el tiempo va cambiando su significado y significante, las vanguardias rompen su visión arcaica e imponen nuevas formas de construcción.

La vanguardia del futurismo concede el elemento que cambiaría totalmente a la música marcando un precedente en la historia del arte al imponer al ruido soberano y dominante sobre el arte. Mientras el mundo entra en guerra el arte empieza a reflejar esos sentimientos de miedo, terror e incertidumbre de la sociedad en las principales obras de esta época de guerra.

Obras emblemáticas se dieron a partir del manifiesto *L'Arte dei rumori* del músico y pintor futurista Luigi Russolo, dicho manifiesto estableció nuevas formas de construir música a partir del ruido mecánico de la sociedad y la aprehensión de esta sonoridad y la construcción de mecanismos que intentan asimilarse al ruido escuchado.

Al introducir al ruido en la evolución musical y en conjunto al desarrollo tecnológico cambió la forma de componer a través del enarmonismo, la polifonía y la disonancia como estructura principal de las composiciones y se dieron presentaciones que incomodaron al público y llenaron de significado a las obras artísticas.

En la evolución musical los principales acontecimientos se dieron en períodos de entreguerras así nació la música concreta o electroacústica, composiciones de la Fluxus aportaron para que posteriormente con la innovación tecnológica se diera la música digital. Así se produjo una variada gama musical compuesta.



El ruido es el ente principal dentro de las composiciones musicales y los principales exponentes sonoros en la historia son: Luigi Russolo, Pierre Schaeffer, Edgar Varèse, Henry Cowell, John Cage, La Monte Young y el artista contemporáneo Masami Akita, este último principal exponente de la música *noise* de Japón.

La presencia disruptiva, dura y cruda del ruido se ve reflejada en las principales composiciones de estos artistas, la mayoría menospreciados en su época por la condición tradicional de que la música siempre debe deleitar al oyente, pero son estas creaciones las que no buscan precisamente el agrado de un público sino despertar el interés por nuevas formas de escucha y el placer escondido en estas nuevas piezas anti musicales.

En la construcción del ruido se revela como es un lenguaje diverso y disidente de su propio significado, su investigación estética devela lo primordial en ser consciente de un acto de escucha, y su diferencia entre el oír y el escuchar como un proceso subjetivo sin el cual no se puede llegar a experimentar la estética del ruido.

Los actos de escucha conducen al sujeto a separarse de su individualismo y cuestionar el mundo, es ahí donde reconoce la imposibilidad de vivir en un mundo inhabitable, se pregunta cómo su existencia es una rutina y se da el encuentro con el ruido como materia que abre camino a la independencia y el deseo por romper lo común.

El ser humano vive toda su vida tratando de satisfacer sus placeres más reprimidos, es en la insatisfacción de no poseer lo intangible donde transcurre el tiempo para acercarse a la transmutación de los límites de este plano terrenal y así construir un mecanismo que le regrese a el trance donde se acerca a lo inmaterial del ruido.

Al llevar a cabo un tardío proceso de deconstrucción material y con una escucha constante consigue crear un dispositivo de reproducción de ruido que lo lleva a experimentar el límite del mundo sonoro. Este proceso estético encuentra su fin al ser revelada la abrupta decisión de invalidar cualquier tipo de estetización del ruido.

A pesar de formar parte importante en la historia y desarrollo de la música, este se mantiene independiente y contrario a cualquier tipo de intención de radicalizar en una forma de arte. A diferencia de la mayor parte de creaciones artísticas el ruido nunca ha tenido la intención de transmitir algo o generar algún mensaje, por ello su recurrente sentido a invalidar la imposición de un significado. El significante es el encargado de anular al significado.

Esta postura ética del ruido no puede llevarse en contra, es innegable como el propio individuo que experimenta su construcción reconoce en la autoconciencia como no se puede darle un sentido a algo que la misma sociedad invalida y discrimina su importancia. Siempre se mantiene en el plano de lo *Real* sólo se puede llevar al oyente a rasgar las bases de la superficie, pero no atraerlo a un mundo que no lo merece.





El arte en su intento por encasillar la estética del ruido, la ha posicionado como un género que forma parte del Arte Sonoro, esta interdisciplinariedad se caracteriza por el uso trascendental del sonido en sus obras. El arte contemporáneo está constituido por la sonoridad que antes se veía como una parte de la obra, pero hoy apresura al espectador siendo la escucha uno de los principales sentidos evocados más allá que la vista.

Así es como la estética del ruido se destaca principalmente dentro del género del *noise* que a través de los años ha pertenecido a una escena *underground* y aunque aún se mantiene en la marginalidad ha generado sus propios para personas aficionadas y conocedoras que reconocen en este género tan desagradable el mundo oculto que reconoce la belleza en lo grotesco del lenguaje.

Al analizar los principales conceptos del ruido y como este rompe paradigmas sobre la creación artística, se toma a la polución sonora del centro de la ciudad de Cuenca como materia principal y descubriendo la inmaterial de un chillido mecánico nace la necesidad por reconstruir esa sensación de hastío del ruido que conduce a un deleite negado por el individuo.

A través de grabaciones en diferentes puntos y horarios del tráfico vehicular y la aglomeración de ciudadanos se reconoce como el oído ha estado acostumbrado a ignorar la sobresaturación de sonidos y ha restado importancia del ruido en la necesidad de disminuir los altos niveles de su presencia.

En el desarrollo de este trabajo se dieron acontecimientos sociales que remarcan la importancia del ruido en un contexto político, social y cultural, eventos que generaron un ruido indiscutible como son: el Paro Nacional de Octubre y la pandemia de la COVID-19. En ambos se reconoce el transcurrir del tiempo en una base de miedo, desesperación e incertidumbre. Estos acontecimientos marcan la existencia del ruido dentro de una presencia silenciosa.

Es así como se usa de base grabaciones de campo de ruido y silencio de la ciudad, metafóricamente como la sociedad despierta un ruido ensordecedor que parte desde el silencio de su encierro. El ruido mediático se interna dentro del propio claustro y en el intento por volver a una normalidad se halla en conflicto por la despersonalización de la nueva realidad a la que debe enfrentarse.

Este conflicto termina sin una resolución porque ciertamente aún no termina, representa la fugacidad e impermanencia del ruido en la sociedad a través de una composición *noise* creada con las grabaciones de campo sonoras y su presentación in situ para el público que participa, pero no se reconoce como ejecutor de su propio malestar y surge su deseo por exigir el cese de lo que considera ajeno a su naturalidad.



## CAPÍTULO I: DESARROLLO HISTÓRICO Y ESTÉTICO DEL RUIDO

### 1.1 BREVE HISTORIA DEL SONIDO Y EL ARTE

Antes de la creación todo era silencio, la soledad y el vacío invadía a la Nada, no existía nada más que un frío de una incesante carencia de sentido, de un desasosiego, de una voz sin sonido. De pronto un choque entre partículas desencadenó un ruido que fue la construcción misma del existir. A partir de allí se construyeron galaxias, sistemas planetarios y en uno de ellos se produjo la vida. Como explica el Prof. Dr. D. Requena, A (2017) en *EL PRIMER SONIDO DEL UNIVERSO* para la Academia de Ciencias de la Región de Murcia, sobre la colisión de dos partículas y como estas produjeron ondas vibratorias sonoras que tras miles de años luz fueron captadas por la tecnología y determinaron la aparición del primer sonido del universo en el Big Bang:

Las ondas sonoras que se generaron en el Universo primigenio estaban sometidas a dos fuerzas: la gravedad y la radiación. La primera provoca la aglomeración, la compactación, que, de no haber habido otra fuerza, hubiera provocado el colapso. La radiación compensaba la fuerza de la gravedad: los fotones chocaban con los electrones, alterando su momento cinético y ejerciendo una fuerza, como dicta la segunda ley de Newton. Así se frenaba el colapso gravitatorio. Pero el resultado fue que la onda plasmática se expandía y decrecía la presión. La gravedad comprimía de nuevo el plasma. Estas presiones y depresiones generaron el primer sonido del Universo. Y así estuvo ocurriendo, según el modelo estándar durante los primeros 300.000 años tras el Big Bang. El espacio que recorrió en los 300.000 años a la velocidad de la luz, fue de un millón de parsecs. Así se fue estructurando el Universo. (párr.4)

Entonces esta afirmación científica data la creación del sonido, pero bajo la filosofía yoga el Aum (ॐ) fue el primer sonido del universo, del cual salieron los demás sonidos. El sonido del Todopoderoso. Esta sonoridad es replicada en cada práctica diaria de yoga.

En la tierra todo entorno está constituido por una serie de sonoridades que avanzan o disminuyen dependiendo de la frecuencia, velocidad e intensidad del organismo que los produce. El viento es uno de los principales transmisores y reproductores de sonido. La humanidad ha estado siempre conectada al sonido, desde el vientre materno en el espacio dentro de la matriz que alberga al feto como un ser alejado de lo natural, al cuarto mes de gestación se desarrolla el sentido del oído y es capaz de sentir el latido de su corazón, el de su madre y las vibraciones sonoras externas. El oído como tal se forma a la quinta semana, siendo el oído el primero de los sentidos en desarrollarse, este sentido le abre las puertas al universo de las exploraciones sonoras como el ruido que le permiten adentrarse en un camino hacia el despertar de la escucha de lo sublime.



## Prehistoria

Desde siempre el sonido ha sido omnipresente, pero en un inicio toda la vida fue silencio en efecto. El hombre en su evolución empezó a sentir y percibir lo que se desarrollaba a su alrededor, siendo que las primeras sonoridades en escuchar fueran las de la naturaleza, estos sonidos puros eran producidos y transmitidos por el viento. Luego adaptó instrumentos de viento que le permitieron emular los sonidos de la naturaleza y de los animales, en el libro de los autores ALSINA & SESÉ (1994) *La música y su evolución*, señalan la utilidad y características de los dispositivos musicales de esta era:

El uso de instrumentos musicales tendría su origen en la necesidad de utilizar señales acústicas como reclamos de caza, avisos de peligros, etc., en definitiva, comunicarse con la naturaleza y con los mismos miembros de la tribu. Los elementos encontrados de esta época son de pequeño tamaño (...) Destacamos, sobre todo, pequeñas flautas de huesos que producen desde un solo sonido (...) hasta cinco sonidos con carácter melódico. De esta época también son las pinturas de cazadores con arco, posiblemente el antepasado de los instrumentos de cuerda. (p.18)

Esto se refiere a que hace 2.5 millones de años los primeros sonidos reproducidos por el ser humano fueron una imitación sonora de la naturaleza para una comunicación cercana con los suyos y el medio ambiente. Esta emulación refiere a una forma de deformación de la realidad para obtener una iluminación mágica más grande como una inspiración sonora del individuo hacia la tierra, escuchando su entorno y las capacidades de él para la reproducción y expresión de sonidos. Esta sería la base de la infancia de la música.

Posteriormente en el paleolítico, el hombre desarrolló artefactos que le permitieron reproducir sonidos para actos sagrados y rituales mágicos en agradecimiento al ecosistema por suministrar comida, agua, refugio y calor, estos ritos consistían en danzas acompañadas de toques de instrumentos rudimentarios como palmoteos, gritos, golpes contra el suelo, entre otros.

Los materiales de los instrumentos sonoros eran de origen natural como: caracoles, palos, piedras y huesos de animales, todos estos poseían su propia sonoridad y eran empleadas en momentos específicos. También se cree que descubrieron que con trozos de caña generaban nuevos y mejores sonidos, usaban estos elementos y otros como piel de animal para la caza y para ocultarse de depredadores. Los primeros instrumentos que el hombre paleolítico creó solo producían ruidos para atraer o alejar a deidades en las ceremonias mágicas que ofrecían.



Imagen 1: L.E. Piette. *Tubos en huesos de pájaros del Paleolítico Superior, de la cueva de Rochebertier, Placard, Laroche foucault (Charente)*. Principios del siglo XX. Ilustración.

Más tarde, para el periodo neolítico 12.000 a. C., en la etapa más extensa de la prehistoria el hombre se vuelve sedentario al descubrir el uso de las semillas aprende técnicas de cultivo, explora la agricultura y la domesticación de animales; también empieza a cuestionar su existencia con lo que surge la filosofía. Pese a verse liberado de su dependencia a la naturaleza mantiene ritos ceremoniales a través del canto se dan agradecimientos a las cosechas productivas, también para pedir buenas cosechas y lluvias para la tierra y su florecimiento.

En el neolítico los tubos de bambú son uno de los principales instrumentos que se empleaban junto a los tambores de dos parches y un conjunto con flautas fabricadas de la caña. Agregaron nuevos materiales a los instrumentos como semillas, cueros y pieles, entre otros, estos eran empleados como música para danzas y cantos, el hombre empieza a alegrar a la población con música.



Imagen 2: Ángel Sánchez Molina. *Tubos enteros de la Cova de l'Or*. 2001. Ilustración.



Sin embargo, la música de esta era se mantuvo de igual manera que en el paleolítico. Es en esta etapa en donde se da la invención del arco, ya que aparte de usarlo en la caza el hombre neolítico se dio cuenta de que al aplicar tensión a una cuerda y cambiar la extensión se generaban diferentes sonoridades que podían generar una melodía. Por otra parte, en la era de los metales 3000 a. C., el hombre descubre primero los materiales de cobre que le permiten dejar de lado la piedra y elaborar nuevos componentes para generar diferentes utensilios y accesorios, utilizados en ceremonias y rituales funerarios con un fin religioso.

Luego vendría el uso del bronce que permitía una producción más dura pero menos maleable de instrumentos y el perfeccionamiento de materiales musicales antiguos. Después apareció el hierro que permitió el uso del metal mejorando el empleo de instrumentos predecesores más perfeccionados, estos tienen un mejor sonido y son más fáciles de manipular y así aparecen las campanas de hierro o bronce al igual que las primeras arpas rústicas que generaban música celestial.

Principalmente en la prehistoria el sonido se veía reflejado en los cantos, la música y las danzas que se celebraban en honor a los dioses por las buenas venturas que traían para el pueblo, el sonido producido por diferentes materiales rústicos se realizaba por la ovación hacía la misma naturaleza que acoge y brinda vida al hombre.

### **La Antigüedad: Grecia y Roma**

Hace más de 50 mil años se dio el nacimiento de la música. Es de los griegos de donde proviene la palabra música (*mousiké*) que se conjuga con la danza y la poesía. La literatura tuvo su subdivisión en lírica y épica, lo que en la música tuvo correspondencia en lírica y coral. Los griegos consideraban que la música tenía un origen divino que solo le pertenecía a los dioses y semidioses, podría decirse que era algo celestial que únicamente podía reservarse a la escucha de las deidades.

Los instrumentos musicales que más destacan en Grecia son: la lira símbolo de música culta, el arpa, el aulós, la cítara, los *kymbala* como una especie de platillos, el sistro y varias clases de tambores como el *tympanon*. Sin embargo, los principales instrumentos usados por la población en la vida cotidiana fueron la lira y la cítara.



Imagen 3: Euphronios y Pistoxenos. *Kylix de Apolo*. 480a.C. y 470 a.C. Pintura Griega

También, en la antigua Grecia las civilizaciones que la rodeaban influenciaron su valor musical, como las culturas mesopotámica, egipcia, etrusca o las indoeuropeas, tuvieron una gran atribución en los instrumentos musicales que reproducen música greca. Aparecen los aedos, artistas que cantaban epopeyas acompañadas de la cítara, guardaban entre sus cantos la memoria oral tanto la historia de Grecia como sus leyendas. La música griega tenía un papel destacable en la tragedia clásica y se relaciona estrechamente con la filosofía. Pitágoras la veía como una medicina para el alma y Aristóteles decía que el autor la utilizaba para llegar a la catarsis emocional.

Roma hereda las tradiciones musicales de Grecia para generar su propio arte, la música de la Antigua Roma fue una de las que más evolucionó, era utilizada en grandes fiestas y espectáculos como teatro y anfiteatros pues consideraban que era un medio para distraer y contener al pueblo. Pero antes de ser ejecutadas eran examinadas y aprobadas por los *Edites*, un grupo de magistrados.



Imagen 4: *Cupidos jugando con una lira. Fresco romano de Herculano. Siglo I d.C.*  
Fresco romano.

Por otra parte, en el año 219 a. C., en Roma la música se introdujo en los festines, siendo la tragedia la que más tuvo trascendencia en la época romana porque la música tenía un papel trascendental en las obras teatrales.

### **Sonoridad Prehispánica**

En Mesoamérica utilizaban el sonido principalmente para la adoración a los dioses, pues tenían un origen religioso dado por las propias deidades y su reproducción acompañada de la danza se daba en rituales para pedir favores. Fabricaron instrumentos que reproducen sonidos no existentes en la naturaleza, estos son importantes porque se considera que permitía entrar en unión con el mundo espiritual. Conuerdo al artículo de Both, A (2008) en *La música prehispánica. Sonidos rituales a lo largo de la historia:*

En Mesoamérica florecieron culturas musicales multifacéticas. Tanto los sonidos del ambiente natural como la música instrumental y vocal estaban estrechamente relacionados con los conceptos religiosos. Mientras el origen de los instrumentos musicales tenía raíces mitológicas, el sonido de los instrumentos más sagrados se entendía como la voz de los dioses. Al ser considerados recipientes divinos, los instrumentos fueron tratados con gran respeto, y hasta se les dedicaron templos y



altares en donde se les adoraba al lado de estatuas de los dioses de la música y la danza. (p.p.28-37)

Aún se ejecutan comparaciones de la música y danza con grupos étnicos contemporáneos, en la memoria colectiva sobreviven elementos prehispánicos con una profunda carga histórica y espiritual.



Imagen 5: Cultura maya Jaina. *Silbato maya con forma de armadillo proveniente de Jaina. 300 d. C. Fotografía.*

Sin embargo, los sonidos prehispánicos son difíciles de recuperar y reproducir con exactitud, pero lo que sí existen son los instrumentos sonoros que ejecutaban estos sonidos. La mayoría están hechos en cerámica, otros son huesos de animales y conchas, se dice que la música fue una de las vías para ponerse en contacto con el mundo de los espíritus.

Además, en el resto de América los instrumentos sonoros eran usados de igual manera que en Mesoamérica su finalidad era la imitación de la naturaleza para la caza, también para la adoración a los dioses, etc. Aún es incierto, pero algunos reproducen sonidos de Asia y Occidente, esto aún es un misterio para los investigadores.

### **Edad Media (del siglo V al XV)**

Dado que el imperio romano se disolvió, los pueblos tuvieron un desorden y esto ocasionó una pérdida en la mayor parte de registros musicales. Luego vendría la iglesia a imponer la cristiandad y únicamente permitió los cantos hacia Dios con un fin dogmático para la evangelización y divulgación sobre los pueblos. Descrito por ALSINA & SESÉ, (1994):

Los siglos de la Edad Media (del V al IX) transcurrieron en un vacío musical. Todo estaba en contra de la evolución (...) Además, la poca música que hubo





tampoco encontró otra manera de propagarse que no fuera por vía oral, por tanto, la mayor parte, desgraciadamente, se ha perdido. (...) Durante muchos años, la música fue el único punto en común entre pueblos dispersos, y tenía como única razón de ser la de servir a las celebraciones litúrgicas, la de alabar a Dios de una manera más completa, mística, bella, acabada y perfecta que la simple oración hablada. El único instrumento admitido era el órgano. (p.p.23-24)

Sería el Papa Gregorio «quién reordenó y completó las melodías del canto eclesiástico para terminar configurando un antifonario unificado (...), con la clara pretensión de que se convirtiera en el canto oficial de la liturgia y se perpetuara en el tiempo» (ALSINA & SESÉ, 1994, p.24), esto quiere decir que el papa completó las melodías del canto eclesiástico para definir lo que se conoce como «canto gregoriano», música sobre los textos litúrgicos. También así nació los primeros intentos de escritura con el afán de divulgar y preservar de influencias externas, este tipo de música es escrita a una sola voz (monodia).

En cambio, en el siglo IX se desarrolló la polifonía y fue generando mejoras y cambios sobre la base gregoriana. Pese a que las regresiones de la Edad Media hacia Occidente fueron retrasos lentísimos que permitieron el desarrollo de la polifonía, consiste en añadir al canto gregoriano una melodía idéntica, en paralelo, una quinta por encima que cantaban los monjes con voces más agudas. Después se añadió otra voz una cuarta por encima y a esto se lo denominó *organum*, completamente homofónico. Más tarde está la música *enchiriadis*, colección de cantos gregorianos pertenecientes al siglo XI con las primeras polifonías que ya no son homofónicas.

En el siglo XIII y XIV en el centro de Florencia se dio el Ars Antiqua o Ars Nova que eran cantos tan reservados al desarrollo musical en especial el componente rítmico, prima la sensibilidad sobre las normas tradicionales, es decir el abandono de la música culta es decir el *organum* que fue desarrollada en la cultura griega y gregoriana. Prepara y anuncia prontamente un sistema tonal con dos modos mayor y el concepto de consonancias y disonancias. «Así se completó el acorde tríada: el que tiene un sonido fundamental, una quinta por encima y una tercera en medio (que puede ser mayor o menor)». (ALSINA & SESÉ, 1994, p.30)

Luego, vendría el Quattrocento donde el contrapunto es más libre en el siglo XV, el Quattrocento es la cuna del Renacimiento conforme a la línea de los autores:

En este renacimiento musical encontramos el canon (...) y las formas imitativas viven una época de esplendor. El número de voces del motete se multiplica e incluso encuentran doce partes. El texto ya no es más importante que la estructura musical a la que ha dado vida y a menudo se abandonan las lenguas vulgares para rescatar el latín, lo que facilita que se prescindiera del texto y que las mismas piezas se interpreten instrumentalmente. (ALSINA & SESÉ, 1994, p.p.31-32)



Esto se refiere a que la polifonía del Ars Nova y Ars Antiqua continuó su desarrollo, también se impuso un nuevo arte popular sin un saber profundo, sin la necesidad de partitura y ejecutado solo con el oído. Así empezó una era en donde el hombre ocupó el lugar de las deidades, siendo el centro de atención a lo que posteriormente se definiría como Humanismo. Las artes la consideran un Renacimiento de un espíritu creador.

### **Renacimiento (siglos XV al XVI)**

En el proceso de depuración de la polifonía medieval se produjeron nuevas sonoridades más suaves y melodiosas, en cambio los compositores flamencos trataron la disonancia de forma más estricta y moderada, esto da el fin del Ars Antiqua. Los nuevos compositores eran valorados como creadores de un deber noble como es la música, a través de la música vocal, pues refuerza el lenguaje musical mejor adecuado a las emociones y expresiones de la naturaleza. Es en esta era es donde se da el principio de las proporciones: la idea de la «forma» que tiene la tarea de dar nobleza a la música, simplificar y buscar claridad. Se da el canon y se instaura la modificación de una melodía conocida para una serie de variaciones.

Pero, en el siglo XVI en el ámbito musical la polifonía acaba su tradición que perduró por más de 500 años; el renacimiento supuso una consagración hacía la perfección y madurez instrumental a la que denominaron «clasicismo». Posteriormente la música irá evolucionando hacia la orquesta. Dentro de los países protestantes se cultivó el *coral*, género musical dado a capella o con un acompañamiento instrumental, por lo general cuatro voces mixtas. A finales del siglo XVI nació la ópera, aunque ésta ya era desarrollada en el antiguo teatro griego.

### **Barroco (siglos XVII-XVIII)**

Esta era se desarrolló dentro de un período conflictivo lleno de desórdenes y cambios dentro de la monarquía y que en la música del barroco sería comparado con su predecesor el Renacimiento como una excesiva complicación de los principios de este. El Barroco comprende un período muy largo dentro de la historia musical, el barroco en portugués significa «perla irregular» como un término peyorativo que reflejaba sinónimos como extraño, grotesco y áspero.

Hay muchos que no entienden cuál es el sentido de este período de la Historia de la música, de forma técnica y expresiva no tienen sentido alguno. La polifonía se proclama un regreso a escuchar la solitaria voz humana. Entonces esta época es una representación contraria al Renacimiento que reflejaba el realismo y el barroco va hacia lo estoico de las pasiones y fantasías del artista sobre su realidad.



Ciertamente, esta exploración sensorial se relaciona a lo que el Filósofo René Descartes manifestó sobre los cinco tipos de afectos básicos: odio, admiración, deseo, alegría y tristeza, el barroco considera una afinación con este tipo de afectos que llegó a formular la llamada doctrina de los afectos, que son las bases de representación en la música las pasiones y sentimientos. Siendo en el barroco todo un contraste: el sosiego en la inquietud, lo efímero en lo infinito. etc.

Por ejemplo, estas acciones eran representadas siempre en los teatros, con un ilusionismo teatral que es capaz de engañar a los sentidos, y en la música el claroscuro se ve reflejado en las voces con nuevos matices y en el juego de la orquesta con diferentes planos sonoros.

Después llega el uso instrumental para el siglo XVII dejando de lado la parte vocal y primando la importancia de un instrumento instrumental como el violín sobre la voz humana, esto encamina a la música hacia su pureza sin ningún texto. Pues si bien en el barroco se escribe música de cámara con su estructura habitual la sonata en trío: dos melodías y bajo continuo, asienta las bases para la música instrumental que se dio posteriormente. El órgano es el primer instrumento evolucionado de forma independiente pues permite al intérprete la libertad para crear y llenar casi eternas horas, dentro y fuera de las iglesias estos eran bien usados en los templos a manera de improvisación a la que la gente acude y los sacerdotes usan para evangelizar.

Mientras que, en Alemania se daba el coral a partir de la evolución diferente comenzada por la reforma luterana, tiene mucha importancia el coral sobre la polifonía renacentista católica «Con el tiempo, el coral alemán será una de las mejores síntesis entre melodía y armonía que ha dado la historia de la música» (ALSINA & SESÉ, 1994, p.51) el órgano se usa para doblar al coral y ofrece un sonido más potente. El coral es cada vez más cromático y complejo.

La culminación del Barroco se da cuando todas las influencias previas se personifican en J.S. Bach, produciendo el establecimiento de la tonalidad a través de la afinación temperada. Es la ruptura de las escalas y los modos medievales.

### **Clasicismo (siglos XVII - XIX)**

En el año 1750, el de la muerte de J.S. Bach, es una fecha redonda que nos sirve para fijar el comienzo del Clasicismo. A mediados del siglo XVIII se produce un cambio fundamental en la evolución de la música (...): la música ya no tiene que depender de la palabra, sino que la palabra se supedita a la música (...) no sólo mantienen toda su fuerza expresiva, sino que la aumenta. El cambio es mucho más profundo de lo que parece: es el punto de inflexión que marca un nuevo comienzo y deja atrás la música anteriormente escrita bajo el nombre genérico de «música antigua». (ALSINA & SESÉ, 1994, p.53)



En el clasicismo los instrumentos dominan sobre el trato «vocal» de las líneas melódicas y las formas que eran horizontales, ahora evolucionan en el tipo y se pasan a pensar de una forma vertical, que prioriza principalmente el resultado armónico, proporciones y espacios musicales puros.

El clasicismo se da en la época de la Ilustración en el siglo XVIII su estética se trasladó también al ámbito musical, el estilo de la época se unificó por un gusto musical natural, equilibrado y claro, rechazando el artificio y demasiado sofisticado de su predecesor el barroco. Destacan compositores como Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven.

También, este estilo musical se reservaba para la burguesía y gente aristocrática, quienes llenaban los teatros de ópera y conciertos, haciendo que los artistas empujaran su trabajo hacia lo popular, esto permitió la expansión de la música por el mundo y generando mayor reconocimiento para los compositores. Los espectadores eran la nobleza del momento, virtuosismos y lo que buscaban eran música instrumental y no exhibiciones vocales presentadas en los teclados.

Igualmente, el clasicismo es una era en la cual se rompe la tradición de la creación musical con fines dogmáticos o de acompañamiento en comidas fuera del entorno como salas de concierto donde se motivó su creación, el clasicismo es el planteamiento para que los compositores puedan involucrarse con su música y dejen su huella en ella, como una bisagra de 50 años con sus personajes principales: Haydn y Mozart. Y en esta época se desarrollan las bases musicales a través de la sonata, la sinfonía, el cuarteto y el concierto. Sonata se entiende a las obras instrumentales para solistas sobre todo para el teclado o para un instrumento melódico con mejor estructura. Un cuarteto sigue con la correspondencia de la sonata clásica y lo mismo se puede referir al concierto.

Las principales ciudades protagonistas de esta era son Austria y Alemania, Haydn y Mozart son los máximos exponentes de la sonata evolucionada y los que mejor la aplican a la sonata instrumental, a la sinfonía y a la música de cámara. Mozart supera a Haydn con tantos viajes por Europa, mientras Haydn llega a impartir clases a un joven llamado Beethoven. Haydn y Mozart con caminos opuestos y logros parecidos, demuestra la solidez de los planteamientos del clasicismo, el origen, la revalorización de ideas antiguas y siendo un punto de referencia.

### **Romanticismo (Siglo XIX)**

El Romanticismo nace en Alemania como movimiento literario, bajo la intención de unir lo que está dividido en pequeños estados, pero el término (*romanzo*) es occitano y hace referencia a la tradición poética de tipo fantástico y novelesco. En el tiempo de la Ilustración, Romanticismo quiere decir «expresión sentimental del mundo de los sueños»; por esto, la música es considerada la más romántica de



todas las artes, ya que se encuentra en entre el sueño y la realidad, y es el estado ideal y perfecto del arte, el objetivo hacia donde todas las artes deben encaminarse. (ALSINA & SESÉ, 1994, p.61)

Dentro del período del romanticismo ocurrieron grandes cambios y sucesos que sacudieron el mundo como: la Revolución Francesa y la Revolución Industrial, esto hace que la sociedad no vuelva a ser la misma, fue como estar en el paso de la Edad Moderna a la Edad Contemporánea. El romanticismo le permite al artista la libertad de creación a través de la inspiración del sueño y la realidad, el dogmatismo de la religión ya no impone sobre el componer del artista lo que la iglesia desea. El creador a través de su madurez absoluta gana su libertad puede realizar cualquier composición que desee sin ninguna imposición formal.

Otro aspecto, es que los artistas del romanticismo son nacidos en el siglo XIX y son personas abiertas a otras artes como la literatura, el intento de entender la pintura y filosofía; viven entre tertulias y expresan sus ideales políticos. También aparecen mujeres compositoras excepcionales como: Schumann-Clara Wieck, Chopin-George Sand, Wagner-Cosima Liszt y Mahler-Alma Schidler, entre muchas otras. Las composiciones se vuelven autobiográficas, los autores escriben para sí mismos antes que para el público. (ALSINA & SESÉ, 1994, p.62)

Ludwig van Beethoven (1770-1827) es la figura mítica del siglo XIX, cada una de sus obras evoluciona una sobre la anterior, a pesar de la irreversibilidad de su sordera el autor toma un reajuste interior para aceptar su nueva condición, y Beethoven se sumerge en su propia creación artística; en el ámbito armónico y formal se considera que su inspiración melódica no está a la misma altura. Produce obras avanzadas para su tiempo y llegará después la segunda generación de románticos encabezada por Brahms.

Además, en la música romántica surgió el *lied*, que en alemán significa «canción» y ahora se entiende como «canción de concierto» o «canción de recital». El *lied* es el reflejo de la unión entre la melodía y la poesía. «Si el contenido de un poema no está solamente en las palabras sino en algo más profundo, la música es el arte que mejor puede ayudar a comprenderlo» (ALSINA & SESÉ, 1994, p.63). La libertad de creación hace que las melodías románticas sean más frescas y fluyan naturalmente sin reglas, ni leyes, son la expresión pura de sentimiento. Schubert escribió más de seiscientos *lieder*.

En el romanticismo existen dos generaciones de compositores, la primera se rige por su conducta integralmente romántica, es decir la vida de lo íntimo y la búsqueda de la libertad absoluta, compositores como Félix Mendelssohn (1809-1847), Frédéric Chopin (1810-1849), Robert Schumann (1810-1856), entre otros. Fueron compositores que vivían llenos de capítulos románticos, apasionados amores y rebeldía constante. Personajes místicos de «personas de frágil apariencia, enfermizos, de mirada perdida...» (ALSINA & SESÉ, 1994, p.64), el enigma de un autor que busca la belleza dentro de sí.



Tanto como contrario, está la segunda generación siguiente de compositores que produce las obras musicales más grandes del Romanticismo, autores entre los cuales se encuentran César Franck (1822-1890), Anton Bruckner (1824-1896), Johannes Brahms (1833-1897) y Camille Saint-Saëns (1835-1921) contrario a sus predecesores dan una imagen inversa: «son viejitos afables, pausados, discretos, bien vestidos» (ALSINA & SESÉ, 1994, p.64)

Sobre todo, la expresión de los músicos románticos es adorada por la sociedad y los virtuosos que llegan a ser los compositores en soledad o en el espectáculo. El virtuosismo es demandado por el público burgués que anhela sentimientos y emoción de los solistas por la admiración que despiertan en ellos los compositores, pues ahí es donde se demuestra el talento. El primer gran compositor virtuoso es Niccolò Paganini (1782-1840) ha pasado a la Historia como ser virtuoso del violín y las obras que escribe para sí mismo y su lucimiento social. «Paganini parece buscar la combinación más difícil del tecnicismo imposible, tanto que podría afirmarse que el violinismo no ha evolucionado mucho más después de su aportación» (ALSINA & SESÉ, 1994, p.65). Paganini abre camino a un nuevo medio de expresión más complejo que es su majestad el piano, instrumento romántico por excelencia.

La virtuosidad de los artistas románticos en la búsqueda por la pureza de la música da el nacimiento de la ópera romántica donde la primera ópera romántica clasificada como tal es *Der Freischütz* de Carl María von Weber (1786-1826), siendo el siglo XIX el siglo dorado para la ópera y del Romanticismo provienen la mayoría de las óperas actuales.

### **Impresionismo (1880-1920)**

Paralelamente al Romanticismo, entrando en el siglo XX, pero todavía dentro del siglo XIX, ya hay intentos claros de huir del Romanticismo. Gabriel Fauré (1845-1924), discípulo de Saint-Saëns, puede ser considerado como un precursor del impresionismo en música. Contra corriente, escribe obras de cámara íntimas y de tonalidades oscilantes que influirán en muchos compositores posteriores. Erik Satie (1866-1918) fue de joven un antiwagneriano convencido (...) influirá en muchos compositores primeramente en los impresionistas y después justamente en los que fueron contra él, pasando por los dadaístas, los cultivadores de lo absurdo. (ALSINA & SESÉ, 1994, p.89)

El Impresionismo musical aparece en Francia, después de varias décadas de una búsqueda de descifrar un código musical que lo defina, a finales del siglo XIX logra una identidad musical que rompe con el prestigio y modernidad post wagneriana sin llegar a la imitación. Surge como movimiento artístico con el *Impression, soleil levant* un cuadro de Monet del año 1872. El impresionismo musical aparece más tarde que la poesía simbólica y la misma pintura impresionista, ya que de esta dependen otras artes. «El impresionismo ve el mundo desde la contemplación» (ALSINA & SESÉ, 1994, p.89).



Occidente deja de considerarse como el centro del planeta y empieza a validar y admitir, por primera vez influencias de otras culturas como el exotismo oriental y la cultura negra que proviene de América, abre paso a una nueva percepción de la música oriental con todo el choque cultural de occidente.

La música impresionista es dirigida a todos los sentidos en ámbitos sensoriales que da al timbre un color en música y una importancia destacable que no había tenido previamente. Antes del impresionismo el color, el timbre y la instrumentación se encontraban relegados por la melodía, el ritmo y la forma. Ahora los impresionistas ponen principal énfasis en la instrumentación más adecuada para cada obra, al igual que sobre las obras de otros autores, de distinta época y países.

A impresionistas como Debussy y Ravel no les gusta la etiqueta de impresionistas, pero transgreden las reglas escritas previamente para una nueva construcción musical «Ahora se escucha un acorde como choque tímbrico (...) más que según función tonal. Estos parámetros nuevos implican que la disonancia adquiere la misma categoría que la consonancia. (...) Las reglas académicas dejan de implicarles.» (ALSINA & SESÉ, 1994, p.92)

### **Primera mitad del siglo XX**

En el período de entreguerras, iniciado por la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y la Revolución Rusa (1917) (...), coexisten muchas iniciativas musicales diversas surgidas del derrumbe definitivo del complicadísimo entramado romántico (...). Las razones de estos cambios radicales se ven subrayados por dos hechos concretos. El primero, la ruina global de Europa después de la gran guerra, pero la falta de medios, lejos de provocar músicas más sencillas sirven de acicate para la creación, con lo que se exagera todavía más el contraste con la música anterior. (...). La segunda novedad surge de la posibilidad de «guardar» la música y reproducirla cuando se quiera, o sea, el invento de la grabación del sonido. (...). En las obras nuevas la música siempre ha de ser nueva. (ALSINA & SESÉ, 1994, p.p.93-94)

La época de guerras fue un cambio radical para los artistas tanto visuales como músicos, pues ahora tenían nueva inspiración en el horror para la composición de nuevas obras. En la música los instrumentos de percusión aportan mucho al siglo XX, dejan de ser solo parte menor de la orquesta y ahora surgen obras solo para percusión. También los ritmos sudamericanos entran con fuerza y todas estas nuevas corrientes son registradas en la historia de la música, hay compositores que no pueden ser clasificados por su singularidad como Sergei Prokofiev y Paul Hindemith, su estilo concreto confirma su carácter unívoco. «En estos años, la evolución de la música es imparable, irreversible e incluso atenta, contra los fundamentos de los tres parámetros primarios de la música: el tiempo, la altura y la intensidad.» (ALSINA & SESÉ, 1994, p.95), cambios elementales



dentro de la música para un nuevo desarrollo de producción musical que adelanta la época contraria al Romanticismo donde la polirritmia era un efecto momentáneo.

En el siglo XX nuevas composiciones llevan tiempos diferentes como en algunas obras de Charles Ives (1874-1954) y es necesario directores, para conducir diferentes grupos de instrumentistas bajo la tutela del director principal. Posteriormente, Olivier Messiaen (1908-1993) propuso un concepto de valor añadido constituyendo compases de acentuación irregular, estos compases tenían una interpretación difícilísima por las participaciones fragmentarias.

También, las alturas de los sonidos se ven atacados por Schönber pasa a alterar cualquier nota cuando sea necesario, prescindiendo de notas que indican una tonalidad concreta. Así se dio cuenta que estaba escribiendo nueva música con instrumentación del pasado, construyendo un resultado sonoro menos tonal y cambiando el contenido. Después dejó de escribir música para madurar hacia la composición «atonal», de esta surgió el dodecafonismo.

El dodecafonismo es la negación de la existencia jerárquica entre las notas, diciendo que cada nota puede ser buena en cualquier momento, el oyente escucha una nota varias veces y automáticamente la identificara como la más importante y la considera o asigna como un inicio o reposo «Para evitar que aparezcan las relaciones tonales entre las notas se define un orden inicial de aparición de los doce sonidos: llamada serie dodecafónica» (ALSINA & SESÉ, 1994, p.97), ésta únicamente puede romperse aplicando métodos de composición tradicionales.

## **Segunda mitad del Siglo XX**

Los grandes cambios sociales afectan a las personas y sus ideas cambian, cambia el arte. La Segunda Guerra Mundial, y sus consecuencias, han traído grandes cambios de mentalidad al comprobar los horrores del potencial humano. La mayoría de los compositores (...) estaban vivos en el momento de iniciarse esta guerra y su concepción del mundo los llevará, en la mayoría de los casos, a cortar por completo el pasado.

En muchas obras, el autor se compromete políticamente y, usando la nueva tecnología expresa su repulso de terror. Ya no crea exclusivamente para agradar estéticamente, sino que, por encima de todo, se expresa y eleva su expresión a un estado de pureza. (ALSINA & SESÉ, 1994, p.101)

El período de guerra afecta a los artistas y compositores del siglo XX, estar expuestos a estos cambios radicales hacen que su arte también cambié de forma y fondo, pues el sentido de la belleza pierde valor y nace el sentido estético y político que lleva al autor a la creación de la obra para generar en el espectador un hecho estético, que lo sacuda y lo lleve a entender de la realidad que afronta.





También, se dan varios avances tecnológicos dentro de este período en especial la grabación del sonido que permite a la música ser grabada y reproducida en diferentes medios análogos como la radio, la televisión y el cine; la evolución permite a la música un nuevo resurgir de sí misma y de su escucha.

## Vanguardias

Paralelamente a la música concreta se desarrollaron las vanguardias. Las vanguardias encaminan una innovación artística, toda renuncia de lo antiguo para una nueva construcción estética, como en la música que abandona la armonía y ritmo para renovarse de nuevo en un lenguaje atonal, como se menciona en el libro de Hobsbawm, E (1994) *Historia del Siglo XX*:

Hacia 1914 ya existía prácticamente todo lo que se puede englobar bajo el término, amplio y poco definido, de «vanguardia»: el cubismo, el expresionismo, el futurismo y la abstracción en la pintura; el funcionalismo y el rechazo del ornamento en la arquitectura; el abandono de la tonalidad en la música y la ruptura con la tradición en la literatura. (p.182)

Los nuevos movimientos de vanguardia generaron aversión, repugnancia, terror o sentido de lo ridículo; la visión del espectador acostumbrada a la belleza tradicional revolucionó su concepción en la medida en que aparecían nuevas creaciones artísticas que recalcan una nueva idea de lo que era o no era arte.

Pues las vanguardias generaron avances artísticos y estéticos en el arte a través de manifiestos nuevos y modernos como un resurgir de un nuevo orden mundial político, artístico o estético. Cambios como la incipiente experimentación sonora realizada por la vanguardia del futurismo a inicios del siglo XX, el futurismo italiano plantea una prometedora línea creativa. Entre los futuristas principales que destacan están Luigi Russolo y Balilla Pratella; el primero introdujo la belleza del ruido en la música en 1913 con su Manifiesto Futurista *El arte de los ruidos (L'Arte dei rumori)*, inspirado al presenciar un concierto de ruidos por parte de Pratella.

Luigi Russolo aplicó ideas futuristas en la música con la construcción de nuevos mecanismos musicales como *Scippatore, crepitatore, ronzatore, stropicciato* conformaron el nuevo *Intonarumori* que reproduce ruidos de la vida cotidiana. En este período se formula la belleza de la máquina en la producción de efectos estéticos por su composición y empleo para crear arquitecturas o espectáculos bellos que sorprenden.

Dentro de las publicaciones de Russolo tanto en su Manifiesto Futurista de 1913, como en su posterior libro de 1916, aclara las posibilidades infinitas del ruido con sus calidades irregulares, innumerables y sorprendivas. En el Manifiesto Futurista de Russolo, L (1993) en *L'Arte dei rumori*, declara:

El arte musical buscó y obtuvo en primer lugar la pureza y la dulzura del sonido, luego amalgamó sonidos diferentes, preocupándose sin embargo de acariciar el oído con suaves armonías. Hoy el arte musical complicándose paulatinamente, persigue amalgamar los sonidos más disonantes, más extraños y ásperos para el oído. Nos acercamos así cada vez más al sonido-ruido. (p.2)

Si bien estos cambios no fueron bien recibidos para la música hasta 1990 cuando el ruido es base principal de varias composiciones, tuvo un gran protagonismo llevando lo sonoro más allá del nivel sensorial e indagando dentro de los conceptos de la belleza y lo sublime, adquiriendo un estatus de hecho artístico considerado siempre dentro del dominio de la retórica. La condición evanescente de la imagen sonora ha sido un componente central en las vanguardias y los diversos movimientos artísticos actuales.

### **Música concreta, Música electroacústica**

La evolución musical antes de la década de 1920 no era muy avanzada, pues los instrumentos tradicionales no logran cubrir la necesidad de desenvolver el material sonoro hacia todo el campo de lo audible, es así como surgen nuevos instrumentos electrónicos que permitieron que la música tenga nuevas posibilidades para su construcción sonora señalados en la publicación digital del ingeniero eléctrico Miyara, F (s,f) *Ruido y Música*: «los instrumentos electrónicos que a partir de 1924, con el *electrófono* de Jörg Mager: el eterófono de León Theremín (hoy conocido como Theremín) y las Ondas Martenot, de Maurice Martenot, ampliaban las posibilidades a un grado insospechado previamente (Salzman, 1979).» (p.2)

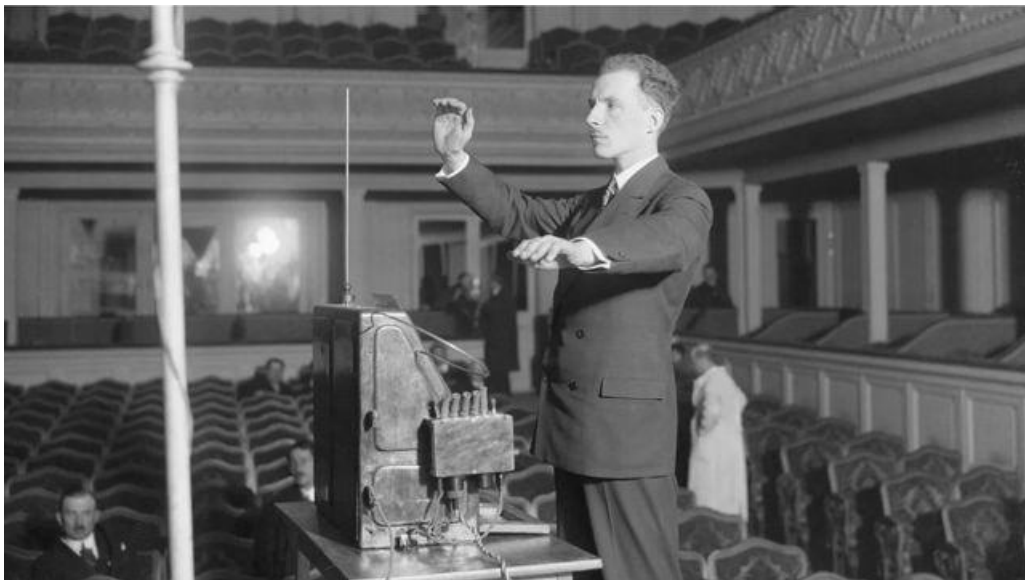


Imagen 6: Bettmann, Corbis. *León Theremin mostrando su invento El Theremin en Nueva York. 1929. Fotografía.*



Russolo introduce el sonido-ruido como nuevo medio de producción artística, estética y semántica, generado a partir de matices sonoros inarmónicos, indeterminados y violentos. Russolo hizo un cambio dentro del género musical y dio paso a un universo de nuevas posibilidades infinitas en la música.

Así pues, se dio a conocer el lado estético de trabajar con el sonido-ruido, pues cualquier tipo de sonoridad puede ser imitada y reconstruida. Los sonidos de las máquinas son los más adaptados en las composiciones anti musicales con ritmos complejos, rápidos, agresivos y atonales.

El principal exponente de la música concreta fue Pierre Schaeffer, y esta fue reemplazada por la música electroacústica que permitía en la composición musical crear una amplia gama de sonidos eléctricos y poder controlar su administración por medio de aparatos electrónicos.

Edgar Varèse (1885-1965) en 1957 creó *Poème électronique* (1958), una pieza extendida de música electrónica para 400 altavoces empleando ruidos creados al golpear, raspar y soplar. Varèse se aleja y desafía los conceptos de música tradicional y no musical, incorporando sonoridades basadas en el ruido a lo que denominó «sonido organizado». Como menciona Miyara, F (s, f):

(...) utiliza un manejo de las superposiciones de sonidos que conduce a texturas y colores tímbricos, y en el tiempo acentos y variaciones dinámicas (de intensidad). La altura misma pasa a ser considerada como una dimensión más del timbre, Su utilización de la percusión se invierte numéricamente con respecto a la orquesta tradicional, engrosándose considerablemente la sección de instrumentos de percusión. Si bien su música es primordialmente instrumental, preconiza el uso de instrumentos electrónicos (...). (p.4)



Imagen 7: Bettmann, Corbis. *Edgard Varèse escucha Poème électronique presso i Laboratori Philips di Eindhoven. 1958. Fotografía.*

Henry Cowell (1897-1965) introdujo el *cluster*, una acumulación de muchas notas seguidas de la escala, el resultado de la densidad de frecuencias muy próximas es similar al ruido en un sentido físico como un espectro continuo, efecto audible por las bandas críticas del aparato auditivo. En los años posteriores a la Primera Guerra Mundial Cowell compuso *The Banshee* (1925) que presenta sonidos deslizantes y chillidos, compuesto por una serie de piezas para piano mediante la manipulación directa de las cuerdas del piano.

Los años cincuenta fue una época de nuevas invenciones que permitieron la experimentación del sonido, esta no parece apta para salas de concierto la descartaron por la estaticidad del intérprete como un espectáculo en directo. La música electrónica genera los sonidos que son utilizados por medio de un sintetizador, como relatan los autores ALSINA & SESÉ (1994), acerca de los inicios de la música electrónica:

La llamada música electrónica hace su entrada en el universo sonoro hacia 1950. (...) La búsqueda y el uso de timbres nuevos a través del sintetizador será la fuente práctica de esta música que se desarrolla, sobre todo, a partir de las posibilidades de manipulación del sonido iniciadas con la aparición de la banda magnética. (p.103)

Por otra parte, tan cerca que puede ser confuso, está la «música concreta» que usa los nuevos medios tecnológicos para la grabación de sonidos y ruidos, de la realidad sonora sean máquinas, naturaleza o voces. Los avances en el registro sonoro como la fonografía permitieron a la música concreta la manipulación del sonido puro para la experimentación sobre materiales sonoros registrados y la construcción de un nuevo discurso que parte de la grabación y alteración del sonido desde su propia matriz.

Artefactos como el fonógrafo, el repetidor telegráfico de Thomas Edison y el fononautógrafo de Édouard-Léon Scott de Martinville replican el sonido o la voz, fueron indicios del desarrollo investigativo de la grabación y reproducción sonora, aunque a Martinville no le importó el producir una máquina que se escuche, sino que se pueda ver, este es considerado como el primer reproductor de sonidos creado por el hombre.



Imagen 8: Sergio Moises Panei, S Pitrau. *Fononautógrafo en la muestra Atrapando el Sonido de la Fundación Telefónica*. 2018. Fotografía.



Es decir, el desarrollo mecánico tuvo un impulso tecnológico por la fijación de la imagen, por parte de artistas y científicos de posguerra como la II Guerra Mundial y la Guerra fría, toda oportunidad de desarrollo mecánico dentro de lo sonoro desencadenó nuevos mecanismos electroacústicos (micrófonos, parlantes, cintas) que interconectan dispositivos de grabación y la extensión, reproducción y portabilidad del sonido. Esto permitió que los artistas trabajaran al sonido desde una perspectiva conceptual como un material heterogéneo que permite expresar diferentes conceptos y establecer nuevos diálogos, separándolo del lineamiento musical en cualquiera de las categorías que se le puede establecer y dejando al sonido ser algo significativo que expresa nuevas ideas y crea diálogos que separen la línea entre lo musical y lo expresivo del sonido.

Como la obra del artista estadounidense Robert Morris *Box with the sound of its own making* (1961) que reproduce por tres horas el sonido de la construcción de esta caja de madera. Morris emplea un discurso entre el objeto y el espectador en el espacio. La interacción del sonido con el individuo amplía las posibilidades de percepción a partir del sonido encerrado dentro de la caja.



Imagen 9: Elizabeth Mann. *Robert Morris, 1961. Box with the Sound of Its Own Making (exhibition copy)*. 2016. Fotografía.

La experimentación sonora no solo se limita al uso del sonido como medio de expresión, acopla la relación con la imagen en la que el sonido viene a ser causal, natural o figurativo. La innovación tecnológica permitió que los nuevos aparatos de difusión masiva como radio, televisión o videocaseteras den un acceso parcial o total a la producción del arte y percepción artística de la era.

## Fluxus

John Cage fue pionero en la música aleatoria y electrónica, figura principal de vanguardia de posguerra por la música compuesta al azar. Sus trabajos fueron construidos



en base al azar, la improvisación y el entorno; es reconocido con su obra sobre el silencio 4 '33'' en todo el mundo. Tanto en Norteamérica como en Europa es John Cage quien da inicio al estímulo del movimiento conocido como Fluxus, buscando la interdisciplinariedad y la utilización de diferentes medios y materiales de diversos campos artísticos. Lo lingüístico que siempre ha sido separado por los campos del arte, en el Fluxus el lenguaje es el medio para esta renovación artística y sea entendido como un arte total.

Otro aspecto, Fluxus significa «flujo» proviene del latín *flux*. En 1960 aportó más al estudio del sonido. George Maciunas miembro fundador del Fluxus, él agrupó a un variado e inmenso grupo de artistas para concitarse en una experimentación sonora enriquecedora, apoyado en la idea del filósofo Henri Bergson y su tesis sobre la experiencia de la realidad, de cómo se da en un imparable flujo y no en un instante por cada instante, esto se da igualmente en la música. El Fluxus es el primer movimiento plástico en incorporarse con la creación musical, trabajando con nuevos métodos y códigos de creación e interpretación.

Esta corriente nueva en el arte tuvo un despertar en nuevas formas de ver y escuchar, obras de artistas como Joseph Beuys, Nam June Paik y Wolf Vostell buscan que el espectador sienta más allá de la convencional experiencia del arte. Creaciones como la de Joseph Beuys y su idea de plasticidad de ruido y sonido como materiales plásticos, otro ejemplo son objetos, esculturas e instalaciones sonoras de Dick Higgins como *Mechanical Music n°1*, emplea medios domésticos eléctricos para generar ruidos en distintos lapsos irregulares, no programados, por otro lado Joe Jones emplea máquinas con pequeños motores eléctricos que tocan los instrumentos y el artista Nam June Paik genera discos de *steak* tártaro, pianos separados, composiciones sexuales y óperas sextrónicas como *Symphony n°5* donde hay partes pensadas para ser tocadas en un tono muy alto. Todos estos artistas se adelantan a la música conceptual e imaginaria del Fluxus, música como tiempo y no como sonido.

## **Música Contemporánea**

Los principales movimientos en la música contemporánea son: Movimiento moderno, Posmodernismo, Poliestilismo, Conceptualismo, Posminimalismo, Música electrónica, Neorromanticismo, Espectralismo, Neotonalismo, Nueva simplicidad, Libre improvisación, Nueva complejidad y Arte sonoro. Este último es uno de los que más prima la importancia del sonido y la escucha dentro de las prácticas artísticas, es un género interdisciplinario por naturaleza, híbrida aspectos como la acústica, la psicoacústica, la electrónica, el *noise*, la tecnología analógica y digital, el cuerpo humano, el video, la escultura, entre otros.

A la música académica o ilustrada creada después de 1945 se le aplica el concepto de Música Contemporánea. Una fuerte influencia fue el posmodernismo, desarrollado



durante el siglo XX y XXI gracias a los avances tecnológicos y la creación de nuevos instrumentos, siendo el medio más común de expresión artística con la adaptación de nuevos medios de creación y producción sonora que permiten la manipulación de la velocidad, fuerza y frecuencia del sonido. Esta es la época del expresionismo musical, atonalidad, dodecafonía y neoclasicismo. En la Revista Anaconda N°47, el artículo de Breilh, A (2013) *El Nuevo Arte Sonoro*, describe la aparición del posmodernismo y la producción sonora a través de nuevos mecanismos electrónicos:

En los años sesenta, época en la que se suele ubicar el nacimiento del arte posmoderno, se incursiona en nuevas técnicas, materias y espacios. Junto al nacimiento del video arte y la aparición de la performance, el arte sonoro experimental cuestiona los conceptos tradicionales de la producción sonora. Después vendría el uso de medios electrónicos para producir sonidos, facilitados por la difusión de programas digitales. Luego será la micropolifonía y la sonora, que difumina la frontera entre el sonido y el ruido. (p.49)

Los nuevos instrumentos desarrollados a principios del siglo XX y la evolución musical acaeció en una nueva producción sonora, pues la tecnología y la innovación en sonidos siempre miran hacia el futuro. La música se halla en constante cambio desde su estructura sonora, rítmica, compositiva y artística en ese constante flujo deviene nuevas sonoridades estéticas.

Por ejemplo, la invención y popularización del disco de gramófono y la radio permitieron la distribución de música a un público más amplio y generó un gran aumento en la escucha de música. La invención de la grabación de sonido dio lugar a la música concreta de composición electrónica. Luego el invento de la grabación multipista permitió sobre grabar muchas pistas de voces e instrumentos, creando nuevos sonidos que no serían posibles en una actuación en vivo.

A principios del siglo XX se utilizaron tecnologías eléctricas para la creación de nuevos sonidos, instrumentos como pastillas electromagnéticas, amplificadores y altavoces sirvieron para el desarrollo de nuevos instrumentos eléctricos como el piano eléctrico, la guitarra eléctrica, el órgano electromecánico y el bajo eléctrico.

En 1947 se dio la invención del transistor en miniatura y permitió la creación de una nueva generación de sintetizadores. El sintetizador es un instrumento musical electrónico que a través de circuitos genera señales eléctricas, posteriormente son convertidas a sonidos audibles que pueden ser creados o modificados, usan varios métodos para generar y procesar una señal puede ser de forma análoga o digital.

Entre 1951 y 1952 la disquera RCA produjo una máquina llamada sintetizador de música electrónica, pero era una «máquina de composición» pues no producía los sonidos en tiempo real. En 1955 Harry Olson y Herbert Belarel crearon para esta disquera un sintetizador, en principio estaba destinado a investigar las propiedades del sonido, no a ser un instrumento musical.

El sintetizador más conocido es el sintetizador *Moog*, recibe su nombre por su creador el ingeniero estadounidense Robert Moog, su primer prototipo lo desarrolló en 1964, pertenece a la antigua generación de sintetizadores analógicos musicales controlados a través de voltaje.



Imagen 10: Daniel Knighton. *A Moog synthesizer on display at the Moog booth at The NAMM Show 2015.* Fotografía.

Un teclado sintetizador crea sonidos musicales utilizando circuitos electrónicos o posteriormente chips de computadora o *software*. Los sintetizadores se hicieron populares a principios del año 1980 con el desarrollo de potentes microchips se introdujeron una serie de nuevas tecnologías de música electrónica o digital en la década de 1980 y décadas posteriores, incluidas cajas de ritmos y los secuenciadores de música.

Han pasado 21 años del surgimiento del primer sintetizador y con el desarrollo de la tecnología musical surgieron nuevos modelos en los que varía su forma y tamaño, siendo más accesibles, económicos y transportables. En la revista digital RACO (*Revistes Catalanes amb Accés Obert*) el artículo digital publicado por Arrizabalaga, G (2009) *Tecnología digital y evolución del producto musical*. Recuperado de: <https://www.raco.cat/index.php/Ontology/article/viewFile/173311/225666>, destaca el uso potencial del sintetizador:

Los sintetizadores son laboratorios de sonido en miniatura, pero con una potencia y una manejabilidad tan extraordinaria que se convierten en los instrumentos electrónicos por excelencia. Aunque al comienzo resultan costosísimos, poco a poco irán haciéndose más y más accesibles hasta el punto de que hoy en día, aun cuando siga habiéndolos de costo elevado, son productos al alcance de cualquier bolsillo. (p.283)



Los sonidos creados por este instrumento de manera electrónica han permitido dar a conocer una diversidad de timbres, cuentan con un sistema *MIDI (Musical Instrument Digital Interface)*, este sistema de registro en 1982 fue creado por Ronald Ikaru y *Sequential Circuits* y permite acceder a una infinidad de sonidos registrados dentro de este *software* que conectaba instrumentos musicales con otros iguales, y principalmente con las computadoras, pues ésta es uno de los más importantes aportes a la evolución humana especialmente en la creación artística y fue quien abrió las puertas a otra construcción importante y necesitada al Internet.

Así como avanzaba la tecnología a finales de los 2000 se da la aparición de nuevos aparatos electrónicos musicales como es el sampler, a través de los *samples*, grabaciones de sonidos cargados o grabados, son reproducidas mediante un secuenciador y permite modificar el sonido de diferentes maneras. Son las cualidades de ser polifónico o multi tímbricos lo que diferencian al sampler al poder tocar al mismo tiempo diferentes notas o sonidos y mantener una composición musical o antimusical. Es una herramienta versátil y poderosa la mayoría permite la edición al modificar y procesar los sonidos y reproducir en un amplio rango de efectos. Descrito por el autor Arrizabalaga, G (2009):

El penúltimo hallazgo consiste en la técnica del sampler. En realidad, basada en la antigua capacidad para grabar los sonidos, el sampler expande esta posibilidad hasta territorios insospechados. Básicamente, un sampler, convierte cualquier sonido en instrumento musical. No solamente reproduce el sonido grabado, sino que le ofrece la posibilidad de encarnarse, a través de distintos operadores, en diferentes alturas a través de una «escalac». (p.284)



Imagen 11: Akai. *MPC3000*. 1994. Fotografía.

En general los samplers pueden interpretar cualquier tipo de audio grabado y la mayoría ofrecen posibilidades de edición que permiten al usuario modificar y procesar el sonido,



y aplicarle un amplio rango de efectos, lo que convierte al sampler en una herramienta musical versátil y poderosa.

## Música digital

Con los nuevos mecanismos musicales contemporáneos la creación y divulgación de sonidos recorrían varios instrumentos a través del surgimiento del *MIDI* y los *softwares* desarrollados para nuevas computadoras, la manipulación del sonido y los nuevos programas para manipular la diversidad mutable del sonido.

Un paso importantísimo en la consagración y asentamiento de la tecnología contemporánea del sonido lo supuso la creación del lenguaje MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*), un sistema universal capaz de conectar entre sí todas las máquinas que lo incluyeran. A partir de la tecnología digital, esta inclusión es prácticamente total. A través de la conexión MIDI todas las órdenes dadas a una máquina MIDI pueden ser trasladadas a cualquier otra máquina MIDI.

La tarea de manipular el sonido sinusoidal trae consigo el desarrollo de los instrumentos que permiten dicha manipulación. Llega así la industria de la tecnología adecuada a la manipulación electrónica del sonido. Comienzan a desarrollarse tales operadores (osciladores, filtros, compresores, ecualizadores, delays, etc.). (Arrizabalaga, 2009, p.p.284-283)

El desarrollo tecnológico musical del siglo XXI es todo lo contrario a aquellas ideas que fueron planteadas en épocas de vanguardia, las invenciones con las que ahora cuentan los artistas para la creación, producción y construcción de innumerables y variados sonidos y la calidad de cada nota en su producción y presentación, impulsan los nuevos procesos de creación e interpretación de sonoridades contemporáneas y nuevos géneros y corrientes musicales.

Los primeros reproductores musicales tienen treinta y un años, actualmente se los considera como objetos de colección y varias industrias discográficas han relanzado nueva música en estos formatos que son fáciles de transportar y manejar al poder grabar video, imágenes y audio; siendo dichas empresas años atrás quienes se dieron a la construcción de *softwares* para no caer en el fracaso comercial pues toda la música se volvió virtual y el mundo sonoro digital. El sonido tiene numerosos soportes donde puede construir y deconstruir su composición con el manejo de un ordenador que cuente con cualquier tipo de *software* de edición musical.

Definitiva para la aceptación de la composición musical a través del ordenador, ha sido la posibilidad de recrear en software las herramientas hardware de creación musical. No solo eso, sino que las emulaciones software no tienen nada que envidiar a sus arquetipos hardware superando incluso en eficacia, manejabilidad, control y sonido. Este paso ha sido dado en los últimos diez años. De ahí que, hoy



en día, la industria de maquinaria musical hardware está en peligro de desaparecer. Previendo tal futuro, las industrias dedicadas al hardware se están reconvirtiendo en generadoras de programas software. (Arrizabalaga, G, 2009, p.284)

Es decir, todos estos programas fueron creados para la nueva producción creativa de aquellos que tenían acceso a estas fuentes y a internet, así como la creación del espacio *MIDI* para que se conecten instrumentos y *software* para nuevas formas de producción. El sonido tiene nuevos medios para ser creado y reproducido en las nuevas plataformas digitales de Internet, algunas antiguas como *Youtube* o recientes de *streaming* con un sinfín de acercamiento a nueva producción musical y nuevos artistas, solo con tener acceso a internet y la descarga de una aplicación. En el blog electrónico de Original Music (24 de octubre del 2019) *Cómo ha afectado la tecnología en la música. Original Music*. Recuperado de: <https://originalmusic.es/blog/como-ha-afectado-la-tecnologia-en-la-musica/>, describe la transfiguración del sonido en el crecimiento desde su creación, producción, reproducción adaptada por sistemas operativos:

(...) Actualmente, el sonido es comprimido y transformado en códigos que permiten ser almacenados y reproducidos posteriormente. Desde 1995 hemos pasado por distintos dispositivos: reproductores mp3, ipods, smartphones, aplicaciones como Spotify o en streaming como Youtube. (...) la tecnología también ha tenido un gran impacto en la creación musical. La aparición del ordenador e internet dio un vuelco a métodos anteriores de composición y grabación; la creación del espacio MIDI hizo que instrumentos y software se entendieran para dar paso a nuevas formas de trabajo. (párrafos 8-9)

Entonces, el sonido tenía un importante protagonismo en los últimos años, ahora en forma de códigos es posible escuchar cualquier tipo de ritmo en un dispositivo móvil o una computadora, aunque son pocos los que aún validan los medios tradicionales. El *MIDI* permite que todos esos sonidos subidos a portales digitales puedan ser procesados y manipulados mediante un sintetizador, sampler o máquina de ritmos, creando nuevos sonidos y ritmos.

La influencia de la evolución de la tecnología musical ha permitido la creación de sonidos y efectos sintéticos dentro de la Música Digital. Como menciona Adell, J (2004) en *Música y tecnología: sobre las transformaciones discursivas en la música popular contemporánea* para su participación en la mesa redonda del X Congreso de la Asociación Española de Semiótica:

Las nuevas tecnologías, pues, no sólo contribuyen a la modificación de la música tradicional y en la creación de un nuevo tipo de música, sino que, a su vez, y de forma más importante, los diferentes usos de la tecnología reflejan, de manera clara, diferentes preferencias estéticas y culturales. (p.103)

Los apreciadores de arte moderno han abierto la oportunidad a nuevas interpretaciones de los sonidos estruendosos con un deleite por lo sonoro-estético del arte contemporáneo



muchas veces se prefiere la música tradicional de composiciones clásicas, pero la nueva música interrumpe sobre lo clásico y pragmático resultado de la propia experimentación sonora, la música está en constante flujo y su difusión ha sido muy amplia por los medios modernos de la tecnología, la grabación digital permite que el sonido siga presente en el entorno. El mismo ruido ambiental o blanco forman parte de las sonoridades empleadas por los nuevos creadores musicales.

La globalización ha permitido el intercambio y la interconexión entre usuarios de toda la humanidad al acceder a internet, donde existe un mar profundo de información y aprender sobre el sonido y lo actual del mismo, principalmente como aportar de manera comprensible y aprehensible en una «cultura musical» cambiante. Internet da acceso a todo este *trueque* de saberes sonoros, así lo sostiene Adell, J (2004):

(...) Internet puede ayudar a provocar una ulterior reconversión de la compleja red de comunicaciones que antes era estratificada y ahora empieza a funcionar de una forma horizontal donde el intercambio discursivo puede implicar simultáneamente a diversas figuras y nuevos y más numerosos sujetos sociales que pueden formar parte activa de un nuevo proceso de intercambio cultural, musical y sonoro. (p.107)

### **Música electroacústica**

Originada a mediados del siglo XX, los primeros desarrollos de la composición musical electroacústica fueron por compositores que trabajaron en estudios de investigación en Estados Unidos y Europa, con grabaciones de campo que fueron manipuladas en tiempos con el uso de nuevas invenciones como los sintetizadores. Así lo describe el autor Miyara, F (s,f): «el ruido blanco y rosa ha sido uno de los elementos básicos de los sintetizadores, utilizando filtros para modificarlo espectralmente y generadores de envolvente para producir perfiles de evolución temporal deseados.» (p.5).

Después aparece la Música Industrial, el primer grupo de este tipo de música fue Throbbing Gristle fundado en 1975 por Genesis P. Orridge. La Música Industrial es un género musical electrónico/experimental que utiliza temas transgresores como elemento cultural y experimenta con el ruido como instrumento para la creación musical, trata temas estéticamente comprometidos visual como musicalmente.



Imagen 12: Suzan Carson. *Singer and bassist Genesis P-Orridge (Neil Megson) of Throbbing Gristle performs on stage at the Veterans Auditorium on May 22, 1981 in Culver City, California. 1981. Fotografía.*

Así pues, la Música Industrial tiene similitudes constructivas con el movimiento futurista, pero no comparte la ideología que tuvo esta vanguardia como argumenta el autor Miyara, F (s, f):

(...) El común denominador de los grupos de Música Industrial es la tendencia a la transgresión como elemento cultural y el uso del ruido como material para la creación musical. Según cita Brian Duguid, John Savage identificó cinco áreas que caracterizan a la música industrial: acceso a la información, tácticas de shock, autonomía organizativa, elementos extra- musicales, uso de los sintetizadores y la antimúsica. Si bien retoma ideas originalmente concebidas en el movimiento futurista, lo hace desde un punto ideológicamente opuesto. (p.5)

En el rock experimental es considerable mencionar el polémico *Metal Machine Music* de Lou Reed, las percusiones de *Einstürzende Neubauten* y las turbulencias eléctricas de *Sonic Youth*.

También el ruido blanco y rosa previamente mencionados en la música electroacústica, fue utilizado en las tendencias *New Age* (Nueva Era), un género que surgió en los años 70 basado en una construcción libre de la espiritualidad y misticismo, puede ser tanto eléctrico como acústico, muchas veces es usado el sampleo digital basándose en *pads* de sintetizador sostenidos o largos trozos de secuenciador.

De igual forma este género fue introducido por Brian Eno a finales de la década de 1970, es un tipo de música que no busca ser un hecho artístico, sino formar parte del ambiente



con la participación del oyente y su percepción, las composiciones parten de sonidos de la naturaleza que son procesados y combinados electrónicamente.

## Noise

Las nuevas adaptaciones musicales con ruido sirvieron de inspiración para varias corrientes artísticas que empezaron a utilizar el ruidismo dentro de sus composiciones, artistas contemporáneos como Hanatarash del que parte uno de los ruidistas más influyentes e importantes de *Japanoise* Masami Akita, o artísticamente llamado *Merzbow*, son los principales referentes dentro de este género antimusical.

El ruido conquista y se impone soberano más allá de lo imaginado por Russolo, a finales de 1970 e inicio de 1980 aparece el Ruidismo Japonés caracterizado por la rudeza de sus bandas, usualmente denominadas *Japanoise*, un acrónimo de «japonés» y «ruido». El 8 de mayo de 1960, seis jóvenes músicos japoneses, entre ellos Takehisa Kosugi y Yasunao Tone, formaron el Grupo Ongaku con dos grabaciones de música *noise*: *Automatism* y *Object*. Estas grabaciones hicieron uso de una mezcla de instrumentos musicales tradicionales junto con una aspiradora, una radio, un bidón de aceite, una muñeca y una vajilla. Además, se manipuló la velocidad de grabación de la cinta, distorsionando aún más los sonidos que se estaban grabando.

A finales de 1970 y principios de 1980, *Merzbow* tomó el álbum *Metal Machine Music* de Lou Reed como punto de partida y abstraigo aún más la estética del ruido al liberar el sonido de la retroalimentación basada únicamente en la guitarra, un desarrollo que se cree que ha anunciado la música de ruido como género.

### 1.1.1 PRECURSORES DE LA EXPLORACIÓN SONORO-ESTÉTICA

El sonido tiene un gran protagonismo dentro de la producción de Arte Sonoro y tiene su origen en 1913 cuando Luigi Russolo (1885-1947) pintor y compositor italiano futurista presencia un concierto del músico futurista Balilla Pratella, por el cual inspirado por la belleza de la composición de ruidos escribe el manifiesto *El Arte de los Ruidos* (*L'Arte dei rumori*), donde exalta la construcción de nuevos materiales sonoros modernos, la importancia de los ruidos y las infinitas posibilidades que este brinda para la construcción artística musical encaminada hacia la sensibilidad del hombre por medio del ruido y la eliminación del sonido y la armonía musical.

Entonces, el manifiesto futurista empieza con el tiempo en silencio y el traspaso hacia el sonido, luego al ruido de la máquina y finalmente al sonido-ruido en su lenguaje propio. Incentiva al hombre a dejar de relegar al ruido como algo indeseable o desagradable y empezar a escuchar las inmensas posibilidades de los timbres de ruido. La armonía y melodía tradicional son parte del pasado, la máquina y los nuevos ruidos embellecen lo

contemporáneo. Como declara Russolo, L (1913) en *L'Arte dei rumori*, acerca del triunfo del ruido sobre el hombre:

La vida antigua fue toda silencio. En el siglo diecinueve, con la invención de las máquinas, nació el Ruido. Hoy el Ruido triunfa y domina soberano sobre la sensibilidad de los hombres. Durante muchos siglos, la vida se desarrolló en silencio o, a lo sumo, en sordina. Los ruidos más fuertes que interrumpían este silencio no eran ni intensos, ni prolongados, ni variados. (p.1)

Es así como el silencio deja de existir con la aparición del sonido, progresivamente el ruido triunfa y domina con su infinita disonancia sobre el fácil y tradicional sonido musical. El tiempo y la intensidad del ruido abren paso al atonalismo, la enarmonía, la polifonía y el ritmo libre, todo es entonado y regulado en nuevas máquinas que amplían las posibilidades individuales de los ruidos en su textura y extensión característica.

Luigi Russolo construyó el *Intonarumori* a partir de 1913, un instrumento musical capaz de crear y controlar la intensidad y fuerza de los ruidos producidos por el instrumento a través de una palanca. Los instrumentos fueron diseñados dentro de cajas de madera con formas cúbicas y con un altavoz de cartón o bocina de metal, eran controlados por una manivela, eran capaces de reproducir más de treinta mil diferentes tipos de ruidos.

Unánimemente la fascinación, belleza y novedad de la emoción que estos mecanismos producen pudo ser contemplada por unos pocos pues tuvo sus críticas positivas y negativas en los diversos conciertos y presentaciones que Russolo llevó a cabo. El ruido es un lenguaje desagradable para algunos y magnífico para otros.

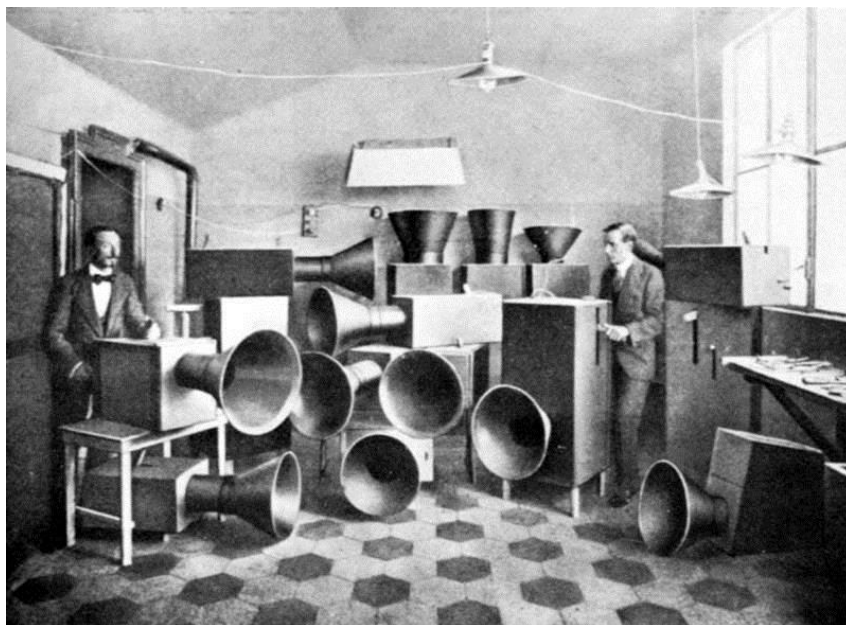


Imagen 13: Luigi Russolo. *Russolo a la izquierda, ejecutando un aullador en tanto su asistente Ugo Piatti ejecuta el zumbador en su laboratorio de intonarumori en Milán. 1913. Fotografía.*



Se llevaron a cabo más de 20 conciertos con los 27 *Intonarumori*. Ruidos de la vida diaria eran emitidos por estos también llamados aulladores, el ruido de bocinas, silbatos, gritos, gruñidos, chilladores, zumbadores, etc., fueron empleados en las presentaciones de este instrumento, ruidos producidos más no imitativos. Ruidos que hicieron reaccionar con violencia y desagrado al público. El ruido es capaz de generar diferentes emociones sonoras de violencia en el espectador como en un sentido de pérdida.

John Cage (1912-1992), exploró y trascendió los límites entre la música y el ruido, y entre el silencio. Con su pieza *4'33''* de 1952, una obra musical en tres movimientos, surgió a partir de la famosa experiencia de Cage al introducirse en una cámara anecoica, sorda, donde él seguía oyendo dos cosas: los latidos de su corazón y la circulación de la sangre por la cabeza. Esta experiencia es compartida en la publicación de Guash, A (2014) *El silencio. Visiones y representaciones*, parte del libro compilatorio de investigadores de arte titulado *Silencio y política Aproximaciones desde el arte, la filosofía, el psicoanálisis y el procomún*: «No existe esto que llamamos silencio. Siempre existe algo que produce ruido [...] Siempre hay algo que ver, algo que oír» (p.78).

Entonces el artista reconoce como el silencio está lleno de sonidos y parte desde ahí para la construcción de su reconocida pieza reconoce la afirmación de la inexistencia de silencio absoluto, pues durante la ejecución de cuatro minutos y treinta y tres segundos siempre estará presente algún sonido dentro del espacio

Sonido y silencio vendrían a ser lo mismo después de aquella experiencia que culminó en varias acciones a partir de 1950, siendo la más destacada su *4'33''* de 1952 una pieza musical en la que Cage se sirvió del silencio musical, del instrumento para concentrar la atención en la situación en sí, tanto en sentido perceptivo, como dejar paso al ruido, al ruido ambiente, al ruido generado por la audiencia, en suma, a «la vida». Ésta es la dimensión del «silencio» que más nos interesa destacar de Cage, un silencio que significa el entero mundo de sonido, la «vida» y su entrada en el mundo de la música, significa el fin de la actividad exclusiva llamada «arte» mediante la cual el compositor hace un acto separado destinado a iluminar la oscuridad del caos de la vida cotidiana. (Guash, A, 2014, p.78)

Ciertamente, el ruido es interpretado en esta pieza el 29 de agosto de 1952 cuando el pianista David Tudor toca por primera vez *4'33''* para el público del Maverick Concert Hall de Woodstock. Ingresó, se posiciona frente al piano y seguido este cierra la tapa del piano quedándose en silencio por 4 minutos y 33 segundos, durante ese período abre y cierra la tapa del piano y al finalizar el tiempo se retira. La pieza es el ruido del fondo formado por los diferentes sonidos del ambiente incluido el ruido generado por el público expectante de la obra.





Imagen 14: John Cage. *4'33''*. 1952. Fotograma.

La creación de la obra *4'33''* tardó cuatro años y la condición de silencio permite al intérprete relacionarse con el espacio y dejar que sea lo que lo rodea, la obra: la brisa o la lluvia, el fluir de la gente y el chismorreo de sus voces. Lo que compone la obra son los ruidos encapsulados en el tiempo que el espectador.

Esto quiere decir que el silencio y el ruido se conjugan dentro de esta obra para amalgamar un solo lenguaje sonoro. Posteriormente produjo la creación de *4'33'' No.2*, esta obra acarrea cuatro nuevos elementos cualitativos como: permitir la interrupción de terceros, la interpretación debía acarrear una obligación para con otros, únicamente podía ser interpretada una sola vez y no debería ser la interpretación de una pieza musical.

Las obras como *4'33''* son consideradas como gran influencia dentro del universo sonoro por su aporte al estudio del sonido por el ruido generado. El ruido siempre es subjetivo y está presente alrededor solo es cuestión de reconocerlo, puesto que el silencio absoluto no existe.

Pierre Schaeffer (1910-1995) compositor francés, considerado el creador de la *música concreta*, entendida como el tipo de música realizada con sonidos naturales de la vida grabados, distintos a los producidos por instrumentos musicales que permiten nuevos lenguajes de expresión musical.

En 1936, Schaeffer trabajó en la *Office de Radiodiffusion Télévision Française* de París, donde inició sus investigaciones de la manipulación y edición de sonidos pregrabados, su indagación a través de reproducir al revés, ralentizar, acelerar y yuxtaponer los sonidos con otros sonidos fueron las técnicas que usó y formarían parte de su teoría de *música concreta*.



Imagen 15: Laszlo Ruzska. *Pierre Schaeffer en su estudio manipulando uno de los primeros teclados MIDI de la Historia*. 1948. Fotografía.

*Étude aux chemins de fer* (1948) fue su primera composición acabada de estos experimentos de sonidos, producida con grabaciones de trenes. Schaeffer trabajaba con todo tipo de sonidos naturales y producidos por el hombre como gritos, suspiros, ruidos, entre otros. Todo lo que el oído humano podía captar servía para producir una pieza musical.

La creación artística para Schaeffer se basaba en las piezas sonoras pregrabadas de sonidos cotidianos que servían para su construcción, en 1948 había iniciado un nuevo tipo de música con sus composiciones para cinta magnética y lo denominó «música concreta».

Esto quiere decir que Schaeffer propone que los sonidos grabados se traten como «objetos sonoros» o «objetos musicales» como cosas previas a la creación musical pues lo consideraba como parte de la obra, pero la preparación, la mezcla y la producción de los sonidos era lo que convertía a los sonidos en algo más que objetos sonoros.

Es la manipulación de las grabaciones lo que diferencia a cualquier grabación sonora, ya que el artista está interviniendo los sonidos dentro del proceso de construcción musical y encuentra en cualquier sonido del planeta cualidades susceptibles para convertirlos y generar una obra artística a través de la manipulación sonora.

Propuso varias teorías sobre la producción musical, su visión crítica sobre componentes como: altura, duración, sensación, percepción, objetos y estructuras, sonido y ruido, sistemas y materiales disponibles para la creación. Todo proceso que lleve a la creación debe ser analizado y categorizado para una buena composición musical.



También, insistió en que los sonidos pregrabados no son iguales al producto resultante, pues la manipulación de los sonidos permite una nueva formación estética del sonido en fondo y forma para que el oyente se deleite o perturbe con el resultado de dicha construcción sonora.

Schaeffer trabajó con varios sonidos que pueden ser considerados ruidos, con su espíritu renovador asombrado por la diversidad sonora que ofrece la existencia compuso *Symphonie de bruits* (*Sinfonía de ruidos*), que trabajada se convertiría en *Symphonie pour un homme seul* (*Sinfonía para un hombre solo*). Schaeffer en sus primeras construcciones trabajó con el ruido directo para la producción de sus primeros embriones musicales. El ruidismo le permitió dar ese acercamiento directo a la variedad de sonidos reales que ofrece la vida.

La Monte Young (1935) es un compositor de música experimental minimalista. Influye dentro de la apreciación del ruido (*noise*), pues su propuesta sonora es extrema, es precursor de diversos estilos de música minimalistas como el *ambient drone*, donde las piezas musicales están compuestas por la repetición de sonidos o con variaciones armónicas de los sonidos.

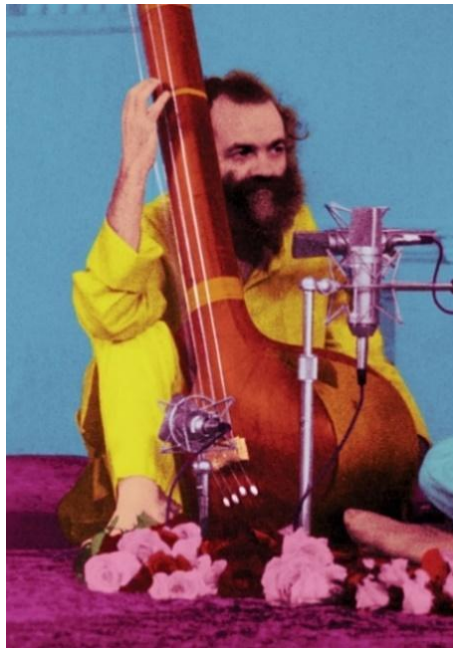


Imagen 16: John Cliett. *Composér La Monte Young*. 1987. Fotografía.

La Monte Young tiene una radicalidad en sus obras de resonancia natural, pues su niñez se vio sucumbida por la naturaleza de los sonidos, del ruido del viento que sonaba cercano al lago *Bear*, de los emisores de ruidos que producía los cables de tensión de un transformador. Tenía una fascinación por los sonidos y los ruidos producidos natural y mecánicamente acercándose a ellos de forma directa y formando parte de ellos.

Young contribuye al uso del sonido con conceptos como: el sostenimiento y prolongación, es decir mantener los sonidos flotando por el aire durante largos periodos



y así el tiempo genera un ambiente multidimensional que se regenera en sí por el ruido ambiente. Destaca la idea del tiempo y como este se combina con los sonidos y cómo a través de estos podemos llegar a una experiencia vibratoria para comprender la misma vibración del universo siempre presente en la vida.

En 1959, emigra a Estados Unidos con su visión y proyectos, así empieza su experimentación con ruidos. Su obra influencia el porvenir del arte conceptual en especial el desarrollo del colectivo Fluxus, pues sus textos teóricos y las presentaciones en públicos hacen que varios artistas comiencen con la creación de música estática y repetitiva a la que denominaron minimalismo.

Las obras de La Monte Young pueden llevar al espectador del placer sonoro al terror de la cacofonía. Obras como *Poem for Chairs, Tables, Benches, Two Sounds*, etc., donde se detona la gran presencia del ruido que mantiene una interminable sensación prolongada de disonancia que llega a la tortura auditiva.

Los zumbidos del ruido arrastran los sentidos a sentir algo más que malestar auditivo, llevan a la misma contemplación y alteración de los sentidos, llevándolos a nuevos umbrales de percepción. La disonancia de estos sonidos minimalistas mantenidos durante largos periodos de duración produce un deleite inexplicable.

La Monte Young tenía una pasión por la resonancia y el enigma que puede llegar a generar, era de vital importancia la acústica del espacio donde se llevaban a cabo sus presentaciones, por esto llevó a crear en conjunto con su compañera Marian Zazeela el concepto *dream house*. Una instalación permanente en la que la luz y el sonido se conjugan en un solo espacio para que el espectador se deleite por la resonancia de ultrasonidos y montajes visuales.

Estas instalaciones eran presentadas en galerías durante una semana con las deslumbrantes coloraciones magenta y los ecos de una sola nota hipnotizante repetida infinitamente, que al siguiente día cambiaba. Se trata de la creación de ilusiones ópticas y auditivas en conjunto dentro de un mismo espacio como un ir y venir del mismo tiempo deviene en un nuevo ruido.

Masami Akita conocido por su nombre artístico *Merzbow*, es un artista de culto productor de *noise* japonés, fue miembro parcial como baterista del grupo *Hijokaidan*. Ha lanzado más de 350 álbumes independientes en diferentes sellos discográficos. Empezó con la exploración sonora en el mundo del ruido a finales de 1970, su trabajo siempre ha estado conectado con el dadaísmo, surrealismo, el subconsciente, la improvisación y una fascinación cambiante por los objetos encontrados. Inspirándose en el arte basura, recientemente en el ambientalismo y los derechos de los animales, sus otras fuentes de inspiración fueron la música concreta, la música moderna y clásica, música extrema, rock progresivo, free jazz y también del *BDSM* y *bondage* japonés.



Imagen 17: Seth Tissue. *Masami Akita performing live at ISSUE Project Room in 2010.* 2010. Fotografía.

La inspiración llega a Masami Akita después de abandonar los instrumentos y empezar a tocar los sonidos del estudio o el ruido de las sillas. En ese proceso llega a conocer *Symphonie pour un Homme Seul* de Pierre Schaeffer, también es influenciado por *Metal Machine Music* de Lou Reed, entre otros como la música electroacústica de Xenakis, la música eléctrica casera de Walter Marchetti y la poesía surrealista y dadaísta influyen estética y conceptualmente en Akita, llevándolo a la consagración de la música solo hecha con ruidos y sonidos generados a partir de no instrumentos es así como nace *Merzbow*. Cuyo origen es descrito por Tang, X (2011) *Merzbow, pour un éloge de la noise*, para la revista electrónica Vice. Recuperado de: <https://www.vice.com/fr/article/d3bb9q/merzbow-pour-un-eloge-de-la-noise>: «El nombre Merzbow se inspiró en la obra Merzbau del famoso dadaísta Kurt Schwitters, una importante pieza de vanguardia que combinaba los conceptos de collage, instalación y arquitectura.» (párr.2)

También es considerado por algunos como el «artista más importante del ruido» debido a la violencia de los sonidos que genera, la escucha del caos creado por sintetizadores presentes en sus trabajos. Masami Akita empezó grabando *cassettes* bajo su propio sello discográfico *Lowest Music & Arts* para intercambiarlos con otros artistas *underground*, su primera grabación fue *Metal Acoustic Music*, entre otros también se hallan *Rembrandt Assemblage* y *Solonoise*.

El uso de distorsión, retroalimentación y ruidos de sintetizadores, matracas y maquinaria caseras en su trabajo lo consagran como uno de los más importantes artistas de *noise*, la contribución de Merzbow a Japón y a la escena *underground* de *noise* lo convierte actualmente en un género internacional practicado por *noisers*, como lo describe Tang, X (2011):

(...) el músico de ruido más prolífico e importante del mundo. Como visionario de Japón, hizo una contribución significativa al levantamiento de la escena del ruido



de Japón, que ahora se encuentra en el centro del arte del ruido en todo el mundo. (párr.7)

Masami Akita se ha convertido en uno de los exponentes más importantes de *noise*, considerado uno de los fundadores de la música ruido, se mantiene como el artista con la capacidad de reproducción y creación masiva de este género. Ha hecho que Japón sea el centro del arte del ruido en todo el mundo y la música *underground* de ruido el género más importante de la escena japonesa.

El ruido de Masami Akita es envolvente por su crudeza en el cual no es fundamental la sonoridad, ni la violencia o la desarmonía, sino la expresión del ser vivo y lo abyecto de su existencia. El colorido ruido de Akita llega a la relación del hombre con la máquina, llegando a una conversión entre un mundo natural y vivo con lo artificial.

### 1.1.2 DE LA MÚSICA AL RUIDO: NUEVAS ESTÉTICAS

El tiempo avanza y fluye sin parar, el estancarse en un lapso pasado no permite el desarrollo de nuevas ideas y estas mueren con el individuo que las crea, quedándose solo en el imaginario y no plasmadas en lo real. Si la música siguiera bajo el mismo régimen de predominio de armonía sobre ritmo y melodía no se podría deleitar de la infinidad de producciones sonoras que surgieron tras la introducción disruptiva y predominante del ruido sobre la música.

Esta ideología enfocada hacia lo venidero, como fue mencionado previamente esta visión surgió en el arte con el Manifiesto Futurista de Balilla Pratella en 1909, que inspiró a músicos futuristas a incorporar el ruido producido por la máquina como principal elemento para las composiciones sonoras, entre los principales Manifiestos Futuristas que incentiva a la creación de sonidos a partir del ruido destaca el manifiesto de Luigi Russolo *L'Arte dei rumori* de 1913, en donde ubica a el ruido a disposición del creador como posibilidad infinita de creación, invita a las nuevas generaciones a construir nuevos sonidos inexistentes y a la construcción de nuevas máquinas capaces de reproducir dichos ruidos.

Es así como Russolo construye sus famosos *Intonarumori* o entonarruidos, cuya finalidad auditiva es darle vital importancia al ruido a la par del sonido. En 1910 creó la primera canción de ruido titulada: «*Veglio di una città*». Como describe en el artículo digital Sarabia, A (2016) *Krautrock: la estética del ruido, intertextualidad de una revolución silenciosa* para la Revista Digital Universitaria de la UNAM:

(...) la obra de Luigi Russolo (1885-1947) que construye los *Intonarumori*, aparatos productores de ruido cuya finalidad era ampliar la gama sónica en la textura de la música, concediéndole la misma jerarquía al sonido articulado que al no articulado, es decir, el ruido. (párr.14)



La disonancia está presente en las obras sonoras producidas tras la publicación del manifiesto futurista de Russolo, destacando las posibilidades comunicativas, las diversas ondas y códigos que constituyen al ruido. La tecnología permitió la manipulación del sonido junto con la integración de nuevos materiales de reproducción de los músicos del siglo XX y principios del siglo XXI, reconstruyendo nuevas formas de escucha. Lo desagradable, molesto y grotesco de la música es decir el ruido, se conjuga con el sonido de la máquina y desemboca en un nuevo lenguaje musical al ser empleado en una especie de ecuación, así lo señala Sarabia, A (2016):

Con este manifiesto se inicia una peculiar relación en cierta forma «renacentista»: la del músico inventor, la del compositor tecnológico, la del intérprete ingeniero, y el devenir de la relación tecnología, máquina y música. Su resultante expresado es la ecuación ruido = sonido, sonido = música, ruido = sonido = música. (...). (párr.15)

La experimentación sonora a partir del ruido es el principal legado del músico futurista Luigi Russolo a la historia del arte en el arte de vanguardia, moderno, postmoderno, contemporáneo y todas aquellas producciones sonoras y visuales de los últimos ciento nueve años. Todas construidas con un nuevo lenguaje estético a base de ruidos deviene en prácticas sonoras que revolucionaron lo académico de la música.

El ruido es parte del lenguaje y de la estética de la música contemporánea (...) Lo que es disonante para un sistema musical pasa a ser parte de la consonancia de uno nuevo. El sonido máquina, el ruido como fuente de toda sonoridad, tiene sus paladines: John Cage, Pierre Boulez y, principalmente, Karlheinz Stockhausen. Su concepto de *Elektronische Musik* parece ser un parteaguas en la música «de academia». Algunos de sus jóvenes alumnos trascendieron este concepto trasladándose a los ámbitos de la música pop y a los performances en la vanguardia del arte berlinés de ese momento, a finales de los años sesenta y durante la década de los setenta. (Sarabia, A, 2016, párr.19)

Entre los principales artistas sonoros y estilos musicales que emplearon el ruido como principio en la composición de sus obras musicales destacan: Satie, Milhaud, Varèse, Prokofiev, Henry Cowell, la música concreta de Pierre Schaeffer, John Cage, otros géneros como el *jazz*, o el *swing*, distintos géneros de la música *dance*, como el *soul*, *disco*, *funk* o *techno garage* o *pre-punk*, el *rock'n'roll*, *r&b*, el estilo *doo-wop*, *rockabilly*, otros estilos *pre-r'n'r*, *garage*, *punk*, *new wave*, el *punk rock*, la música industrial, o el *post punk*. Toda esta transfiguración y expansión musical resultó en una clave del ruido en el lenguaje contemporáneo y se auto definió como *noise*, una disidencia sonora declarada anti musical, antiartístico y antiestético se presenta subversivo al canon musical y rompe los paradigmas y límites del sonido.

El proceso de transformación musical al encuentro con lo precedero es resaltado en el artículo de Méndez, A (2016) *Política del Ruido. En los límites de la comunicación musical Politics of noise. The Limits of Musical Communication* para Methaodos.revista



de ciencias sociales: «se expande hacia una clave ruidosa que hace del *noise* menos un género musical especializado que un modo infinitamente heterogéneo, precario, de abrir el paradigma sonoro dominante.» (p.26), igualmente reconoce al ruido como creador de un nexo entre estilos musicales:

En paralelo a este recorrido diacrónico y cultural, pero desde un enfoque panorámico más atento al contexto internacional, P. Hegarty despliega en *Noise/Music: A History* (2007) un recorrido de interferencias ruidosas que arrancarían en el *jazz*, pasaría por el *r'n'b* y *r'n'r*, alcanzaría hasta el «rock progresivo» de Jimi Hendrix, el krautrock de Kraftwerk o el after-punk de Joy Division, y llegaría hasta la machine music de la fase 1980-1990 y el *hip-hop* de Public Enemy en esos mismos años. El hilo conductor de este trazado discontinuo y disruptivo lo constituiría una vivencia popular del ruido como mediación (Hegarty, 2007: 61), esto es, un cierto «sense of transgression» (2007: 110) que buscaría de muy diversos modos el horizonte común de dismantlar los límites del oído, los muros de prejuicio («walls of prejudice», 2007: 108) en la escucha musical. La música popular, en todas estas manifestaciones y casos heterogéneos, podría estar activándose como un vector industrial o comercial, pero a la vez también como un canal de interferencias: como una música de fondo, en efecto, pero a la vez como una práctica de deslimitación del espacio sonoro, como un espaciamento o desfondamiento del canon o estándar en cada momento, como una especie de código sin código, como un ruido sin fondo. (p.30)

La intención comunicativa del ruido sobrepasa los límites de su propio lenguaje, transgrede nuevos espacios y mecanismos de expansión y exploración de la escucha. El ruidismo no se limita o define como un género específico, sino que explora y forma parte de nuevas plataformas de interferencia en el espacio y aporta concepciones heterogéneas sobre el malestar en el lenguaje. La música comercial o popular Méndez, A (2016) la considera música de fondo, es decir satura un espacio con sonoridades, pero no llega a significar nada por la sobreexposición aturdidora de sonidos, sustenta estas ideas bajo escritos y estudios de Jacques Attali, L. Kalaver y Theodor W. Adorno, donde declaran abrumadora la imposición masiva de música de fondo en espacios amplios o cerrados.

Pero también la música de fondo industrializada y comercial activa un canal de irrupción y dilatación de espacios sonoros, espacia y desfonda preceptos o patrones musicales, revelando así un símbolo sin identidad, es decir un ruido sin fondo. Esta es la primera aproximación a la estética del ruido.

La evolución musical con el ruido de épocas de guerras, posguerra y desarrollo tecnológico es descrita brevemente por Méndez, A (2016):

La cuestión del ruido se conecta así irremisiblemente con la interrogación crítica sobre la violencia, la angustia y el sufrimiento en la vida social. No en vano, es sintomático que aportaciones tan significativas al estudio del ruido como las de J. Attali o L. Kavalier, entre otras, surjan en el escenario de los países





ultraindustrializados en torno a 1970 (Alemania, Japón, Inglaterra, Estados Unidos...). 1970 es también un período de especial intensidad en la experimentación con el ruido como parte activa de la comunicación musical, y esto en casos aparentemente distantes como las nuevas músicas en Japón, el punk rock o el heavy metal y las primeras muestras de la música electrónica. (p.25)

El ruido irrumpió en la Alemania de posguerra con el krautrock, un género que tuvo un apogeo creativo entre finales de los años 1960 e inicios de la década de 1980. El estilo de estos grupos era la experimentación sónico-tecnológica con instrumentos como: sintetizadores, *software*, computadores, sampler, secuenciadores, grabadores de audio, procesadores de efectos de sonido y frecuencia, entre otros instrumentos empleados para exteriorizar los sonidos inhumanos o mundanos, es decir los sonidos sintéticos de la máquina y la intervención sobre estos sonidos sintéticos. Difuminando la barrera entre el intérprete y el artificio de la máquina deviene en una fusión y extensión del cuerpo con los dispositivos sonoros. Como revela Sarabia, A (2016):

Influenciado por las revoluciones juveniles de los países occidentales y las tensiones de un mundo que amenaza con una destrucción mutua asegurada como resultado inconcluso de una Segunda Guerra Mundial, emerge como movimiento el krautrock. (...) En el krautrock, la intervención del ruido, de la degradación del sonido o la «destonación» de otras piezas o estilos de autores, implica un mecanismo de expresión. La indefinición de las sobre secuencias, la integración de otras armonías exóticas y la repetición hacen del ruido «una *materia no formada* de expresión, que va a ejercer su acción sobre los otros términos. Por un lado, servirá para expresar los contenidos que resultaran, relativamente, cada vez menos formalizados [...]» (DELEUZE y GUATTARI, 1978). Es decir, que esta indefinición permite una nueva expresión, cuya irrupción violenta es la trasgresión de la música impuesta y establecida, a manera de degradación, pero también esta degradación e imprecisión da lugar a un nuevo lenguaje expresivo. (párrafos.22-31)

También el krautrock fue invisibilizado por la academia musical para continuar el canon de la triada musical. En cambio, el ruido desata un lenguaje desarmónico, distorsionado, violento, indefinible e indescifrable en su creación y producción sonora, igualmente se interviene sobre los sonidos, explora las secuencias, repeticiones y sucesiones, y fusiona entre sonoridades nuevos conceptos que relativamente carecen de sentido alguno, pero forman un lenguaje expresivo. Esto es una esencia particular de la estética del ruido, pues crea y entrelaza un nodo de ruidos que permiten una exploración y expansión de la escucha en nuevos lenguajes de expresión sonora.



Imagen 18: Patrick Nygren. *DJ*. s, f. Fotografía.

Para llegar al deleite de estas expansiones del sonido y adentrarse en la incertidumbre del ruido, es necesaria un correcto acto de escucha, pues la escucha es primordial en el estudio sonoro-estético, un oído selectivo y crítico permite una apreciación correcta de lo oculto del ruido. Este enigma lo visibilizó el grupo Kraftwerk, cuya estética trascendió y heredó cualidades a posteriores producciones de *noise* japonés y son los sonidos irreconocibles, mecánicos y fuertes lo que dominan la estética del ruido. Dicho por Sarabia, (2016):

El grupo Kraftwerk (...) Con un sentido muy «autómata» se plantea un tropo como idea: la ironía de un mundo capitalista e industrializado. El hombre que deviene en máquina y una música fría y robótica que encontrará un objeto de culto en los músicos sajones de la era inmediata al punk. (...) Así es como Kraftwerk, (...) encuentran en este discurso paródico un punto de partida. El krautrock empieza a trascender bajo este discurso en el mundo. Su inferencia no se limita (...) Esta estética sigue afectando a los nuevos sonidos (...) y las nuevas formas de *noise* japonés, los cuales parten de un mismo principio: los sonidos imposibles. (párrafos.35-36)

El *noise* interrumpe, interfiere e impone su identidad intersticial, liminar y crítica sobre la escucha, la apreciación sonora es vital para dilucidar el ruido en cualquier tipo de entorno, se debe preparar el oído para una correcta exploración y apreciación. El ruido satura en diversos niveles sonoros y el oyente puede intentar darle un sendero a ese sinsentido anti-musical, pero pronto descubrirá que el *noise* no tiene un fondo o sentido, el ruido en sí, es el mensaje.

Para entender mejor esta reflexión sobre el *noise*, hay que remontarse a los orígenes de la palabra ruido que reiteradamente se la define como «sonido indeseable», pero el estudio fenomenológico del ruido revela su condición política y cultural. El ruido ha sido

centrifugado desde las construcciones sociales, entonces el entorno ha estado tan saturado de contaminación auditiva que el oído está acostumbrado a ignorar despreciar la riqueza escondida en cada chillido, pitido, grito o sonido de ciudad.

El acto de escucha valida toda sonoridad audible e inaudible, porque sin esta condicionante no tendría sentido alguno separar al *noise* de la música, históricamente las producciones en base a ruido concluyen en una pieza sonora reflejo político que atraviesa el compositor, esto basado en la conclusión en el artículo de Falistoco, F (2020) *Puro como el Noise*, para el portal Web El Ruido es el mensaje: «(...) la importancia del ruido como materia sonora tiene que ver un poco en cómo nos enfrentamos a las cosas, cómo nos situamos frente a la realidad». El alquimista sonoro Falistoco A, Franco es invitado por Óscar Santis a escuchar *Tercer Vértice*, un conjunto de grabaciones hechas al mismo tiempo y dividido en tres discos distintos, en este proceso interesa el tiempo de producción y postproducción de cada sonido en los *tracks*.



Imagen 19: Óscar Santis. *Tercer Vértice*. 2019. Portada de disco.

Al pensar en esta reflexión, de cómo el ruido es una construcción de la escucha y depende de ésta para su existencia, es decir al reconocer las sonoridades que rodean al individuo, este es capaz de afrontar al ruido que se negaba a reconocer e invalidaba su realidad, esto es reconfirmado en el artículo publicado por Rivas, F (2017) *Fenomenología del ruido* para la Revista Universitaria de Desarrollo Social IXAYA, en inicio desarrolla la problemática del ruido desde lo político y fenomenológico, así transcurre hasta ser un *acto de escucha* y finaliza definiendo el origen del ruido como una interacción entre personas y una consecuencia de *la polis* para la comunicación social:

(...) el mecanismo de encuentro que posibilita la vivencia del ruido y que le da forma existencial es la escucha. Es en la escucha que se configura algo como «el ruido». La escucha aloja, posibilita, hospeda la vivencia del ruido. Ciertamente, no podemos hacer experiencia del ruido si no es porque somos susceptibles de

escucharlo. En sentido estricto no se puede hablar de ruido sin escucha. Siendo la habitación del ruido, es en la escucha donde podemos inteligirlo, hacerlo palpable, evidente como una existencia. Hay un correlato existencial necesario entre la escucha y el ruido, pues sólo en ella el ruido es capaz de manifestarse como tal, de hacerse existente. Que no pueda haber ruido sin escucha podría parecer una obviedad, pero nos arroja un primer dato importante: el ruido es un objeto de la escucha, no existe antes de ella y su condición de posibilidad está dada por ella. Por lo tanto, el ruido obedece a los destinos de la escucha, pues es ella quien ofrece el relieve del ruido, su particular geografía. (p.79)

Entonces, es la escucha esencial para darle vida al ruido, la preparación del oído para una correcta apreciación y entendimiento del ruido dentro de espacios tanto amplios como cerrados, es vital; repitiendo una obviedad hay que diferenciar el acto de oír del acto de escucha, etimológicamente significan lo mismo pero dentro del estudio sonoro es totalmente lo contrario, el acto de escucha significa emplear correctamente el sistema auditivo para percibir todas las sonoridades que reverberan en el oído.

Es decir, el oído es el que delimita y construye al ruido, a través de actos de escucha. Los dispositivos de escucha operante son actos: transparentes e inmediatos, claro que, atravesados por diferentes códigos ambientales y prácticas tecnológicas, simbólicas y culturales, es decir la política del ruido.

El ruido como dispositivo conceptual, ha transgredido en la música, ordena sus ruidos y la construcción de estos con una gestualidad ritual opuesta a toda homogeneización y repetición de sonidos capitalistas e industriales. Estos conceptos son los principales reflejos en el *noise japonés*.

El *japanoise* es una escena *underground* de *noise* que surgió a finales de 1980 y principios de 1990 en Japón, compartían el enfoque de la disonancia y agresividad, distorsión y los cambios abruptos de volumen o dinamismo, la electrónica, dispositivos y extremidades violentas del ruido con una estética visual abrumadora para el espectador.



Imagen 20: Primoz Zorko. *Too much noise*. 2015. GIF.



El *noise* siempre se encuentra cambiante y al igual de molesto, son pocas las personas dispuestas a abrir un espacio en su éter para inundarlo con ruido. Es este la llave para una nueva producción y progreso transformador, toda información que abunda en la *mass media* de Internet han sido retroalimentadas en la producción de ruido. Actualmente existen plataformas destinadas a la difusión y mercantilización de obras artísticas. Por años se ha cuestionado a esta inmaterialidad y la pérdida de *aura* de las obras digitales por su sobre proyección.

De acuerdo con esta premisa, también sostenida por el famoso escrito de Benjamín, W (1936) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, que trata la industrialización de la imagen y como esto convierte a las obras artísticas en un *arte profano*, debido a la pérdida de *aura*, Walter Benjamín define el *aura* como: «Un entretreído de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía por más cercada que pareciera estar» (p.47), por ende el *aura* de la música se perdió por la constante reproducción ante cada innovación tecnológica. Este concepto es necesario destacar como una cualidad semejante del *noise* que anula en su concepto toda relación con el arte y la estética. Pues uno de los principales objetivos de estas composiciones es no ser definida ni poseer un mensaje en su composición y presentación.

Si bien las creaciones de *noise* abundan en Internet pues las pistas, álbumes, *EP*, o cualquier registro de *noise* es sencillo de encontrar y se ha permitido la expansión, distribución y acercamiento del oyente a una variedad de publicaciones de *noise* en plataformas como: *YouTube*, *Spotify*, *SoundCloud*, *Bandcamp*, *Deezer*, *Apple Music*, *Amazon Music*, *Google Play Music*, entre otras, que son las plataformas más reconocidas a nivel mundial, pero para acceder a registros de *performance* de *noise* se necesita un estudio exhaustivo, ya que estos *performance* son de larga duración y suelen presentarse únicamente fragmentos de video registró más no se comparten totalmente la puesta en escena de *noise*.

El *noise* ha usado Internet y trabajado con la inmensidad del ruido del *ciberespacio*, se hunde a formar parte de él. Pero la experiencia estética de presenciar una *performance* de *noise* es contraria a visualizarlo en un video, esto en cierto modo es insignificante pues solo importa la existencia del ruido. Internet y la influencia de esta sobre la cultura popular es descrito en el artículo de DiMaggio, P (2013) *La influencia de internet en la producción y el consumo de cultura. Destrucción creativa y nuevas oportunidades* para OPENMIND, BBVA:

Hay que hacer una distinción importante entre aquellas actividades artísticas que requieren la presencia simultánea de artistas o de obras artísticas y consumidores (como teatro, danza e interpretaciones musicales en vivo, museos y galerías de arte) y aquellas otras que producen artefactos sujetos a la distribución digital (música grabada, cine y video). Internet, hasta el momento, ha tenido mayor efecto en las segundas. (p.365)



Afirma entonces que la experiencia de la Internet se define como artificial, sin restarle valor, pues es una plataforma rica en diversidad de arte, información y música. El acceso a exuberantes registros sonoros y producciones en base a ruido es incomparable de igual forma a presenciar de cerca al *noise* en vivo, es algo intrínseco del viaje hacia el despertar del ruido.



## CAPÍTULO II: ESTÉTICA DEL RUIDO

### 2.1 ASPECTOS CONCEPTUALES DEL RUIDO COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA

Al investigar sobre el ruido varios autores inician el camino por un discernimiento con el sonido, impulsan al encuentro con el ruido en un ambiente saturado de sonoridades a través de la escucha, como una fuerza promotora del ser humano por la búsqueda del sonido y el deseo de su distorsión y transgresión, a través de una constante retroalimentación e indagación sobre la irrupción del ruido en la sociedad. Indagar en la genealogía del ruido es recabar en la historia misma del ser humano y sus orígenes en el mundo sonoro.

El origen de un sonido es instantáneo, el primer acercamiento de una persona a él mismo es inconscientemente a través de su propia respiración, siendo su agonía el último sonido en escuchar. Estas cualidades sonoras han sido subyugadas por no saber ejecutar un verdadero acto de escucha, es necesario liberar esta condicionante para llegar a una experiencia estética con el ruido.

Específicamente, el sonido es imperecedero y omnipresente en el tiempo, el ser humano puede desaparecer y el sonido seguirá aquí. Sólo el que está dispuesto a escuchar es capaz de sentir, es decir únicamente el que abre las puertas de la escucha puede adentrarse en lo etéreo e inmaterial del sonido. En el libro de Quignard, P (1996) *El Odio a la Música Diez pequeños tratados*, manifiesta como lo sonoro tiene sus cualidades sensoriales y lo separa de la visión, siendo la escucha un acontecimiento dado en un espacio impalpable e invisible a la vista:

Inmaterial, franquea todas las barreras. El sonido ignora la piel, no sabe lo que es un límite: no es interno ni externo. Ilimitante, no es localizable. No puede ser tocado: es lo inasible. La audición no es como la visión. (...) No hay un punto de vista sonoro. No hay terraza, ventana, torreón, ciudadela, mirador panorámico para el sonido. No hay sujeto ni objeto de la audición.

No hay hermetismo ante lo sonoro. El sonido toca *illico* (...) Antes del nacimiento y hasta el último instante de la muerte, hombres y mujeres oyen sin un instante de pausa. (...) Para el oído es imposible ausentarse del entorno. No hay paisaje sonoro porque el paisaje supone distancia ante lo visible. No hay apartamiento ante lo sonoro. Lo sonoro es el territorio. El territorio que no se contempla. El territorio sin paisaje. (p.p.60-62)

Son estos aforismos descritos en el segundo tratado *Ocurre que las orejas no tienen párpados* los que declaran al oído como el único sentido perenne en la vida, cuya experiencia es indefinible, inasible e intrínseca; no se puede huir del sonido, este rodea y encierra al ser humano. Esta experimentación sonora se caracteriza por la nula producción visual, el ruido no contempla ningún tipo de visualización, pues resulta difícil reconocer el origen de un ruido.



Es decir, el individuo al no generar una imagen se enfrenta a la incertidumbre de la escucha, no está preparado para asimilar lo que su oído es capaz de captar y empezar a dejarse ser con el ruido, al revelarse este encuentro el sujeto siente más de lo que antes se limitaba a experimentar. Es el ruido un detonante en el ser humano para descubrir todos los ruidos que componen su ser.

La experiencia estética del ruido es otra más que personal, empieza *a priori* por la escucha interna y externa, luego se exterioriza y forma parte del entorno. Sin el acto de escucha el ser humano no sería capaz de reconocer las sensaciones de su propio cuerpo. A partir de la experiencia sonora se da un tipo emoción-reacción que es detallado como una fuerza sobrenatural que se apodera del cuerpo y del ser que lo habita, llevándolo en un viaje sobre lo intangible e invisible de lo sonoro, específicamente sobre la aprehensión y devoción involuntaria del individuo hacia la música:

La experiencia sonora es siempre otra que personal: a la vez preinterna y pre-externa, en trance, arrebatadora, es decir a la vez pánica y anestésica, apresando todos los miembros, apresando el pulso cardíaco y respiratorio, ni pasiva ni activa; altera; es siempre imitativa. (...) La ordalía de la música es profundamente involuntaria. (Quignard, P, 1996, p.62)

De hecho, este contacto con el *yo*, las estructuras sensoriales y su reflejo en el cuerpo son la manifestación pura que la vista nunca llegará a contemplar donde no puede ver, como indica el autor: «El oído es el único sentido donde el ojo no ve.» (Quignard, P, 1996, p.63). El territorio de lo sonoro es alcanzado sólo a través de la escucha, al oír un sonido es certero reconocer e imaginar el mecanismo que lo produce, pero reconocer un ruido es un acto de escucha consciente, no se busca el productor de la sonoridad porque rememora al imaginativo, lo primordial es la manifestación que genera el ruido en el individuo y la necesidad de expresarlo.

Es así como la fenomenología del ruido se remonta a una indagación íntima e interpretativa, es el ser humano el que pone los límites a la escucha, genera un oído selectivo, el cual a través de sus constructos separará al sonido del ruido. En el estudio previamente mencionado de Rivas, F (2017) identifica la creación del ruido como un acto personal de escucha:

En principio, la frontera que comúnmente se rebasa para interpretar un sonido como un ruido es la de la *intensidad*. (...) Los estudios de psicoacústica han desarrollado herramientas que permiten cualificar un sonido en términos de su amplitud de onda y con relación a su *volverse acto* en la escucha. (...) cada persona, en cada caso, asume un sonido intenso como un ruido y si esto es sólo causa de una condición físico-corporal o si también influyen factores psicosociales. En términos físicos hay algo que podríamos denominar *umbral personal de audición*. (...) Esta flexibilidad de percepción de la intensidad auditiva nos haría postular que, más que un umbral de audición, nuestro sistema auditivo opera a través de *umbrales*. (...) asumir que la creación del ruido es una relación co-





participante entre ciertas condiciones acústicas y ciertas adaptaciones o desadaptaciones de un oído ante tales estímulos. Ni todos los oídos reaccionan igual, ni lo hacen por los mismos motivos ante diferentes estímulos. (p.p.85-86)

Resulta cierto que el sonido es igual para todos, pero cada persona escucha bajo sus propios valores y da el significado a la sonoridad. La memoria registra una infinidad de sonidos en el inconsciente siendo los estímulos externos los que activan una reminiscencia, pero el ruido al ser escuchado se presenta como una fuerza violenta y arrebatadora, como un caos impredecible cualidad primordial del ruido en el ser humano.

El ruido es un elemento latente, que el oído ha estado acostumbrado a ignorar o evadir para evitar el conflicto con el desagrado, porque el ruido hace escuchar de otra manera o desde otro lugar, no se lo puede definir con la facilidad que al sonido. El malestar es el inicio de un proceso de despersonalización y el devenir de la estética del ruido.

Lo más importante para la estética es el estudio de la belleza y lo sublime, es lo sublime lo que genera un hecho estético sobre un cuerpo. Sería en el libro de Viveros, D (2009) *Estética*, dónde el autor cita a Burke y su significado de lo sublime y lo bello, y como este desemboca en una emoción fuerte en el espíritu:

...será el trabajo de Burke titulado investigación filosófica sobre los orígenes de nuestras ideas sobre lo Sublime y lo Bello (1756) el que dejará a lo sublime claramente en el campo estético. Burke investiga las causas del sentimiento de lo sublime, que tiene la propiedad de llenar el espíritu y de excluir cualquier otra idea.

Todo aquello que pueda causar de cualquier manera ideas de dolor o de peligro, es decir, todo aquello que es, en cualquier caso, terrible, o afecta a los objetos sensibles, o que actúa de una manera parecida al terror; es fuente de lo sublime, es decir, es capaz de producir la emoción más fuerte que pueda sentir el espíritu. (p.1007). (p. 112)

Es así como se define el origen de la verbalización de lo sublime y bello, considerados como la fuente de sensaciones que abruman en los objetos y en las personas. Entonces todas las vibraciones sonoras inasibles desembocan y vibran en los cuerpos, esta cualidad es primordial en los actos de escucha al adentrarse en la estética del ruido.

Es importante que la escucha sea un acto bien ejecutado, para la experimentación del individuo con el ruido y el encuentro de esta expresión de lo violento. Los encuentros de escucha son ejemplificados por Quignard, P (1996):

Creo que los hombres sólo conocen dos escuchas verdaderas: 1. la lectura de novelas, pues la lectura de un ensayo no suspende ni la identidad ni el recelo, 2. la música docta, es decir los *melos* compuestos por quienes pasaron por la iniciación del lenguaje individual silencioso. Son dos formas de audición cuya disponibilidad silenciosa puede ser total pero también individualmente afectada.



La enunciación desaparece, la recepción vacila y se funde en su origen, nace la turbación y de ello atestigua la pérdida de identidad. (p.72)

Siendo estos actos de escucha lo intangible que conduce a la despersonalización y la individualidad en una experiencia estética del ruido, pues si bien el transcurso al despertar del ruido nace de un reconocimiento de todo lo que compone la existencia del ser y su manera de escuchar al universo.

Tal como es mencionado estos espacios de silencio son afectados por el que lo genera, pero en la música se da una entrega total para oír y cuando es reconocido el hartazgo a la consecutiva experiencia desencadena un estado de pérdida y a su vez el descubrimiento del odio hacia la música, expresión descrita como: «La expresión *Odio a la Música* quiere expresar hasta qué punto la música puede volverse abominable para quien más la amó.» (Quignard, P, 1996, p.109). Sobre todo, el desencanto por lo ortodoxo en la música es el inicio para dejar de seguir recurriendo a la música y encontrar el malestar en un encuentro con el ruido.

El ruido es definido por la sociedad como indeseable, que debe ser erradicado por la sobresaturación en los espacios y la contaminación auditiva que genera, pero en el estudio sonoro el ruido, este es una huella cerebral que no es humana, de donde parte la indagación por su carácter estético. Únicamente en la validez del descontento se puede encontrar los vestigios producidos por el ruido en la humanidad.

Por esto la estética del ruido reconoce lo sublime en la insatisfacción, conduce al individuo hacia el grado más puro de su alma, destruye la individualidad para que reconozca el origen sonoro en el lenguaje del ruido. Este se asemeja al sentido de la velocidad y el tiempo dado en el futurismo. Es contemplar el caos de un reflejo exteriorizado del mundo, su cielo político, social y cultural.

La estética del ruido nace ante un constante deseo, una reconstrucción y emancipación de la subjetividad, del malestar de un planeta que considera inhabitable y la emancipación individual, al romper los límites y construir nuevos puentes de lenguajes sin un fin comunicativo deviene en un proceso paradójico de ser y sentir, Como sostiene el filósofo Rojas, S (2009) en su artículo *Ruido y subjetividad: el malestar en el lenguaje* para la Revista *Resonancias: Revista de investigación musical*:

El arte contemporáneo desarrollará sus propuestas respecto al motivo de la emancipación de la subjetividad en correspondencia a un concepto de *experiencia* diferente -y en cierto sentido contrapuesto a la versión moderna clásica de tipo kantiano. (...) alterar radicalmente los límites antes señalados como constitutivos del sujeto y de su relación con la naturaleza como objeto de conocimiento. Es decir, de lo que se tratará es de enviar a la subjetividad *individual* hacia el cuestionamiento de sus propios códigos y formas de experimentar la realidad auténtica. En general, no se trata de proponer un acceso a aquello que supuestamente se encontraría «más allá» de los patrones subjetivos instituidos de



percepción y comprensión de lo Real, sino que la experiencia en su mayor intensidad no sería sino la *experiencia de la disolución* de sus propias condiciones de posibilidad. No asistimos aquí a la expectativa de una relación con «algo» que se encontraría más allá del límite, sino a la experiencia del límite mismo, he aquí la transgresión que caracteriza a la estética de una parte importante del arte contemporáneo y a su discurso de autocomprensión. (p.7)

Es el deseo por romper los límites donde llega la experiencia estética, con la contemplación de la forma y el cuestionamiento de la finitud del lenguaje que lo constituye, construye un mecanismo para encontrar las disoluciones de sus condiciones de posibilidad. La insatisfacción conduce a la destrucción de la subjetividad en un encuentro con lo que es definido por Rojas, S (2009) como un ser consciente.

Este proceso nace desde la emancipación y su reconocimiento en el mundo, por la deslimitación de sus condiciones de posibilidad, y su representación en la intensidad del colapso del lenguaje. Por esto considera el deseo de sentir y experimentar la limitación; es el sujeto el que se construye desde el colapso.

De aquí el deseo de sentir antes que de sentir algo determinado; deseo de sentir precisamente más allá de lo determinado, como deseo de recuperar el cuerpo «sin órganos» que se ficciona desde la territorialización. El sujeto no se reconoce plenamente allí en donde ha «tranzado» finalmente los límites con la realidad, pero no existe otro lugar de reconocimiento que el de esa insatisfacción.

No se trata de acceder a lo que estaría ilusoriamente más allá de la barrera del sujeto como «posibilidad finita», sino de provocar el colapso de esa finitud. Poner en obra ese colapso será la tarea del arte; producir estéticamente al *sujeto conmocionado*. El destinatario de la obra -el receptor, como espectador, lector o auditor- se demora entonces en ese colapso, no ante la irrupción o desborde de una supuesta realidad «en sí», sino más bien ante el exceso que constituye a la propia subjetividad. De aquí que la obra deba ser analizada como una reflexión radical acerca del lenguaje y de los recursos de representación y significación de lo trascendente. El sujeto de conocimiento ha sido conducido hasta el límite de sus posibilidades, y lo que la obra expone es precisamente que el sujeto se constituye históricamente desde la posibilidad de su definitivo colapso. (Rojas, 2009, p.8)

Es decir que, en la finitud del lenguaje y su destrucción encuentra la partida para la construcción de una representación trascendente, son el medio para la deslimitación.

(...) Por el contrario, en lo que aquí denominamos como «poética del ruido», la subjetividad se dirige en el lenguaje *hacia su propio agotamiento*, hacia la consumación de toda aquella posibilidad (como posibilidad inmanente de imposibilitarse) que nace del malestar. Ingresando al universo sonoro del ruido, la subjetividad hace devenir el malestar en la posibilidad misma de expresar(lo), y entonces se podría decir que el malestar es tanto su potencia expresiva como el



trabajo de intentar transformarlo por completo en lenguaje. Pero esto no podría ocurrir sin la conciencia de que los recursos están siendo conducidos hacia el *límite material* de sus posibilidades. En la dimensión estética, el ruido es producido precisamente por este trabajo. Si consideramos que el ruido «se basa en vibraciones de longitud de ondas siempre variable, o sea desigual», entonces la expresión del malestar que lo produce conduce el lenguaje hacia su afuera: *voluntad no significante*. Es cierto que en las expresiones de malestar el sujeto se estetiza, pero a la vez, desde «dentro» del lenguaje mismo, trabaja la emergencia del ruido, como emergencia de un fuera del lenguaje *en* el lenguaje mismo. (Rojas, S, 2009, p.p.11-12)

El malestar con el ruido lo convierte en un lenguaje que nace a partir del malestar subjetivo, en el universo sonoro del ruido el hartazgo acaece el puro deseo de expresarse y el anhelo por volverlo un lenguaje. Por medio de la sobresaturación en los límites finitos del material y el lenguaje, como una violenta explotación del medio, se crea el ruido.

Así mismo, el ruido carece de una necesidad de expresar o darse a entender, el deseo por traspasar el límite conduce a la existencia del ruido. El despertar del ruido niega la intención de limitarse como un lenguaje, esta disidencia para no ser encasillado como estética.

Este advenimiento del ruido considera inferior producir un significado como producto final, el ruido constituye una parte trascendental del deseo y abandono. La sugestión a una búsqueda exhaustiva para dar un significado a una obra es un carácter del arte; el ruido no puede ser encasillado como una forma de expresión, pues nunca se ha buscado decir nada.

La estética del ruido altera las normativas comunicativas, de forma que resta importancia al lenguaje de cualquier mecanismo de consumo. Es en el caos donde nace el universo del ruido, da a conocer el dominio de lo imposible creando mecanismos sonoros que destruyen al ser humano para el encuentro con un mundo *Real* y en la negación de ser parte de un mundo en ruinas. Así concluye la hipótesis que sostiene Rojas, S (2009):

(...) consiste en una elaboración del margen, la subjetividad como deseo no correspondido ingresa ruidosamente en el sonido como viniendo y retornando hacia «afuera», queriendo conservar en el lenguaje una intensidad que impida su estetización. Realiza entonces lo que hemos denominado la destrucción del individuo en tanto que escala humanista de producción y comprensión del mundo. (...)

Desde la perspectiva de una estética del malestar, lo que no podría ingresar del todo en el lenguaje es la propia subjetividad, en tanto sus códigos heredados o impuestos de percepción y comprensión de un mundo que la desborda no corresponden a la intensidad de su experiencia de ese mundo. La ruidosa



expresión que altera y desbarata la cadena significativa brota desde una subjetividad que arribando al lenguaje deviene puro deseo de expresarse. Es la paradoja que consiste en necesitar *hacerse al lenguaje* precisamente cuando la comunicación ya no es posible. En nuestra hipótesis, esta imposibilidad envía a la subjetividad hacia la técnica como recurso, cuando la época que se vive parece tornar inaudible el malestar que se articula para «darse a entender». La poética del ruido tiene lugar en aquella comunicación desbaratada, que permite presentir la intensidad de un mundo inhabitable a «escala humana». (p.p.14-15)

Es así como desde el malestar niega la estetización del ruido en la necesidad de volverse lenguaje. La experimentación de lo inmaterial no puede ser definido por la estética filosófica esto argumentado en la publicación de Artiach, M (2015) *EL RUIDO COMO ARTIFICIO* para la Universidad del País Vasco. Dpto. Arte y Tecnología.:

El filósofo Ray Brassier (2009) dio en el clavo respecto al potencial del ruido para que no quede subordinado a la «estética»: *«Soy muy receloso de la «estética»: el término está contaminado por nociones de la «experiencia» que encuentro profundamente problemáticas. No tengo una filosofía del arte de la que merezca la pena hablarse. Esto no es desechar la relevancia del arte por la filosofía — todo lo contrario— sino simplemente mostrar mis reservas en torno al tipo de esteticismo filosófico que parece querer defender la «experiencia estética» como un tipo nuevo de paradigma cognitivo, donde se superaría la «ruptura» de lo moderno (post-cartesiano) entre el saber y el sentir. A este respecto, diría que no puede haber una «estética del ruido» porque el ruido, como yo lo entiendo, implicaría la destitución de la estética, concretamente en su registro post-kantiano, transcendental. El ruido exacerba la ruptura entre el saber y el sentir, disgregando la experiencia, forzando la concepción frente a la sensación. Algunos filósofos recientes han mostrado un interés en experiencias carentes de sujeto; yo estoy más interesado en los sujetos sin experiencia. Otro nombre para esto sería «nemocentrismo» (término acuñado por el neurofilósofo Thomas Metzinger): la objetivación de la experiencia generaría sujetos que comprendieran ser nadie y estar en ninguna parte. Esto arroja nueva luz sobre las posibilidades de una subjetividad «comunista». (p.73)*

El sujeto se vuelve irreconocible a sí mismo y cuestiona el absolutismo de una experiencia estética, usa al ruido como artificio para llegar a la libertad y autonomía de la alienación. Primando la concepción en el malestar para generar un lenguaje que niegue su forma, al usar el ruido como material y en su presentación causa un deleite resta importancia a lo extraordinario del ruido. Es en el potencial negativo crítico constante y alienación, para que no se convierta en una parodia de sí mismo. Definido por Artiach, M (2015):

Este enfoque sobre el ruido iría en contra de la absolutización de la experiencia como una reserva para la agencia. Hacer de esto una socialización de los efectos alienantes del ruido por medio de la comprensión racional, sería algo necesario



para poder entender cómo funciona. Usar el ruido como artificio implicaría usar su potencial alienante, producir experiencias jodidas que haría cuestionarnos a nosotros mismos como sujetos. Si te reafirma a ti mismo como sujeto (lo pillo o me gusta), entonces no sería ruido como artificio, sino ruido como gusto, el cual no podría expandirse mucho más allá del yo que tiene experiencias. Lo importante es identificar si el ruido posee su efecto de extrañamiento y si deja de poseer este efecto alienante, necesitamos recargar su potencial negativo crítico constantemente, para que no se convierta en una parodia de sí mismo en el peor de los sentidos. (Artiach, M, 2015, p.80)

### 2.1.1 INTERDISCIPLINARIEDAD ENTRE LAS ARTES VISUALES Y LAS ARTES SONORAS

La Interdisciplinariedad se caracteriza por los significados que la definen, mantiene permanente la visión de trabajar conjuntamente entre disciplinas para nuevas construcciones disciplinarias. No cierra paso a la infinidad de resultados de la combinación interdisciplinar, cada resultado renueva una perspectiva para promover, generar y presentar innovaciones de la creatividad humana.

Así pues, con estas posibilidades abiertas en la fusión y transgresión de ideas, formas, materiales, composición, espacio, uso, etc., tal como una mezcla y composición colorida ha permitido al arte expandirse y concebir nuevas obras artísticas como nuevas visiones en lo contemporáneo, obras que presentan una colisión entre ramas artísticas: música y pintura, *performance* y videoarte, teatro e instalación, etc.; la tecnología cumple una principal función para el desarrollo de obras que son en formato digital y la difusión a través medios digitales.

La interacción entre disciplinas genera espacios para compartir e inspirar a un cuestionamiento, replanteamiento, fundamentación y su retroalimentación aprendida en comunidad. Las *mass media* dieron un acceso a varias producciones y la manipulación de las mismas, la transfiguración material es intervenida en espacios físicos o digitales llegando a apreciar al Arte Sonoro interdisciplinario, transdisciplinario, multidisciplinario, entre otros. Como es publicado en el curso virtual de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Valencia (s, f) *Pintura y videoarte*:

Desde la teoría del conocimiento la noción de interdisciplinariedad surgió para proporcionar un tránsito entre los distintos compartimentos del saber contemporáneo, posibilitando un conocimiento más amplio e interactivo. Mucho se ha escrito sobre las posibilidades del trabajo interdisciplinar, hablándose incluso de la multidisciplinariedad, transdisciplinariedad, interdisciplinariedad lineal, cruzada, unificadora, estructural, etc. (párr.3)



La interdisciplinariedad surge a partir de los caminos generados por el conocimiento de la retroalimentación y experimentación constante entre disciplinas, se halla transgresivo, cambiante, peculiar, único e incomparable. Genera combinaciones de saberes, sapiencia y conocimientos que le permiten mayor, fluidez, amplitud y expansión de la exploración creativa en el espacio entre el espectador, el intérprete y la obra.

Son así como la producción de nuevas obras de coyuntura se ven involucradas con Internet, los artistas enfrentan y cuestionan la evolución tecnológica y a su vez la apropiación y reconstrucción para la creación con el estudio y fusión de saberes en una nueva relación-transformación de arte, ciencia y tecnología.

Son estas construcciones resultado del beneficio interdisciplinar para la generación de varias obras de arte contemporáneo y el empleo de tecnología para la experimentación creativa de los artistas con el uso de *hardware* y *software* para la creación artística, es así detallado en dos tiempos de la historia del arte.

La interdisciplinariedad tiene una mirada diferente. Concierno a la transferencia de métodos de una disciplina a otra. Cuando hablamos de interdisciplinariedad en arte, podemos dirigirnos hacia dos situaciones diferenciadas, por una parte, la ósmosis entre los métodos de varias disciplinas artísticas, por ejemplo, con la denominación «objeto plástico» durante los años 80 se tendía a diluir fronteras entre pintura y escultura y en esta misma línea artística se sitúan los planteamientos del arte minimalista, conceptual, ... que se desarrollaron durante esa década. Por otra parte, se plantea una interdisciplinariedad diferente cuando aludimos a la relación arte-ciencia o arte-tecnología, como hemos visto antes, una interdisciplinariedad de carácter más amplio que intercambia métodos de trabajo y se apropia de los instrumentos elaborados por otras disciplinas y actividades del hombre. (Universidad de Valencia, s, f, párr.2)

La interdisciplinariedad es considerada el diálogo entre disciplinas, producto del inquietante devenir reflexivo sobre la capacidad de los distintos lenguajes, medios y técnicas de reconstrucción, reinención y ruptura de los límites de su significado y buscar en otras áreas puntos comunes que rompan las limitaciones que les impide construir nuevas plataformas y dando un resultado transversal en la indisciplina para la creación.

Esta interconexión entre disciplinas permite la creación de nuevos lenguajes y medios de expresión, la máquina revolucionó el arte hace más de cien años y ha ido transmutando con el desarrollo tecnológico y completa el lenguaje. Transfigura y deconstruye su concepto, visión y representación para una nueva interpretación, el Arte Sonoro es el resultado de la ósmosis entre varias disciplinas en la que se mantiene la importancia por siempre destacar al sonido.

En el proceso de investigación y experimentación de libertad entre disciplinas uno de los lenguajes más explorados ha sido el sonido, después del cambio radical que atravesó la música. Una de las consolidaciones interdisciplinarias más reconocida es la fusión



sonora y visual conocida como Arte Sonoro, importa el devenir del paisaje sonoro en una correcta acción de escucha producido por la onda gráfica que crea la exploración entre unidades de arte de vanguardia y genera un producto que transmite vibraciones en la psicoacústica.

Existen varios teóricos como R, Murray Schaeffer que en varias de sus publicaciones sobre educación y producción musical detalla al proceso de escucha con una mayor sensibilización y conciencia en el entorno acústico. Y la escucha logra reconocer los paisajes sonoros.

Definitivamente la escucha es parte esencial del Arte Sonoro, es un trabajo arduo y continuo entrenar y concentrar todo el potencial sensorial en el sistema auditivo, reconocer la resonancia de las vibraciones sonoras e identificar la cromática del sonido. Pues la escucha es algo que no se puede evitar contrario a otros sentidos como menciona el autor mencionado anteriormente Breilh, A (2013): «El sonido es envolvente, nos rodea, nos forra. La vista podemos retirarla de lo que queramos ver, pero el oído está ahí acompañando inevitablemente nuestra vida (...)» (p.47).

Existen subgéneros que definen las obras compuestas bajo el título de Arte Sonoro como: poesía sonora, instalación sonora, objeto sonoro, *performance* sonoro, pintura sonora, *noise*, entre otros. Y para llegar a apreciar este arte el único sendero es la preparación y exploración de la escucha sonora no limitándose a la escucha de sonidos naturales sino más bien descubrir la riqueza del sonido mecánico, el camino que lleva al individuo a poseer un oído crítico que sepa discernir y dejarse ser con el sonido.

Es relevante comentar la tecnología musical y la forma que permite el fluir creativo para nuevas construcciones sonoras. El sonido reproducido a gran velocidad produce un mayor placer en el oyente, así lo afirma el artículo del *performer* y artista sonoro Molina, M (2008) *El Arte Sonoro* para la revista ITAMAR REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL TERRITORIOS PARA EL ARTE de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de Valencia (España): «a una velocidad más grande y producida por un equipo de sonido o un sampler llegan a ser placenteros para el oyente» (p.245), es decir el sampler da las posibilidades de componer con sonidos pregrabados junto a la interacción de micrófonos y equipos de sonido, y deleita con sonidos repetitivos y la mezcla de los mismos. Al igual no es posible negar casos donde a varios espectadores les desagrada la música contemporánea o hacen excepción con ciertos artistas que no consideran molestos o ruidosos.

El autor Molina, M (2008) interpreta una definición de Arte Sonoro e inicia recordar el planteamiento de Arte Sonoro y Arte Musical por el artista sonoro y teórico Dan Lander uno de los más importantes artistas sonoros con una visión sobre el lenguaje del sonido:

Esta discusión entre Arte Sonoro/Arte Musical ya fue planteado por el artista sonoro y teórico Dan Lander en la introducción de *Sound by Artists* (1990) traducido como uno de los primeros libros que recoge varios textos de artistas que





reflexionan sobre la propia importancia del lenguaje del sonido. Dan Lander plantea la dificultad de entender un arte del sonido al margen de la música, dado que el lenguaje del sonido ha pertenecido siempre a este campo: «Los términos música experimental y arte sonoro son considerados por algunos como sinónimos e intercambiables. En realidad, es difícil identificar un arte del sonido precisamente por su estrecha vinculación a la música. Aunque la música es sonido, la tendencia, ha sido designar todo el ámbito de los fenómenos sonoros como pertenecientes al dominio de la música. Con la introducción del ruido -los sonidos de la vida-en el marco de la composición, y la tendencia hacia lo efímero y la elusión de lo referencial, los artistas y compositores han creado trabajos basados en la presunción de que todos los sonidos son música». (Molina, M, 2008, p.240)

Este cuestionamiento sobre cómo el Arte Sonoro está en conflicto con lo musical por el sonido dentro de los lenguajes sonoros y por ello se han dado producciones que van fuera de lo musical al encontrar en el ruido el puente para expresar lo esencial del sonido. Compositores y artistas han creado trabajos basados en la presunción de que todas las sonoridades son música.

Por ello, esta dicotomía Música/Arte Sonoro tiende a veces a fundirse en su propia paradoja definitoria (...) permitir otras exploraciones del sonido desde otros campos fuera de la música, como son el de las artes visuales, la arquitectura, la poesía, la escultura, la performance..., donde el sonido es considerado «en su propia naturaleza, su textura, su morfología», y transformado en su diálogo con estos medios. (Molina, M, 2008, p.241)

Aludir al sonido su formación y construcción como se menciona su propia naturaleza, se explica la distinción del sonido y las transformaciones que se genera al mezclarse con otras áreas de estudio que ven al sonido desde su origen natural y la transformación artística de los diálogos creados.

Esta expansión del Arte Sonoro, en diferentes subgéneros, es para algunos teóricos un impedimento para identificarlo como categoría artística específica, equiparable a otros movimientos artísticos, como así lo expresa el teórico del audio art William Furlong: «El sonido nunca ha sido un área distintiva de la práctica artística, como otras manifestaciones y actividades que se convirtieron en campos nuevos en las décadas de 1960 y 1970. Aunque ha sido utilizado consistentemente por artistas a lo largo del siglo, nunca ha existido un grupo identificable que haya trabajado exclusivamente con sonido, de manera que uno no está confrontado con un área de práctica artística etiquetada como «arte sonoro», de la misma forma en que se pueda estar identificando (...)». Esto lo dijo Furlong en los años noventa, pero una década después se ha demostrado que el uso del término «Arte Sonoro» se ha expandido, no reduciéndose exclusivamente al campo específico del arte y de los artistas, sino que ha sido apropiado también al campo expresivo de muchos músicos y de otros creativos de formación divergente, lo que hace que su amplitud diversa de expresar nuevas maneras de preguntarse y entender a través del sonido,

sea su razón de ser. En realidad, el Arte Sonoro no es sino el reflejo de esa capacidad continua, de no dejarnos sorprender por los nuevos interrogantes que nos plantea cada sonido invisible de la vida, un sin fin de significados al que respondemos con nuestra propia resonancia. (Molina, M 2008, p.p.256-257)

Las disciplinas son divergentes y priman la importancia del sonido y su reproducción. Han cuestionado los significados y significantes generan nuevas visualizaciones del sonido en el arte. La construcción, producción y reproducción de una nueva sonoridad es únicamente el producto de la constante experimentación con sonidos.

La terminología del Arte Sonoro es acreditada al artista Dan Lander, indicado en la maestría de Cartagena, J (2012) *EL SONIDO EN EL ARTE UNA APROXIMACIÓN AL ARTE SONORO* para la Universidad Nacional de Colombia: «Dan Lander (1990) artista y compositor electroacústico, pionero en el uso del término «arte sonoro», vislumbró esta nueva forma de hacer música y arte» (p.12). Este artista sonoro recopila grabaciones sonoras de la vida cotidiana y las organiza con un oído que circula en conductos invisibles de significados del sonar y el escuchar.



Imagen 21: Janice Carbert. *Dan Lander*. 1990. Fotografía.

Las vibraciones sonoras repercuten en el ser para contemplar el poder y la fuerza de reconocer el sonido y los paisajes sonoros de la escucha, la expansión del sonido sobre el espacio y la atemporalidad de su ejecución. Un claro ejemplo es una de las esculturas sonoras más reconocidas *The Singing and Ringing Tree* de los arquitectos Mike Tonkin y Anna Liu en el 2006. Esta es una obra donde los sonidos son producidos a partir de la fluidez y energía del viento al recorrer una construcción de tres metros de altura de tubos de acero galvanizado apilados en capas, con una función contemplativa por su morfología de árbol.



Imagen 22: Mike Tonkin y Anna Liu. *The Singing and Ringing Tree*. 2006. Escultura.

Definitivamente al escuchar esta obra resulta enigmático y onírico la producción sonora que lleva detrás para conjugar un sonido indescifrable; se forman melodías que fascinan al sujeto por la tranquilidad de sonidos que emanan siendo un poco contradictorio por la fuerza necesaria para su ejecución.

Actualmente existen varios Festivales de Arte Sonoro que presentan el desarrollo de la producción sonoro-artística en el mundo. Se han conformado instituciones para investigar y exponer creaciones de Arte Sonoro, una de la más importante organización de Latinoamérica es TSONAMI ARTE SONORO de Valparaíso, Chile, se enfoca en el fomento, desarrollo y promoción de producciones sonoras contemporáneas. Una de sus principales actividades es el Festival Internacional de Arte Sonoro Tsonami, que reúne a artistas sonoros de todo el mundo en actividades, residencias y procesos donde el territorio y la ciudad son espacios de indagación.

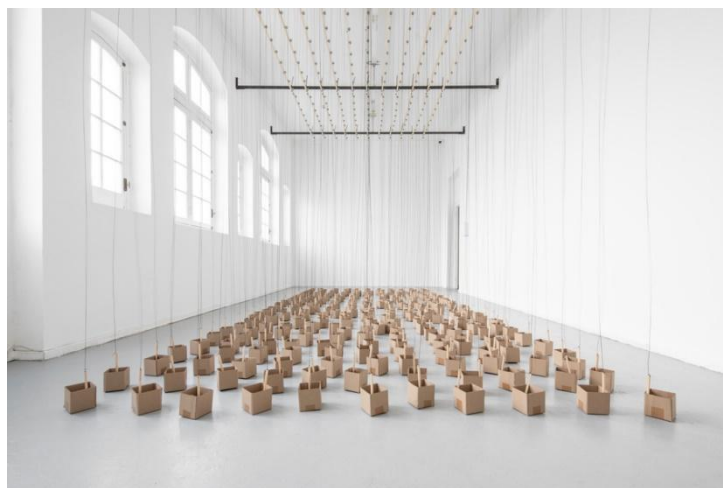


Imagen 23: MAC. Vista de la exposición "*Zimoun 1.708 motores DC preparados, 646 elementos de cartón, 336 golillas metálicas, 259 pelotas de algodón, 158 alambres de soldar, 39 kg. de madera, 38.5 mt. de cuerdas, 5.3 km. de hilo, 1 video*". 2019-2020. Fotografía.

Un ejemplo de Arte Sonoro contemporáneo son las construcciones sonoras de Zimoun, uno de los creadores más conocidos a nivel internacional, utiliza en sus composiciones componentes simples y funcionales para construir plataformas de sonido con una perspectiva arquitectónica. A través de mecanismos explora el ritmo mecánico y el flujo en sus instalaciones llenas de objetos industriales comunes, están constituidos por patrones seriales y continuos que articulan una tensión entre el modernismo y el caos de la vida.

La fabricación de elementos para la reproducción del sonido es muchas veces lo más importante dentro de las construcciones sonoras. El *noise* es una fusión interdisciplinar presente en el Arte Sonoro, al romper esquemas tradicionales amplía su campo y materialidad siempre adaptado a nuevos medios electrónicos y la destrucción del individuo para llevarlo a el universo inmaterial del ruido.

## 2.2 NOISE

La apreciación del *noise* requiere un esquema de escucha más abierta, dialogada y autocrítica. Hay que descubrir lo enriquecedor en lo indeseable e irreconocible, es necesario pasar por la curiosidad inicial, el hastío, mártir y hasta por cierta desesperación de la corta capacidad de atención que ha acostumbrado la celeridad virtual para agudizar la percepción y prepararla para la gran escena central. Un subliminal estallido de un encuentro ultra sensorial con el ruido.

Al ruido se lo distingue del sonido mediante las frecuencias de las ondas vibratorias que genera, es decir la vibración de la fuente es irregular o no periódica y causa en el oyente un sentido de hastío o desagrado que conduce a un acto de escucha. El origen del vocablo *noise* lo indica Méndez, A (2016): «La etimología del vocablo *noise* (común al francés antiguo y al inglés moderno), en efecto, remite a través del sánscrito *nau* y el griego *naus* hasta el latín náusea, náusea.» (p.24). Resulta curioso como la etimología del término *noise* se asemeja a la estética que produce en el sujeto, en ese estado de trance por la fuerza corruptora de las vibraciones violentas que repercuten en el cuerpo y el espacio sonoro.

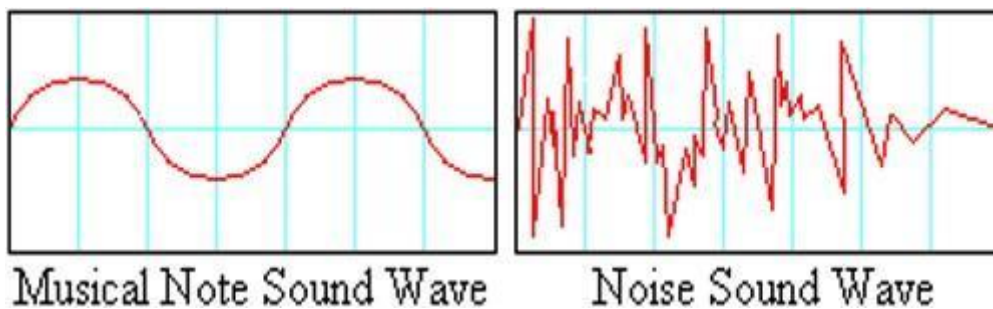


Imagen 24: QS Study. *Musical Note Sound and Noise Sound Wave*. (s.f.). Ilustración.



La actitud experimental e independiente del *noise* ha hecho casi imposible datar su historia y evolución antimusical, se regenera constantemente llegando a parecer indeterminable. No se puede datar con exactitud la escena del *noise*, existe un registro casi incompleto de todas las composiciones de ruido generadas en la circulación independiente y *underground*. Así lo afirma en su artículo virtual Woods, P (2019) *A BEGINNER'S GUIDE TO NOISE MUSIC* para la revista digital Hard Noise:

If you agree with David Novak, the author of *Japanoise: Music at the Edge of Circulation*, then you probably believe that writing a history of noise music is inherently impossible. According to Novak, noise comes from the circulation of cultural ideas and artifacts, emerging from the accumulated meaningless debris that accompanies all forms of communication. Vinyl pops and scratches, for example, become noisy if what you want to hear is the recordings on that record. Noise music, therefore, comes from artists purposefully activating that noise. And since that noise comes from an infinite number of contexts, it's impossible to map the history of noise music, or even to document the entire contemporary noise scene. Both, by definition, are constantly and unendingly regenerating. (párr.1)

No existe una concreta datación de la historia de la música de ruido, incluso documentar toda la escena del ruido contemporáneo es imposible dado que el ruido proviene de un número infinito de contextos y va aumentando con la aparición constante e indeterminable de nuevas composiciones de *noise*.

Se determina al ruido como un interés intrínseco, la creación a partir de la experimentación con ruidos no busca la reproducción imitativa, sino la creación y activación del ruido a propósito. Así lo declaró Russolo, L (2013):

Aunque la característica del ruido sea la de remitirnos brutalmente a la vida, el Arte de los ruidos no debe limitarse a una reproducción imitativa. Esta hallará su mayor facultad de emoción en el goce acústico en sí mismo, que la inspiración del artista sabrá extraer de los ruidos combinados. (p.5)

El *noise* se disocia de cualquier relación con la estética, pero no lo excluye como parte de la música. Es importante señalar los acercamientos al significado del ruido en la música sobre el universo sonoro y las cualidades etnocentristas del *noise*, el poder y conflicto entre lo sencillo y complejo de su significado. Como detalla en su artículo Sangild, T (2004) *NOISE - THREE MUSICAL GESTURES Expressionist, Introvert and Minimal Noise* para The Journal of Music and Meaning:

The question of the meaning of noise in music has no simple answer. One of the difficulties in developing an aesthetics of noise (Sangild, 2003) has been the fact that noise endows different musical contexts with different expressive qualities, even within one musical genre. Noise in music is usually an element in an overall musical gesture and takes its meaning in relation to this gesture. This does not mean, of course, that noise can express anything. Noise adds specific meanings to



the gesture in which it partakes – disorder, chaos, blurriness and fuzziness - ultimately a decentering of subjectivity. It is important to acknowledge the differences between specific gestures as well as the shared features. (párr.1)

En este ensayo se encuentran detallados los aportes del ruido como medio expresionista, introvertido y minimalista, que se diferencia en las formas expresivas. El *noise* construye una amplia gama de estilos y prácticas creativas donde el ruido es la fuerza más importante por los significados que agrega las expresiones del gesto musical.

Así lo reconoce este autor, el *noise* se conjuga con el significado del gesto musical para agregar significados específicos en la participación creativa algunos detallados como: desorden, caos, borrosidad y confusión, en directo llevan a la explotación de la subjetividad y el espacio.

Al mencionar al sonido es necesario remontarse a la primera sonoridad creada en un laboratorio electrónico, siendo el sonido sinusoidal el primer registro de ondas vibratorias, este es considerado como el átomo digital resultado del desarrollo tecnológico contemporáneo, señalado por el autor Arrizabalaga, G (2009):

Creación o aislamiento en el laboratorio del sonido sinusoidal por medio de generadores eléctricos. Ocurrió hacia mediados del siglo XX en los laboratorios radiofónicos de Francia y de Colonia. Este sonido es considerado como el átomo musical, como el sonido puro (sin armónicos) a partir del cual son producidos el resto de los sonidos. A las posibilidades de control total de la composición musical se une la perspectiva de la creación del sonido mismo. Los compositores musicales devienen, cada vez más, ingenieros de sonido. La creación de un nuevo timbre sonoro constituye por sí misma una tarea creativa. El compositor no se encuentra ya con una serie de sonidos ofrecidos de antemano con los cuales tiene que componer, sino que su nueva tarea le obliga a crear él mismo los sonidos que desea utilizar. (p.283)

Es en el perfeccionamiento por el sonido donde nace la emergencia por quebrantar las limitaciones armónicas y sonoras para una construcción creativa a partir del ruido, este que ha estado presente en la ruptura de la normalidad raspando las bases de la percepción a través de elementos poco convencionales.

En tal sentido es la imposibilidad del sujeto para asimilar los límites de la realidad lo que desemboca en creaciones subversivas, el *noise* presenta el conflicto mismo, no una solución o respuesta, es el medio de retratar la nula relación del individuo con la realidad y su deseo de explotarla.

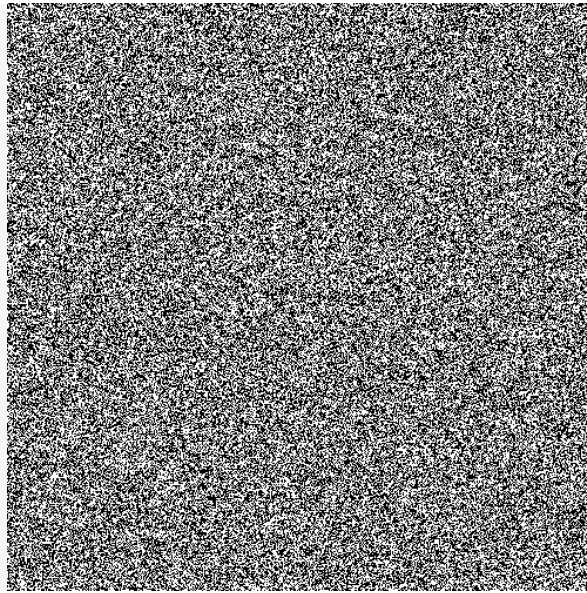


Imagen 25: Clipy.co. *Static Noise*. 2017. GIF.

La inconformidad con la vida es el inicio para que el ruido desequilibre al conocimiento y genere la sensación de malestar, esta incapacidad para afrontar la realidad y llegar a un plano nuevo que no ha sido explorado o reconocido previamente. Esta idea es respaldada en la perspectiva de Artiach, M (2015):

¿Puede el ruido producir también este «raspamiento de la superficie»? Históricamente, sí. Es lo que lleva haciendo el ruido: alterar el orden de las cosas, hacernos conscientes de que aquello que dimos por estable, aquello que dimos por sentido, contiene elementos que no podemos descifrar. De modo similar al *ostranenie* de Shklovsky, el ruido fuerza la percepción, pero no por que «incorpore la sensación de las cosas como se perciben», sino porque no sabemos cómo tratar con ello. Produce un desequilibrio entre el conocimiento y la sensación. No es sólo una cuestión de sensibilidad, es una cuestión de que no contamos con las categorías conceptuales para abordarlo. Inevitablemente, esto es sólo una cuestión de tiempo.

O hay algo que está mal o realmente muestra nuestra ineptitud para afrontar la realidad. En este sentido, nos acerca (a nosotros y a nuestros sentidos) a la realidad y a nuestra imposibilidad de darle un significado a la realidad. Esto es por lo que el ruido, en algunos aspectos, es lo más abstracto y, a la vez, lo más concreto de las expresiones culturales. Por un lado, es abstracto porque fuerza constantemente la complejidad para llegar a otro nivel que todavía no se ha explorado. Y concreto debido a que su especificidad tiene que ver con el residuo no reconocido que salió a la superficie en una situación de envío-receptor específica (p.72)

Son convenientes mencionar estos aspectos sobre la interpretación del ruido sobre la realidad como una tempestad y caos donde se encuentra el núcleo de la *praxis* del ruido.



El *noise* no discrimina, ni juzga la ardua construcción del ser a partir del mártir de la realidad y presenta el mérito a la espera de imprevisibles retornos de lo expresado.

Definitivamente es el caos el ente constructor y soberano juez del destino. Lo impredecible da el carácter al ruido para ser presentado en espacios no convencionales, no se puede esperar o anhelar una respuesta a la interrogante eterna del angustioso hastío hacia el ruidismo hasta que se descubre.

El *noise* es un género que tuvo su inicio en la escena *underground*, las intervenciones o *performances* de *noise* únicamente se daban en espacios informales, actualmente el *noise* circula dentro de *line-ups* de conciertos o festivales de música. Se han generado plataformas virtuales para festivales virtuales exclusivos de *noise*, dichos espacios son gestionados por personas que disfrutan de este género y la divinidad de su escucha, por ello construyen medios informales y poco convencionales, así lo explica Breilh, A (2013):

Respecto a la circulación, algunos han accedido a lo institucional del arte por sus orígenes académicos; otros exploran vías de difusión como la radio, y los hay quienes hacen un uso informal y explícitamente anti convencional en conciertos de Noise (Música Ruido) o en exploraciones en fiestas de música electrónica. (p.50)

De este modo para acceder a varias producciones de *noise* se necesita encontrar los correctos portales de distribución porque al ser un género disfrutado por unos pocos, son estos aficionados quienes han creado páginas multimedia para dar a conocer algunas de las experimentaciones de *noise* que se han dado a través del tiempo.

Dentro de la escena contemporáneo destaca el *noiser* consolidado como el rey de la escena del *japanoise* Masami Akita o *Merzbow*, se le reconoce la alta gama de producción sonora y lo trascendental que ha convertido su enfoque de la disonancia, los abruptos cambios de volumen, la electrónica y la extremidad.

Estas cualidades como la fuerza potencial y mecánica del ruido son parte de un estilo purista que mantienen algunos nuevos productores de *noise*. Estos artistas destacan por lo duro de sus composiciones, no pierde valor con nuevas generaciones, pero existen otros artistas que han impulsado al género al introducir nuevas técnicas o sonidos. Así destaca el trabajo de Dromez que utiliza las exploraciones de antiguos artistas y los conjuga con nuevos elementos y sonidos que son detallados por Woods, P (2019):

As expected with any musical tradition, there are purists who would rather keep everything exactly how it is. Skin Graft, for example, has barely moved an inch from this original definition (and, frankly, I don't want him to move any further — it's pretty perfect as is). But there are others out there in the past quarter-century that have pushed the genre by introducing new techniques and sounds. In Dromez's work, the static blasts of those older artists have been paired with alien synthesizers, howled vocals, moments of guitar, field recordings, and other sounds





I can't quite locate. Still, her work remains undeniably harsh and connected to previous artists. (párr.11)

Son estas nuevas técnicas el resultado de las exploraciones de la marea sonora, circa en todas las direcciones del ruido al apoderarse de tantas influencias de espacios diferentes y construyó una infinidad de cosas que suenan de manera extraña, pero que guardan un sentido de coherencia y coinciden dentro en un enfoque o subgénero del ruido.

Como por ejemplo de estos subgéneros está el ruido áspero o cortado, explicado brevemente, es hacer ruido con la entrada y salida de los sonidos en la mezcla de manera abrupta y rápida. Dicho por Woods, P (2019):

To put it briefly, cut up is an approach to making harsh noise where sounds come in and out of the mix abruptly and quickly. A specific synth sound may blast through the speakers for 1/4th of a second, then be muted, then followed by white noise for half that time, which is then muted, then replaced by the sounds of metal clanking together for 1/3rd of a second, and so on for however long someone wants to play. (...) There is always so much happening and so many incredible tones to work through that listening starts to sound like an archaeology dig. An exhausting one, but exciting nonetheless. (párr.13)

El *harsh noise* es uno de los subgéneros más prominentes por la rudeza, fuerza y crudeza que extasia a los oídos más perturbados. Se va en contra de otras producciones de ruido y hace música a partir de drones estáticos inmutables, entre los principales exponentes de *harsh noise* se encuentra The Rita y Vomir. El trabajo de The Rita ha establecido la base estética y filosófica del género por su enfoque obsesivo por los elementos temáticos y las cualidades estéticas de la música.

(...) Sam McKinlay of The Rita has set the aesthetic and philosophical foundation for many artists in this world. An obsessive approach to both the thematic elements (sharks, ballerinas, feet, the feet of ballerinas, and horror films make repeated appearances) and the aesthetic qualities of the music (entire albums have been constructed out of his love for the DOD Thrashmaster distortion pedal) create a framework for meditation and fixation that has remained a staple throughout the genre's 15-ish year history. In its best moments, the craft of harsh noise wall reveals itself through the minute changes within that static. Subtle shifts slowly morph over time as certain crackles or frequencies enter and dissipate. (Woods, P, 2019, párr.15)

Lo áspero, sintético y estático del *harsh noise* marca una distinción de previas producciones de ruido, lo compone la disruptiva entrada y salida de frecuencias casi irreconocibles. El artista Vomir lleva la naturaleza conceptual de este género a nuevas alturas a través del personaje que ha construido y el catálogo que ofrece una visión del vacío, su obsesión por evocar este sentido en sus presentaciones en vivo al reponer en el

público bolsas de plástico en sus cabezas para bloquear cualquier otra entrada sensorial más allá del *harsh noise* y la megafonía.

Taking the conceptual nature of this genre to new heights, Vomir has created an entire persona and back catalogue dedicated to one idea — the void. A quick glance at his bandcamp reveals that obsession, with every single album cover being nothing but a black square. Vomir emphasizes this approach when playing live by handing out plastic bags for audience members to put over their head with the intention of blocking any/all sensory input beyond the wall of noise ripping through the PA. (Woods, P, 2019, párr.16)



Imagen 26: Vomir. *no dynamics, no change, no development, no ideas*. 2015. Fotografía.

Es infinita la lista de creaciones de *noise* y juntarlas en un solo mapeo es un arduo trabajo lleno de prejuicios y es posible perderse en lo extremo de los enfrentamientos entre viejos y nuevos artistas. El ruido se halla en un constante devenir, en un infinito fluir y un mar de desafíos para seguir poniendo en evidencia este universo sonoro impredecible y cambiante e infinito en su saber.



## CAPÍTULO III: DESARROLLO DE PROPUESTA ARTÍSTICA

### 3.1 LEVANTAMIENTO DE DATOS EN RELACIÓN CON EL RUIDO EN CUENCA.

En el Ecuador las principales ciudades del país cuentan con un alto número de contaminación acústica, en la ciudad de Cuenca los niveles más altos de emisión de ruido se encuentran en la zona urbana y principalmente el Centro Histórico y sus alrededores.

Pese a que existe una ordenanza emitida por el Gad Municipal de Cuenca en el 2014 para procesos de prevención, regulación, control, seguimiento y sanción de los productores de ruido, persiste la contaminación ambiental sonora dentro del centro de la ciudad.

#### 3.1.1 DEFINICIÓN DE ÁREAS DE ESTUDIO

El Centro Histórico de Cuenca posee los más altos niveles de ruido en la zona urbana, a pesar de los años este ha ido aumentando y disminuyendo sus niveles de ruido ambiente. Por lo cual se han seleccionado las principales calles del Centro Histórico de Cuenca como son: Presidente Córdova, Luis Cordero, Mariscal Sucre, Benigno Malo, Presidente Borrero, Padre Aguirre, Calle Larga y la Av. 3 de Noviembre, específicamente la Subida del Vado cuenta con altos índices de contaminación acústica.

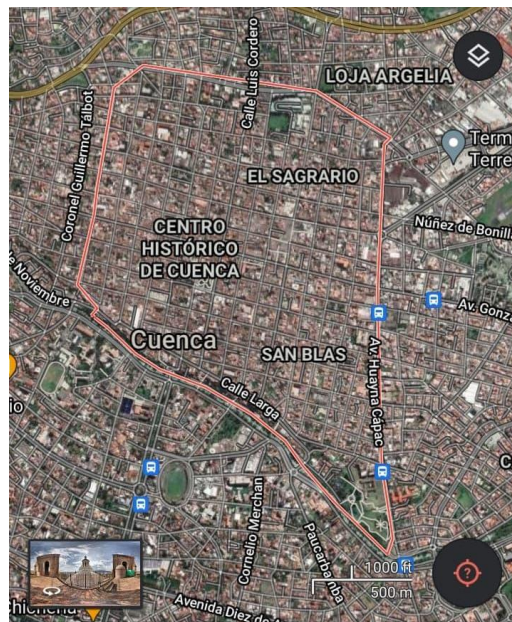


Imagen 27: Google Maps. Centro Histórico de Cuenca. 2021. Mapa

Se han elegido estas calles principalmente por la gran cantidad de ruido vehicular latente en determinadas horas con un registro alto de ruido que va desde el inicio del día hasta la entrada de la noche. Específicamente el horario es de 6:00 am, 10:00 am, 15:00 pm, y 18:00 pm.

### 3.1.2 NIVELES DE RUIDO.

En el Mapa de Ruido emitido en el año 2014 por la Municipalidad de Cuenca, a través de la Comisión de Gestión Ambiental en conjunto con la Universidad del Azuay indica un alto grado de emisión en la zona urbana.

Es en este estudio del GAD Municipal de Cuenca & Universidad del Azuay (2014) donde se evidencia como la zona del Centro Histórico cuenta con el más alto nivel de decibeles (dB) sus cifras varían dependiendo la zona, en las principales zonas del Centro Histórico fueron estudiadas: la Bajada Centenario, Calle Larga y Benigno Malo que arrojan cifras de 75,2 74,2 74,4 73,5 74,3 66,1. Y en zonas aledañas como: el Colegio Sagrados Corazones, Paseo Tres de Noviembre y Simón Bolívar revelan mediciones de: 78,2 75,2 75,3 73,1 77,3 77,3. (p.p.34-37)

**Cuadro N° 6.6**  
**Valores (dB) promedio correspondientes a las mediciones de ruido**  
**en zonas comerciales mixtas**

Código	Sector	Calle 1	Calle 2	Mediciones Lavg (dB)					
				7h00	10h00	13h00	15h00	18h00	21h00
R_05	Frutillados	Remigio Crespo	Ricardo Muñoz	71,9	72,2	72,4	72,3	76	70,6
R_21	Feria Libre	Av. de las Américas	Remigio Crespo	74,5	74,6	73,1	72,3	72,9	71,4
R_27	Chola Cuencana	Av. Huayna Cápac, Av. España	Gaspar Sangurima	73	79,5	74	74,3	71,4	67,6
R_29	Bajada Centenario	Calle Larga	Benigno Malo	75,2	74,2	74,4	73,5	74,3	66,1

Fuente: Información generada en el proyecto

Imagen 28: GAD Municipal de Cuenca & Universidad del Azuay. *Cuadro N°9 Valores (dB) promedio correspondientes a las mediciones de ruido en zonas comerciales mixtas.* 2014. Cuadro.

**Cuadro N° 6.7**  
**Valores (dB) promedio correspondientes a las mediciones de ruido**  
**en zonas educativas y hospitalarias**

Código	Sector	Calle 1	Calle 2	Mediciones Lavg (dB)					
				7h00	10h00	13h00	15h00	18h00	21h00
R_06	Hospital Regional	Paseo de los Cañaris	Pumapungo	66	66,8	66,5	67,4	73,2	64,2
R_18	Hospital del IESS	Circunvalación Norte	Monay - Paccha	74	71,9	77,9	72,7	72,2	74,8
R_20	Col. Sagrados Corazones	Paseo Tres de Noviembre	Simón Bolívar	78,2	75,2	75,3	73,1	77,3	77,3
R_22	Estación de servicio Trinita	Lope de Vega	Gaspar de Jovellanos	63,9	60,2	60,8	60,6	59,7	59,2

Fuente: Información generada en el proyecto

Imagen 29: GAD Municipal de Cuenca & Universidad del Azuay. *Cuadro N°5 Valores (dB) promedio correspondientes a las mediciones de ruido en zonas educativas y hospitalarias.* 2014. Cuadro.

Al revelarse las altas cifras de contaminación acústica en la zona urbana de Cuenca se crearon 30 puntos de monitoreo que cubre dicha zona. Y como señala el trabajo de titulación de Armijos, F (2018) *Predicción de Ruido por Tráfico Vehicular y Elaboración del mapa de Ruido utilizando el Modelo HARMONOISE del Centro Histórico de Cuenca* [Tesis de Titulación, Universidad Politécnica Salesiana sede Cuenca]. Repositorio Institucional-Universidad Politécnica Salesiana:

La ciudad Cuenca cuenta con 30 puntos de monitoreo permanente de ruido ambiente, los mismo que están distribuidos en diferentes sectores de la ciudad, con diferente uso de suelo acorde a la dinámica de la zona.

(...)

Los monitoreos se han venido realizando ininterrumpidamente desde el año 2012, a más del primer periodo realizado en 2009. (p.29)

Es decir, los monitoreos han sido constantes con la ordenanza se han sancionado a un pequeño número de infractores por niveles altos de ruido, en la investigación de Armijos, F (2018) compara los datos obtenidos en los años 2012 y 2017 evidenciando una corta disminución en niveles de ruido.

**Tabla 14 Monitoreo de Ruido de la Ciudad de Cuenca dB(A)**

Año	7h00	10h00	13h00	15h00	18h00	21h00	Leq
2017	73.2	72.4	71.9	71.2	72.7	70.7	72.1
2016	69.5	66.5	71.5	66.6	68.7	62.9	68.39
2015	73.6	74.5	72.4	78.7	72.5	71.4	74.63
2014	73.5	72.2	72.1	71	74.5	69.8	72.45
2012	74.1	69.8	72.2	68.4	69.3	66.6	70.78
Leq	73.05	71.83	72.03	73.48	72.07	69.2	72.13

Imagen 30: Fredy Marco Armijos Arcos. *Tabla 14 Monitoreo de Ruido de la Ciudad de Cuenca dB(A)*. 2018. Tabla.

Estas altas cifras evidencian cómo pese a la normativa para el control y erradicación de contaminación acústica, la presencia del ruido se mantiene inmutable, generando hastío y malestar en el diario vivir de la ciudadanía. Estos factores influyen en la construcción social del ruido y enriquecen la producción de la composición de *noise*, que remonta a los principios de la estética del ruido como una reivindicación de la materia violenta y pura del ruido para la creación.

Es decir, todas las grabaciones de campo en el Centro Histórico de Cuenca se funden en un solo lenguaje que evoca al principio del hacerse escuchar.



### 3.1.3 PRINCIPALES PRODUCTORES DE RUIDO.

Dentro del Centro Histórico de Cuenca los espacios con mayor índice de contaminación acústica y ambiental se debe principalmente a factores de movilidad y actividades cotidianas, así concluye el GAD Municipal de Cuenca & Universidad del Azuay (2014):

(...) la problemática que se está generando en el centro de la ciudad con motivo de la presencia de un alto número de vehículos, acompañado por las actividades diarias cotidianas que involucran el comercio, la industria, el turismo, ha hecho que las emisiones al ambiente como son gases, material particulado, ruido vayan incrementándose. (p.1)

Esto evidencia la fusión entre el ruido vehicular con el ruido creado por la ciudadanía, su existencia forma un ruido que ensordece a la comunidad y acostumbra al oído a ignorar cualquier ruido que moleste su normalidad. Restando valor y significado al poder del ruido en el espacio.

### 3.2 INTERVENCIÓN EN ESPACIOS PÚBLICOS.

En el proceso de esta investigación se dieron dos acontecimientos importantes en el Ecuador, primero se dio el Paro Nacional de Octubre del 2019 donde existió un ambiente lleno de violencia, represión, caos, terror, incertidumbre y miedo. Sentires que se vivieron en las principales calles del Centro Histórico de Cuenca. Fue este tiempo escenario vivo del ruido social, económico y político, no había calma y el ímpetu de la ciudadanía fue más grande que el gobierno, Luego acontecieron más protestas sociales alrededor del mundo por la vida digna.

Unos meses después se dio algo que fue impredecible para el mundo entero, así llegó la pandemia de la COVID-19, la sociedad no estaba preparada para una algo tan catastrófico como un enemigo invisible de tal magnitud. El miedo se sintió en el ambiente, la incertidumbre de una posible muerte a causa de un virus era un hecho que ningún ser humano estaba dispuesto a negar. Se abandonaron las calles y se dio inicio a un encierro para evitar ser parte del contagio del virus, el cual ha mutado en más de tres ocasiones.

Fue este tiempo de confinamiento donde el silencio empezó a irrumpir desde un espacio olvidado a través de los años. Empezó a pasar el tiempo en silencio, aunque resulta ambiguo pensar como el silencio en lugar de brindar serenidad y calma se convirtió en un ruido ensordecedor por la saturación de información sobre el virus y el miedo al contagio.

A partir de la conjugación entre silencio y ruido como idea principal empezó la construcción de la composición de *noise*, para lo cual se procede a realizar grabaciones de campo del ruido latente del Centro Histórico de Cuenca generado después del horario



de toque de queda decretado por el Gobierno del Ecuador para la ciudad de Cuenca en las fechas del 17 hasta el 20 mayo del 2021, de esta forma obtener un registro del silencio que existe al inicio del toque de queda y el cambio abrupto de cuando termina y resurge el ruido propio de la nueva normalidad.

Al realizar esta activación en los espacios públicos y encontrar las diversas cantidades y cualidades de los ruidos producidos en el Centro Histórico de Cuenca surge la necesidad de disociar a cada elemento registrado y así llegar a la creación de un ruido que fluye oculto como errática entre los ruidos registrados. En la mezcla de cada registro y su edición construye un ruido que exista para cuestionar su escucha sin ninguna intención de generar alguna sensación de gusto.

La construcción inició con la primera grabación que corresponde al lunes 17 de mayo a las 6: 23 a.m., el registro del silencio del amanecer de la ciudad es la base sobre la que se solidifican los principales fragmentos de ruidos en las grabaciones, donde destaca la crudeza del ruido mecánico y el chillido de la estática siempre se mantiene.

Todas las grabaciones fueron editadas y llevadas al límite del nivel de volumen 6500 dB en el programa de edición *FL Studio 20* y fueron fusionadas en una mezcla de ruidos que tras ser editados fueron insertados en el programa de edición de video *WONDERSHARE FILMORA 9*, así esta inconstancia en la edición entre ruidos da como resultado una creación de *noise*.

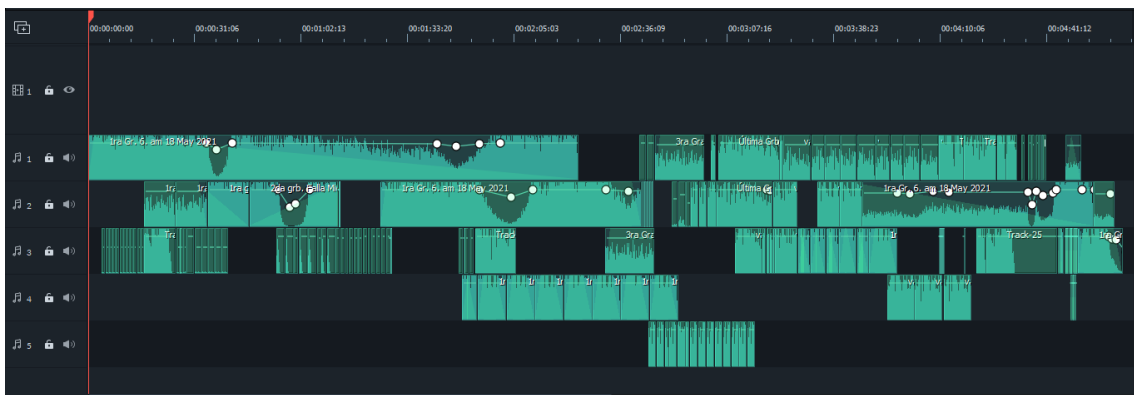


Imagen 31: María José Riofrío. *Creación de ruido*. 2021. Captura de pantalla.

Al tener el *noise* es necesaria su presentación en vivo, a través de una *performance*, al momento de llevar a cabo esta acción también se escogió el horario con mayor contaminación sonora que principalmente se concentra en la entrada al Centro Histórico de Cuenca por la subida del Vado, interconectando el ruido creado y el ruido producido a tiempo real por la ciudad.

Así fue escogido el viernes 21 de mayo del 2021 a las 6:00 pm para llevar a cabo la *performance*, precisamente por ser el primer día que ponía fin al toque de queda y la oportunidad para volver a transitar las noches. También una hora con mayor afluencia



vehicular y un horario estratégico que interviene una cualidad estética del ruido en el tiempo del día para una interpretación del ruido, citando al autor Quignard, P (1996):

Toda música debía ser interpretada en la noche. Había que saber aprovechar una hora nocturna en que el cielo y la tierra estuvieran en perfecta armonía, el viento puro, la luna clara, sentarse, mantener las piernas cruzadas, el alma libre de toda opresión, el pulso calmoso y lento. (p.69)

En esta supuesta pasividad que oferta el fin del día donde la ciudadanía irrumpió para imponer un ruido social dando una fuerza al contexto estético del tiempo pues para Quignard, P (1996): «El crepúsculo es el «punto cero sonoro» en el orden de la naturaleza.» (p.75)



Imagen 32: María Riofrío. *El ruido como experiencia estética visual: Experiencias en el Centro Histórico de Cuenca*. 2021. Flyer.

Es este espacio-tiempo donde se da a conocer la incapacidad del sujeto por entender el enfrentamiento con la irrupción del ruido en el espacio físico, en el hastío e incomprensión del *performance* hacia algo que no puede aceptar. El público al que va direccionado esta creación no es a las personas que se dieron cita para presenciar la *performance* sino es para la ciudadanía general que crea ruido inconscientemente y su inhabilidad para afrontar la saturación de su propia creación ruidosa.





Cabe aclarar que es incierto si los individuos que transitaron por el espacio mientras se daba la *performance* experimentaron un grado de estética del ruido, de los que pasaban rápidamente tal vez llegaron a ignorar esta experiencia, mientras que aquellos que llamaron a las autoridades para denunciar la escucha de la intervenciones llegan a estetizar la ejecución de la obra al evidenciar su malestar en la presencia imponente del ruido y la ocupación de este en el espacio prohibido y se convierte en *noise* en el objetivo de solo ser ruido y molestar la normalidad.

Al verse obligados a la escucha de estos actos desagradables para su oído entran en un trance de odio y reproche, como el autor de Quignard, P (1996) declara a la escucha como gemela de la vergüenza, a través de un relato del Génesis cuando al comer del fruto prohibido nace la conciencia de la desnudez al escuchar el ruido de Dios que pasea por el jardín, así es considerado el primer estrato del silencio. El silencio está lleno de ruido:

Audición y vergüenza son gemelas. En la Biblia, cuando el relato del Génesis, llegan al mismo tiempo la desnudez antropomórfica y la audición del «ruido de sus pasos».

Después de haber comido el fruto del árbol que desnuda, el primer hombre y la primera mujer oyen al mismo tiempo el ruido de Yahvé-Elohim que pasea por el jardín en la brisa del día. Ven que están desnudos y se ocultan para disimular sus cuerpos tras las hojas del árbol que viste.

Juntos llegan al Edén el acecho sonoro y la vergüenza sexual.

La visión y la desnudez, la audición y la vergüenza, son lo mismo.

Ver y oír son un mismo instante y ese instante es inmediatamente el fin del Paraíso. (...)

El ruido de sus propios pasos, tal es el primer estrato del silencio. (p.p.111-112)

Pero es el silencio el anhelo más grande de la humanidad, pero el silencio es algo que el ser humano no conoce, porque lo que cree que es, no es real. No hay un silencio absoluto: «El silencio que la humanidad oye, no existe. R. Mc Dougall lo llamó «muerto».» (Quignard, 1996, p.118)

Entonces lo que se cree que existió jamás lo ha hecho por ello el deseo, la ambición por la apelación a este sinsentido. Es innegable que al escuchar lo efímero del ruido se ha reconocido un espacio superior para aspirar a ser indagado.

Paradójicamente al finalizar la *performance* se dio el encuentro ante la presencia innegable del ruido, de principio a fin la construcción de *noise* conformó todas las cualidades que necesitaba para consolidarse como una estética del ruido. La anulación de esta propuesta se dio al invalidar algún tipo de intención comunicativa.



Nunca hubo un mensaje, el ruido es el mensaje.

### 3.3 RESULTADOS.

«La música intensa que responde a una conciencia infeliz, conoce un estado de calma gracias al aire libre y al cielo abierto.» Jankélévitch, V (2005) (p.60).

Partiendo desde la ruptura de la individualidad, se encontró un punto clave para el descubrimiento del malestar con el ruido y el deseo por devenir en lo sublime de lo abyecto de su ser, así nace el deseo por posicionarlo en un espacio abierto donde el ruido deja de ser parte inmanente del individuo, pierde la subjetividad y crea un medio para expandir al ruido en lo efímero del presente. El *noise* anula su existencia al construir un malestar al espectador, evidenciando las cualidades estudiadas sobre la experiencia estética, es decir el ruido vivió en la evocación de lo más puro de la maldad del ser humano.

La siguiente serie de imágenes presentadas son fragmentos del video registro de la *performance* de *noise: ESTÉTICA DEL RUIDO EXPERIENCIAS EN EL CENTRO HISTÓRICO DE CUENCA*.



Imagen 33: Daniel Coka. *Estética del ruido, experiencias en el centro histórico de Cuenca*. 2021. Fotograma.



Imagen 34: Daniel Coka. *Estética del ruido, experiencias en el centro histórico de Cuenca.* 2021. Fotograma.



Imagen 35: Daniel Coka. *Estética del ruido, experiencias en el centro histórico de Cuenca.* 2021. Fotograma.

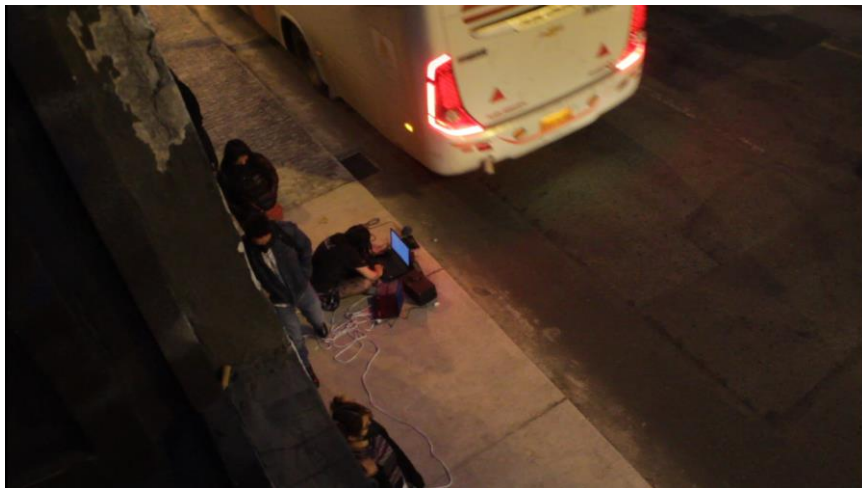




Imagen 36: Daniel Coka. *Estética del ruido, experiencias en el centro histórico de Cuenca.* 2021. Fotograma.



Imagen 37: Daniel Coka. *Estética del ruido, experiencias en el centro histórico de Cuenca.* 2021. Fotograma.



Imagen 38: Daniel Coka. *Estética del ruido, experiencias en el centro histórico de Cuenca.* 2021. Fotograma.



## CONCLUSIONES

Hoy el ruido vuelve a triunfar y dominar soberano sobre la sensibilidad de la escucha. Vivir ignorando su presencia es abstenerse del placer sublime de sus posibilidades. Le abre paso a la persona para una nueva forma de escuchar al mundo.

Solo el mártir es capaz de conducir al oyente hacia el universo del ruido. Ignorar el padecer de un mundo en caos es solo cerrar los ojos ante la realidad, pero el ruido se mantiene y forma parte del individuo invitándolo a ser y crear consigo mismo.

Cada vez más personas se interesan por nuevas construcciones sonoras que no evocan solo a la belleza y a la armonía, siendo un medio que revolucionaría hasta construcciones que van más allá de la música.

Es necesario empezar a realizar correctos actos de escucha que permitan al individuo experimentar nuevas magnitudes sensoriales, se está tan acostumbrado a verlo todo que cuando los ojos dejan de ver por la falta de atención los oídos no escuchan con claridad.

El espacio es el único *noise* que se puede ver, lo incierto es lo sublime del universo sonoro.



## RECOMENDACIONES

Al educar se liberan los límites que la sociedad ha impuesto al ruido. Construir nuevos puentes para la interacción con este elemento es necesario para la sensibilización de lo abyecto que genera este mundo en caos.

Construir nuevas visiones donde la tragedia y lo malo del mundo inspiren para la creación.

Validar la importancia y soberanía del ruido sobre la música. Llevar las sonoridades más allá del límite de la música.

Experimentar la diversidad sonora al hacer un correcto acto de escucha y con ello incentivar a otros a empezar a escuchar y no solo oír.

Abandonar los constructos del individuo y empoderar su escucha para construir nuevas sonoridades generadas en el espacio. A partir de ello consolidar propuestas que evoquen una experiencia estética del ruido.



## REFERENCIAS

- Adell, J.-E. (2004). *Música y tecnología: sobre las transformaciones discursivas en la música popular contemporánea. X Congreso de la Asociación Española de Semiótica / coord. por Miguel Ángel Muro Munilla* (págs. 364-390). Universitat Oberta de Catalunya: Joan Elies Adell i Pitarch. Obtenido de:  
<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi56umD-5nxAhVnQjABHYZQDw4QFjAAegQIBRAD&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F940121.pdf&usg=AOvVaw19hkOpY10beTOkg1uVh-Df>
- ALSINA, P. & SESÉ, F (1994). *La música y su evolución*. Barcelona: Editorial GRAÓ, de IRIF, S.L. C/ Francesc Tárrega. Barcelona, España. Obtenido de:  
<https://www.casadellibro.com/libro-la-musica-y-su-evolucion-historia-de-la-musica-con-propuestas-did-acticas-y-49-audiciones/9788478271108/469755>
- Armijos, F. (2018). *Predicción de Ruido por Tráfico Vehicular y Elaboración del mapa de Ruido utilizando el Modelo HARMONOISE del Centro Histórico de Cuenca*. [Tesis de Titulación, Universidad Politécnica Salesiana sede Cuenca]. Repositorio Institucional- Universidad Politécnica Salesiana. Obtenido de:  
<https://dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/15595/1/UPS-CT007659.pdf>
- Arrizabalaga, G. (2009). *Tecnología digital y evolución del producto musical. RACO (Revistes Catalanes amb Accés Ober)*, 280-284. Obtenido de:  
<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiphqPm7NHxAhWgmmoFHUeiAAsQFjAAegQIBxAD&url=http%3A%2F%2Fwww.raco.cat%2Findex.php%2Fontology%2Farticle%2Fdownload%2F173311%2F225666&usg=AOvVaw16ptA5eleiXT6rEycuFZ5M>
- Artiach, M. (2015). *Noise as device. AusArt Journal for Research in Art.*, 3. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Arte y Tecnología, 69-82. Obtenido de: doi:10.1387/ausart.15986
- Benjamín, W. (1936). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, D.F: Editorial Ítaca. Obtenido de:  
[https://monoskop.org/images/9/99/Benjamin\\_Walter\\_La\\_obra\\_de\\_arte\\_en\\_la\\_epoca\\_de\\_su\\_reproductibilidad\\_tecnica.pdf](https://monoskop.org/images/9/99/Benjamin_Walter_La_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su_reproductibilidad_tecnica.pdf)
- Both, A. (2008). *La música prehispánica. Sonidos rituales a lo largo de la historia*. Arqueología Mexicana, 28-37. Obtenido de:  
[https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjQ0Ima-6TyAhUtRDABHYTjCaUQFnoECAMQAw&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fservlet%2Farticulo%3Fcodigo%3D2958897&usg=AOvVaw0sh\\_KLfgxXHBKSlSDIdSVh](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjQ0Ima-6TyAhUtRDABHYTjCaUQFnoECAMQAw&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fservlet%2Farticulo%3Fcodigo%3D2958897&usg=AOvVaw0sh_KLfgxXHBKSlSDIdSVh)



Breilh, A. (Diciembre de 2013). *EL NUEVO ARTE SONORO*. Revista *Anaconda*, 47. Obtenido de la Biblioteca Juan Bautista Vázquez.

Cartagena, J. (2012). *EL SONIDO EN EL ARTE UNA APROXIMACIÓN AL ARTE SONORO*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia. Obtenido de: <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/11027/71669927.2012.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

DiMaggio, P. (2013). *La Influencia de internet en la producción y el consumo de cultura. Destrucción creativa y nuevas oportunidades*. OpenMind BBV. Artículo del libro *C@mbio: 19 ensayos clave sobre cómo internet está cambiando nuestras vidas* (págs. 364-390). Madrid: BBVA. Obtenido de: <https://www.bbvaopenmind.com/articulos/la-influencia-de-internet-en-la-produccion-y-el-consumo-de-cultura-destruccion-creativa-y-nuevas-oportunidades/>

Falistoco, F. (17 de Septiembre de 2020). *El Ruido es el Mensaje: Puro como el Noise*. Recuperado el 4 de mayo de 2021, de El Ruido es el Mensaje: <https://www.elruidoeselmensaje.com/resena-3vertice/>

GAD Municipal de Cuenca, & Universidad del Azuay. (2011). *MAPA DE RUIDO DEL ÁREA URBANA DE LA CIUDAD DE CUENCA*. CUENCA: GAD MUNICIPAL DE CUENCA.

Guash, A. (2014). *Silencio y política Aproximaciones desde el arte, la filosofía, el psicoanálisis y el procomún*. Madrid: Lynda Avendaño (ed.). Obtenido de: [https://annamariaguasch.com/pdf/publications/El\\_silencio.\\_Visiones\\_y\\_representaciones,\\_pp.\\_71-80.\\_.pdf](https://annamariaguasch.com/pdf/publications/El_silencio._Visiones_y_representaciones,_pp._71-80._.pdf)

Hobsbawm, E. (1994). *Historia del Siglo XX*. Michael Joseph Ltd. Londres, Inglaterra. Obtenido de: [https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUK EwjWstbf\\_KTyAhXaQjABHfirtBaUQFnoECAUQAaw&url=https%3A%2F%2Fcronicon.net%2Fpaginas%2Fdocumentos%2Feric\\_hobsbawm\\_-\\_historia\\_del\\_siglo\\_xx.pdf&usg=AOvVaw3TkPRnNlhj087nrSjBh8Gs](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUK EwjWstbf_KTyAhXaQjABHfirtBaUQFnoECAUQAaw&url=https%3A%2F%2Fcronicon.net%2Fpaginas%2Fdocumentos%2Feric_hobsbawm_-_historia_del_siglo_xx.pdf&usg=AOvVaw3TkPRnNlhj087nrSjBh8Gs)

Jankélévitch, V. (2005). *La música y lo inefable*. Alpha, Bet & Gimme. Obtenido de Biblioteca Juan Bautista Vázquez. Universidad de Cuenca.

Méndez, A. (2016). *Política del ruido. En los límites de la comunicación musical. methaodos*. *Revista de Ciencias Sociales*, 2016, 4 (1): 21-35, 30. Obtenido de: <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjN9-eC55v1AhUSRTABHTmjDUkQFnoECAMQAQ&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F5511100.pdf&usg=AOvVaw0Hsm6aDiwl5JLS3qyCLZYU>

Miyara, F. (s, f). *Ruido y música*. *Biblioteca Virtual FCEIA - UNR*, 5-7. Obtenido de: <https://www.fceia.unr.edu.ar/acustica/biblio/rui-mus.pdf>





- Molina, M. (2008). *El Arte Sonoro. ITAMAR REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL*. Obtenido de:  
<https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/article/view/14028/12947>
- Original Music. (24 de Octubre de 2019). *Como ha afectado la tecnología a la música. Original Music*. Obtenido de Original Music: <https://originalmusic.es/blog/como-ha-afectado-la-tecnologia-en-la-musica/>
- Quignard, P. (1996). *El Odio a la Música Diez Pequeños tratados*. Francia.  
EDITORIAL ANDRES BELLO. Obtenido de: <http://medicinayarte.com/img/Pascal-Quignard-El-Odio-a-La-Musica.pdf>
- Requena, A. (30 de Junio de 2017). *EL PRIMER SONIDO DEL UNIVERSO*. Academia de Ciencias de la Región de Murcia. Obtenido: <https://www.um.es/acc/el-primer-sonido-del-universo/>
- Rivas, F. J. (27 de Abril de 2017). *Fenomenología del Ruido. IXAYA Revista Universitaria de Desarrollo Social*, 75-96. Obtenido de:  
[http://www.ixaya.cucsh.udg.mx/sites/default/files/fenomenologia\\_politica\\_del\\_ruido.pdf](http://www.ixaya.cucsh.udg.mx/sites/default/files/fenomenologia_politica_del_ruido.pdf)
- Rojas, S. (Noviembre de 2009). *Ruido y subjetividad: el malestar en el lenguaje. Resonancias: Revista de investigación musical*, 13. N°25, 6-15. Obtenido de:  
<http://www7.uc.cl/musica/cita/Resonancias/25/Rojas.pdf>
- Russolo, L. (1993). *L'Arte dei Rumori*. 1-13.
- Sangild, T. (2004). *NOISE - THREE MUSICAL GESTURES Expressionist, Introvert and Minimal Noise. The Journal of Music and Meaning*, Section 4. Obtenido de:  
<http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=2.4>
- Sarabia, A. N. (1 de Junio de 2016). *Krautrock: la estética del ruido, intertextualidad de una revolución silenciosa. Revista Digital Universitaria UNAM ISSN: 1607 - 6079*. Obtenido de Universidad Nacional Autónoma de México:  
<http://www.revista.unam.mx/vol.17/num6/art44/#>
- Tang, X. (2011). *Merzbow, pour un éloge de la noise. Vice*, 1. Obtenido de  
<https://www.vice.com/fr/article/d3bb9q/merzbow-pour-un-elog-de-la-noise>:
- Universidad de Valencia. (s, f). *Pintura y videoarte*. Obtenido de upv:  
[https://www.upv.es/laboluz/2222/temas/pin\\_vid.htm](https://www.upv.es/laboluz/2222/temas/pin_vid.htm)
- Viveros, D. (2009). *Estética*. Bogotá: Universidad Santo Tomás Editorial y Publicaciones Bogotá, D.C, Colombia.
- Woods, P. (2019). *A BEGINNER'S GUIDE TO NOISE MUSIC. Hard Noise*, online. Obtenido de: <https://noise.thehardtimes.net/2019/07/03/a-beginners-guide-to-noise-music/>



## ANEXOS

Audio original que constituye el *noise* en formato mp3



ESTETICA DEL RUIDO EXPERIENCIAS EN EL CENTRO HISTÓRICO DE CUENCA.mp3

Difusión del evento por *Facebook* e *Instagram*

**Mar Riofrio** está en **Cuenca.** 21 may. • Cuenca • 🌐

Invitadisimxs ❤️

**EL RUIDO COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA VISUAL:  
EXPERIENCIAS EN EL CENTRO HISTORICO DE CUENCA**

**MAR RIOFRIO**

**VIERNES 21 DE MAYO  
18:00 PM  
SUBIDA DEL VADO -  
SALIDA DE EMERGENCIA  
CUENCA**

41 3 comentarios • 6 veces compartido

Me gusta Comentar Compartir





13:39 [icons] 23%

**c.mal77** 4 h

**Amigxs de CUE es hoy sin falta**

**EL RUIDO COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA VISUAL:  
EXPERENCIAS EN EL CENTRO HISTORICO DE CUENCA**

M&R RIOFRIO

VIERNES 21 DE MAYO  
18:00 PM  
SUBIDA DEL VADO -  
SALIDA DE EMERGENCIA  
CUENCA



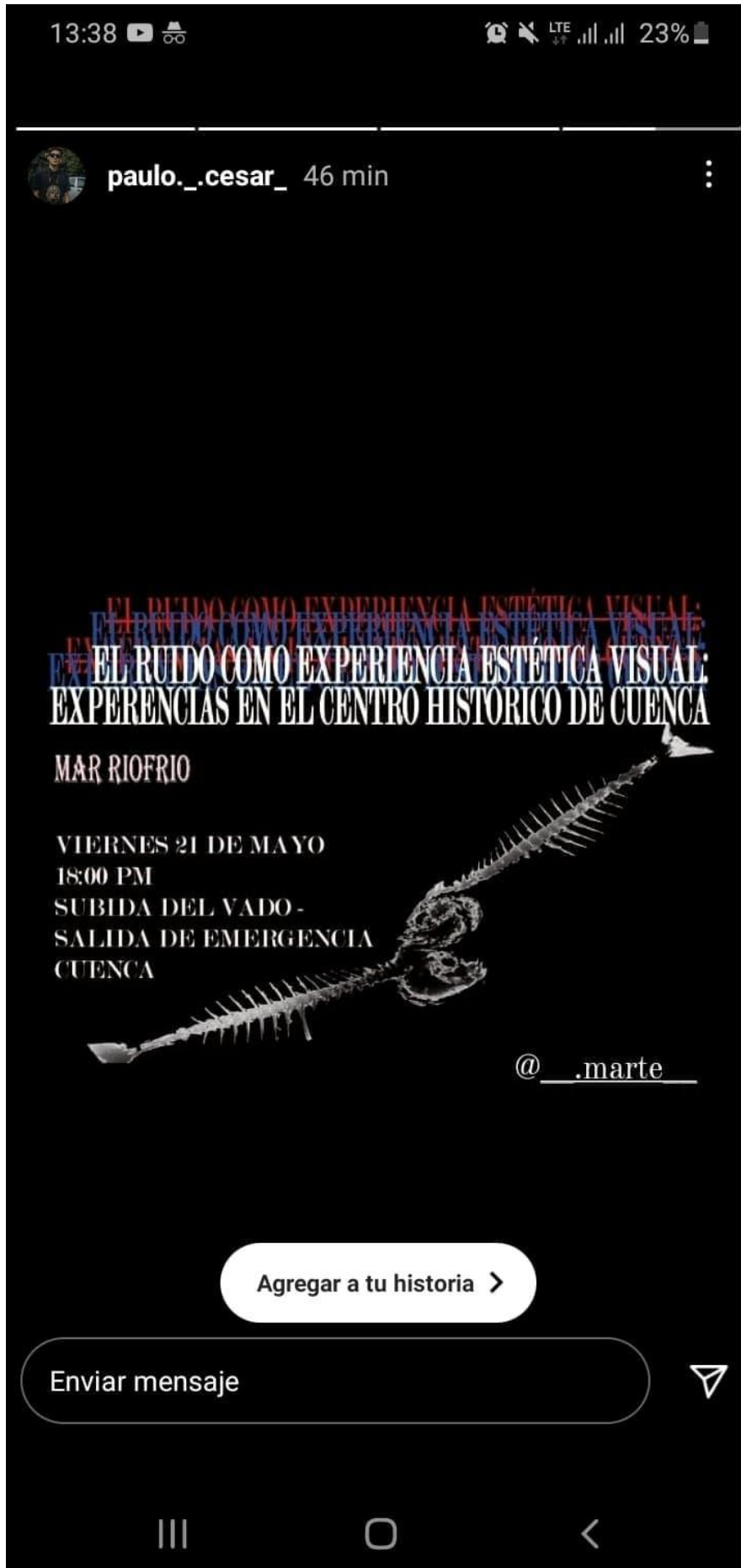
**@\_\_marte\_\_**

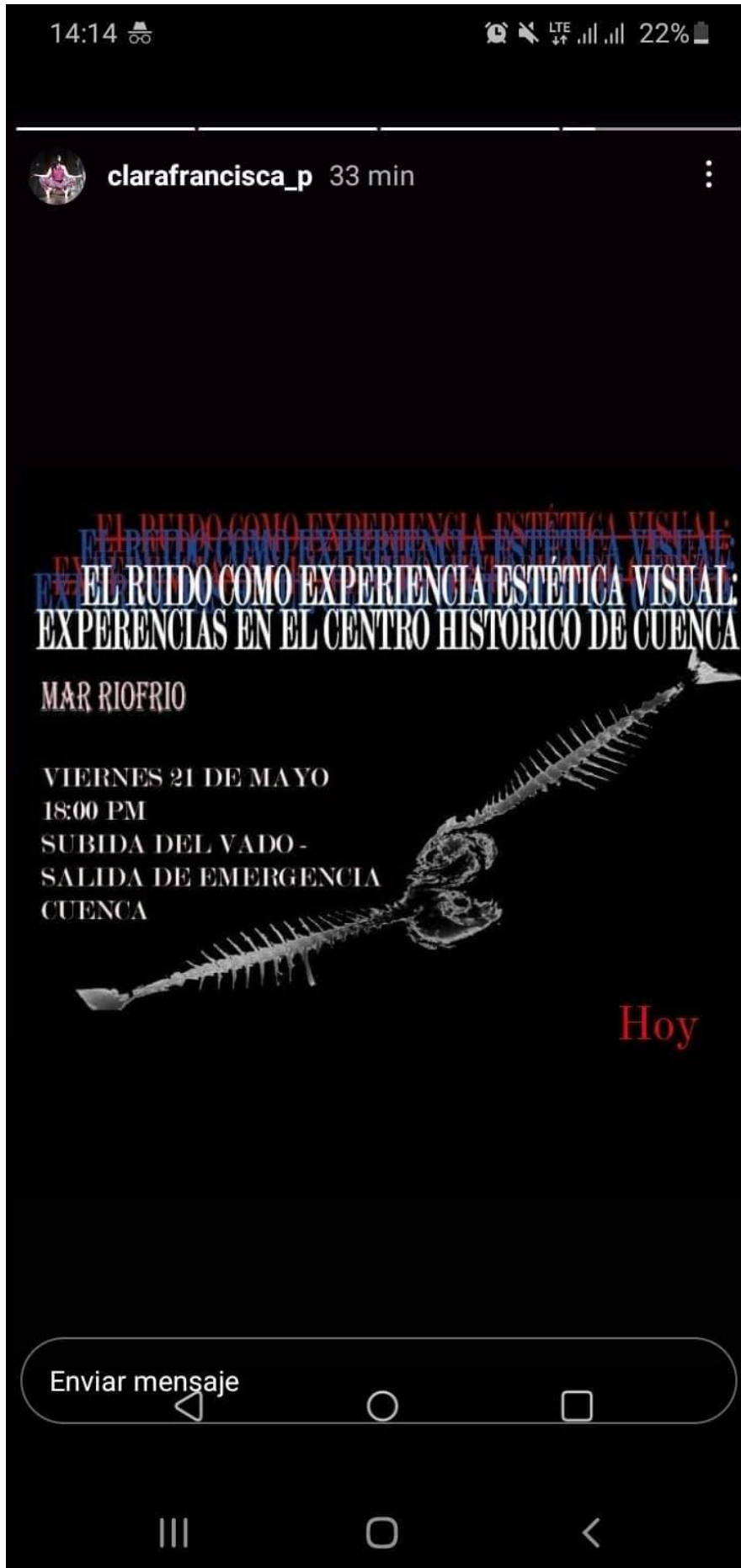
Agregar a tu historia >

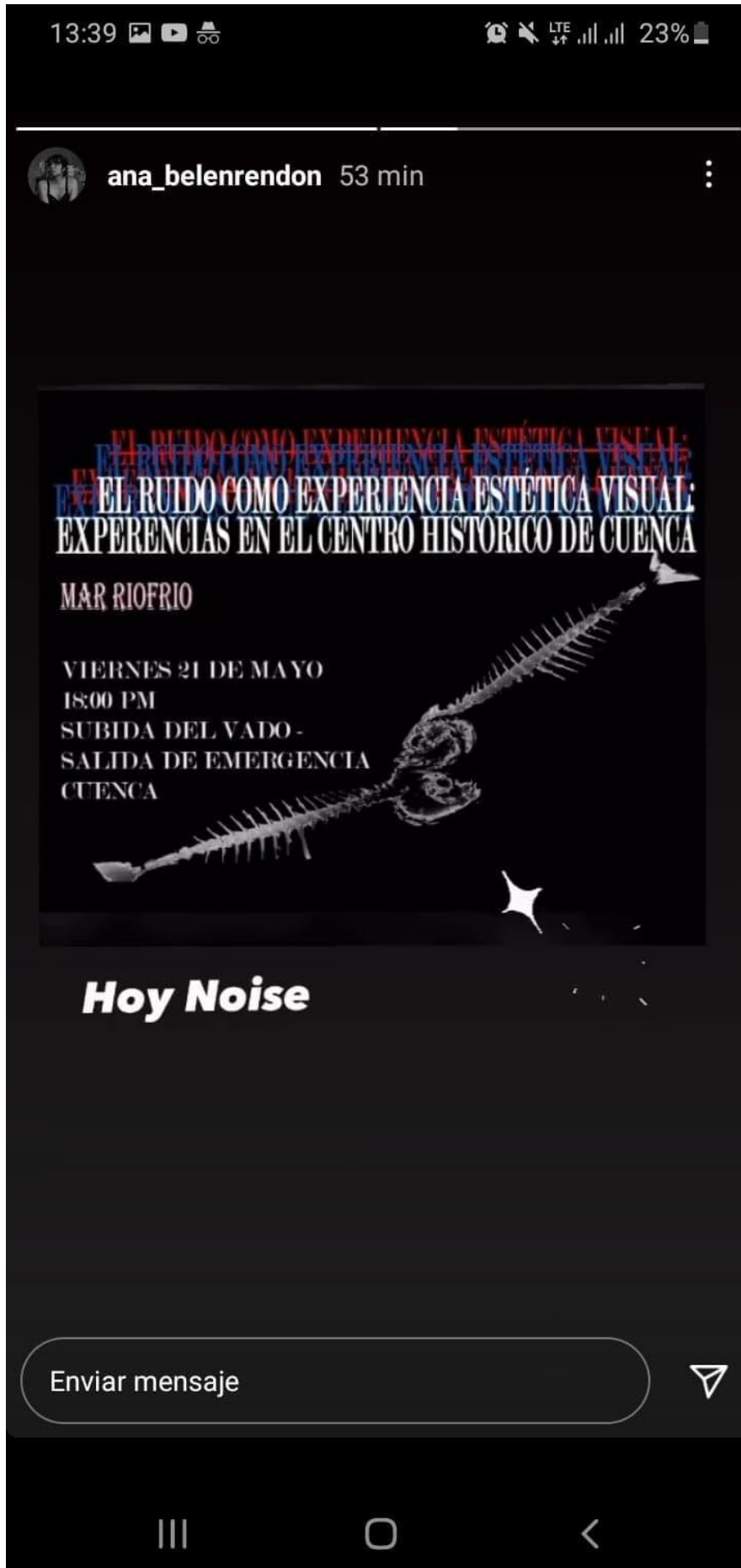
Responde a c.mal77

[Navigation icons]













## FUENTES FOTOGRÁFICAS

Imagen N°1: L.E. Piette. (principios del siglo XX). *Tubos en huesos de pájaros del Paleolítico Superior, de la cueva de Rochebertier, Placard, Laroche-foucault (Charente).*

Ilustración.

Soundcenter.it.

Recuperado:

<https://www.soundcenter.it/preistoriastrumentariospain.html>

Imagen 2: Sánchez, Á. (2001). *Tubos enteros de la Cova de l'Or.* Ilustración. Laboratorio de Arqueoloxia e Formas Culturáis. Universidad Santiago de Compostela. España.

Recuperado

de:

<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUK-EwjupcfvhqPyAhXDQjABHVQ1AYUQFnoECAUQAaw&url=https%3A%2F%2Ftp.revistas.csic.es%2Findex.php%2Ftp%2Farticle%2Fdownload%2F223%2F223%2F227&sg=AOvVaw2BCo4M6UNIY9C318VZI4WR>

Imagen N°3: Euphronios y Pistoxenos. (480 a.C. y 470 a.C). *Kylix de Apolo.* Pintura Griega. Museo Arqueológico de Delfos, Grecia.

Recuperado de: <http://kokita-erihistoriadelarte.blogspot.com/2019/07/kylix-de-apollo.html>

Imagen N°4: *Cupidos jugando con una lira* (siglo I d.C). Fresco romano de Herculano.

Herculano,

Roma.

Recuperado

de:

<https://www.facebook.com/151487124895824/photos/a.611391772238688/1076721755705685>

Imagen N°5: Cultura maya Jaina. (300 d. C). *Silbato maya con forma de armadillo proveniente de Jaina.* Silbato. Gaceta UNAM. Proyecto Digitalización de las colecciones arqueológicas y etnográficas del MNA- INAH-CANON. Instrumento.

Recuperado de:

<https://www.gaceta.unam.mx/hubo-gran-variedad-de-instrumentos-sonoros-prehispanicos/>

Imagen N°6: Bettmann, C. (1929). *León Theremin mostrando su invento El Theremin en Nueva York.* Fotografía. The Bettmann Archive.

Recuperado de:

<https://www.bbc.com/mundo/vert-cul-55520447>

Imagen N°7: Bettmann, C. (1958). *Edgard Varèse escucha Poème électronique presso i Laboratori Philips di Eindhoven.* Fotografía. The Bettmann Archive.

Recuperado de:

<https://bibliolmc.ntv31.com/node/1253>

Imagen N°8: Panei, S. (2018). *Fonoautógrafo en la muestra Atrapando el Sonido de la Fundación Telefónica.* Fotografía.

Recuperado

de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Atrapar\\_el\\_sonido\\_Fundaci%C3%B3n\\_Telef%C3%B3nica\\_02\\_Fonoaut%C3%B3grafo.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Atrapar_el_sonido_Fundaci%C3%B3n_Telef%C3%B3nica_02_Fonoaut%C3%B3grafo.jpg)

Imagen N°9: Mann, E (2016). *Robert Morris, 1961. Box with the Sound of Its Own Making (exhibition copy).* Fotografía. Seattle Art Museum, Seattle, Gift of Mr and Mrs Bagley Wright.

Recuperado de: <https://postwar.hausderkunst.de/en/artworks->



artists/artworks/box-with-the-sound-of-its-own-making-exhibition-copy-kiste-mit-dem-geraeusch-von-ihrer-eigenen-herstellung-ausstellungsduplikat

Imagen N°10: Knighton, D. (2015). *A Moog synthesizer on display at the Moog booth at The NAMM Show 2015*. Sintetizador. Anaheim, California. Recuperado de: <https://www.gettyimages.es/detail/fotografía-de-noticias/moog-synthesizer-on-display-at-the-moog-booth-fotografía-de-noticias/462882056?adppopup=true>

Imagen N°11: Akai. (1994). *MPC3000*. Sampler. Recuperado de: <https://djmag.es/la-historia-del-mpc/>

Imagen N°12: Carson, S. (1981). *Singer and bassist Genesis P-Orridge (Neil Megson) of Throbbing Gristle performs on stage at the Veterans Auditorium on May 22, 1981 in Culver City, California*. Fotografía. Recuperado de: <https://www.gettyimages.es/detail/fotografía-de-noticias/singer-and-bassist-genesis-p-orridge-of-fotografía-de-noticias/74001660?adppopup=true>

Imagen N°13: Russolo, L. (1913). *Russolo a la izquierda, ejecutando un aullador en tanto su asistente Ugo Piatti ejecuta el zumbador en su laboratorio de intonarumori en Milán*. Fotografía. Milán. Proyecto IDIS. Recuperado de: <https://proyectoidis.org/intonarumori/>

Imagen N°14: Cage, J. (1952). *4'33"*. Fotograma. YouTube. Recuperado de: <https://www.thepiano.sg/piano/read/john-cages-433-defies-silence>

Imagen N°15: Ruzska, L. (1948). *Pierre Schaeffer en su estudio manipulando uno de los primeros teclados MIDI de la Historia*. Fotografía. Francia. Recuperado de: <https://bustena.wordpress.com/2017/07/14/la-cinta-magnetica/>

Imagen N°16: Cliett, J. (1987). *Composer La Monte Young*. Fotografía. The Pandit Pran Nath Musical Composition Trust. Recuperado de: <https://www.vulture.com/2015/06/la-monte-young-dream-house.html>

Imagen N°17: Tissue, S. (2010). *Masami Akita performing live at ISSUE Project Room in 2010*. Fotografía. Nueva York. Recuperado de: <https://www.vice.com/fr/article/d3bb9q/merzbow-pour-un-elogue-de-la-noise>

Imagen N°18: Nygren, P. (s, f). *DJ*. Revista UNAM. Recuperado de: <http://www.revista.unam.mx/vol.17/num6/art44/>

Imagen N°19: Santis, O. (2019). *Tercer Vértice*. Portada de disco. Argentina. Recuperado de: <https://www.elruidoeselmensaje.com/resena-3vertice/>

Imagen N°20: Zorko, P. (2015). *Too much noise*. GIF. Recuperado de: <https://gfycat.com/difficultmiserlyblackandtancoonhound>



Imagen N°21: Calbert, J. (1990). *Dan Lander*. Fotografía. Recuperado de: [http://www.kunstradio.at/1990B/20\\_9\\_90.html](http://www.kunstradio.at/1990B/20_9_90.html)

Imagen N°22: Tonkin, M & Liu, A. (2006). *The Singing and Ringing Tree*. Escultura. Proyecto IDIS. Recuperado de: <https://proyectoidis.org/arte-sonoro/>

Imagen N°23: MAC. (2019-2020). *Vista de la exposición "Zimoun 1.708 motores DC preparados, 646 elementos de cartón, 336 golillas metálicas, 259 pelotas de algodón, 158 alambres de soldar, 39 kg. de madera, 38.5 mt. de cuerdas, 5.3 km. de hilo, 1 video"*. Fotografía. MAC Quinta Normal, Santiago de Chile. Recuperado de: <https://artishockrevista.com/2020/01/15/zimoun-el-sonido-no-es-mas-importante-que-los-elementos-visuales-ni-tampoco-al-reves-son-lo-mismo/>

Imagen N°24: QS Study. (s,f) *Musical Note Sound Wave and Noise Sound Wave*. Ilustración. Recuperado de: <https://qsstudy.com/physics/noise-musical-sound-effect>

Imagen N°25: Clipy.co. (2017). *Static Noise*. GIF. Recuperado de: <https://clippy.co/clip/static-noise/>

Imagen N°26: Vomir. (2015). *no dynamics, no change, no development, no ideas*. Fotografía. NoiseWiki. Recuperado de: <https://www.noisewiki.com/wiki/index.php?title=Vomir>

Imagen N°27: Google Maps. (2021). Centro Histórico de Cuenca. Mapa. Recuperado de: [https://www.google.com/maps?q=centro+historico+de+cuenca&source=lmns&client=firefox-b-d&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwi5yofjmqPyAhWKNN8KHcMXChQQ\\_AUoAnoECAEQAg](https://www.google.com/maps?q=centro+historico+de+cuenca&source=lmns&client=firefox-b-d&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwi5yofjmqPyAhWKNN8KHcMXChQQ_AUoAnoECAEQAg)

Imagen N°28: GAD Municipal de Cuenca & Universidad del Azuay. *Cuadro N°9 Valores (dB) promedio correspondientes a las mediciones de ruido en zonas comerciales mixtas*. 2014. Cuadro. Recuperado de [http://cga.cuenca.gob.ec/sites/default/files/Mapa\\_Ruido\\_2014.pdf](http://cga.cuenca.gob.ec/sites/default/files/Mapa_Ruido_2014.pdf)

Imagen N°29: GAD Municipal de Cuenca & Universidad del Azuay. (2014). *Cuadro N°9 Valores (dB) promedio correspondientes a las mediciones de ruido en zonas comerciales mixtas*. Cuadro. Recuperado de [http://cga.cuenca.gob.ec/sites/default/files/Mapa\\_Ruido\\_2014.pdf](http://cga.cuenca.gob.ec/sites/default/files/Mapa_Ruido_2014.pdf)

Imagen N°30: Fredy Marco Armijos Arcos. (2018). *Tabla 14 Monitoreo de Ruido de la Ciudad de Cuenca dB(A)*. Tabla. Universidad Politécnica Salesiana. Recuperado de: <https://dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/15595/1/UPS-CT007659.pdf>

Imagen N°31: María José Riofrío. (2021). *Creación de ruido*. Captura de pantalla.



Imagen N°32: María Riofrío. (2021). *El ruido como experiencia estética visual: Experiencias en el Centro Histórico de Cuenca*. Flyer.

Imagen N°33: Daniel Coka. (2021). *Estética del ruido, experiencias en el centro histórico de Cuenca*. Fotograma.

Imagen N°34: Daniel Coka. (2021). *Estética del ruido, experiencias en el centro histórico de Cuenca*. Fotograma.

Imagen N°35: Daniel Coka. (2021). *Estética del ruido, experiencias en el centro histórico de Cuenca*. Fotograma.

Imagen N°36: Daniel Coka. (2021). *Estética del ruido, experiencias en el centro histórico de Cuenca*. Fotograma.

Imagen N°37: Daniel Coka. (2021). *Estética del ruido, experiencias en el centro histórico de Cuenca*. Fotograma.

Imagen N°38: Daniel Coka. (2021). *Estética del ruido, experiencias en el centro histórico de Cuenca*. Fotograma.