

INFORME FINAL

Procesos de producción y postproducción en *Los Durmientes*.

Vínculos entre teoría y praxis artística experimental contemporánea – Etapa I

Becaria: Jessica Jortack-Taich Dawson

Directora del Programa: Mgter. María Ángeles Forcada

Dirección de Investigación y Desarrollo- Facultad de Artes y Diseño

Universidad Nacional de Cuyo - Mendoza, Argentina

2011 - 2012

ABSTRACT

El presente proyecto retoma reflexiones del Informe Vínculos, dándoles mayor desarrollo y gravitación en el proceso constructivo y materialización final de *Los Durmientes*.

A partir de la relectura de McLuhan, Deleuze, Derrida y Žižek, se aborda ¿en qué términos hablar de una apertura en la linealidad tradicional del sentido mediante prácticas contemporáneas de *arte sonoro* y *lumínico* objetualizadas en una intervención artística del espacio urbano? Esto profundiza en aspectos del lenguaje deconstructivo y la noción de *desobra*, vinculados a la producción de arte experimental. Específicamente: ¿Qué posibilidades políticas tiene hoy la obra de arte en relación a su crisis performática?

Los objetivos son: (1) Materializar la intervención de arte lumínico-sonoro que se autorreflexione en tanto “*imagen sin referente*”, articulando “*in situ*” la alta tecnología interactiva del mapping y el potencial evocativo del paisaje sonoro. (2) Generar un proceso de producción crítica de obra desde las nociones de “deconstrucción” y “desobra”, analizando su discursividad. (3) Revisar el grado de participación que tiene -en la construcción de su propio imaginario- la sociedad mendocina actual, con sus instituciones reguladoras de cultura y sus políticas de intervención artística en el espacio “público” y de apoyo económico para las prácticas contemporáneas del arte (g)local.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO
BECA PROMOCIÓN A LA INVESTIGACIÓN
Resolución N° 385. Anexo único.

Informe Final - Becas (2011-2012)

- **Categoría de Beca:** Alumno
- **Nombre y Apellido del Becario:** Jessica Jortack-Taich Dawson
- **Nombre y Apellido del Director de Beca:** Mgster. María Ángeles Forcada
- **Título del Proyecto de Investigación desarrollado con la Beca:**
Procesos de producción y postproducción en “Los Durmientes”.
Vínculos entre teoría y praxis artística experimental contemporánea – Etapa I

➤ **Objetivos:**

Objetivo general:

Fortalecer el vínculo de mutua colaboración que se da entre teoría y praxis artística al asumir la interdisciplinariedad y las relaciones contextuales del medio mendocino actual -artístico y social- como espacio a intervenir con la producción de una obra de arte de carácter experimental.

Objetivos específicos:

1. Producir la obra de arte lumínico y arte sonoro “Los Durmientes”, en tanto “*imagen sin referente*” que se autorreflexione como tal, articulando “*in situ*” la alta tecnología en la proyección del *video mapping* interactivo y el potencial evocativo de la imagen sonora; Analizar sus consecuencias.
2. Generar un proceso crítico de construcción de obra a partir de las nociones de “deconstrucción” y de “desobra”, cuestionando performativamente la discursividad teórica y práctica del arte contemporáneo, mediante la *apertura en la tradicional linealidad del sentido (logos)*.
3. Reflexionar acerca del grado de participación que tiene -en la construcción de su propio imaginario- la sociedad mendocina actual, con sus instituciones formadoras, protectoras y reguladoras de cultura, sus políticas de intervención artística en el espacio “público” y el sustento económico destinado a la promoción del arte “local” en sus prácticas contemporáneas.

➤ **Hipótesis de Trabajo:** sin modificaciones

Hipótesis de trabajo:

1. El nivel de autorreflexión que delate la obra “Los Durmientes” en tanto “*imagen sin referente*” es directamente proporcional a la consecución la articulación “*in situ*” (lugar específico) de la alta tecnología en la proyección del *video mapping* interactivo y el potencial evocativo de la imagen sonora. Dicha articulación tendrá consecuencias susceptibles de convertirse en objeto de análisis teórico.
2. El proceso crítico de construcción de obra a partir de las nociones de “*deconstrucción*” y de “*desobra*”, surge del cuestionamiento performativo de la discursividad teórica y práctica del arte contemporáneo, mediante la *apertura en la tradicional linealidad del sentido (logos)*.
3. El grado de participación del sujeto social en la construcción de su propio imaginario en la actual Mendoza disminuye cuando aumenta el control ejercido desde las instituciones formadoras, protectoras y reguladoras de cultura, siendo represoras las políticas de intervención artística en el espacio “público” e ineficiente el sustento económico destinado a la promoción del arte “local” en sus prácticas contemporáneas.

➤ **Metodología:**

¿Las técnicas y/o metodologías fueron adecuadas o hubo que realizar cambios? Fundamentar

La metodología de investigación proporcionó la guía adecuada al proyecto en la *Etapas I* de las dos etapas previstas. Vale decir: en la etapa que concierne a este informe. Se observan leves modificaciones para la *Etapas II* (a desarrollar en un proyecto posterior). A continuación se ofrece el detalle de diseño y técnicas empleadas.

Metodología de investigación: de diseño descriptivo – interpretativo, con una estrategia de investigación predominantemente cualitativa.

Se llevó a cabo a través de las siguientes técnicas:

- I. En la revisión bibliográfica: Se buscó cuáles son las categorías teóricas contemporáneas del arte experimental multimedia, tanto en los autores destacados internacionalmente como en los locales.
- II. Observación e investigación “*in situ*”. Esta se llevó a cabo a fin de describir con toda precisión de qué modo y por qué causas la situación cultural en Mendoza presenta tantos inconvenientes para realizar una obra de este tipo. El objetivo fue sortear dichos obstáculos.
- III. Entrevistas en profundidad, con el objetivo de conocer cuáles son las experiencias de artistas que han trabajado ya dentro de esta perspectiva que planteaba el proyecto.

- IV. Estudios pertinentes al desarrollo técnico del proyecto “Los Durmientes”: se tomó clases de los *software* específicos para video, audio y *midi*, clases de electrónica. Se realizó una revisión de la bibliografía técnica específica.
- V. En la medida de lo posible y hasta donde las condiciones del emplazamiento lo permitieron, se realizaron las pruebas, ensayos públicos y análisis de los mismos, tal como contemplaba esta técnica V. Así mismo, se expuso el material audiovisual obtenido a artistas y docentes de diferente formación artística. Ello, a fin de obtener las distintas visiones, criterios, opiniones y aportes a la obra en construcción.
- VI. Autorreflexión: a través de una narración de tipo ensayo, se fue reflexionando sobre el proceso de construcción y deconstrucción de la obra “Los durmientes”, las gestiones involucradas en su materialización y las referencias teóricas pertinentes.
- VII. Se articuló en un documento toda la información recogida para cumplir con el objetivo general de este proyecto de investigación, que es fortalecer el vínculo de mutua colaboración entre teoría y práctica artística. De ello da cuenta el material escrito que prosigue a este formulario o formato estandarizado.

Justificación: El uso de una estrategia de carácter cualitativo se justifica dadas las características del objeto de estudio. Éstas son: complejo, no medible, teórico-empírico-de carácter subjetivo. Hay un posicionamiento en la corriente del arte experimental, desde la cual se ejecuta el producto teniendo en cuenta el contexto, las determinantes de este contexto y como éste dota de significaciones a la obra.

➤ **Grado de Avance:**

Conforme al cronograma de actividades presentado: Describa clara y concisamente las tareas realizadas previstas como así también las actividades desarrolladas, no planificadas

Las actividades realizadas previstas tienen plena correspondencia con el detalle de las fases y pasos metodológicos propuestos, según el desglose de la metodología implementada y ya detallada en el punto anterior.

Ellas son:

Primera fase

- I. Primer paso: Revisión de la teoría y avance del estado del arte. Rastreo de antecedentes sobre las temáticas en cuestión.

Actividades programadas y desarrolladas.

- II. Segundo paso: Precisar, definir y caracterizar el tipo de obstáculos que el contexto político-cultural presenta para la concreción de la obra.

Actividades programadas y desarrolladas.

- a. Primer momento: se progresó en la gestión de permisos correspondientes al ingreso a terrenos municipales; se realizó el relevamiento –en la medida que las normativas municipales y policiales lo permitieron- y se conformó un archivo fotográfico del lugar requerido como emplazamiento para la obra.

- b. Segundo momento: Se investigó todas las instancias estatales que ofrecen fondos concursables para la promoción de la cultura desde la provincia. Acto seguido, este paso proponía la presentación del proyecto de obra a todas las instancias encontradas en la investigación¹.
 - c. Tercer momento: observación y constatación de resultados.
- III. Entrevistar en profundidad a artistas y otros agentes culturales –tanto del medio mendocino, como de Buenos Aires y Santiago- que trabajen desde una perspectiva experimental en el espacio público.

Actividad programada y desarrollada.

Segunda fase:

- IV. Se cursará el taller de Composición audiovisual avanzada (Lic. Andrés Concatti) en la Biblioteca General San Martín². Se cursará la materia Composición musical con medios electroacústicos I, II y III (Ing. Gonzalo de Borbón) en la Escuela de Música, UNCu. Se tomarán clases particulares de electrónica y de programación con los tesisistas de la Cátedra de proyecto final (Ing. Esteban Anzoize) en Electrónica, UTN y de la Cátedra de proyecto final (Ing. Miguel Gantuz) en Electrónica, UM.

Actividades programadas y desarrolladas.

- V. Se completará el grupo de trabajo del siguiente modo: En sonido y composición: el Licenciado en Composición, Pianista, compositor e improvisador y Doctor en Musicología: Carlos Silva Vega (Barcelona); En la amplificación y manipulación de composición en tiempo real: el estudiante de composición musical Gabriel Dávila Kurbán (Mendoza); En la programación de software los tesisistas aconsejados por los Ingenieros Anzoize y Gantuz; En la proyección, interacción de interfaces, producción y postproducción del material visual: Jessica Jortack-Taich Dawson (quien está a cargo de este proyecto). Con reuniones semanales donde se irán cotejando pruebas, ensayos y estados de avance del proyecto general³.

Actividades programadas y parcialmente desarrolladas.

Tercera fase:

NOTA: La Tercera Fase propuesta en la Metodología proyectaba ser realizada en una *Etapa II* de este proyecto. De este modo, la *Etapa II* contemplaba las siguientes actividades:

- VI. Se realizarán pruebas, ensayos públicos y análisis, así como también se expondrá video-registro a artistas y docentes de diferente formación artística, a fin de obtener diferentes visiones, criterios, opiniones y aportes a la obra en construcción.

¹ Las observaciones y dificultades encontradas se detallarán en el ítem siguiente, de acuerdo al orden que este formato de entrega de informe final ha establecido para los proyectos 2012.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

Actividades programadas a desarrollar en la *Etapa II*, continuación del presente proyecto.

VII. Se procederá a la redacción final del informe:

- a. Primer momento: Mediante una técnica de narración reflexiva se irá desarrollando el proceso constructivo, deconstructivo y creativo para ir adecuando la obra a los objetivos propuestos.
- b. Segundo momento: Se someterá a dos pruebas parciales a medida que avance la construcción técnica de la obra. Esto, mediante registro escrito, fotográfico, video y exposición a docentes.
- c. Tercer momento: Procesamiento final de todos los datos recogidos. Informe y análisis. Presentación de un video-arte y exposición performática.

Actividades programadas a desarrollar en la *Etapa II*, continuación del presente proyecto.

Las actividades realizadas no previstas consisten en:

Asistencia a dos cursos en relación con los programas a utilizar en las pruebas y construcción necesarias en el proceso de obra “Los Durmientes”; Asistencia a un Festival Internacional y a un Encuentro Internacional en Santiago de Chile, con su ciclo de talleres (*workshop*); Asistencia a diversas muestras vinculadas fuertemente con los medios y conceptos manejados en el proyecto de obra “Los Durmientes”. Entrevistas e intercambios con artistas de Santiago, Valparaíso y Buenos Aires.

Específicamente:

1. Asistencia y aprobación del curso: “Educación artística en función de las ofertas de capacitación para la semi-presencialidad. Plan de Acción para el desarrollo de las TIC e Innovación Educativa en la Facultad de Artes y Diseño”. Aprobado por Res.3199/11 C.S. Dictado durante los meses de marzo a junio 2012 por los docentes Lic.María Beatriz Perlbach y Lic.Mariela Meljín; en el marco de los Programas de Integración que la Universidad Nacional de Cuyo implementó en la Facultad de Artes y Diseño.

2. Asistencia y aprobación del curso Edición de Video. Introducción. A cargo de Juan Pablo Donoso, durante los meses de octubre a noviembre del 2012 en la sala de Educación a Distancia del Edificio de Docencia de la Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.

3. Asistencia al IVC3.0 – 3^{er} Festival Internacional de Videodanza de Chile, en cuyo marco se desarrollaron las actividades de Interface: Encuentro Internacional de Arte, Cuerpo, Ciencia y Tecnología. El Festival abarcó las acciones desarrolladas en el Centro Cívico de la Comuna El Bosque y en el Centro Cultural de España, ambos en Santiago de Chile, desde el 25 de julio al 02 de Agosto del 2012. Se integraron desde allí las actividades de Interface, con el ciclo de talleres dictados en PCDV (sede Central), Valparaíso Chile, durante el mes de agosto del 2012. Asistencia a talleres, toma de Registro y entrevistas a artistas (Diego Alberti, Constanza Peña, etc.)

4. Asistencia a Exploradores del Sonido- Concierto Audiovisual, llevado a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, sede Parque Forestal, el 6 de octubre del 2012. Organizado por Mika Martini y Anilla Cultural MAC, como una puesta en escena de las propuestas provenientes de Argentina y Chile, que

entrecruzan: música experimental, *ambient*, improvisación y las grabaciones de campo.

Toma de Registro y entrevistas a artistas y colectivos (Luis Marte, Dolores Lagrange, etc.)

➤ **Resultados:**

Desarrolle los principales resultados obtenidos y las dificultades encontradas.

Principales resultados obtenidos:

Los resultados esperados en esta investigación tienen completa relación con los objetivos propuestos, las hipótesis manejadas y la aplicación de la metodología de estudio. Por lo tanto, lo que cabe aclarar acá es qué sólo una parte de la investigación se preveía concretar en esta *Etapa I* y que los resultados esperados para la totalidad del proyecto se concretarán en la *Etapa II*, a cuya renovación de beca se postulará en los plazos correspondientes y de acuerdo a la evaluación del presente Informe Final.

De este modo:

Fase I (FI):

Paso Metodológico II:

1- Entrega por escrito del estado de avance que considera:

- a. Un informe parcial de la gestión de permisos en espacios “públicos”.
- b. Un informe parcial de gestión de fondos concursables.
- c. Un informe parcial de los procesos técnicos digitales involucrados en la intervención multimedia denominada “Los Durmientes”.
- d. Un archivo fotográfico y material de relevamiento del emplazamiento de la obra “Los Durmientes”.

2- Entrega de un ensayo teórico centrado en el Arte Sonoro y sus implicancias en la intervención del espacio público. Formato impreso +CDRoom.

3- Entrega de una copia del proyecto “Los Durmientes” con las variables impuestas según el número de veces que haya debido reestructurarse, a fin de establecer comparaciones y sacar conclusiones para una redacción final. Esta debería contemplar el detalle de permiso(s) obtenido(s) para acceso al predio (o el estado en que se encuentra dicha gestión), el relevamiento pertinente según las posibilidades de acceso, la cotización completa de los recursos necesarios y las instancias de financiación a la que se esté postulando. La reestructuración de “Los Durmientes” se habría realizado acorde a las condiciones espaciales, urbanas y arquitectónicas (soportes para la obra) del sitio de emplazamiento.

Respecto de este sexto resultado esperado y como ya se aclaró en la entrega del Estado de Avance presentado a la Dirección de Investigación en los plazos correspondientes, no hubo necesidad de ser llevado a cabo. Se cuenta ya con las tres versiones realizadas (1° en Ciudad, 2° en Palmira y 3° en Ciudad nuevamente); todas ellas adjuntas en la postulación a esta Beca y el Informe de Avance del Proyecto). No se descarta la posibilidad de conseguir concretar permisos municipales o fiscales para una nueva reestructuración del proyecto de obra “Los Durmientes”. No obstante, como podrá deducirse de los resultados arrojados por los informes señalados en este mismo ítem, en **Fase I – Paso Metodológico II: 1. a., b. y c.**, tanto la gestión de permisos en espacios públicos (FI. PMII.1.a) como los fondos concursables acá reunidos en archivo

parcial (FI. PMII.1.b.), entran en contradicción, no sólo entre ellos mismos, sino principalmente con los requerimientos y procesos involucrados en el Proyecto de obra “Los Durmientes”, sobre todo, si se tiene en consideración el informe de los procesos técnicos involucrados en el producto final (FI.PMII.1.c.). Ello incide de tal modo en el proyecto de obra que concebir una modificación más para éste conllevará un proceso mucho más radical que los cambios efectuados con motivo de las ya señaladas mudanzas de emplazamiento. En este caso ulterior habrá que contemplar una modificación importante en la implementación de *software libre*, *open hardware* y la correspondiente formación en *lenguaje C++*. Todas estas instancias quedarán debidamente consignadas como actividades suplementarias a las ya previstas para la Etapa II del presente Proyecto de Investigación.

Dificultades encontradas:

Las principales dificultades encontradas tienen relación con la Segunda Fase de la Metodología propuesta y las posibilidades concretas de realizarlas este año.

Fase II

- IV. Se cursará el taller de Composición audiovisual avanzada (Lic. Andrés Concatti) en la Biblioteca General San Martín. Se cursará la materia Composición musical con medios electroacústicos I, II y III (Ing. Gonzalo de Borbón) en la Escuela de Música, UNCu. Se tomarán clases particulares de electrónica y de programación con los tesisistas de la Cátedra de proyecto final (Ing. Esteban Anzoize) en Electrónica, UTN y de la Cátedra de proyecto final (Ing. Miguel Gantuz) en Electrónica, UM.

- El curso de Composición Audiovisual Avanzada que dictaba el Lic. Andrés Concatti en la Biblioteca General San Martín, fue postergado en sus inicios y posteriormente no se realizó en dicha institución. A cambio de ello, la UTN ofreció el curso –o similar-, que presentaba varias ventajas, pero el impedimento fue su **alto costo económico**.

- Por motivos de salud, la becaria a cargo de este Proyecto de Investigación debió ausentarse de la provincia durante los plazos para tomar la materia Composición Musical con Medios Electroacústicos I, II y III (Ing. Gonzalo de Borbón) en la Escuela de Música, UNCu., en calidad de alumno vocacional. Por lo tanto, debió postergar dichos estudios hasta el siguiente año lectivo (2013). De todos modos, este inconveniente fue superado mediante el repaso de manuales y apuntes de la cursada previa (año 2011, en calidad de oyente) e incluso renovando material de estudio, ya que se consiguió el permiso para acceder al sitio web donde el Ingeniero de Borbón sube los documentos de sus cátedras.

Fase II

- V. Se completará el **grupo de trabajo** del siguiente modo: En sonido y composición: el Licenciado en Composición, Pianista, compositor e improvisador y Doctor en Musicología: Carlos Silva Vega (Barcelona); En la amplificación y manipulación de composición en tiempo real: el estudiante de composición musical Gabriel Dávila Kurbán (Mendoza); En la programación de software los tesisistas aconsejados por los Ingenieros Anzoize y Gantuz; En la proyección, interacción de interfaces, producción y postproducción del material visual: Jessica Jortack-Taich Dawson (quien está a cargo de este proyecto).

Con reuniones semanales donde se irán cotejando pruebas, ensayos y estados de avance del proyecto general.

- Si bien el grupo de trabajo cuenta aún con el compromiso creciente del Licenciado en Composición, Pianista y Doctor en Musicología: Carlos Silva Vega (Barcelona), la falta de presupuesto ha obligado a no continuar con reuniones relacionadas con la amplificación y manipulación de composición en tiempo real. Aunque aún se cuenta con la mejor disposición del músico Gabriel Dávila Kurbán (Mendoza), son demasiado onerosos los equipos de amplificación y no pudieron seguir siendo costeados sin el apoyo económico correspondiente. Habría sido un aporte cuantioso el haber alcanzado por lo menos a grabar pruebas o registrarlas en video.

- Otra dificultad en relación al grupo de trabajo tiene concordancia con la escasa accesibilidad a conexión hipermedia, sin problemas de “latencia”. El no contar con la conectividad y ancho de banda necesarios, se vio dificultado el trabajo en *tiempo real*. Aparentemente, esto se podría superar si existiese en la provincia algún laboratorio que lo haya implementado. Hasta el momento se desconoce la existencia de alguno.

- Los Ingenieros Anzoize y Gantuz no fueron contactados, por falta de infraestructura técnica que dé soporte a posibles programaciones. Esto significa que no se ha conseguido aún conformar un *laboratorio de prueba*, siquiera. Mucho menos aún, un *laboratorio móvil*. Esto está en estricta relación con los altos costos tecnológicos y de tercerización.

En consecuencia y de acuerdo a lo señalado en el **punto 3** de los **Principales resultados obtenidos** (Fase I, Paso Metodológico II ó FI. PMII. 1. a.,b.yc.), sumado a las **dificultades encontradas**, acá relacionadas con los puntos IV y V de la Fase II de la Metodología propuesta, cabe especificar aún más. A saber:

Que existe una estricta relación entre la mayoría de los impedimentos encontrados y la escasa oferta de concursos de carácter experimental en el arte en Mendoza (podría sostenerse que incluso la oferta es nula). Que la falta de organismos tales como el Centro Cultural de España, con su Medialab, Fundación Telefónica, con su espacio de Arte y Nuevas Tecnologías o de Escuelas pequeñas, tales como la Escuela Newton en Capital Federal, produce un aislamiento respecto de actividades tales como: laboratorios de producción; talleres en red; circuitos de formación e implementación de nuevas tecnologías para el arte; etc. Espacios de formación y asistencia especializada, en definitiva, que caracterizan la oferta artística en la gran mayoría de ciudades universitarias de los países latinoamericanos. Y lo extraño es que Mendoza sí ha sido declarada Ciudad Universitaria, por iniciativa del intendente de la Ciudad. Pese a su nomenclatura, no se cuenta con la infraestructura mínima que responda –ni conceptual, ni materialmente- a la demanda que dicha categoría impone *per se* a la cultura ciudadana.

➤ **Transferencia realizada:**

Adjuntar publicaciones, ponencias y otros materiales o formas de difusión generadas en el marco de la beca. (Tener en cuenta: trabajos publicados, en prensa, presentados en reuniones científicas relevantes, aceptados para su publicación y toda otra forma de difusión de resultados)

Participación en Congresos, Simposios, Jornadas, etc. Especificar: tema; nombre del evento; lugar; fecha; autor/es de la presentación; publicado en actas, memorias; página; año.

Etapas I:

1- EXPOSICIÓN DEL ESTADO DE AVANCE en el Centro de Estudios de Artes Visuales (CEDAV) en la Facultad de Artes y Diseño de la UNCu.

Tema: Investigación para la producción de obra.

Nombre del evento: Reunión mensual para la puesta en común de los investigadores de diversas disciplinas que integran el CEDAV.

Lugar: Espacio CEDAV.

Fecha: 1^{er} Miércoles de cada mes desde marzo a junio del 2012 (primer ciclo)

Autores de la presentación: Jessica Jortack-Taich Dawson (presencial) – Carlos Silva Vega (a distancia)

ESTADO: REALIZADO

2- JORNADAS CEDAV 2012

Exposición de resultados del proyecto Etapa I: Ponencia y proyección audiovisual en la mesa de diálogo “Prácticas de Desplazamiento”, Jornadas del Centro de Estudios de Artes Visuales.

Ponencia: Proyecto de Investigación para la producción de obra: Procesos de producción y postproducción en “Los Durmientes”. Vínculos entre teoría y praxis artística experimental contemporánea – Etapa I.

Nombre del evento: Jornadas CEDAV 2012

Lugar: Aula con multimedia en Galpones de la FAD - UNCu

Fecha: Fecha: 27 de junio de 2012.

Autores de la presentación: Jessica Jortack-Taich Dawson

Ponencia: Proyecto de Investigación para la producción de obra: Vínculos entre teoría y praxis artística contemporánea. Implicancias conceptuales del contexto histórico, político y social de la ciudad de Mendoza en la producción de una obra de arte experimental.

Nombre del evento: Jornadas CEDAV 2012

Lugar: Aula con multimedia en Galpones de la FAD - UNCu

Fecha: Fecha: 27 de junio de 2012.

Autores de la presentación: Jessica Jortack-Taich Dawson

ESTADO: REALIZADO

3- PUBLICACIÓN CON REFERATO

Revista digital “La Extremidad del Otro”. Segundo número. Artículo: Algunas reflexiones en torno a la síntesis dialéctica.

ESTADO: REALIZADO

Título: Algunas reflexiones en torno a la síntesis dialéctica.

Tema: Suspensión dialéctica y Crítica en el Arte Contemporáneo.

Páginas: 49-63

Año: 2012

Publicación en línea disponible en URL:

http://issuu.com/visualobjeto_a/docs/laextremidaddelotro2

[citado en febrero 2013]

Organización: Objeto a. Mendoza. Argentina.

4- PUBLICACIÓN SIN REFERATO

Ensayo teórico centrado en el Arte Sonoro y sus implicancias en la intervención del espacio público. Formato impreso +CDRoom.

Título: Introducción al arte sonoro - Transferencias del Proyecto de Investigación: Procesos de producción y postproducción en “Los Durmientes”: Vínculos entre teoría y praxis artística experimental contemporánea – Etapa I.

Tema: Arte Sonoro e Intervención del espacio urbano.

Páginas: 39pp.

Año: 2012

ESTADO: REALIZADO

Material disponible en Biblioteca de CEDAV. Se espera la aprobación o correcciones que la Dirección de Investigaciones realice sobre dicho Informe, para proceder a la entrega de copias a las Bibliotecas FAD y Central de la UNCu.

5- Presentación multimedia de la publicación sobre Arte Sonoro y sus implicancias en la intervención del espacio público, en el Centro de Estudios de Artes Visuales (CEDAV) en la Facultad de Artes y Diseño de la UNCu.

ESTADO: REALIZADO

Tema: Investigación para la producción de obra.

Nombre del evento: Reunión mensual para la puesta en común de los investigadores de diversas disciplinas que integran el CEDAV.

Lugar: Espacio CEDAV.

Fecha: 1^{er} Miércoles de cada mes desde marzo a junio del 2012 (2ºCiclo)

Autores de la presentación: Jesica Jortack-Taich Dawson (presencial) – Carlos Silva Vega (a distancia)

4- Charla introductoria al Arte Lumínico y al Arte Sonoro en el contexto de las prácticas contemporáneas de arte experimental, en las Cátedras de Dibujo I, Pintura I y Pintura II, de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCu.

EN PROCESO:

Para la Cátedra de Dibujo I, en un acuerdo conjunto entre la titular de Cátedra y la becaria de este proyecto, se tomó la decisión de postergarlo hasta en inicio del ciclo académico 2013. Ello, a fin de que no se superponga con las mesas de exámenes y en vistas de un mayor aprovechamiento del material en relación a la participación de una mayor audiencia.

Para las Cátedras de Taller de Pintura I y II se postergó hasta el año académico 2013 por decisión del Titular de Cátedra. En este caso habrá que contemplar elevar las solicitudes correspondientes a las autoridades competentes a fin de contraprestar a la FAD-UNCu esta última transferencia contemplada en la Etapa I del presente Proyecto de Investigación.

PRESENTACIÓN: En la sede de la Dirección de Investigación y Desarrollo – Facultad de Artes y Diseño (Edificio de Gobierno) **hasta las 12:00 hs del 6 de marzo de 2013.**

FORMA DE PRESENTACIÓN: un original, y una carpeta con copia de las probanzas.

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN:

Procesos de producción y postproducción en *Los Durmientes*.
Vínculos entre teoría y praxis artística experimental contemporánea.

INFORMES ETAPA I

- a. Informe parcial de la gestión de permisos en espacios públicos.
- b. Informe parcial de gestión de fondos concursables.
- c. Informe parcial de procesos técnicos involucrados en la intervención multimedia denominada *Los Durmientes*.
- d. Archivo fotográfico y material de relevamiento del emplazamiento de la obra *Los Durmientes*.

Becaria : Jessica Jortack-Taich Dawson
Directora del Programa: Mgter. María Ángeles Forcada
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO - UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
MZA - ARGENTINA - AGOSTO / 2012

A modo de introducción

El proyecto de obra denominado Los Durmientes –instancia práctica de la investigación– consiste en el proceso constructivo de una pieza de intervención urbana. Se trata de una intervención audio-visual “*in situ*”, que articula arte y tecnología. Se busca la integración de dos áreas artísticas: las artes visuales y la música, asistidas desde la luminotecnia digital, la infografía, la programación y la tecnología en sonido. El arte sonoro, el arte lumínico y la intervención urbana multimedia son, en el arte experimental, géneros híbridos que se combinan en Los Durmientes con la producción co-autoral, hipermediatizada, de manera interactiva y pública. No obstante la serie de procesos tecnologizados, se trabaja desde la memoria histórica de la ciudad, a partir de las condiciones sociales actuales.

El hecho de que sea una construcción “*in situ*” quiere decir que –al igual que todo trabajo deudor del *site specific art*–, es diseñada estratégicamente en función de su emplazamiento. En este caso, el emplazamiento está dado por la estación Mendoza del ex Ferrocarril San Martín. Allí, el espacio cotidiano se devela como contenedor *mnémico* de una historia altamente determinada. Trabajar ese espacio produciría un “*objeto inmaterial*” cargado de significaciones que ya circulan en el ideario colectivo de un modo silencioso. De modo tal que la intervención actuaría (re)des-cubriendo las potenciales interpretaciones del material simbólico que en torno a ese espacio ha producido la cultura.

De allí que las determinantes político-económicas que enhebran la producción cultural se tornen relevantes para la obra. La concepción del arte, del espacio “*público*” y de la capacidad de incidir en la propia historia que el sujeto de la sociedad mendocina actual delata son coordenadas que aparecen protagónicas a la hora de llevar a cabo la intervención. No sólo porque incidan en las posibles lecturas interpretativas una vez concretada la obra, sino porque aparecen problematizadas ya en el mismo proyecto constructivo de Los Durmientes.

Además de materializar la obra –objetivo principal de este proyecto (*Etapas I y II*)–, se busca generar un proceso de producción crítica de obra que no sólo contemple analizar su propia discursividad. Sino que asuma problemáticas propias de su proceso constructivo, revisando el grado de participación que tiene la sociedad mendocina actual en la construcción de su propio imaginario, con sus instituciones reguladoras y sus políticas culturales de carácter *global*.

Debido a ello se ha previsto para esta *Etapa I* entregar un escrito que contemple:

- a. Un informe parcial de la gestión de permisos en espacios “públicos”.
- b. Un informe parcial de gestión de fondos concursables.
- c. Un informe parcial de los procesos técnicos digitales involucrados en la intervención multimedia denominada Los Durmientes.
- d. Un archivo fotográfico y material de relevamiento del emplazamiento de la obra “Los Durmientes”.

A continuación de estos cuatro informes *parciales* se añadirá el ensayo Introducción al Arte Sonoro. Transferencias del Proyecto – Etapa I. El material audiovisual correspondiente a dicho ensayo se adjunta en DVD. A su vez, el material relativo a la instancia teórica de la presente investigación –del cual ya se ha ofrecido detalle en el Informe de Avance entregado a la Dirección de Investigación– será articulada en el *Informe Final* previsto para la *Etapa II*. Esto ha sido así indicado mediante nota en el apartado “Grado de Avance” del Informe Final Beca 2012 que precede a este escrito.

a. Informe parcial relativo a la gestión de permisos en espacios públicos:

Como se ha investigado ya (2010-2012) los terrenos del Ferrocarril en Mendoza manifestaban un problema de “dominio”. Ello convertía en un desafío burocrático dar con la información apropiada en Catastro. Sin embargo, dicho problema se soslayaría si se reubicara el emplazamiento de obra dentro de aquellos predios que –aún perteneciendo al Estado Nacional- exhiben pertenecer a la Municipalidad de ciudad en Mendoza. Identificado el “dueño” del “espacio público” podría ser más sencilla la tarea de “obtener su permiso” para realizar una intervención artística de escala urbana.

Ciudad de Mendoza	Ciudad de Mendoza
Solicitud de Permiso para Utilización Transitoria del Espacio Público para Espectáculos Públicos. Condiciones a cumplir dirigidas a los interesados en el uso del espacio público I.- "Espectáculo Público a realizarse" (evento cultural, artístico, de teatro, musical, deportivo, de entretenimiento, etc): descripción de los grupos que participarán, actividades que desarrollaran cada uno, si poseen Personería Jurídica indicando los datos de inscripción y teléfonos de contacto.- II.- Persona a cargo u organizador responsable del Espectáculo Público: nombre y apellido, DNI, domicilio real, fijación de domicilio legal y si posee Personería Jurídica indicar los datos de inscripción y teléfonos de contacto.- III.- Lugar solicitado para la realización del Espectáculo Público: - Espacio solicitado: indicación de la ubicación del mismo, calle y número aproximado donde se encuentra ubicado y/o cualquier otro medio que permita individualizarlo. - Días y horarios en que será utilizado el espacio público.- IV.- Obligaciones a cargo del o de los "Permisionario/s": - Una vez finalizado el "Espectáculo Público" o vencido el plazo por el cual se dio el permiso, me obligo a desocupar el espacio autorizado entregándolo a la Municipalidad libre de personas o cosas, limpio y en el mismo estado en que fue entregado.- - Me comprometo a la utilización del espacio exclusivamente para los fines solicitados y a que no darle otro uso diferente, ni contrario a la moral, a la higiene pública, al Orden Público ni en perjuicio de terceros. - Me obligo a tomar todas las medidas de seguridad, higiene y salubridad necesarias, para garantizar el óptimo desarrollo de la actividad.- - Me obligo a presentar en el Municipio constancia escrita pertinente de que se han abonado los derechos y tasas que corresponden a SADAIC, ADICAPIF Y ARGENTORES y demás Organismos análogos. Me obligo a presentar dichos comprobantes en copia, acompañando los pertinentes originales al Municipio para su verificación, los que serán adjuntados a la presente Solicitud.- - En caso de que, con posterioridad al cumplimiento de la cláusula anterior o como consecuencia de la realización del "Espectáculo Público", surgiera eventualmente alguna otra obligación adicional de pago, respecto de las Organismos mencionados en dicha cláusula, la misma será a mi exclusivo cargo.- Centro de Contactos 0800-222-248323 (de Lunes a Viernes a 8 a 24 hs) contacto@ciudadmendoza.gov.ar	V.- La Municipalidad de la Capital de Mendoza: - Podrá otorgar el pertinente PERMISO para ocupar en forma transitoria el espacio público solicitado y con carácter provisorio, revocable, personal e intransferible.- - No se responsabiliza legalmente desde el punto de vista administrativo, fiscal, laboral, civil y/o penal respecto de cualquier reclamo por parte del o de los "Permisionario/s", los grupos que integran y llevan a cabo el "Espectáculo Público", de sus integrantes, colaboradores, personas a su cargo así como del público asistente al "Espectáculo Público" mencionado y/o que eventualmente tome participación en el mismo, por cualquier daño o perjuicio que puedan sufrir con motivo o en ocasión de dicho evento, ya sean originados por las instalaciones eléctricas, mobiliario, adornos, escenario, o cualquier otro artefacto o instalación colocados o utilizados por los grupos que realizan el espectáculo mencionado o infringido por las personas que integran dichos grupos, o sus colaboradores, o animales utilizados por ellos en el espectáculo o por personas a cargo de dichos grupos o por empresas contratadas por ellos para la realización del evento, o como consecuencia de la realización misma del "Espectáculo Público".- - No se responsabiliza por el contenido del "Espectáculo Público" ni por la violación del o de los "Permisionario/s" a la presente solicitud.- - No se responsabiliza por el pago de los derechos y tasas que el/los "Permisionario/s" tengan que abonar a los organismos y en los casos indicados en el punto IV inciso d y e del presente. Asimismo el Municipio hace reserva expresa del derecho de repetir lo pagado al/los "Permisionario/s" en caso de pago de dichos derechos y tasas por parte del Municipio.- - La presente solicitud NO implica el otorgamiento del PERMISO solicitado, el cual será resuelto oportunamente por la autoridad competente del Municipio y notificado por escrito al/los "Permisionario/s" al domicilio legal constituido en la presente.- Quien suscribe declara expresamente que tiene conocimiento y se somete a las condiciones de la presente solicitud.- Firma del Organizador Responsable Centro de Contactos 0800-222-248323 (de Lunes a Viernes a 8 a 24 hs) contacto@ciudadmendoza.gov.ar

Imagen 1: Solicitud de permiso para utilización transitoria del espacio público para espectáculos públicos

Según puede apreciarse en la Imagen 1, el documento que la Municipalidad de Capital pone a disposición de quienes deseen solicitar el uso de los “espacios públicos” está pre-establecido según una normativa. Dicha normativa es asumida como propia, condición *sine qua non* la solicitud puede llegar a ser aceptada por el Municipio. En dicho documento algunas cláusulas aparecen conflictivas dado el tipo de uso que se pretende dar al espacio y a las características del emplazamiento. Es decir, se trata de una solicitud para realizar un trabajo artístico en un emplazamiento altamente “descuidado”: un espacio “en apariencia” encadenado al abandono. Y sin embargo, habría que asumir el compromiso estipulado en el punto IV.c) “Me obligo a tomar todas las medidas de seguridad, higiene y salubridad necesarias, para garantizar el óptimo desarrollo de la actividad”. La (in)seguridad que caracteriza a los terrenos del ferrocarril en Mendoza es tal que la policía aleada cierra sus puestos una vez caída la tarde.

Por su parte, el punto IV.e) versa: *“En caso de que con posterioridad al cumplimiento de la cláusula anterior o como consecuencia de la realización del “Espectáculo Público”, surgiera alguna otra obligación adicional de pago, respecto de los Organismos mencionados en dicha cláusula, la misma será a mi exclusivo cargo”*. Con ello se refiere a pagos por derecho de autor a los organismos concernientes. O más específicamente, se refiere a que –en caso de ser necesitado el material de autoría ajena y de haber asumido los precios que los sellos y otras instituciones imponen- cualquier costo económico que sea añadido a éstos, también debe ser asumido por quien solicita el espacio. Acá es donde más claramente se deja leer que esta solicitud (la única y, por lo tanto, la más *“ad hoc”* a una intervención artística) prevé riesgos relacionados a derechos comprendidos en la producción y reproducción de obras de arte en el marco de un *“espectáculo callejero o público”*. Vale decir, no es la intervención misma del espacio lo que arma la obra de arte, sino que se concibe siempre al espacio público como el recipiente de la espectacularización del trabajo artístico.

Mientras que en los dos puntos analizados la Municipalidad de Ciudad obliga al solicitante a hacerse cargo de *seguridad, higiene, salubridad y pagos* por concepto de derechos de autor, en el punto V.b) se explicita que ésta *“No se responsabiliza legalmente desde el punto de vista administrativo, fiscal, laboral, civil y/o penal respecto de cualquier reclamo por parte del o de los “Permisionario/s”, los grupos que integran y llevan a cabo el “Espectáculo Público”, de sus integrantes, colaboradores, personas a su cargo así como del público asistente al “Espectáculo Público” mencionado y/o que eventualmente tome participación en el mismo, por cualquier daño o perjuicio que puedan sufrir con motivo o en ocasión de dicho evento, ya sean originados por las instalaciones eléctricas, mobiliario, adornos, escenario, o cualquier otro artefacto o instalación colocados o utilizados por los grupos que realizan el espectáculo mencionado o infringido por las personas que integran dichos grupos, o sus colaboradores, o animales utilizados por ellos en el espectáculo o por personas a cargo de dichos grupos o por empresas contratadas por ellos para la realización del evento, o como consecuencia de la realización misma del “Espectáculo Público”*. Y para el caso específico de una intervención multimedia resulta problemático (así lo fue en la práctica) que el municipio no acceda a prestar tampoco el servicio de su personal de electromecánica para la revisión técnica y supervisión de sus propias instalaciones eléctricas que se encuentran en notable estado de deterioro.

Debido a que la intervención *“Los Durmientes”* requiere de un período de pruebas y ensayos programados *“in situ”* resulta inapropiado este formulario de petición de espacios públicos que la Municipalidad de Ciudad obliga a firmar para ceder sus *“espacios públicos”*. No sólo habría que costear *“seguridad privada”* para cada prueba, ya que se está trabajando con una cantidad importante de equipos de alta tecnología –algunos alquilados, inclusive-, sino que habría que correr el riesgo de que estos mismos equipos electrónicos se malogren por problemas asociados a las viejas instalaciones eléctricas.

Para terminar de revisar el formulario sólo se hará mención acá sólo a un punto más que resulta llamativo. En su última cláusula V.e). el Municipio declara que *“La presente solicitud NO implica el otorgamiento del PERMISO solicitado, el cual será resuelto oportunamente por la autoridad competente del Municipio y notificado por escrito al/los “Permisionario/s” al domicilio legal constituido en la presente”*. Vale decir: el permiso se otorgará cuando y a quién la Municipalidad estime que merece ocupar uno de sus *“espacios públicos”*. Este párrafo final resulta interesante no sólo porque vuelva a poner en duda qué tan *“públicos”* son los espacios *“públicos”* en Ciudad. Sino porque la selectividad con la que el Municipio actúa les asegura no dar cuentas del por qué no es otorgado un espacio.

Más allá de que la petición de un espacio para llevar a cabo una *intervención artística* en la urbe esté mediada por un único formulario que ha sido concebido para quienes pretendan invertir económicamente en la realización de un *“espectáculo”*, con sus evidentes ganancias (sean monetarias o políticas), podría ésta llegar a buen puerto dependiendo de dos variables. La primera de ellas tiene que ver con la factibilidad de que los espacios solicitados efectivamente sean concedidos. La segunda, tiene relación con los fondos concursables; o más específica-

mente: con el concepto que preside las bases de cada fondo concursable para las artes.

En relación a la primera variable, cabe mencionar que los espacios que están siendo aludidos acá presentan un problema de “*dominio*”, lo que ha sido revelado ya –de manera completamente anónima– en la Dirección de Catastro Provincial. La información de Catastro sólo es accesible para agrimensores y arquitectos [Imagen 2] motivo por el cual no se puede indagar en este asunto personalmente y por la vía diseñada para ello. Esto ya fue informado en el *Estado de Avance* del actual proyecto¹, entregado a la Dirección de Investigación de la FAD oportunamente.

Imagen 2: Formulario de ingreso a consulta catastral-
Ministerio de Hacienda- Gobierno de Mendoza.

Mas cabe reparar en que la investigación acerca del dominio de los terrenos del ferrocarril en Mendoza ha continuado su curso. Y que los datos entregados por las indagaciones *on line* de un grupo de arquitectos de la comunidad skyscrapercity.com (SkyscraperCity, 2013) y, sobre todo, por el rico análisis que al respecto han llevado a cabo un par de investigadores y autores de la Revista *Herramienta. Debate y Crítica Marxista* (Herramienta, 2011), dan lugar a construir una “explicación” para tan dificultoso acceso. Por ello, de acuerdo a la Tercera Fase Metodológica, Paso IV, en su Primer y Tercer Momento, correspondiente a la Redacción Final del Informe (a desarrollar en la *Etapa II* de este proyecto) se ha convenido incluir en su apartado a. Informe parcial relativo a la gestión de permisos en espacios públicos, un apartado que de cuenta del “*particular*” estado de los terrenos en cuestión. Con ello se harán bastante más legibles las implicancias de la primera variable propuesta párrafos atrás; variable aquella que *tiene que ver con la factibilidad de que los espacios solicitados efectivamente sean concedidos*.

Respecto de la segunda variable, aquélla que tiene relación con el *acceso a fondos concursables apropiados para concretar la intervención urbana “Los Durmientes”*, se ofrece a continuación de este breve informe el archivo correspondiente.

1. En el Estado de avance entregado a la Dirección de Investigación en la fecha estipulada para ello se precisó:

De acuerdo al primer momento del segundo paso indicado en la metodología que se implementó para precisar, definir y caracterizar el tipo de obstáculos que el contexto político-cultural presenta para la concreción de la obra, se investigó la serie de gestiones correspondientes al ingreso a los terrenos, sumado y contrastado con el rastreo del archivo de prensa.

Con ello, ya se está en conocimiento de las gestiones pertinentes al permiso de ingreso en los predios relevados fotográficamente. Sintéticamente, cabe hacer una primera distinción: Si se decidiera peticionar el acceso a terrenos concesionados a la transnacional brasileña ALL, habría que ir de lunes a viernes a pedir una audición con el gerente de ALL Mendoza Ciudad. Si se decidiera, en cambio, buscar el modo de acceder a los terrenos ubicados entre Tiburcio Benegas y Suipacha de Ciudad (también relevados en archivo fotográfico) habría que dirigirse a Catastro. Estos últimos terrenos hoy están habitados en construcciones de desconocida regularidad. Pero también hay cierta ambigüedad respecto de su posesión. En caso de que los terrenos aún sean fiscales, el procedimiento deberá ser realizado en Catastro Federal en Mendoza. En caso de que dichos terrenos pertenezcan a la Municipalidad de Ciudad –como lo indica el rastreo de archivos de prensa local–, hay que dirigirse a Catastro de Ciudad y pedir la Factibilidad de los mismos. En teoría, dicho trámite debe ser realizado por algún arquitecto o agrimensor. **¿Qué información es la que se obtiene mediante esta gestión?** No sólo el propietario, o más precisamente, el dominio –que según rastreo de archivos de prensa está cambiando permanentemente por estar “en remate”–, sino también la información relativa a uso de suelo, dimensiones, ubicación y límites precisos, estado de deudas e infraestructura que poseen legalmente dichos terrenos. Esta última información es de suma importancia en caso de llevar a cabo el proyecto puesto que indica si las parcelas cuentan o no, entre otros, con el servicio de electricidad. No menor es la información acerca del dominio y del estado de deudas. Tampoco es menor el dato de tener que tercerizar el trámite y costear los honorarios correspondientes.

b. Informe parcial de gestión de fondos concursables.

El presente informe ha sido redactado teniendo en cuenta la oferta de fondos concursables que es proporcionada a través de la red Internet. Los datos reunidos acá corresponden al estudio llevado a cabo en el período 2012. Por constituir el resultado de la *Etapas I* del Proyecto de Investigación Procesos de producción y postproducción en “Los Durmientes”. *Vínculos entre teoría y praxis artística experimental contemporánea*, no se considera “completo”, sino “parcial”. No obstante ello, se ha tomado la decisión de ampliar este banco de datos que fue proyectado únicamente para dar cuenta de todos los fondos estatales para el desarrollo de las artes en la provincia y en la República Argentina. De este modo, los datos a continuación ofrecen el detalle de todo tipo de financiamiento, convocatoria o similar que se haya abierto en el trayecto de la investigación, ya sean estatales, provenientes de alguna ONG o, inclusive, privados.

Debido a que el objetivo principal con el cual se rastreó esta información fue atenuar los elevados costos de la obra en proceso *Los Durmientes*, es posible que dicho rastreo haya sido afectado por una óptica proveniente del *posicionamiento* en el arte experimental contemporáneo. De este modo, el recorte de la información, así como también los detalles que se remarcan para cada uno de ellos (dando mayor desarrollo y gravitación, selectivamente) responden a intereses concretos. A saber: que se contemple categoría, costos y conceptos involucrados en la intervención urbana multimedia e hipermedia que se pretende realizar. Sin afección de ello, se ha contemplado incluir información relativa a otras artes, debido a su relevancia local y –en última instancia- también para dar cuenta de uno más de los aspectos del contexto cultural en el cual se *pre-concibe* y condiciona la producción artística en Mendoza.

✓ **Enero / 2012**

CONVOCATORIA PROGRAMACIÓN 2012 MMAMM

Plazo de presentación 3 de febrero. Bases y fichas de inscripción en www.ciudaddemendoza.gov.ar

La Municipalidad de la Ciudad de Mendoza convoca a artistas visuales a la presentación de proyectos para la programación de 2012 del Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza.

Los interesados podrán presentar sus proyectos hasta el 3 de febrero, de martes a viernes de 9 a 13.30hs. en el MMAMM, subsuelo Plaza Independencia, Tel: 0261- 4257279.

CONVOCATORIA EN BUENOS AIRES DEL IV PREMIO CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI EN LA CATEGORÍA DE ARTES VISUALES

Se ha convocado en Buenos Aires (Argentina) el IV Premio Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti en la categoría de Artes Visuales. La convocatoria estará abierta del 29 de diciembre al 16 de abril de 2012, y cuenta con la organización de la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación, por intermedio del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (CCMHC), y con el apoyo el Fondo Nacional de las Artes (FNA).

El objetivo es promover la producción poética y la reflexión crítica en el campo de las artes visuales contemporáneas sobre el complejo entramado de la defensa y promoción de los derechos humanos, la memoria activa y la construcción colectiva de ciudadanía solidaria. Abierto a todas las disciplinas, se premiará a una obra o proyecto de intervención o *instalación para ser instalado en el hall central del Centro Cultural*.

Está dirigido a artistas argentinos nativos y naturalizados, así como a extranjeros con un mínimo de 2 años de residencia probada en Argentina.

El Jurado estará compuesto por Laura Malosetti Costa, Ana Longoni, Fernando Farina, Roberto Echen y Andrés Labaké.

El premio está dotado con \$20.000 de honorarios para el/los artista/s ganador/es, y hasta \$20.000 en concepto de producción general.



Imagen1: Afiche Convocatoria CCMHC – Buenos Aires

CONVOCATORIA ITAÚ

Estimados:

Durante el mes de mayo, el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza exhibirá una muestra producida por el Banco Itaú y curada por Carlos Trilnick. La misma se llama "1.0 Experimentaciones poéticas con dispositivos electrónicos". En la web www.carlostrilnick.com pueden ver la información de las anteriores. El curador ha decidido incluir dos artistas mendocinos, razón por la cual les solicitamos envíen material que le será remitido. Solamente ha indicado como lineamiento que sean artistas que trabajen con tecnologías digitales, puede ser video, foto digital, instalaciones o interactivos, también proyectos para Internet. Como no ha definido más especificaciones, les solicitamos envíen la información lo más completa posible y de comprensión accesible. El material podrá ser enviado por correo electrónico a esta dirección o en soporte físico, en un sobre A4 a la sede del Museo Municipal de Arte Moderno (Subsuelo Plaza Independencia) hasta el miércoles 29/02.

Los esperamos,

Laura Valdivieso

Directora

Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza

✓ **Febrero / 2012**

CONCURSO INTERVENCIONES URBANAS EN PASEO ALAMEDA 2012

BASES

La Municipalidad de la Ciudad de Mendoza convoca a artistas plásticos de Mendoza o con residencia de más de 5 (cinco) años en la Provincia, a la presentación de propuestas de intervenciones urbanas a lo largo de las siete cuadras que componen el Paseo Alameda.

Los artistas podrán participar en forma individual o grupal y la temática será libre. [...]

No deben considerarse para las intervenciones ni el portal de acceso al Paseo ni el "Balcón de Tango" entre las calles Beltrán y Alberdi, por estar destinados a espectáculos.

Los gastos de materiales, producción, traslado, montaje y desmontaje de las obras corren por cuenta y cargo exclusivo del artista o grupo participante.

La Municipalidad de la Ciudad de Mendoza proveerá la iluminación de las obras seleccionadas.

La sola presentación en el presente Concurso implica el conocimiento y aceptación de todas y cada una de estas Bases. [...]

Premios:

El Jurado seleccionará, entre los presentados, hasta 10 (diez) proyectos para su realización y cada uno de ellos recibirá un premio consistente en la suma de Pesos un mil cuatrocientos (\$ 1.400,00). [...]

Hasta el lunes 6 de Febrero

Recepción de proyectos en la sede del Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza, ubicado en el subsuelo de la Plaza Independencia, de martes a domingo en horario de 9:00 a 19:00 horas.

Informes: Museo Municipal de Arte Moderno, subsuelo Plaza Independencia – Tel: 4257279 - E-mail: mmamm@ciudaddemendoza.gov.ar

✓ **Febrero / 2013**

CONVOCATORIA AL VIIº PROYECTO de ARTE ERÓTICO en Primavera 2013

El Estudio y Sala de Arte Siliotti convoca a todos los artistas de Mendoza, de la Argentina y del exterior a participar de la convocatoria para ser parte del: VIIº PROYECTO de ARTE ERÓTICO en Primavera, a realizarse los días 06, 07 y 08 de setiembre del 2013; en la Sala I de La NAVE CULTURAL, Mendoza, Argentina.

Los proyectos deberán ser inéditos y diseñados específicamente para el espacio de exhibición que se les otorga a cada participante: 30 mtrs. cuadrados, por 6/7 mtrs. de altura aproximadamente. Se elegirán proyectos de todas las disciplinas de las Artes: PLÁSTICA, VIDEO, PERFORMANCE, INSTALACIONES, MÚSICA, TEATRO, GASTRONOMÍA, DANZA, LETRAS, PROYECCIONES, MULTIMEDIAS, independientemente de la técnica y/o recursos utilizados, que deberán ser especificados en la propuesta y respetados a la hora del montaje, en fecha a determinar.

Las propuestas se presentarán personalmente hasta el 31 de marzo de 2013, en Sala de Arte Siliotti, Huarpes 315, de Ciudad de Mendoza, previa cita al cel. 261 (15)5 753199; o vía mail a siliotti@yahoo.com

✓ **Marzo / 2012**

CONVOCATORIA "BIENAL PRUNUS"...

Buenos Aires, Marzo 2012

Estimados Artistas:

Los invitamos una vez más a participar de nuestro programa Prunus Extensión Cultural. En esta edición, una nueva propuesta, donde se incluyen las "tapas de mermelada Alco y/o Canale" en cantidad de 30 por artista de las cuales algunas ya estarán estampadas con el logo institucional y otras en blanco como el material de la producción artística, transformándolo en una obra que involucre alguno de nuestros productos y será así sumada al calendario de recetas 2012 de la empresa.

Previo a la muestra, coincidiendo con ésta bienal, la clínica, dictada por Diana Aisenberg, nos ayuda a involucrarnos y participar como sponsors y por invitación con un costo asumido por la empresa, para artistas a dicha clínica.

La misma tendrá lugar 14 de abril de 10 a 19 hs en el MMAMM (Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza). Es necesario confirmar la presencia por temas de espacio y organización escribiendo a oficinadeartearte@gmail.com o llamando al 0261-4204582.

Entre el 30 de abril y el 30 de julio se recibirán las propuestas de las obras de ésta actividad. De ellas, 12 (doce) serán seleccionadas e incluidas en la muestra final a realizarse en sitio a convenir aún no determinado.

El jurado de selección y honorario será determinado después de la clínica

Los formularios de inscripción, junto con las bases y condiciones podrán ser pedidos escribiendo a prunus@conservasalco.com.ar.

La fecha inicial de inscripción será a partir del lunes 16 de Abril.

Gracias por participar.

Av Córdoba 1345 Piso 12

mbertello@conservasalco.com.ar

4811-0547 / 4813-4979

CONVOCATORIA POPURRÍ

Convocatoria para ilustradores, diseñadores, fotógrafos y artistas visuales en general, para participar en la Edición Digital de Popurrí Magz. /

*Técnica Libre



Imagen 2: Afiche convocatoria Popurrí

CONVOCATORIA FONDO NACIONAL DE LAS ARTES

BECAS NACIONALES PARA PROYECTOS GRUPALES - AÑO 2012

El FONDO NACIONAL DE LAS ARTES otorga becas para ser cumplidas en nuestro país con el objeto de apoyar y promover los proyectos colectivos de creación, investigación, gestión y coordinación de hechos artísticos, capacitación y perfeccionamiento de grupos de artistas, escritores, realizadores y artesanos que habiten legalmente el territorio argentino, en las siguientes disciplinas:

Artes Plásticas – Arquitectura – Medios Audiovisuales – Fotografía – Música – Teatro y Danza – Expresiones Folklóricas - Artesanías – Letras y Pensamiento

ARTÍCULO 1º.- LLAMADO A CONCURSO

Las becas se otorgan para proyectos de: 1) creación, 2) investigación, 3) gestión y coordinación de hechos artísticos, 4) capacitación y perfeccionamiento. En el caso de capacitación y perfeccionamiento, las becas pueden ser aplicadas al pago de honorarios de docentes. Las becas pueden destinarse, en parte o en su totalidad a la compra de materiales e insumos. En ningún caso podrán destinarse a la adquisición de equipamiento. Tampoco podrán destinarse a la producción, edición y publicación de libros, CD, DVD y videos de carácter personal o de obras colectivas cuyo único objetivo sea la publicación y difusión de distintos trabajos individuales. Si se podrá aplicar a la realización de discos, libros o videos de recopilación que sean el resultado y exponente de una investigación del universo artístico cultural de una región y que se realicen con el objetivo de ser utilizados posteriormente con carácter didáctico en determinadas instituciones o comunidades. En lo referente al material audiovisual, los fondos podrán destinarse únicamente a corto y medio metraje con una duración no mayor de 50'. En las disciplinas Teatro y Danza, sólo serán considerados los pedidos de becas destinados a

cumplir proyectos de perfeccionamiento, o aquellos proyectos de investigación y creación que se refieran exclusivamente a aspectos históricos, sociales o culturales y que no conlleven la realización de una puesta en escena. Para todas las disciplinas, se establece que una misma persona no puede participar en dos proyectos a la vez, aunque éstos aborden temáticas diferentes. Los grupos ganadores del presente concurso no podrán presentarse hasta no haber concluido la beca obtenida y haber transcurrido un año desde la presentación a la convocatoria de la misma.

ARTÍCULO 2º.- INSCRIPCION

El retiro de formularios oficiales y la inscripción se realizarán desde el 1º de marzo al 07 de mayo de 2012 en la sede del Fondo Nacional de las Artes, Alsina 673, 6º piso, Capital Federal, C.P. 1087. Las solicitudes también podrán retirarse en las Subsecretarías de Cultura de las provincias como asimismo podrán ser utilizados los formularios que aparecen en la página web de la Institución: www.fnartes.gov.ar, que tendrá carácter de declaración jurada y deberá estar firmada por el representante del grupo.

ARTÍCULO 3º.- REQUISITOS

Cada grupo participante deberá estar integrado como mínimo por tres (3) personas y deberá tener un nombre identificatorio del grupo, a los efectos de esta presentación. Así mismo presentará una carpeta numerada que contendrá el proyecto colectivo, como así mismo el Curriculum Vitae de los integrantes del grupo. En el caso de los postulantes a la beca en la disciplina Teatro y Danza deberán presentar toda la documentación en hoja formato A4 anillada (los elementos de menor tamaño deberán pegarse en hoja A4 y los de mayor tamaño se presentarán plegados en el mismo formato) y estar completa en el momento de la presentación.

No se dará entrada a las solicitudes que no cumplan con estas condiciones.

[...]

ARTÍCULO 4º.- BENEFICIOS

La beca tendrá una duración mínima de 3 meses y será cumplida en un plazo no mayor de 12 meses. La beca deberá comenzarse dentro de los 60 días corridos a partir de la fecha de su notificación y todos sus integrantes deberán residir en el país. Cada grupo podrá pedir hasta \$15.000,- (PESOS QUINCE MIL) y el Directorio resolverá las excepciones a dicho monto que considere convenientes, de acuerdo con el proyecto y su impacto a la comunidad. El importe otorgado se abonará en tres cuotas iguales de la siguiente forma:

1er. pago al iniciar la beca;

2º pago luego de la presentación del 1º informe, en el que se deberá desarrollar todo lo realizado por el grupo desde el comienzo de la beca hasta la mitad de la misma y deberá presentarse en carpeta de dos perforaciones con las facturas originales y los tickets que cumplan con los requisitos que exige la AFIP - DGI de los gastos realizados; los tickets deberán estar pegados o abrochados sobre hoja carta. En caso de no figurar el destino del gasto, se acompañará aclaración de la casa vendedora. Las facturas deben emitirse a nombre del grupo o del representante. En el caso del programa de perfeccionamiento, se deberá adjuntar nota de evaluación del/los docentes y los recibos de pago a los profesores que dictan los talleres de capacitación.

3er. pago se hará efectivo luego de la presentación del informe o memoria final que deberá contener el desarrollo total de la beca, desde su comienzo hasta la finalización incluyendo el material completo, fotos, videos, etc., y los comprobantes de todos los gastos realizados, de acuerdo con las especificaciones arriba indicadas. Los mencionados informes y las rendiciones de cuentas deberán ser aprobados por la Comisión respectiva, previo a su liquidación y pago. En todo trabajo exhibido o publicado por el grupo becario, deberá mencionarse con el apoyo recibido por parte del FONDO NACIONAL DE LAS ARTES.

ARTÍCULO 5º.- JURADO

EL DIRECTORIO DEL FONDO NACIONAL DE LAS ARTES tendrá a su cargo la evaluación de los proyectos de trabajo, antecedentes de los grupos aspirantes y avales presentados y otorgar las becas correspondientes.

ARTÍCULO 6º.- NOTIFICACION Y ACEPTACION DE LA BECA

Una vez notificado el beneficio otorgado al representante del grupo becario, éste deberá remitir por escrito su aceptación dentro de los veinte días corridos de la comunicación. Así mismo, el representante de los grupos que residan a más de 50 Km. de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, deberán notificar por escrito el número de su Cuenta Bancaria Única (CBU), para realizar las transferencias correspondientes a cada pago, el CUIT y/o CUIL. Vencido dicho plazo, sin haber obtenido respuesta, se tendrá por desistida la beca.

ARTÍCULO 7º.- SANCIONES

Al grupo becario que no diera cumplimiento a las cláusulas del presente reglamento se le podrá aplicar, a criterio del Directorio del FONDO NACIONAL DE LAS ARTES, las siguientes sanciones:

-Dejar sin efecto la designación del grupo titular de la beca.

-Suspender la beca.

-Exigir el reintegro total o parcial de lo percibido en concepto de estipendios a todos sus integrantes.

-Inhabilitar a todos los integrantes del grupo por el tiempo que el Directorio fije para postularse como beneficiarios de las actividades del Organismo.

ARTÍCULO 8º.- LIMITACIONES Y BENEFICIOS

No se devolverán las carpetas presentadas en este concurso. El F.N.A no se responsabilizará por extravío y/o daño que puedan sufrir los materiales presentados.

El solo hecho de presentarse a optar por los beneficios del presente concurso implica, por parte de los postulantes, la aceptación de todas las normas del Reglamento.

ARTÍCULO 9º.- IMPREVISTOS

Toda circunstancia no prevista será resuelta por el Directorio del FONDO NACIONAL DE LAS ARTES.

Fondo Nacional de las Artes

Alsina 673. Ciudad de Buenos Aires

Tel. 4343 – 1590 <http://www.fnartes.gov.ar>

e-mail: fnartes@fnartes.gov.ar

✓ **Abril / 2012**

CONCURSO EXAR12

REGLAMENTO DE PARTICIPACION

Arte-Argentino.Org, tiene el agrado de invitarla/o a participar de la convocatoria nacional del concurso EXAR12 que se registrará según el presente reglamento, a saber:

1. Podrán participar exclusivamente artistas argentinos nativos, naturalizados o extranjeros que vivan en la República Argentina.

2. Se admitirán como máximo dos obras por autor, deberán ser enviadas exclusivamente al mail concursos@arte-argentino.org, con buena definición y no deberán pesar más de 500kb c/u.

El estilo de las obras deberá ser figurativo/clásico, siendo la medida máxima de las obras originales de 0,80m de base y 1,20m de altura indefectiblemente.

[...]

6. Se establecen los siguientes premios:

1^{er} Premio: Participación en ExpoArte 2012 o feria similar

2^{do} Premio: Diploma

3^{er} Premio: Diploma

El Comité de Selección podrá efectuar a su criterio la entrega de hasta 2 (dos) menciones especiales.

7. La simple participación en esta convocatoria, implica la total aceptación del presente reglamento en todas y cada una de sus partes.

8. Costo de la Participación: 1 (una) Obra \$100, 2 (dos) Obras \$150.

Por cualquier consulta adicional: jorge_af@arte-argentino.org

✓ **Mayo / 2012**

CONCURSO "NUEVOS AIRES ARTE" BANCO CIUDAD DE BUENOS AIRES

BASES Y CONDICIONES

Ciudad Autónoma de Bs. As.

El Banco Ciudad de Buenos Aires (en adelante el "Organizador") te invita a participar de la primera edición del Concurso "NUEVOS AIRES ARTE", cuyo objetivo es dar participación a artistas emergentes, y promover sus expresiones artísticas y culturales. Podrán participar del mismo toda persona que resida en la República Argentina. Los cinco "ganadores" exhibirán sus obras desde el 5 de julio de 2012 al 18 de Julio del 2012 en Esmeralda 660, de esta Ciudad Autónoma de Buenos Aires y ofrecerán las mismas para la venta en la subasta pública que se llevará a cabo del 19 de julio de 2012 a las 18 hs en la Sala Santa María de los Buenos Ayres, ubicada en la calle Esmeralda 660, piso 3 de esta Ciudad.

Art. 1º - OBJETIVOS DEL CONCURSO

1. Difundir y otorgar visibilidad a las nuevas expresiones culturales y artísticas.

2. Crear un espacio para artistas emergentes.

3. Apoyarlos para que puedan promocionar sus obras en forma gratuita. [...]

Art. 3º - CONVOCATORIA GENERAL Desde el 2 de mayo de 2012 y hasta el 31 de mayo de 2012 se realizará la inscripción en el sitio www.fictioncity.net/bancociudad. Cada "Concursante" deberá crear un perfil en el sitio y subir una obra de arte. Puede ser de cualquier género y estilo. Las medidas no podrán superar los 150 x 150 cm. En el caso de los "Concursantes" que salgan favorecidos como ganadores del Concurso deberán aceptar el precio base de venta en subasta que establece el equipo de tasadores del arte del Banco Ciudad y su detalle técnico previo a ofrecer los bienes en subasta. Con el objetivo de aportar elementos que permitan, en caso de ser seleccionado, la inclusión de una reseña acerca del

artista y la propuesta entre las obras del catalogo de la subasta del 19 de julio de 2012, los "Concursantes" deberán -en hasta 2.000 caracteres con espacio- brindar información de sus antecedentes (síntesis de formación y producción artística). La participación en este proyecto es totalmente gratuita [...]

Art. 6º - EXHIBICIÓN. AUTORIZACIÓN Los artistas por el simple hecho de participar con la presentación de sus obras en este Concurso, en caso de resultar su obra seleccionada o premiada, y/o en caso que así lo considere el "Organizador", prestan expresa conformidad para que sea expuesta de forma exclusiva, en el lugar, modo y forma que así lo considere el "Organizador". [...] contando para ello también expresa autorización de los "Concursantes" y sin que todo lo aquí expuesto genere a los mismos derecho alguno a percibir honorarios ni sumas de ninguna especie por la exhibición.

Art. 7º - SUBASTA Los cinco (5) "Ganadores" ofrecerán su obra en la subasta del 19 de julio de 2012 en Esmeralda 660 Cdad. Buenos Aires. La obra será exhibida durante los 14 días corridos anteriores a la fecha de la subasta. Los ganadores podrán acceder a 3 catálogos gratuitos de la subasta "Nuevos Aires Arte" del 19 de julio de 2012; la subasta donde se ofrecerán las obras ganadoras, se difundirá en diversos medio de comunicación. [...] El "Organizador" no se responsabiliza en ningún caso de los daños o pérdidas que la participación en el concurso provoque a los "Concursantes" y/o a terceros.

Art. 8º - PROPIEDAD INTELECTUAL Los "Concursantes" declaran que son los únicos autores y propietarios de la obra, que su exhibición no vulnera ningún tipo de disposición legal o contractual alguna y que sobre la misma no pesa gravamen o restricción alguna, haciéndose cargo por su exclusiva cuenta de cualquier infracción a la normativa vigente, y/o a acuerdos entre partes y/o perjuicios que pueda ocasionar frente a terceros. [...]

Art. 9º - RECAUDOS El "Organizador" adoptará la totalidad de los recaudos y precauciones necesarias para la conservación de todas las obras seleccionadas, no haciéndose responsables por eventuales deterioros, pérdidas por causas ajenas a su voluntad ni destrucción parcial o total de las obras, debiendo en todos los casos velar por la buena conservación de las mismas. [...]

Art. 11º - ACEPTACIÓN El simple hecho de participar en el presente concurso "NUEVOS AIRES ARTE" implica el conocimiento y aceptación de las presentes bases y condiciones. Al par se deja expresamente establecido que el "Organizador" no deberá pagar suma alguna, bajo ningún concepto, a los "Concursantes" por su participación en el Concurso. El no cumplimiento de la totalidad de los requisitos e información requerida en los artículos anteriores de las presentes bases invalidará la presentación sin derecho a reclamo alguno.

CONSULTAS: Mail: subastas@bancociudad.com.ar

CONVOCATORIA I BIENAL DE ARTE ATUEL

Se convoca la I Bienal de Arte organizada por el Honorable Concejo Deliberante, la Dirección de Educación y la Dirección de Cultura de la Municipalidad de General Alvear, con el objetivo de promover el desarrollo de las artes plásticas, poniendo especial atención a los componentes de innovación.

BASES DE PARTICIPACIÓN

1. [...]
2. La presente bienal comprende todas las especialidades de las artes visuales contemporáneas tales como pintura, escultura, dibujo, grabado, fotografía artística, video, instalaciones artísticas, etc.
3. Tanto el tema como la técnica serán libres. A efectos de transporte, las obras no excederán de los 200 X 200 cm. En el caso de instalaciones u obras que requieran un proceso de instalación por parte del propio artista deberán ser instaladas o montadas por el artista.
4. Las obras seleccionadas formarán parte de una exposición que se estrenará en el Departamento de General Alvear, en lugar a determinar. La exposición se realizará en el mes de agosto de 2012, previéndose su apertura el día jueves 02 de agosto.
5. Cada artista podrá presentar un máximo de 2 obras, aunque cada una de ellas pueda tratarse de una serie con un máximo de 4 piezas. Las mismas deberán ser originales e inéditas, entendiéndose por ello aquellas obras que no hayan sido presentadas en otros certámenes o eventos [...]

Dirección de Cultura y Educación

Avenida Alvear Oeste 437- CP 5620- General Alvear- Mendoza

bienalarteatuel@gmail.com

www.gobalvear.gov.ar

[...]

Se establecen los siguientes premios, por sección y/o secciones. Para el año 2012 se convoca a participar en las secciones de **PINTURA y ARTE DIGITAL** según lo establecido por la comisión organizadora:

a- Sección Pintura

Primer Premio adquisición de pesos diez mil (\$ 10.000.-)

Segundo Premio adquisición de pesos cinco mil (\$ 5.000.-)

Tercer Premio adquisición de pesos tres mil (\$ 3.000.-)

Cinco menciones honoríficas.

b- Sección Arte Digital

Primer Premio adquisición de pesos siete mil (\$ 7.000.-)

Segundo Premio adquisición de pesos tres mil (\$ 3.000.-)

Tercer Premio adquisición de pesos dos mil (\$ 2.000.-)

Cinco menciones honoríficas.

La presentación de las obras implica la cesión gratuita de las mismas y la autorización para su reproducción a favor de la organización de la Bienal durante el tiempo en el que dure la muestra.

[...]

Una vez finalizada la muestra, los artistas podrán recuperar sus obras. [...]

Será necesario alcanzar un número mínimo de obras seleccionadas que justifique la organización de la exposición y la publicación del catálogo.

La participación en esta I Bienal de Arte Atuel implica la aceptación de estas bases y la renuncia a cualquier reclamación legal.

✓ **Junio / 2012**

CONVOCATORIA PROGRAMA INTERACTIVOS

El programa se desarrollará entre los meses de junio y diciembre de 2012. Se realizarán, alternadamente, encuentros semanales, los sábados de 14 a 18 horas y trabajo y supervisión online, en los que se trabajará en la elaboración de las maquetas, cuya presentación tendrá lugar en el Espacio Fundación Telefónica en el mes de febrero de 2013. Sobre la base de las maquetas presentadas, el Espacio Fundación Telefónica podrá seleccionar algunas de ellas para su financiación.

Por tratarse de un programa de especialización, los aspirantes deberán poseer una formación previa en el terreno de las artes tecnológicas. [...]

Los aspirantes podrán presentarse de manera individual o en grupos de no más de tres personas. Para su selección, deberán presentar un proyecto breve, claramente estructurado, con posibilidades de implementación real. El proyecto no surgirá a lo largo de los encuentros sino que será la condición inicial para la participación del programa. No se aceptarán ideas o propuestas vagas. Se elegirá un máximo de 10 proyectos. [...]



Imagen 3: Convocatoria Programa Interactivos

CONVOCATORIA SALÓN NACIONAL DE PINTURA 2012 FBNA.

Estimados:

Tenemos el agrado de comunicarles que la Fundación del Banco de la Nación Argentina ha lanzado la convocatoria a su salón nacional de pintura 2012. En esta oportunidad, y por primera vez desde su creación, se ha instaurado un premio para artistas residentes en las Provincias del país de \$60.000.- Es por ello que deseamos sumarlos a la tarea de difusión, para que la información pueda llegar a la mayor cantidad posible de artistas. Adjuntamos las bases, la planilla de inscripción y la información sobre premios y jurados. Para mayor información Fundación Banco de la Nación Argentina Teléfonos: (011) 4347-6280 / 6032 / 6205 <http://www.bna.com.ar/> Saludos

Mercedes Riquero

Dirección de Acción Federal Ministerio de Cultura Gobierno de Mendoza

261-4495845 / 156 393865

SALÓN NACIONAL DE PINTURA 2012

La Fundación Banco de la Nación Argentina invita a los artistas plásticos a participar de la edición del Salón Nacional de Pintura 2012. El certamen fue creado en el año 2000, con el objetivo de integrar a todos los sectores de la comunidad en la producción y el goce de las manifestaciones artísticas. Se trata de un evento reconocido que brinda un espacio para compartir expresiones de todo el país. La excelencia enmarca tanto a las obras como a los jurados de trayectoria que congrega cada edición. En 2010 participaron más de mil artistas. Este año, La Fundación espera superar la cifra y descubrir nuevos talentos. Hasta el 29 de junio los interesados pueden completar la ficha de inscripción y acercar la carpeta con documentación y fotos de la obra elegida a:

Bartolomé Mitre 326, 4° Piso, oficina 400, Ciudad Autónoma de Buenos Aires (C1036AAF).

Más información: bienal2012@gmail.com

<http://www.fundacionbna.org.ar/salon-nacional-de-pintura-2012/>

<http://www.fundacionbna.org.ar/>

BASES Y CONDICIONES

[...]

Artículo 3°. Requisitos para la presentación. Los aspirantes deberán presentar una carpeta tamaño A4, con fotografías de 3 (tres) obras, copiadas en papel tamaño 18 x 24 cm. La fecha de realización de las obras sometidas a concurso no podrá ser anterior al año 2009. Al dorso de las fotografías se deberá adherir una etiqueta especificando el título de la obra, medidas, técnica de ejecución, año de realización y orientación. Estos datos deberán guardar absoluta coincidencia con lo consignado en la ficha de inscripción en la que, además, se deberá informar el valor de cada obra. El valor declarado tendrá validez hasta la finalización de la muestra itinerante

[...]

No se aceptarán carpetas que no reúnan alguno de los requisitos establecidos en este Reglamento. Las carpetas deberán ser presentadas en la sede de la Fundación Banco de la Nación Argentina, Bartolomé Mitre 326, 4° piso, local 400, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, del 25 al 29 de junio de 2012.

[...]

Artículo 5°. Requisitos para la selección de las obras. Serán admitidas las obras comprendidas en todas las expresiones dentro del campo de la pintura, cualquiera sea su técnica. Las obras deberán ser originales y no deberán haber sido seleccionadas en ningún otro salón o concurso público o privado. Se seleccionará una sola obra por artista.

No se admitirán: a) Obras anónimas y copias. b) Obras de artistas fallecidos. c) Obras de artistas que hubieran obtenido el primer premio en concursos anteriores del Salón Nacional de Pintura FBNA. d) Obras que superen los 200 cm por lado, ni como unidad ni como conjunto. E) Obras que no estén claramente inscriptas en el formato pictórico aunque se tendrá en cuenta la amplitud de ese campo en el contexto contemporáneo. Se considerará como obra, una o más pinturas articuladas entre sí, como díptico o políptico. En este caso el conjunto no deberá superar las medidas establecidas y deberá ser acompañado del diseño y protocolo de montaje con el que pretende ser considerado [...]

Todos los participantes que resulten elegidos recibirán un ejemplar del catálogo, en el que estarán reproducidas todas las obras seleccionadas en el Concurso. Las obras que reciban los 5 (cinco) premios adquisición quedarán irrevocablemente en poder de la FBNA, formando parte de su pinacoteca. Esto no generará derecho a compensación o pago de importe alguno a favor de su autor, más allá del monto que le correspondiere por el premio recibido. Los autores de las obras premiadas suscribirán y/o realizarán todos los actos que sean necesarios para el traspaso del dominio de las obras a la FBNA. [...]

Artículo 8°. [...] Los autores de las obras seleccionadas ceden a la FBNA, de forma exclusiva, los derechos de exposición durante todo el año 2013. Asimismo, los organizadores se reservan el derecho de reproducir sin fines de lucro, las obras premiadas y/o seleccionadas. Los autores de las obras seleccionadas ceden a la FBNA los derechos de reproducción y difusión por tiempo indeterminado de las obras en cualquier lugar, formato o soporte, sin que ello implique el derecho al pago de honorarios y/o importe alguno por dicho concepto. [...]

Para cualquier consulta, los participantes deberán comunicarse a los teléfonos (011) 4347-6280/6032/6205, fax (011) 4347-7669, o por e-mail: bienal2012bna@gmail.com

CONVOCATORIA UNDÉCIMO SALÓN PROVINCIAL DE PINTURA “MAIPÚ Y EL VINO” 2012

La Municipalidad de Maipú a través de la Dirección de Cultura, Patrimonio y turismo, invita a Ud. muy especialmente a participar del Undécimo Primer Salón Provincial de Pintura “Maipú y el Vino” que se realizará en el mes de Junio, en las instalaciones de la Bodega Vistandes, sita en Ruta Provincial 60 y Urquiza – Cruz de Piedra – Maipú.-

REGLAMENTO

Art. 1: Podrán participar todos los artistas plásticos mendocinos o quienes tengan como mínimo dos años de residencia en la Provincia de Mendoza, que deberán constatar con fotocopia de D. N. I. / L. E. o L. C.

Art. 2: El tema será “MAIPÚ Y EL VINO”, con imágenes alusivas, cualquiera sea la técnica y el estilo empleados, siempre que respondan a la denominación genérica de pintura.

Art. 3: No serán admitidas las siguientes obras:

- a) Las que no cumplimenten el artículo 1 y 2.
- b) Las anónimas.
- c) Las copias.
- d) Las creadas por un artista y ejecutadas por otro [...]
- k) Las que no respeten las medidas estipuladas incluyendo el marco [...]

Art. 4: Las obras deberán ser presentadas personalmente por los autores entre los días 11, 12 y 13 de junio de 2012, en el horario de 9:00 a 18:00 en el establecimiento de la Bodega Vistandes.-

[...]

El envío y recibo de las obras es responsabilidad exclusiva de los participantes. En el caso de las obras que sean recibidas, a través de servicios de transportes, se considerará la fecha del sello de envío y la devolución se realizará en las empresas que acepten el pago en destino.

Art. 8: La presentación de las obras en este Concurso implica por parte de los participantes conocer y aceptar el presente Reglamento en su totalidad.

Art. 14: Se otorgarán los siguientes premios:

Primer Premio Adquisición: 5.000 pesos (\$5.000,00)

Segundo Premio Adquisición: 2.000 pesos (\$2.000,00)

El pago de los Premios se hará dentro de los 90 días hábiles posterior a la inauguración de la muestra.

El número de menciones será determinado por el Jurado.

Las obras seleccionadas, como 1º y 2º premio serán adquisición y quedarán incorporadas al Patrimonio de la Municipalidad de Maipú.

[...]

Art. 17: Fechas y Plazos:

a) Recepción de obras: días 11, 12 y 13 de junio, de 9:00 a 18:00.-

Lugar: Bodega Vistandes sita en calle Ruta Provincial 60 y Urquiza – Cruz de Piedra – Maipú [...]

Esperamos contar con su invaluable presencia.

✓ Julio / 2012

CONVOCATORIA PARA ARTISTAS FERIA DE ARTE QÜIR #3



Imagen 4: Afiche convocatoria FERIA de Arte Quir

ABERROSEXUALES Colectivo Artístico te invita a participar de la tercera edición de la FERIA de Arte Qüir que se desarrollará los días 16, 17 y 18 de noviembre en las instalaciones de Casa Cultural Radio Peluca.

La FERIA de Arte Qüir #3 se plantea como un espacio de intercambio de producciones artísticas y como actividad de generación de nuevos discursos sobre sexualidades libres y disidentes. A partir del lenguaje artístico se pretende llegar al lenguaje del deseo, abordándolo en todas sus facetas: desde lo cotidiano hasta lo carnal, pasando por todas sus temperaturas y relieves.

La convocatoria de FERIA de Arte Qüir tiene como objetivo crear un espacio para generar, degenerar y regenerar discursos con respecto a la temática queer desde la producción artística. Proponemos la deconstrucción del lenguaje del sexo, del género, del cuerpo y del deseo basándonos en la teoría queer pero aplicándola a nuestro contexto geopolítico, socioeconómico y cultural.

[...]

La FERIA de Arte Queer 2 contó con la Declaración de Interés Cultural de la provincia de Mendoza, Según la Resolución N° SC 0555 - Firmado por el por el Secretario

de Cultura del Gobierno de Mendoza, Prof. Ricardo A. Scollo [...]

Requisitos de las obras

1. Las obras deberán tratar la temática queer (géneros, sexos y sexualidades libres) Sugerimos que las obras se alejen de la mera representación del cuerpo, para hablar de otras experiencias más específicas, relativas también a la sexualidad y que definen una cierta atmosfera

2. La disciplina es libre: arte corporal (maquillaje, vestuario, peluquería, tatuaje, piercing, etc.); arte digital (vídeo, instalaciones, imágenes digitales, etc.); arte efímero: (*happening, performance*, etc.); artes gráficas (cartelismo, cómic, diseño gráfico, etc.); cine y video (cortometrajes, medimetrajes y largometrajes ficcionales, experimentales, documentales o de animación); dibujo; diseño de objetos e indumentaria; escultura; fotografía; grabado aguafuerte, aguatinta, calcografía, grabado al buril, grabado a media tinta, grabado a punta seca, linografía, litografía, serigrafía, xilografía, etc.); pintura; danza; teatro; música; literatura (narrativa, poesía, drama, etc.).

Inscripción.

La inscripción es libre y gratuita. Se compone de un formulario en Internet que debe ser completado y enviado a la casilla de correo feriaqueer@gmail.com.

De esta manera, todas aquellas personas que deseen participar de la convocatoria deberán inscribirse enviando un mail solicitando el formulario de inscripción.[...]

La fecha límite de inscripción en nuestra casilla de correo electrónico será el día 17 de Septiembre del 2012, no admitiéndose excepciones en ningún caso. [...]

Rellena el formulario de inscripción on line:

<https://docs.google.com/spreadsheet/viewform?formkey=dERLR0g5a1ZiVhM2dmZBT1h1ZGpBSHc6MQ>

CONVOCATORIA PARA ARTISTAS DE LA UNASUR

Llamado a concurso de proyectos de escultura destinados al nuevo campus de Villa Lynch de la UNTREF y a la ampliación de la colección de arte.

Con el propósito de desarrollar un nuevo espacio para la exhibición de esculturas y de ampliar la colección de arte que desde hace más de diez años la UNTREF está construyendo, se ha elaborado esta convocatoria a artistas argentinos y de los países que integran la UNASUR, por la que se los invita a presentar proyectos de esculturas, objetos o instalaciones que puedan situarse de manera permanente en el parque del nuevo campus en construcción, realizado sobre un proyecto de Clorindo Testa.

[...]

Sobre la Producción y emplazamiento de las obras

Los 12 proyectos seleccionados recibirán un subsidio de hasta \$50.000 (pesos cincuenta mil) para su realización. Los artistas o equipos de artistas seleccionados, deberán extender a su nombre las constancias de recibo de pago y/o facturas y/o toda documentación exigida por la ley, conforme a las normas tributarias en vigencia. Con este subsidio los artistas deberán poder proveerse para la producción de la obra de:- todos los materiales, herramientas y personal para la realización de su obra, incluyendo equipos electrónicos si fueran necesarios. - La contratación del/ de los asistente/s. La UNTREF se hará cargo del traslado, en los casos que corresponda (pasaje aéreo, categoría turista y estadía en residencia de la UNTREF por un período de hasta 30 días, destinados a la producción de la obra) La ubicación de las obras **dentro del predio** de UNTREF será decidida por el Rectorado en colaboración con el personal técnico (curadores, arquitectos) que éste disponga, los gastos que esto origine serán a cargo de la UNTREF.

Inscripción

La presentación del proyecto deberá ser enviada a la Sede del Muntref, Valentín Gómez 4828/38 Caseros (B1678AB) Buenos Aires, Argentina entre el 1 de mayo de 2012 y el 15 de marzo de 2013 inclusive. [...]

Consultas Por consultas acerca de esta convocatoria, comunicarse por e-mail:

muntrefproducción@untref.edu.ar consignando en el asunto: Premio proyectos de escultura UNTREF/Muntref

+ info <http://untref.edu.ar>

✓ Agosto / 2012

BODEGUITA DE ARTE TE INVITA A FORMAR PARTE DE LA SEGUNDA EDICIÓN.

Lo único que tenes que hacer es mandar tu curriculum junto con la foto de las obras que te gustaría presentar a fedeazpilcueta@hotmail.com.

CONVOCATORIA DBUENAESTAMPA

Es un proyecto vinculante de arte y diseño con fines solidarios que en 2012 se realizará bajo el lema: "Seamos lógicos seamos ecológicos" Tiene como objetivo poner un tema "de moda" y recaudar fondos para instituciones con fines sociales.

En el mes del diseño (octubre) en la sala Pablo Sachero del ECA (Gutierrez y España) realizaremos una muestra de remeras con estampas exclusivas de artistas y diseñadores mendocinos, quienes donarán su talento para colaborar con la causa y serán parte de la colección DBUENAestampa. Además lanzaremos una remera de edición especial con estampa exclusiva de Federico Calandria, la que estará disponible para la venta en un circuito de comercios solidarios adheridos.[...] Los artistas y diseñadores con su modo de pensar "distinto" "crean" y recrean la posibilidad de mundos mejores y abren el diálogo para reflexionar sobre temas que indispensables para mejorar la calidad de vida de las personas. [...]

La convocatoria de artistas se encuentra abierta hasta el día 25 de agosto. Te invitamos a sumarte sólo hay que mandar una muestra de trabajos (mínimo tres) a estudio@pinklab.com.ar [...]

Organiza: Pink lab / Laboratorio creativo. www.pinklab.com.ar Más info: estudio@pinklab.com.ar

Federico Calandria: www.federicocalandria.com.ar



IMAGEN 5: Logotipo Programa Luis Quesada

CONVOCATORIA PROGRAMA LUIS QUESADA

Programa Luis Quesada de apoyo a propuestas artísticas
ECA 2012/13

[...]

Desde el Espacio Contemporáneo de Arte, Ministerio de Cultura de la provincia de Mendoza, pensamos que, al ser un espacio dedicado a las expresiones artísticas, debemos impulsar a sus hacedores, sobre todo jóvenes y emergentes, a desarrollar su talento creativo inmersos en la sociedad en la que viven.

La materialización de estas manifestaciones culturales (muchas veces efímeras o de intervención de espacios públicos o performáticas) requiere que habitualmente los

propios hacedores sean quienes financien sus proyectos sin que haya un retorno económico por su trabajo.

Por ello creemos de vital importancia que el estado brinde apoyo a la generación y producción de proyectos, para que así, la sociedad pueda nutrirse de una mejor realización y cercanía a estas expresiones. Este programa de apoyo debe propender a que dichas expresiones sean de superior calidad técnica y mayor profundidad conceptual. Esto permitirá al espacio contar con muestras que sean más estimulantes y formativas para ofrecer a nuestra sociedad.[...]

Este apoyo incluirá:

- 1) Financiamiento económico para los proyectos seleccionados, a fin de un mejor desarrollo de los mismos.
- 2) Generación de clínicas y talleres para el desarrollo y la reflexión crítica de los artistas.
- 3) La Utilización de salas, seleccionadas para tal fin, del Espacio Contemporáneo de Arte para poder realizar la exposición y muestra de los trabajos realizados.
- 4) La Correspondiente documentación del proceso de realización de los proyectos seleccionados.
- 5) Difusión mediante un catálogo semestral de los hechos artísticos desarrollados.[...]

Se seleccionará un total de 64 (Sesenta y Cuatro) proyectos titulares y 14 (Catorce) Suplentes. Los 64 (Sesenta y Cuatro) proyectos titulares, 32 (treinta y dos) en cada semestre, recibirán dicho acompañamiento y apoyo económico [...]

El Consejo deberá tener en cuenta para la selección de los proyectos:

A) El Contenido general de la propuesta, su carga conceptual y las posibilidades de su desarrollo y realización

B) Las Características técnicas de la propuesta, que garanticen la potencialidad de obtener una obra de buena calidad

C) Las características de Innovación que pueda presentar la propuesta

[...]

Estos 32 proyectos semestrales seleccionados recibirán un aporte económico como estímulo para el desarrollo de los mismos de entre \$500 y \$1.000 (pesos Quinientos a Un Mil Pesos), el importe que recibe cada proyecto será decidido por el Consejo Consultivo, dentro de los cupos presupuestados en el programa [...]

Presentación de las Propuestas: hasta el Lunes 10 de septiembre de 2012 a las 12:00 hs en el sector de Biblioteca y Recepción de ECA Mendoza (9 de Julio esquina Gutierrez – Ciudad de Mendoza) y ECA San Rafael. No se aceptarán propuestas entregadas en otro lugar ni fuera de la fecha y hora límite indicadas.

[...]

Para mayor información o consultas enviar mail a: ecamendoza@mendoza.gov.ar

CONVOCAN A ARTISTAS PARA SALÓN DE PINTURA

El Consejo Profesional de Ciencias Económicas de Mendoza convoca a los artistas plásticos de de la provincia a participar de la 32ª edición de su tradicional Salón de Pintura que se realizará en septiembre.

Podrán participar del certamen artistas mendocinos o que tengan como mínimo dos años de residencia en la provincia, en las categorías “Artistas Plásticos” y “Matriculados del CPCE”. Los temas serán totalmente libres y cada participante podrá enviar una obra original, cualquiera sea su técnica y estilo, de un tamaño máximo de 1,30 por 1, 30 y de un mínimo de 0,50 por 0,70. Se otorgarán tres premios: Adquisición (elegido por un jurado especializado), Alternativo (elegido por el público) y Matriculados.

Los trabajos deberán ser presentados personalmente el 13 de setiembre de 9 a 19 y el 14 de 9 a 13 en el edificio de la UCIM, Patricias Mendocinas 1157 - 2º Piso.

Más información: España 560, ciudad. Teléfono 434 0055 o secretaria@cpcemza.com.ar.

PREMIO ITAÚ CULTURAL

"En esta edición el Premio Itaú se destaca como el premio de artes visuales con mayor poder de convocatoria de la Argentina" declaró Marcela Römer, Directora del Museo Castagnino-Macro.

[...]

Hay \$30.000, \$20.000 y \$15.000 para los ganadores, además de la posibilidad de acceder a becas para cursos teóricos y talleres de la Universidad Torcuato Di Tella, en el marco de su Programa de Artistas.

Este año la propuesta triplicará la cantidad de obras finalistas, las cuales serán exhibidas de febrero a abril de 2013 en la Usina del Arte en La Boca.

[...]

Art. 3º

3.1. OBRAS - Requisitos de admisión:

Todas las expresiones de artes visuales, cualquiera sea su técnica, procedimiento y temática, podrán participar del Premio siempre que se ajusten a lo determinado por las presentes bases y condiciones.[...]

· *No deberán ser menores a 20 x 20 cm en dos de sus lados.*

· *No deberán exceder los 150 cm de alto, 150 cm de ancho, 100 cm de profundidad y 200 kg de peso. En caso, de ir colgadas sobre la pared no podrán exceder los 15 kg de peso por cuestiones de montaje.*

· *En caso de tener marco, base o requisitos de montaje, estas especificaciones deben estar consideradas dentro de las máximas y mínimas.*

· *Aquellas obras que no respeten las medidas establecidas serán rechazadas.*

En el caso de video Arte, video instalación y/o arte digital, el tiempo de duración no deberá superar los 5 minutos. Este límite aplica para la obra completa, y para cualquiera de sus partes.

Cada obra podrá estar compuesta por la cantidad de partes que el artista considere conveniente, siempre que no supere en su conjunto las medidas máximas establecidas. [...]

Las obras que participen deberán estar en condiciones de ser expuestas:

· *Montadas sobre un bastidor o con un sistema que facilite su exposición.*

· *Las instalaciones especiales y/o soporte de reproducción que requieran las obras deberán ser presentados por el artista. En caso de no presentarlo quedará a criterio de BIA la aceptación o no de la obra.*

Las obras de arte electrónico o que utilicen tecnología deberán ser estables, es decir permitir una larga exposición continua sin mantenimiento. A sólo juicio de BIA se podrá rechazar obras por no considerarlas estables. [...]

· *Por ser un premio adquisición no se aceptarán obras que requieran de proyector o de algún grado de oscuridad para su exhibición. Igualmente, no se aceptarán obras que presenten dificultades de montaje, problemas para su presentación en el espacio expositivo, o algún tipo de riesgo para la integridad física del público. Tampoco se admitirán obras de carácter efímero (performances, happenings, etc.) o compuestas por materiales perecederos y/o sustancias degradables (Ejemplo: sustancias alimenticias, vegetales, etc.).[...]*

Participá del premio Itaú Cultural destinado a artistas jóvenes emergentes y *abiertos a todas las disciplinas de las artes visuales*. Hasta el 15 de octubre de 2012 está abierta la inscripción en: www.premioitau.com.ar/artesvisuales2013 Consulta bases y condiciones.

✓ Septiembre / 2012

CONVOCATORIA INTERVENCIONES URBANAS EN EL PASEO ALAMEDA – 2013

La Municipalidad de la Ciudad de Mendoza, a través de la Subsecretaría de Cultura invita a artistas plásticos a la presentación de propuestas para la realización de *10 intervenciones urbanas a lo largo de las siete cuadras que componen el paseo de la Alameda de la Ciudad de Mendoza*. El evento se realizará en el mes de febrero de 2013 en el marco de actividades del "Carnaval Alameda".

[...]

Art. 1º- Podrán participar de manera individual o grupal y la temática será libre.

[...]

- En caso de estar pensados para ser desarrollados en un punto específico del Paseo Alameda, deberá especificarse la cuadra y lugar elegido. Se adjunta plano

- *No deben considerarse para las intervenciones ni el portal de acceso al Paseo, esquina San Martín y Córdoba ni el mismo "Balcón de Tango" entre calles Beltrán y Alberdi, por desarrollarse en ellos espectáculos.* (señalados en el plano)

[...]

Art. 8º- El jurado seleccionará, entre los aspirantes, hasta 10 proyectos para ser realizados. Cada uno de los *proyectos seleccionados recibirá en calidad de premio la suma de \$ 2.000.-*

[...]

Art. 10°- A partir del 10 de setiembre de 2012 estarán disponibles las bases en la página web de la Municipalidad : www.ciudaddemendoza.gov.ar

Desde el 5 hasta el 9 de noviembre : recepción de proyectos en el MMAMM, Museo Municipal de Arte Moderno, subsuelo Plaza Independencia, en horario de 9 a 19 hs. [...]

Lunes 14 de enero de 2013: entrega de los premios y se comunicará fecha y hora de :

Montaje Inauguración y Retiro de obras y demás elementos utilizados por los artistas.

Art. 11°- *El traslado, montaje y desmontaje de las obras corre por cuenta del artista*, la Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Mendoza no se hará responsable del material que quede una vez finalizado el evento.

Informes: Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza, Plaza Independencia

Tel 4257279 E-mail: mmamm@ciudaddemendoza.gov.ar

✓ **Octubre / 2012**

CONVOCATORIA EL VALOR DE LA PALABRA. EXPOSICIÓN COLECTIVA

Donde Duerme la Luna, Sala de Arte y Taller invita a participar a escultores, fotógrafos, grabadores, pintores e ilustradores a la exposición colectiva cuyo título es "El valor de la palabra" El tema central de la propuesta es revalorizar los vínculos a través de los gestos con el OTRO, generando instancias de complicidades y atravesando los diferentes modos de comunicación. La interpretación es libre.

La exposición se inaugurará el día 28 de Octubre y estará en nuestra Sala durante un mes interactuando con distintas actividades culturales. Los interesados deben enviar a nuestro mail las fotos de 2 obras a exponer, con título y técnica.

Fecha de recepción límite hasta el día miércoles 10 de octubre.

Invita y organiza "Donde Duerme la Luna. Sala de Arte y Taller de Viviana Ordoñez"

Aupicia Desarrollo Social y Familia del municipio de Luján.

✓ **Noviembre / 2012**

CONVOCATORIA PREMIO PETROBRAS 2013 DE ARTE BA. DESPLAZAMIENTOS

No obstante la ilusión cosmopolita que proporciona el capitalismo global, las escenas artísticas siguen definiéndose en torno a la tensión de un adentro y afuera. Los relatos culturales, la circulación de referencias y obras, y la intensidad misma de la responsabilidad artística, siguen marcadas por las fronteras tanto físicas como biopolíticas del Estado-Nación, como si la dinámica y la historia del arte local no fuera una red agujereada y atravesada por las trayectorias significadas por el exilio, la inmigración y la participación a la distancia.

Hasta ahora el Premio arteBA Petrobras ha estado articulado en torno a la naturalidad que nos hace referirnos al arte como argentino. *Proponer a un curador de origen mexicano conducir el proceso del concurso en 2013, deja de implicar el riesgo de autorizar una "visión extranjera" si, en el mismo desplazamiento, se hace evidente que la "escena local" está siempre atravesada por sus otros.*

Llamamos a concurso a quienes, por decisión o necesidad, han partido, arribado o regresado a la Argentina, para constituir una mirada transformada por esos saltos: los portadores de "una maleta espiritual en otras latitudes".

Este "afuera" tiene una multitud de formas y expresiones. Incluye lo mismo a los argentinos que emigraron o que fueron transformados por su movilidad, a los extranjeros que habiéndose trasladado a vivir en el país problematizan la identidad de lo local, lo mismo que quienes fueron marcados por el proceso del exilio. Puede argüirse que la extranjería es, también, "una percepción", que el extranjero "es también el que tiene un secreto: sabe que existe otro modo de vida, o existió, o podría existir".

Ese ir y venir adentro y afuera vendrá a intensificarse *con la beca que permita al ganador trabajar en otras latitudes, o emprender si fuera el caso su trabajo en un nuevo regreso a Argentina.* [...]

La décima edición del Premio arteBA-Petrobras de Artes Visuales se exhibirá en el marco de arteBA.2013, que se llevará a cabo del 24 al 27 de mayo – Pre-Openings 22 y 23 – en los pabellones azul y verde de La Rural, Buenos Aires. El curador asignado en 2013 es Cuauhtémoc Medina (Investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, México y Curador de Manifesta 9. The Deep of the Modern en Genk, Bélgica, en 2012) [...]

Se asignará a cada uno de ellos un subsidio de \$25.000 (veinticinco mil pesos argentinos) –o su equivalente en dólares para aquellos que estén residiendo actualmente en el exterior- para la financiación

del proyecto inédito o de serie de obras recientes desde las que desee trabajar para arteBA.2013.

Durante el transcurso de la Feria, un Jurado de Premiación otorgará el Premio Estímulo + La Beca Petrobras. El Premio Estímulo consiste en un monto de \$50.000 (cincuenta mil pesos argentinos) -o su equivalente en dólares estadounidenses para quien resida en el exterior-; y la Beca Petrobras le permitirá al ganador la financiación de una experiencia o producción que contribuya con el desarrollo de su carrera fuera de su lugar de residencia. Si el ganador residiera actualmente en el exterior, deberá utilizar ese monto para financiar una experiencia o producción en Argentina, en cambio, si el ganador residiera actualmente en Argentina, deberá utilizar ese monto para financiar una experiencia o producción en el exterior del país. El monto que se le otorgará al ganador será de \$50.000 (cincuenta mil pesos argentinos) -o su equivalente en dólares estadounidenses para quien resida en Argentina-. El premio será concedido una vez finalizada la instalación in situ definitiva de las obras.

APLICACIÓN

La aplicación será únicamente online, a través de este sitio web entre el lunes 3 de diciembre de 2012 y el lunes 28 de enero de 2013 inclusive (el "Plazo").

Para participar del Premio, los interesados deberán completar el proceso total de aplicación, ingresando al sitio web y registrándose en forma gratuita, para completar: sus datos personales, su portfolio, una propuesta del proyecto inédito que desea realizar o de serie de obras recientes desde las que desea trabajar para arteBA.2013, y un texto donde argumente de qué manera responde a la convocatoria.

Las Propuestas deberán ser concebidas teniendo en cuenta las características de espacio y de público de la Feria donde serán expuestas. [...]

Para la 10ª edición del Premio arteBA-Petrobras de Artes Visuales serán cinco los seleccionados (los "Seleccionados"). [...]

Previo a su decisión, el equipo de selección podrá realizar entrevistas a los artistas en consideración, sin que esto implique su selección final. Los artistas que apliquen para participar del Premio deberán tener disponibilidad para dichas entrevistas entre el 30 de enero y el 7 de febrero de 2013. [...]

El equipo de selección se reserva el derecho de explicar los motivos que generaron las decisiones tomadas, las cuales son de carácter confidencial. No se darán bajo ninguna circunstancia motivos o explicaciones verbales o escritas con respecto a las decisiones adoptadas por dicho equipo.

APOYO A LA PRODUCCIÓN

Cada uno de los cinco seleccionados recibirá un subsidio de \$25.000 (veinticinco mil pesos argentinos) -o su equivalente en dólares estadounidenses para aquellos artistas argentinos que estén residiendo actualmente en el exterior- para la realización y exhibición de su obra para arteBA.2013, a desarrollarse del 24 al 27 de mayo de 2013 en los Pabellones Azul y Verde de "La Rural" (el "Subsidio"). [...]

Cada seleccionado deberá disponer del monto de subsidio para cubrir todos los costos relacionados a su participación en el Premio, entre los cuales se encuentran:

- a) Todos los materiales, herramientas y equipos electrónicos para la realización de su montaje.
- b) Los costos de traslados de obra para el montaje y desmontaje de arteBA.2013.
- c) La contratación del/ los asistente/s de montaje.
- d) Para las obras que incluyan tecnología (alquilada o propia), los seleccionados deberán hacerse cargo de la seguridad de la misma ya que en ningún caso será responsabilidad de los organizadores.
- e) La contratación del seguro de accidentes personales o ART que cubra tanto a los artistas como a los asistentes de montaje. En caso de que el proyecto incluya una performance, se deberá contratar el seguro para los realizadores de la acción durante toda la feria.

Cualquier otro tipo de gastos en los que los Participantes seleccionados y/o el Ganador pudieran llegar a incurrir en virtud de su participación en el Premio, incluyendo pero no limitado a: el desarrollo de la Obra, la participación en la Feria y/o el retiro de los Subsidios y/o el Premio serán de exclusiva responsabilidad del Participante. [...]

DESARROLLO DE LA PROPUESTA

Una vez realizada la selección final, Cuauhtémoc Medina trabajará junto a cada uno de los cinco participantes en el desarrollo de la obra a exhibir en arteBA.2013.

La metodología de trabajo y seguimiento contemplará la comunicación entre los seleccionados y el curador vía skype, teléfono, e-mail y encuentros personales [...]

Los Organizadores no serán responsables por los gastos, erogaciones, daños y/o consecuencias en que incurran los Participantes para participar del Premio. [...]

Los Seleccionados ceden en forma gratuita los derechos de esas Notas a arteBA Fundación. Cada uno de los cinco seleccionados se comprometen a ceder sin cargo a arteBA Fundación los derechos de reproducción gráfica, sonora y visual de sus obras, en todo lo concerniente a la difusión, promoción y exhibición del Premio, en todos los medios.

Los seleccionados permitirán el uso de sus nombres, imágenes y voz, de forma gratuita en todas las comunicaciones del Premio. [...]

Al momento de aceptar las Bases y cargar el Portfolio y la Propuesta en el Sitio Web el Participante otorga a los Organizadores una licencia exclusiva, gratuita, total e irrevocable, para publicar, reproducir y/o mostrar una parte o todo el Portfolio, la Propuesta y posteriormente la Obra a su exclusivo criterio, a

través del Sitio Web y/o cualquier medio y/o soporte y/o comunicación pública en relación con la Feria. Los Participantes, especialmente los Seleccionados y el Ganador, autorizan expresamente a los Organizadores, a utilizar sus nombres, números de documentos, imágenes personales y/o voces para publicitar el Premio en cualquier medio, ya sea televisivo, cinematográfico, radial, gráfico, Internet, eventos musicales, etc., en la forma en que los Organizadores consideren conveniente y sin que esto genere derecho a compensación de ninguna especie.

SEGURIDAD

[...]

Si las obras incluyan tecnología (alquilada o propia), los seleccionados deberán hacerse cargo de la seguridad de la misma ya que en ningún caso será responsabilidad de los organizadores. Los Seleccionados también serán los únicos responsables de los materiales que utilicen para la realización, el montaje y desmontaje de la Obra.

Los Organizadores no se harán responsable de las pérdidas ocasionadas en caso de que los Seleccionados fallen en la contratación de seguros adicionales al Seguro de Obra indicado en el primer punto, o en el caso de que el seguro no cubra dichas pérdidas. Por la presente el Seleccionado acepta suscribir inmediatamente, ante pedido de los Organizadores cualquier documentación adicional eximiendo a los Organizadores de dicha responsabilidad.

[...]

ITINERANCIA

En caso de que arteBA Fundación organice una exposición itinerante del Premio, los seleccionados se comprometen a participar del mismo. En los casos en que la obra tuviera características efímeras, el seleccionado colaborará con los organizadores en la reconstrucción o reedición de la misma. Si las obras se hubiesen vendido a terceros, los seleccionados colaborarán con los organizadores en la solicitud de préstamo de la obra, o en su defecto, en la sustitución de la misma.

IMPREVISTOS

Toda circunstancia no prevista en el presente reglamento será resuelta por el Consejo de Administración de arteBA Fundación y el curador del Premio, y sus decisiones serán inapelables.

arteBA podrá, si es necesario en caso de fuerza mayor u otras razones que escapen a su control, cancelar, posponer, acortar o extender la Feria. Los seleccionados no tendrá derecho a reclamos por cualquier tipo de daños surgidos o a surgir como causa de que se posponga, acorte o extienda la Feria. Los Organizadores podrán realizar modificaciones a los puntos enunciados en estas Bases, dando en su caso la debida comunicación y publicación y llevando a cabo los procedimientos legales necesarios. Los Participantes aceptan las decisiones que adopten los Organizadores, sobre todos y cada uno de los aspectos de Premio.

INSCRIPCIÓN

La postulación será únicamente online, a través de este sitio entre el lunes 3 de diciembre de 2012 y el lunes 28 de enero de 2013 inclusive (el "Plazo").

✓ **Diciembre / 2012**

ESPACIO DE ARTE ALMACENAR :: CONVOCATORIA PARA EXPONER EN EL 2013 ::

Hasta el 15 de Diciembre tenés tiempo de presentar tu propuesta para participar de la selección de artistas y exponer en nuestro Espacio de Arte.

Los proyectos deberán ser inéditos, pensados y diseñados específicamente para el espacio de exhibición de Almacenar. Se admitirán propuestas en todas las disciplinas de las artes visuales independientemente de la técnica y/ o recursos utilizados. [...] Sólo se seleccionarán entre 8 a 10 proyectos para el ciclo 2013. Las propuestas se presentarán en CD en forma personal hasta el 15 de diciembre en Almacenar, ubicado en calle Tucumán 198 esq. Federico Moreno de Ciudad, de Lunes a Viernes de 8.30 a 13 hs y de 16.30 a 20.30 hs. Consultas: arte@almacenarsa.com.ar

IMPORTANTE OPORTUNIDAD PARA ARTISTAS Y DISEÑADORES LOCALES:

A la búsqueda de convertirse en un espacio que permita el consumo de piezas únicas, un importante hotel boutique de Chacras de Coria, abrió la convocatoria a diseñadores, artistas y artesanos que deseen participar del proyecto.

La idea es un espacio apto para la comercialización de objetos de carácter artístico y exclusivo. Los responsables del proyecto llevarán a cabo una selección de obras en la que se prestará especial atención a la presentación, originalidad, calidad, manufactura, exclusividad, como así también al costo de las mismas. Los artistas interesados en participar deberán enviar sus datos personales y fotos de las obras. La selección de los artistas que formarán parte del proyecto se hará hasta el 10 de enero, pero es importante enviar lo antes posible el material.

Se avisará particularmente a los artistas/ diseñadores/ artesanos seleccionados, quienes tendrán que presentar entonces una cantidad acordada de piezas que quedarán en concesión, y que serán expuestos en la tienda de objetos de arte y diseño del hotel.

Enviar material a: convocatoriaobjetos@hotmail.com

CONVOCATORIA 2013 DEL FONDO PROVINCIAL DE LA CULTURA



Imagen 6: Logotipo del Fondo Provincial de la Cultura

Del 21 de diciembre del 2012 al 15 de marzo de 2013 quedará abierta la Convocatoria del Fondo Provincial de la Cultura para el financiamiento, total o parcial, de Proyectos Culturales y Becas de Capacitación y Perfeccionamiento que fomenten la creación, producción, difusión y formación de las distintas disciplinas que hacen a la Cultura de Mendoza.

Las Bases para participar y los Formularios necesarios para presentarse, podrán descargarse al final de esta nota. Es importante destacar que antes del llenado de cualquier formulario debe leerse rigurosamente las Bases Generales y verificar el grado de participación y admisibilidad de cada solicitante. La recepción de las

solicitudes se hará como siempre en las áreas de Cultura de los departamentos en donde se realizará el Proyecto. Mientras que en el caso de Becas, en el Departamento de residencia del solicitante. Los subsidios aprobados serán aplicables al desarrollo de los mismos en el período 2014. Informes en: fondocultura@mendoza.gov.ar o al tel. 0261 4495802

**** Para acceder a las Bases Generales y a los Formularios de participación, así como para consultar ante cualquier duda que pudiera surgir, visite nuestra página oficial [www.cultura.mendoza.gov.ar/Fondo Provincial de la Cultura](http://www.cultura.mendoza.gov.ar/FondoProvincialdeLaCultura). o diríjase al Área de Cultura de su municipio**

“...Por favor, siga los siguientes pasos que le ayudarán para una correcta presentación a nuestra convocatoria:

1. LEA detenidamente las LINEAS de FINANCIAMIENTO y las áreas internas (financiables) que mencionamos para orientar la especificidad de su proyecto o beca (que se detallan, para verificar si su iniciativa se enmarca dentro de las mismas o no).
2. Seguidamente, LEA detenidamente las BASES GENERALES para saber sus opciones, conocer los requisitos de participación, derechos y deberes a asumir.
3. LEA detenidamente los Instructivos para el llenado de los FORMULARIOS a presentar.
4. Desarrolle su proyecto/beca y esté atento a los tiempos límites de presentación de la solicitud.
5. Recuerde que la presentación del proyecto/beca se hace por duplicado (original y copia), y debe constar de:

a) Formulario de Presentación, Recepción y Control; en duplicado, cuya primera página esté dirigida al Presidente del Consejo Asesor del Fondo Provincial de la Cultura (FPC), aclarando la cantidad total de fojas adjuntas, como así también el material (Video, CD, DVD, Libro, Manuscrito, Afiche, etc.) que pudiera adjuntarse en un sobre cerrado adjunto a la carpeta copia de la presentación.

b) El Formulario General.

c) El Formulario Específico.

d) El Formulario de Contraprestación Gratuita. Prevea anticipadamente su propuesta de Contraprestación, con el Área de Cultura del Municipio o Casa de Mendoza en Bs. As. o el propio Ministerio de Cultura (para proyectos extraprovinciales).

6. Complete todo lo requerido. Realice un exhaustivo *control* de todos los requerimientos utilizando la Columna 1 (Solicitante) del FORMULARIO DE PRESENTACION, RECEPCION y CONTROL, según corresponda. Las carpetas, en original y copia, y demás documentación, deben estar *numeradas correlativamente* y debidamente cumplimentadas, y NO OLVIDE FIRMAR EN ORIGINAL (NO fotocopie firmas) en cada espacio delimitado a tal fin. Conserve la copia de la primera página de este Formulario, a modo de recibo, con los sellos y firmas con aclaración, día y hora de entrega de su solicitud en las áreas de Cultura departamentales designadas a tal fin.

La presentación de solicitudes INCOMPLETAS significará la DESCALIFICACIÓN AUTOMÁTICA, es decir, será devuelta sin pasar a la instancia de evaluación.

La aprobación de la solicitud, una vez evaluada, no implica el otorgamiento del monto total solicitado en la misma

Ahora sí, está en condiciones de participar. Le deseamos buena suerte...”

e. Informe parcial de los procesos técnicos digitales involucrados en la intervención multimedia denominada Los Durmientes.

animación.

(Del lat. *animatio*, -ōnis).

1. f. Acción y efecto de animar o animarse.
2. f. Viveza, expresión en las acciones, palabras o movimientos.
3. f. Concurso de gente en una fiesta, regocijo o esparcimiento.
4. f. Conjunto de acciones destinadas a impulsar la participación de las personas en una determinada actividad, y especialmente en el desarrollo sociocultural del grupo de que forman parte.
5. f. Cinem. En las películas de dibujos animados, procedimiento de diseñar los movimientos de los personajes o de los objetos y elementos.

RAE

“El concepto animación procede del latín “estimulación”. Se trata de una tecnología mediante la cual, mostrando rápidamente imágenes aisladas (frames) al observador, se crea en éste la sensación de encontrarse frente a una imagen en movimiento, una secuencia de imágenes.”

Wolf Lieser

A.D

¿Qué es el video mapping 3D?

Es una técnica digital de producción y postproducción muy nueva en el mercado de la imagen publicitaria, inclusive a nivel mundial. Generalmente se habla de “proyección *de video mapping 3D*”, pues *el resultado final es la proyección* del producto del *mapeo* sobre un *soporte*. Como los soportes pueden variar en tamaño, el *video mapping 3D* va desde una escala mínima (micro) hasta la escala monumental (generalmente, sobre fachadas de edificios). El mapeo previo a la puesta en escena es el trabajo propiamente tal de *video mapping* y el “grado de maestría técnica” en el producto depende de varios factores (desde la complejidad del soporte, la narrativa de las imágenes a proyectar sobre éste, la calidad de los múltiples videos realizados previamente -en dos o tres programas- hasta la escala final, en base al soporte que se está trabajando).

La parte más costosa, en términos de dinero, es la proyección. En cualquier caso se utilizan múltiples proyectores de calidad óptima y -si se trata de proyecciones monumentales- los proyectores deben ser extremadamente potentes en su alcance (más adelante se verá con detenimiento este punto). Ahora bien, para llegar a definir un proyecto de mapeo el grueso del trabajo es el previo al montaje, no obstante este trabajo previo involucra dimensionar el equipamiento de montaje: desde la elección de los soportes y proyectores hasta los ensayos obligados *in situ*.

Cuando se proyecta a escala monumental, hay que adaptar la proyección a la arquitectura del edificio. Para esto se hace un relevamiento (en el mejor de los casos utilizando un dispositivo agrimensur láser, aunque también puede realizarse en base a los planos de planta y alzada del edificio; algunos laboratorios de arte o de diseño trabajan directamente con fotografías frontales) donde se acotan absolutamente todas las medidas de todos los elementos de los planos a utilizar en la *diagramación digital* del soporte visual. Luego se procede a *modelizar* en 3D dichos elementos, sobre todo los más característicos de la construcción. Estos son los elementos con los que se trabajará, usándolos como material de base para múltiples videos y animaciones. Por lo general, cuando una de estas producciones puede concretarse, se logra un espectáculo visual de muy alto impacto sobre el público masivo. Por eso que es la industria de la publicidad la que ha logrado el más cabal desarrollo técnico. No el artístico.

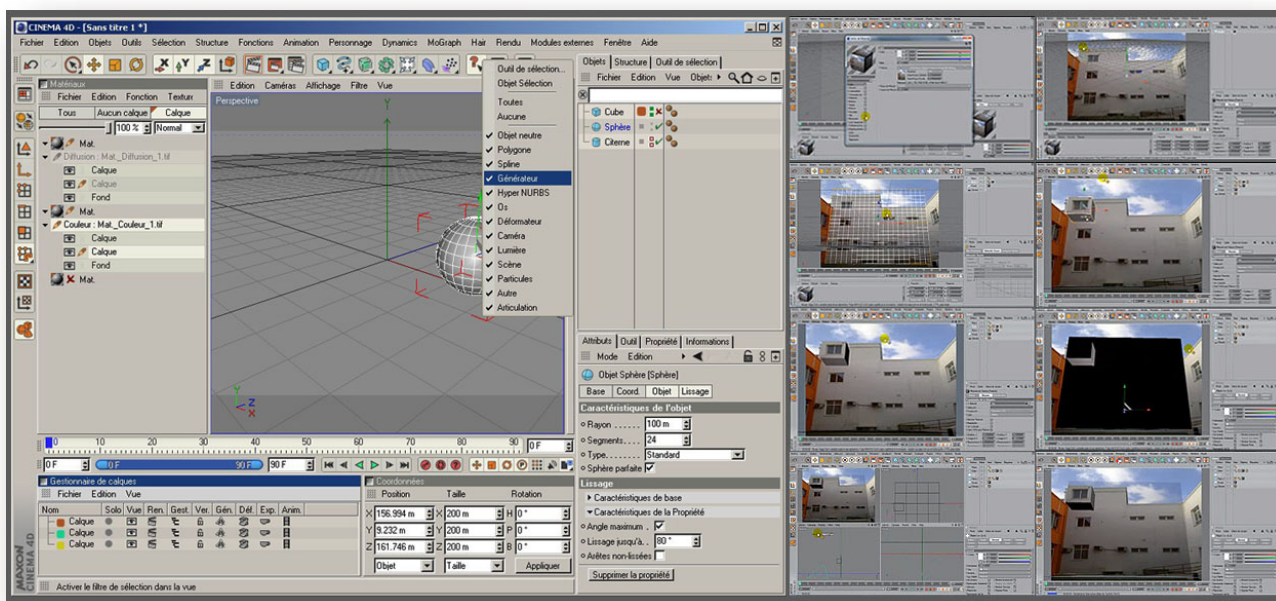


Ilustración 2: La imagen de la izquierda corresponde a la interface de Cinema-4D, un software que sirve para generar una infografía (como puede hacerlo Autocad-3D o SketchUp); pero que –a su vez– da la posibilidad de mapear una fotografía. La imagen de la derecha muestra Cinema-4D realizando el mapeo de una fachada (como puede hacerlo y con mayor precisión MadMapping) y la extrusión de una ventana (este proceso también puede realizarse en 3DMax, para óptimos resultados).

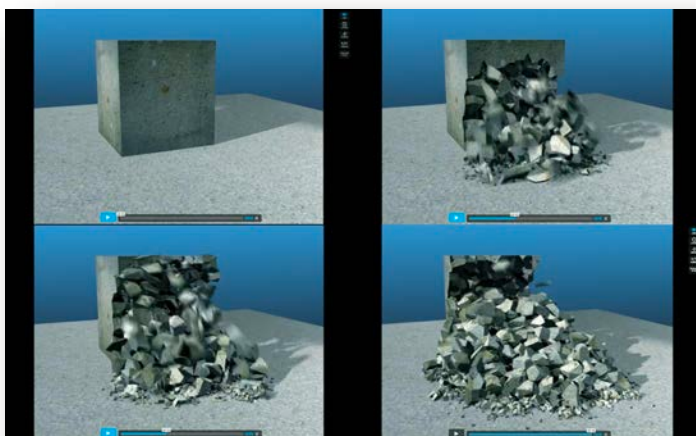


Ilustración 1: La secuencia de imágenes (*frames*) corresponde a una animación completamente realizada en 3DMax Studio.

Para estos proyectos, dentro del laboratorio¹ (o estudio), se utiliza una combinación de nuevas técnicas. Se puede separar al menos en dos etapas: 1°. La **producción y postproducción del contenido** (se genera una capa guía en *map mapping*, a través de *modul8*, con las mismas características de la(s) superficie(s) que se utilizará(n); se realiza el modelado en *3d max*, los efectos en *after effects* y, finalmente –teniendo el *footage* definido– se procede a su combinación en *modul8*); 2°. **Ensayos**, en los que hay que adaptar el contenido de la proyección a la(s) superficie(s) sobre la(s)

cual(es) se proyecta². (agregando a los *softwares* mencionados, el conjunto de *hardware* y *periféricos* correspondientes para conseguir la señal de video y su proyección a escala). La maestría consiste en aprovechar al máximo las formas que tienen las fachadas, porque la imagen final será la combinación de la proyección y de la superficie base. Es importante tener en cuenta que las irregularidades y los colores de la superficie original no son "tapados" por las imágenes que emite el proyector, de ahí la importancia de una composición que integre plásticamente las características de la fachada con el tipo de imágenes a plasmarse sobre ellas.

¹ Se les llama habitualmente laboratorios (*labs*) y en ellos trabaja un alto número de especialistas. Por ejemplo en la megaproducción llevada a cabo en el Teatro Colón, trabajaron (detrás de la producción del contenido proyectado, de 45 minutos de duración) 40 editores y les llevó 50 días de trabajo. "

² Esto, sin contar cómo se produce la comunicación (midi) con el material de audio, ni contemplar aún cómo se hace interactivo (a través de sensores de sonido) con el público.

La técnica de proyección se llama *Mapping* -genéricamente- aunque puede denominarse *Visual Mapping*, *3D mapping* o *mapping interactivo*, según sus características.



Ilustración 3: Interface del software After Effects, fundamental para el tratamiento de postproducción del footage (o videos) que se utilizarán en el armado de la composición.



Ilustración 4: Interface del MapMapping. Software con el que se realiza tanto el mapeo de los objetos o fachada, como la proyección de videos (según la construcción de una grilla).



Ilustración 5: La imagen de arriba corresponde a la interface de Modul8, software que sirve de “puente” para las otras aplicaciones de video e imagen. Abajo se muestra la consola de comandos de Modul8. A través de esta se puede programar la secuencia y la conexión con los programas de audio o señal MIDI.

La proyección animada es la nueva vía de comunicación de imagen corporativa para transnacionales, pero también para campañas políticas y emprendimientos culturales asociados a ambas instancias (privada y estatal). Es que gracias al impacto visual a escala urbana, el dinamismo de las imágenes sobre la fachada del edificio, el efecto de transformación de la arquitectura, el impacto sobre el paisaje (generalmente urbano) se consigue la asociación de la imagen (corporativa, partidaria, etc.) con la experiencia del “observador” (cliente).

Este es el punto más importante para el proyecto artístico, a nivel de recurso técnico y economía de obra (materialidad, implementación y significado en la elección). Pero hay que hacer dos aclaraciones para comprender el modo en que el arte se relaciona con este tipo de publicidad. 1º) Mientras que el objetivo de la publicidad es generar un nuevo consumidor, el arte –que no tiene vocación de mercado- procura la experiencia estética; es decir, la transformación del sujeto. 2º) Mientras que la industria del diseño trabaja invisibilizando el medio técnico, la acción artística encuentra su potencial político en una utilización revolucionaria del medio técnico (cualquiera sea este). Por eso, la utilización de tecnología de punta no es sinónimo de calidad artística de la obra.

3D mapping urbano y “público”.

Es curioso ver el cambio que produce esta técnica en la tendencia del “arte callejero”. Para corroborar esto habría que hacer una primera distinción: la imagen publicitaria y la reapropiación de su soporte en la vía pública por parte del arte (de manera no oficial desde las *vanguardias históricas*, puesto que en la antigüedad -incluso en la más remota- también se utilizaban estos soportes en el arte, pero en un marco de relaciones sociales totalmente diferente).

La finalidad del lenguaje publicitario es atraer persuasivamente al público. Para esto, no sólo utiliza frases aparentemente objetivas, que pretenden convencer al destinatario de algo e influir en su comportamiento, sino que también se vale de un modo particular de vehiculizar ese mensaje. En el caso del discurso articulado, el relato verbal, el locutor no habla con el receptor frontalmente, sino que se vuelve un actor y oferta un discurso altamente determinado en su significado. Hay una temática en el anuncio (narrativa o no), una demanda nueva y una posibilidad de satisfacción; conjuntamente con un imperativo como objetivo: “*cómprame!*”. Una de las vías de comunicación más explotadas para llegar a mayor cantidad de nuevos consumidores es la invasión de publicidad en el espacio público. Letreros publicitarios de tamaño cada vez mayor, vallas luminosas, etc., son recursos utilizados en el transporte público, en el exterior de edificios de alta concurrencia, en plazas, calles y carreteras.

Desde hace un tiempo, se produce como formas de activismo social, en plan de protestas audiovisuales, intervenciones del espacio público y acciones socio-políticas. Estas solían ser –en un inicio- prácticas clandestinas, breves y rápidas. El graffiti, es un claro ejemplo de ello. Sin embargo, como la industria cultural se encarga de reabsorber las manifestaciones culturales contrasistémicas, hoy existen políticas urbanas dirigidas a distribuir espacios que contemplen esta finalidad. En Mendoza (Argentina) mientras la Municipalidad de Ciudad se empecina en blanquear los muros, otros municipios (por ejemplo, Godoy Cruz) destinan fondos para que los artistas callejeros³ se organicen y dispongan de estos “espacios en desuso” como soporte para sus pinturas y dibujos. Esta iniciativa también se ha extendido a privados.

La unión entre Arte y Tecnología ha derivado en tan amplio espectro de manifestaciones y data de tan remoto pasado que en las líneas siguientes el encuadre será extremo. Se referirá entonces a la tecnología del *video mapping* ya descrita previamente y a la idea de graffiti más alejada de las diferenciaciones puristas⁴ (purismos a los que también se aferran los agentes de la contracultura).

Se puede advertir actualmente un movimiento inclusivo de adopción de la experimentación artística y tecnológica en diversos espacios, tales como: festivales, muestras de arte, encuentros transdisciplinarios, etc. En Mendoza sólo pueden rastrearse proyectos de publicidad para el Estado⁵. En estos es habitual la utilización especialmente de las fachadas de edificios tanto privados como gubernamentales. Los distintos tipos de *mapping* involucran técnicas “limpias”, muy impactantes y menos costosas que las pantallas gigantes fijas tipo LCD.

³ Cruelles Pintores y Cees son grupos de artistas callejeros mendocinos. Ligados a la clase media, realizan una actividad más conservadora, haciendo una traducción del *tag* y del *graffiti* asociado a la contracultura (con mucha influencia del *hip-hop*, en el caso de Mendoza, del *hip-hop* chileno). Ver PACINI, Carlos Alberto. El graffiti. Historia Social, origen u desarrollo en América. Cuatro casos en Mendoza. Disponible *on line* en: <http://www.fba.unlp.edu.ar/news/SCYTEC/PDF/PACINI.pdf>

⁴ Los puristas de la contracultura grafittera (vale decir, la elite oficial del discurso contra-hegemónico) tienden a distinguir el *graffiti* de su “contaminación” con otras disciplinas transversales: las pintadas, pegatinas, el *stencil*, el *street art* y las influencias del *rap* y del *hip-hop* en éste.

⁵ Ver ejemplos de video mapping realizados por Tapia Medios

Lo más innovador: mapping interactivo

El *mapping* experimental está trabajando sobre la inclusión de las personas en interacción con la interfaz. Estas pruebas permiten que personas y otros objetos que se mueven dinámicamente alteren la proyección que ya está siendo plasmada sobre una superficie fija. Un ejemplo, tal vez el más sencillo de imaginar, es que en un *mapping 3D* sobre una fachada de un edificio (con sus puertas, ventanas, columnas, etc.), las personas que pasan por delante sean capaces de interactuar con la imagen que se proyecta, haciendo que cambie de forma dinámica. Todavía no se ha visto masivamente eventos de *mapping* interactivo, pero existe una técnica muy interesante de *mapping* interactivo donde los propios autores interactúan con la imagen de la proyección sobre superficies urbanas. Literalmente, "pintan la proyección" (que a su vez es audiovisual y dinámica, por supuesto). Uno de estos proyectos se llama *The Landing* y están realizados por *Sweat Shoppe*⁶. En éste se puede observar la relación ya nombrada entre el *grafitti* y las nuevas técnicas de producción de imagen publicitaria.

Proyectores:

Un proyector común cuenta en promedio con 1000 ANSI lúmenes, la norma estandarizada para medir el brillo de la lámpara de los proyectores. Los equipos involucrados, en referencia, son entre quince y treinta veces más potentes. Para presentaciones multimedia en oficinas, donde a veces las condiciones de oscurecimiento no son las ideales, hay que prever un equipo de más de 1500 ANSI lúmenes⁷. Una productora argentina que posee equipos ya más potentes⁸, por ejemplo, es Cinergia, quienes ofertan (junto con gran cantidad de otros productos para la producción de eventos monumentales) proyectores desde los 5.000 hasta 15.000 ANSI lúmenes.⁹ Para la proyección conmemorativa por la reapertura del Teatro Colón¹⁰ (Buenos Aires, Argentina, 2010), se utilizaron nueve proyectores *Christie*, cada uno con 30.000 ANSI lúmenes, que cubrieron la fachada del edificio, dividida en tres sectores delimitado por cuadrículas.



Ilustración 6: proyectores *Christie* de alta potencia.

⁶ <http://www.sweatshoppe.org/>

⁷ A la fecha, un proyector Sony (el VPL-ES2) tiene un costo de 5499 pesos argentinos. Es un proyector de 1500 ANSI lúmenes, resolución SVGA de 800 x 600, peso de 2,8 kg y está preparado para HDTV. Otro ejemplo (Viewsonic), el PJ452 tiene un valor de 4170 pesos argentinos. Alcanza un brillo de 1500 ANSI lúmenes, tiene contraste de 300:1, con duración de lámpara de 2000 horas.

⁸ Esto no es proporcional en cuanto a las prestaciones ni al costo de los dispositivos que se utiliza habitualmente. No sirve combinar quince proyectores tradicionales

⁹ <http://www.cinergiaweb.com/?gclid=COyskMv4k6sCFRjX7Aod7FN3ww>

¹⁰ El equipo incluyó una consola de iluminación grandMA, proyectores Barco HD, servidor de medios de comunicación HD Hippotizer y sistema de mepeo. Además, altavoces EV X-Line de concierto. Más información disponible *on line* en : <http://www.shango.tv/copa.america/>
<http://www.shootargentina.com/>

La idea es conectar el sistema de proyección del video mapping, mientras está siendo proyectado, con dispositivos sensores. Las señales entregadas por los sensores deberían ser asignadas a un mecanismo de medición (en un software específico) que conecte a través del MIDI (*Musical Instruments Digital Interface*, un protocolo de comunicación) las salidas de audio y las salidas de video, sincronizadamente. Por lo tanto, debe analizarse cómo funcionan estos sensores.

Existen diferentes tipos de sensores. Eso depende de las necesidades. Para el caso de “Los durmientes” se utilizarían sensores de movimiento que actúen por ultrasonido.

Sensores de movimiento:

Los sensores de movimiento son aparatos basados en la tecnología de los rayos infrarrojos¹¹ o las ondas ultrasónicas para poder captar en tiempo real los movimientos que se generan en un espacio determinado. Estos sensores de movimiento, adscritos sobre todo a cámaras de seguridad, puertas en almacenes y centros comerciales, etc; son uno de los dispositivos más reconocidos e importantes dentro de la seguridad electrónica (sus cualidades están dadas por el tamaño y la funcionalidad de cada uno de los equipos utilizados). Los sensores de movimiento que pueden observarse, por ejemplo, encima de las entradas y salidas de establecimientos públicos, se activan con sólo la movilidad específica de los individuos, a la vez que cumplen con los requisitos de tamaño y funcionalidad. También están siendo adaptados a todo tipo de electrodomésticos, haciendo mucho más eficaz los niveles de protección o de vigilancia a los que un recinto puede llegar. Se ven sensores de movimiento ya instalados en algunas lámparas corrientes, por ejemplo, o hasta en relojes despertadores, siendo esta la última generación de sensores de movimiento que funcionan por intermedio de ondas ultrasónicas.

Sensores que operan mediante el ultrasonido:

Para comprender el Ultrasonido (o sonograma) se debe comprender el concepto de sonido. Sonido es la sensación producida a través del oído por una onda longitudinal originada por la vibración de un cuerpo elástico y propagada por un medio material. En tanto, el Ultrasonido puede definirse como un tren de ondas mecánicas, generalmente longitudinales, originadas por la vibración de un cuerpo elástico y propagadas por un medio material y cuya frecuencia supera la del sonido audible por el genero humano: 20.000 ciclos/s (20 KHz) aproximadamente. Estas ondas sonoras corresponden básicamente a rarefacción y compresión periódica del medio en el cual se desplazan [figura 8]

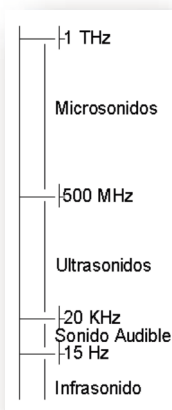


Ilustración 8: Espectro de frecuencias acústicas

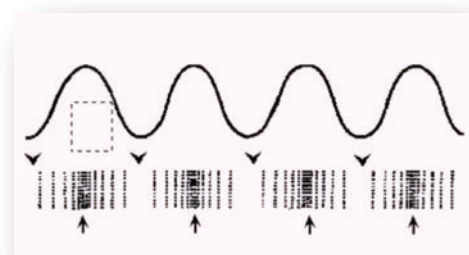


Ilustración 7: Ondas sonoras

¹¹Los sensores que operan mediante rayos infrarrojos resultan ser mucho más sofisticados, y se usan sobre todo en lugares que necesitan de un alto nivel de protección como por ejemplo la reserva federal de un banco. Esta clase de sensores tienen la capacidad, así mismo, de poder dibujar a escala una representación del movimiento que puede darse por distintos puntos de unión, como si se tratara del mapa de una constelación. Por eso, los sensores de rayos infrarrojos dependiendo del caso, también vienen programados con algún auxiliar gráfico con los que complementan sus acciones principales. Este es el tipo de dispositivo que es utilizado, para citar un caso, en la realización de películas de animación digital, donde se analizan los movimientos característicos de los distintos seres haciendo una imagen computarizada de ellos.

Al igual que existe un espectro de ondas electromagnéticas, dentro del cual la luz visible ocupa una mínima porción, existe un espectro de vibraciones acústicas, en el cual la gama de frecuencias audibles ocupa un mínimo porcentaje.

Las vibraciones de un cuerpo elástico cuya frecuencia es mayor a 500 MHz se denominan Microsonidos. Las comprendidas entre 500 MHz y 20 MHz se llaman Ultrasonido. El sonido audible se encuentra entre los 20 KHz y los 15Hz. El Infrasonido se encuentra por debajo de los 15 Hz

Funcionamiento de los sensores

Un sensor es un dispositivo que detecta, o *sensa*, manifestaciones de cualidades o fenómenos físicos, como la energía, velocidad, aceleración, tamaño, cantidad, etc. Muchos de los sensores son eléctricos o electrónicos, aunque existen otros tipos. Un **sensor es un tipo de transductor que transforma la magnitud que se quiere medir, en otra, que facilita su medida**. Pueden ser de indicación directa o pueden estar conectados a un indicador (posiblemente a través de un convertidor analógico a digital, un computador y un *display*) de modo que los valores sensados puedan ser leídos por un humano.

Por lo general la señal de salida de estos sensores no es apta para su procesamiento, por lo que se usa un circuito de acondicionamiento, como por ejemplo un puente de *Wheatstone*, y amplificadores que adaptan la señal a los niveles apropiados para el resto de la circuitería.

Transductores

Es el medio por el cual la energía eléctrica se convierte en energía mecánica o viceversa. Opera debido al efecto piezoeléctrico, el cual consiste en que ciertos cristales cuando se tensionan, se polarizan eléctricamente y generan voltaje eléctrico entre las superficies opuestas. Esto es reversible en el sentido de que al aplicar un voltaje a través de las caras de un cristal, se produce una deformación del mismo. Este efecto microscópico se origina por las propiedades de simetría de algunos cristales.

Composición de Audio en tiempo real y Amplificación:

El sistema de procesamiento en tiempo real que se utilizará está en estrecha relación con el conocimiento y la manipulación de parámetros¹² físico y psico-acústicos, a fin de que sonidos previamente capturados directamente de su entorno -y postproducidos- cobren una dimensión objetual. Se acentúa en todo el proceso constructivo de la pieza electroacústica el tratamiento del espacio: 1º) En tanto uno más de los parámetros de la música; 2º) En relación al fenómeno denominado “*ambiance*”. Para ello, se echará mano de técnicas propias de la electroacústica aplicadas a los instrumentos, como pueden ser el efecto *Doppler*, los planos sonoros¹³, el uso del balance (paneo) en instrumentos de la misma familia, el eco, etcétera.

¹² “Las ramas de la ciencia que se relacionan con el estudio de los fenómenos de la audición espacial son la acústica, la psicocústica y la neurofisiología. La acústica analiza las diversas ondas mecánicas producidas por fuentes sonoras que propagan energía a través de la materia y sus diferentes comportamientos. La psicoacústica estudia la percepción subjetiva de las cualidades de una onda sonora, y cómo afectan en las imágenes sonoras creadas por el oyente. La neurofisiología, por su parte, se concentra en los procesos neurológicos que intervienen en la formación de esas imágenes (Cetta, 2007, p. 9) Hay que recordar que la audición es un fenómeno global y que todos los sucesos del sistema auditivo suceden en conjunto.(...) En la realidad física no suceden disociadas” (Arnáez, Nicolás, 2009)

¹³ Planos sonoros; generalmente 3: frontal, medio y horizontal. Planos que utiliza el oído humano para decodificar la posición exacta de la fuente sonora en un espacio de 3 dimensiones.

La noción de “espacio” existe desde siempre en la naturaleza humana. La música, obviamente, no es excede esta realidad física. “*La espacialidad es propia de la naturaleza del sonido*” (Kröpfli, 2008). Esta cualidad es parte importante del aspecto compositivo en la obra musical compuesta para “Los Durmientes”. Dicha intervención sonoro-visual se propone gracias a que “la espacialidad” se incluye como elemento integrante del lenguaje musical aplicado. Lo que la pieza sonora busca es “... *expresar la poética del espacio en términos sonoros*” (Cetta, 2007, p. 9).



Ilustración 9: Conjunto de software en una misma interface. Ambas imágenes corresponden a un sistema de grabación, composición y amplificación de audio y de información MIDI que ha sido diseñado para un uso específico (no disponible en el mercado de este modo). El sistema integra una DAW (Digital Audio Workstation) que implementa los siguientes software y hardware de audio: Ableton Live 8.x; Sonar 8.x; TC Konnekt 48 y 24d combo firewire; SSL Duende Mini ampliado; Novation remoto ZeroSL; MOTU Micro Express.

Antecedentes de Video Mapping a nivel nacional:

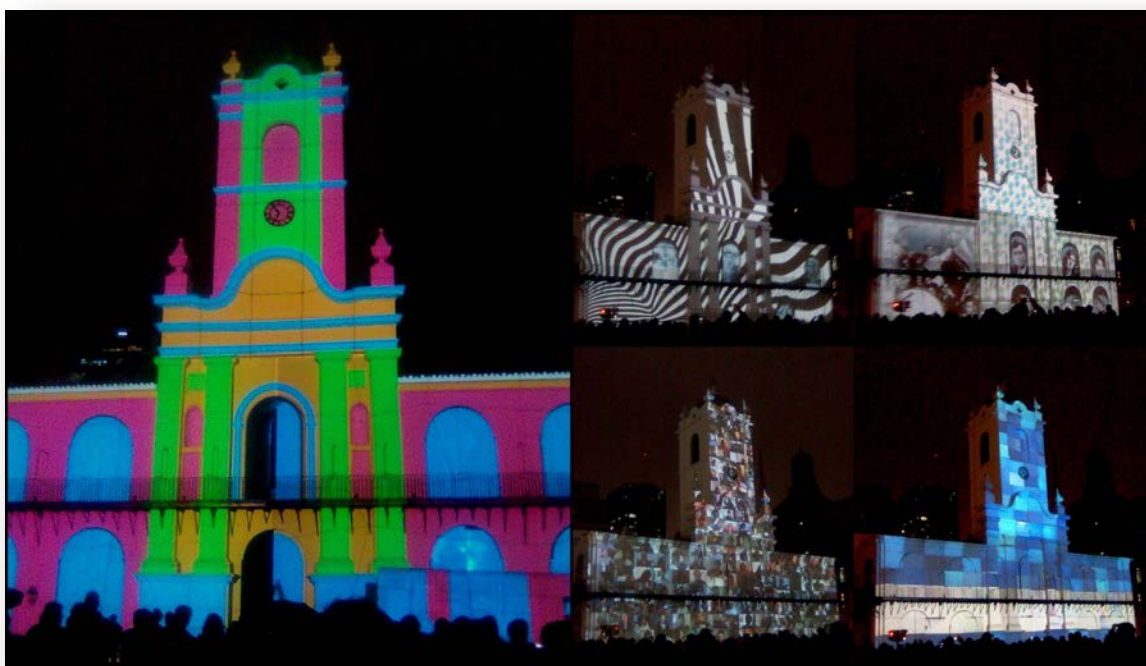


Ilustración 10: Festejos del Bicentenario en Buenos Aires. Capital Federal. Video Mapping sobre El Cabildo de la Ciudad. 2010.-

Ilustración 11: Reapertura del Teatro Colón.
Buenos Aires. Capital Federal.
Argentina. 2010.-



Antecedentes de Video Mapping a nivel provincial:



Ilustración 12: Video Mapping Museo Emiliano Guirazu Casa de Fader – Mendoza. 50 AÑOS DE MENDOZA -Contenido Digital - 24pfilm/Mantresd Equipos de Proyección – Tapia Multimedia PROYECCIÓN ARQUITECTÓNICA – 3D MAPPING - 2 de marzo de 2011

e. Archivo fotográfico y material de relevamiento del emplazamiento de la obra “Los Durmientes”. (Adjunto en soporte digital)

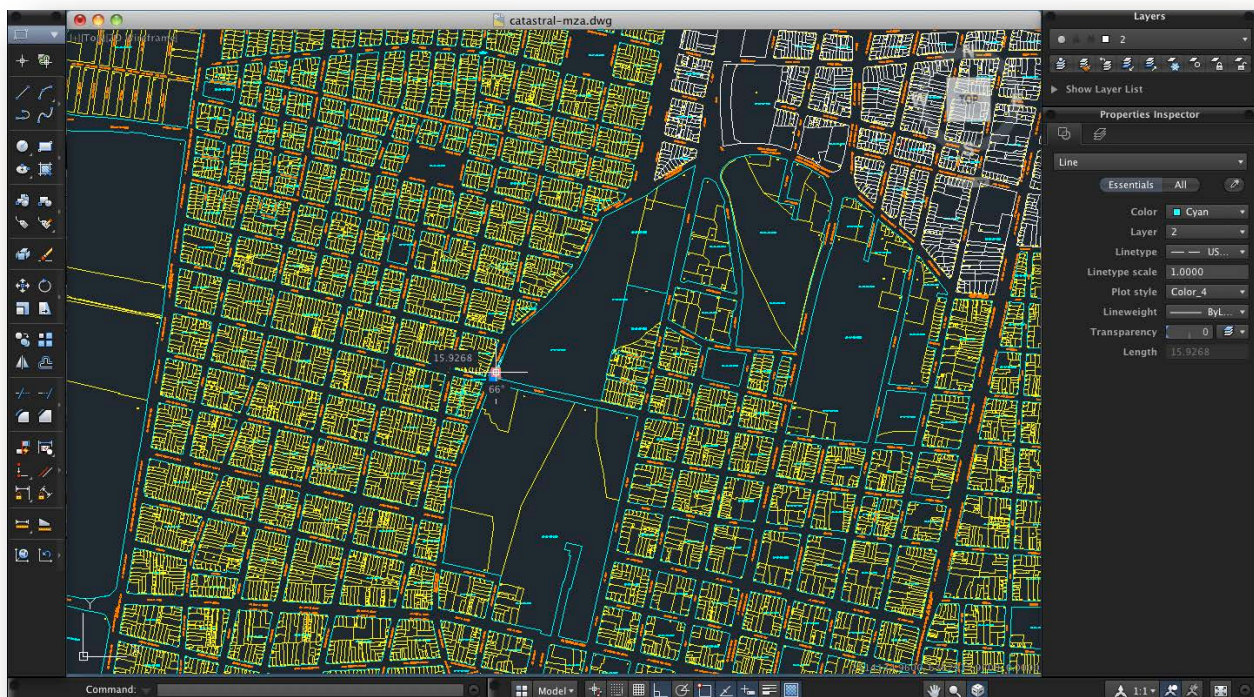


IMAGEN 1: Terrenos del Ferrocarril – Fiscales/Municipales

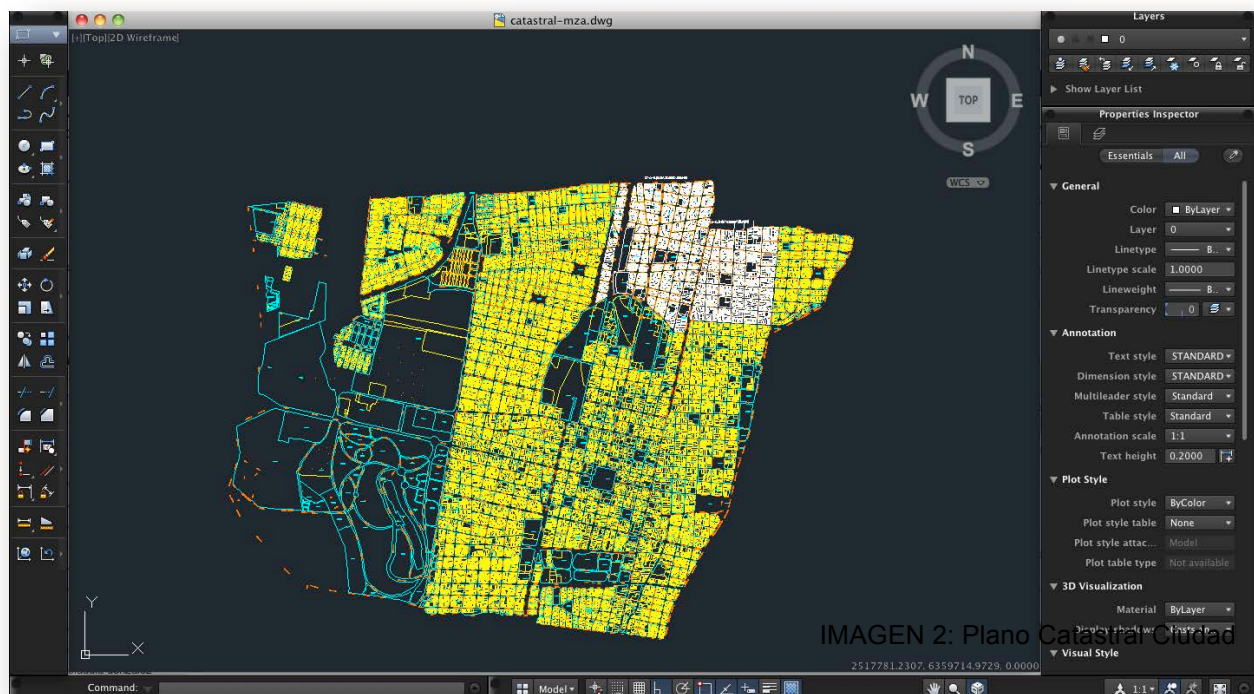


IMAGEN 2: Plano Catastral Ciudad

IMAGEN 2: Plano Catastral Ciudad

MATERIAL AUDIOVISUAL + TEXTO DISPONIBLE EN BIBLIOTECA
INTRODUCCIÓN AL ARTE SONORO
TRANSFERENCIAS DEL PROYECTO - ETAPA I

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN:

Procesos de producción y postproducción en “Los Durmientes”.
Vínculos entre teoría y praxis artística experimental contemporánea – Etapa I.

NOMBRE DEL BECARIO :

Jessica Jortack-Taich Dawson

NOMBRE DEL DIRECTOR DE LA BECA :

Mg. María Ángeles Forcada

LICENCIATURA EN ARTES VISUALES - [FAD]
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO - MZA - ARGENTINA
AGOSTO / 2012

Índice

Inicios del Arte Sonoro	p.3
Nexo entre la idea de resistencia cultural y mercado	p.9
El sonido transparente y la escucha	p.9
Tiempo sonoro	p.10
El objeto sonoro	p.11
El Ruido, la atención y el tiempo	p.12
Los sonidos de la tecnología electrónica	p.13
Reich, Steve - Beryl Korot : <i>Three Tales</i>	p.14
Tecnología, mercado y poder	p.15
Música Generativa	p.18
Error Digital	p.19
La red colaborativa Internet: Composiciones interactivas	p.20
El espacio sonoro : paisajes y visiones	p.21
Espacialidad y Visualidad	p.23
John Cage 4'33": <i>la pieza silenciosa.</i>	p.30
Bibliografía	p.38

Inicios del Arte Sonoro

Hacia finales de la primera mitad del siglo XX, en Occidente comienzan a aparecer los primeros espacios dedicados al estudio de las relaciones entre sonido, sintaxis, música y tecnología. Estos son, espacios que se abren desde dentro de la institucionalidad; generalmente, se trata de radios y universidades. Por ejemplo, hacia fines del '40, en la Radio de París, Pierre Schaeffer y Pierre Henry realizan experimentos a partir de los que aparecerá, luego, el término de música concreta. De aquella época datan los *5 Estudios de Ruido*¹, donde se encuentra la conocida obra *Étude aux chemins de fer* (Schaeffer, 1948). Pocos años más tarde Herbert Eimert y Karlheinz Stockhausen comienzan a trabajar en el estudio de música electrónica de la *Nordwestdeutscher Rundfunk* en Colonia, Alemania. La diferencia que mantienen estas búsquedas respecto de la música concreta, es la forma en la que obtienen el material de trabajo. Mientras que Schaeffer y Henry usaban micrófonos para captar los sonidos, Stockhausen y Eimert utilizaron la generación electrónica producida por osciladores de audiofrecuencia.

El primer espacio en Latinoamérica fue el Estudio de Fonología Musical (1958, Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires), inaugurado por el compositor húngaro-argentino Francisco Kropfl. En la actualidad, este es el que se ubica en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires bajo el nombre de LIPM² (Laboratorio de Investigación y Producción Musical).

Desde los años '60 del pasado siglo, es cada vez mayor la cantidad de artistas visuales, músicos, escénicos, poetas, etc.; que indagan en el uso del sonido como material para propuestas que sobrepasan los tradicionales límites de sus respectivos géneros. El término "arte sonoro" con que se domina estos trabajos sugiere una

¹ El 5 de octubre de 1948, los "5 estudios de ruidos" de Pierre Schaeffer son emitidos por la radio "Cadenas parisinas". Señalan el principio de la música concreta. Pero las condiciones técnicas son muy limitadas de partida debido a que el registro se hace en discos flexibles. El primer magnetófono cuya banda marchaba a 76 c/s no llegaría hasta 1950. Reforzando el equipo en su orientación de composición musical, Henry (un técnico-músico) se adhirió al trabajo de Schaeffer en 1949.

² Para mayor información visitar: <http://www.lipm.org.ar/index.html>

unidad genérica o una regularidad clara. No obstante, no conforma un género –tal vez, sí: uno de los híbridos contemporáneos–; tampoco proclama leyes. Si bien algunos trabajos que caen bajo la denominación de Arte Sonoro se corresponden con la idea de contaminación y transversalización disciplinar, funcionado en varios espacios al mismo tiempo, otros parecen habitar un espacio propio en el límite de los géneros tradicionales. El conjunto de todas y cada una de estas obras, contribuye al creciente desflecamiento entre los géneros, lo que produce dificultades de definición (Krause, 2010) Al intentar analizar estos trabajos como conformadores de espacios intermedios –intermedias, según Dick Higgins³– podría comenzarse por indagar la filiación respectiva, según los espacios estilísticos con los que colinden. Si, por otro lado, se asume la hibridación como un espacio común o un estilo contaminado, el análisis correspondiente abordaría la procedencia de cada elemento singular de la composición.

La actual disciplina denominada Arqueoacústica, desprendida de la Física y la Arqueología, la Etnología y las Matemáticas, centra sus estudios en el papel que juegan los sonidos en el comportamiento de las diversas sociedades en su historia. Desde tiempos remotos sitios tales como: cuevas, templos, espacios sagrados prehistóricos, tumbas megalíticas, iglesias, edificios y sitios al aire libre; han sido utilizados por sus características acústicas y por sus cualidades sonoras especiales.

En El oficio de cuidador de sonidos, Rezza (2010) explica que la civilización maya del México prehispánico tenía un amplio conocimiento de las características de los sonidos, lo que involucraba un desarrollo profundo de la escucha y, por ende, de la imitación. El variado espectro auditivo de los mayas hoy puede estudiarse en los diccionarios realizados por los españoles. Este es el caso de los *tzel-tales*⁴ de

³ Dick Higgins, artista Fluxus, introdujo en la discusión estética el término “inter-media”. Explicó: “...una forma de arte para el cual no existen fronteras entre el arte y la vida. Si no hay fronteras entre el arte y la vida, entonces no las puede haber entre diferentes formas de arte. Mientras el arte multimedia (o audiovisual) resultaba de la suma y yuxtaposición, el arte intermedia se situaba en los espacios, hasta entonces vacíos, entre las artes rígidamente separadas y definidas. Los principios estructurales del arte intermedia eran la substracción y la reducción, más que la adición.” (FRIEDMAN, 2002)

⁴ Las lenguas tzeltales pertenecen al grupo cholano-tzeltalano de la familia lingüística maya. El nombre *tzeltal*, empleado históricamente por la población mexicana, designa a un grupo indígena y a un conjunto de lenguas indígenas estrechamente relacionadas entre sí. Dicho nombre es la forma castellanizada de *tzeltal*, que en la propia

Copanaguastla (Chiapas). De su lengua aborigen se describen sonidos vinculados con las estridencias, roces, graznidos y murmullos. Sonidos de animales, de maderas, piedras o de cosas que se rozan o se quiebran. También de las que se extraen sonidos musicales, incluso diferenciando estos según el utensilio con que se obtiene el sonido y clasificando –además- la suavidad, estridencia e incluso la “soberbia” del sonido obtenido. Se emplean voces que dan cuenta desde el rumor del fluir del agua o el correr del viento (*tinitet*). En cuanto a los sonidos del cuerpo humano, se especifica el ruido que hace la gente que pasa, el transcurrir del gentío sobre la tierra, el murmullo “descomedido” que provoca una multitud (*cunan*: juntarse, amontonarse), que hormiguea (*tictonet*), bulle (*nic*) y se atropella. De entre los animales, el canto de las aves, por ejemplo (sus gorjeos o graznidos) estos eran conocido al tal extremo que era –más que un hábito- una necesidad imitarlas para atraerlas hacia el cazador.

El material sonoro posee la capacidad de conformar experiencias sensitivas y cognitivas diferentes a las relacionadas por el sistema de las causas (fuentes) y los significados (re-conocimiento). A su vez, el sonido ha atravesado sus propios procesos de funcionalización y mercantilización a raíz de las transformaciones tecnológicas, que no cesan de acrecentarse vertiginosamente. Es allí, en ese espacio de transformación, donde cabe la pregunta por el trabajo con -la elección, el diseño de- la materia sonora en las intervenciones que (en) el arte contemporáneo (se) realiza. Trabajos con y desde la espacialidad, sus imágenes –paisajes y soportes-, idearios e imaginarios.

Nexo entre la idea de resistencia cultural y mercado

Durante mucho tiempo, la música fue el medio excluyente para los sonidos en el arte occidental. Disciplina –a su vez- restringida a voces e instrumentos, hasta el siglo XX. Sin embargo, la tecnología electrónica y su reproductibilidad transformaron esta situación, liberando progresivamente al sonido de sus dispositivos y lógicas de

lengua significa *persona que anda ladeada*. Los hablantes de lenguas *tzeltales* llaman a su lengua *bats'il k'op*, que significa *palabra verdadera*. Este grupo se nombra a sí mismo *bats'il winik*, que se traduce como *hombres verdaderos*.

interpretación -a estos últimos, ligada. Jorge Haro dice: *“Ya no dependemos de los instrumentos para ser músicos, ni siquiera dependemos de la música para trabajar con sonido.”* (Haro, 2006) En la actualidad, las transformaciones técnicas han provisto la apertura de un espacio diferente en el trabajo artístico contemporáneo; un nuevo contexto instrumental de producción y sus oportunas nuevas formas en los procesos productivos. Lógicas tercias, plataformas en las que no es exigido el abandono de la disciplina musical y sus dispositivos tradicionales, sino –antes bien-que ocasionan la convivencia transdisciplinar intermedia, multimedia e hipermedia.

Sin embargo, esta situación que de hecho está ocurriendo, tiende a ser muy resistida por los sectores más conservadores de la música y por la gran mayoría del público, en general. Como señala Jorge Haro, esta posición *“implica una negación de una serie de hechos históricos que se han ido dando desde la segunda mitad del siglo XIX y que han impactado en la sociedad, la política, la economía, etc.”* El arte contemporáneo se ha ido nutriendo conjuntamente con estas transformaciones, pese a los intereses que la industria cultural manifiesta en preservar una apariencia de que *“acá nada ha ocurrido”*. Resulta comprensible que la industrialización de las transformaciones tecnológicas actúe en esta dirección, puesto que la industria –la cultural, en este caso- centra sus intereses en salvaguardar para sí aquellos mecanismos tecnológicos que reproduzcan masivamente la preservación de cánones estéticos tradicionales. Lo que llama la atención es el modo en que *“ciertas ideas conservadoras sobre la función de los sonidos en el mundo del arte se repiten en sectores “especializados”, aquellos que aparentemente han seguido una secuencia de acontecimientos y que trabajan por lo menos con cierta conciencia de los resultados de ese devenir histórico del que además forman parte.”* (Haro, 2006) Dichos sectores especializados, a su vez, son la pequeña porción de la Institución Arte que ha consagrado –aparentemente, sepultándolos en la consumación de su obra- a artistas tales como Luigi Russolo, Edgar Varèse, John Cage, Pierre Schaeffer, Iannis Xenakis; sin interiorizar mayormente las ideas que en el trabajo de estos mismos actuaba como norte. Ellos parecen no haber hecho impacto más que en sectores muy específicos, contraídos, lugares ya especializados o sectores doctos. Pero la Institución, la Universidad, por ejemplo, en su poderoso rol, ha generado una resistencia poderosa

respecto a la actividad artística ligada a dichas obras e ideas. Con ello, ha generado – desde dentro- un espacio de marginación: la necesaria “*contracultura*”, que se restringe a festivales y expresiones minoritarias en circuitos alternativos.

En este punto puede notarse una doble paradoja. Una de ellas, la que hace relación con la Industria Cultural. La otra, aquella que es engendrada por la Institución académica. Doble paradoja desde un mismo punto, lo que lleva sospechar que entre ambos sectores existe un tipo de relación interesante a indagar.

La Industria –la cultural, acá-, es decir, el mercado hace uso de la separación que la técnica reproductiva introdujo en el sistema o modelo: compositor-intérprete-oyente. Lo hace mediante una utilización aparentemente “in-mediata” del sonar de las obras que reproduce. De este modo, la música –invisibilizada su tecnorreproductibilidad- forma parte del entorno, conformando los ambientes y acompañando todo tipo de situación social, al igual que el mobiliario o un objeto de decoración. Ejemplo de ello son los *pubs*, restaurantes, consultorios, supermercados, esperas telefónicas, los *cyber-cafés*, etc. Todos ellos emiten música permanentemente con fines funcionales y en muchos casos con repertorios hechos a la medida de los perfiles socio-económicos y culturales de sus clientes, definiendo espacios de pertenencia. (Haro, 2006) El uso del medio, no la mención -en el sentido que a tal diferencia da Arthur Danto (1999)- provoca que paradójicamente la actualidad sea quizás la época en la cual más música existe, pero menos música se escucha. Época en la cual más sonidos aún están a mayor disponibilidad para un consumidor que cada vez menor capacidad de escucha desarrolla. O peor, el ruido-ambiente ha activado la menor capacidad para la experiencia de la escucha en el oyente.

Por su parte, la Academia –específicamente, la Institución Arte- parece hacerse eco en esta circunstancia dentro de la producción y difusión de música, que presenta una serie de circunstancias tan particulares. Ante lo que Jacques Attali señala como el establecimiento de una cultura de la repetición signada por la reelaboración de un repertorio, desde los clásicos sinfónicos hasta la música pop; Ante la disponibilidad del sonar que la tecnología electrónica permite actualmente, sonar de obras muchas veces

-desde Schaeffer y Henry hasta el presente- prescindiendo del intérprete, como menciona Haro- *“sencillamente porque no es necesario”*; Ante dicho panorama problemático para el sonar en el arte: no hay reflexión respecto de la expansión de la escucha. La Institución artística, la Escuela de Música de la Universidad, actúa en la misma dirección en la cual *“todo lo oído (no escuchado) se constituye en una pre-escucha, en algo perfectamente conocido, más allá de que se presente como una novedad”* (Haro, 2006), puesto que discrimina –sea elitistamente o bajo la noción de *contracultura*- aquellas piezas de arte sonoro que resultan a veces de difícil escucha. No se promueve ni se asume un tipo de investigación reflexiva, capaz de reconocer que esa dificultad, ese obstáculo para la escucha, es el resultado del proceso que involucran estas obras. Proceso que, como señala Jorge Haro, es precisamente el que constituye un conocimiento en sí mismo y –tantas veces resulta- mucho más interesante que el resultado sonoro.

Y sin embargo, gran parte de la producción artística contemporánea que experimenta en el límite de la música –allí donde se expande- se basa en el sonar. Esto es un hecho, se ha indicado ya. El incremento de medios tecnológicos para que estas obras suenen multiplica y diversifica procesos en lo que resulta ser una producción sonora cada vez más abundante. Esta producción –una vez relegada a festivales y encuentros de arte sonoro “al margen” de la cultura- es relegada, también en un pequeño sector, altamente especializado, de la música docta, en la Academia. Doblemente desterrada, dicha producción sonora ingresa –entonces- en lo que hoy se ha conformado como un dudoso “circuito alternativo”. Dudoso, por el hecho de ser generado y alimentado desde la hegemonía de la Industria y la Academia en la cultura actual, bajo la figura del “rechazo” y la ilusión de “resistencia”.

“Me parece cada vez más evidente y forzosamente necesario, en el marco de las músicas experimentales, que el músico no sea solamente músico, sino que se comprometa de una forma u otra en la promoción (supervivencia) de estas músicas. La música existe en la escucha... entonces se organiza

todo un mundo paralelo con marcas, redes de distribución, prensa, radio... Un mundo underground..."

Jérôme Noetinger, 1996
Director de la productora Métamkine.

Jorge Haro comenta: *"esos trabajos* -refiriendo a la producción sonora contemporánea-, *una vez convertidos en soporte para su reproducción, no están a disposición en los mega-stores de discos, sino que tienen un circuito alternativo formado por pequeñas tiendas especializadas, tiendas online o la venta en conciertos y festivales."* Pero también comenta acerca de un circuito inmaterial, que se da a través de *net labels*, que publican obras en la red y desde donde pueden ser compradas o distribuidas gratuitamente en formato mp3. Ambos circuitos tienden a desmarcarse de su inscripción en el margen de diferentes espacios institucionalizados o consagrados. Así, mientras el sonido parece haberse liberado de la música como opción privativa, los trabajos experimentales tienden a emanciparse (acción o reacción) de los grandes sistemas de producción y comercialización a través de sociedades autogestionadas; sociedades que además poseen -a veces- el sello *creative commons*. Los músicos -y las otras figuras a ésta última, asociadas-, pasan a prescindir del productor o *manager*, así como de otros tantos agentes. Pero también cambian las funciones y conformaciones a partir de las cuales ejercer el trabajo artístico con el sonido.

El sonido transparente y la escucha:

La funcionalidad del sonido está dada por su uso en los procesos de comunicación, pero también, en la orientación dentro del espacio físico. Los sonidos pueden ser señales que sirvan para informar, alertar, controlar, etc. Además de las señales, existen construcciones de códigos a través de las cuales el sonido aporta significados más complejos. Estos significados más complejos, a su vez, precisan de un aprendizaje. Por ejemplo, el código *Morse*, la música, el lenguaje. Es ese aprendizaje requerido lo que limita estas construcciones codificadas a un grupo de usuarios que compartan la misma asociación sonido-sentido, es decir, el mismo saber basado en

signos sonoros arbitrarios. Pero, como se ha mencionado, el sonido puede ser material de una experiencia de conocimiento diferente al sistema de las causas y de las significaciones. Es decir, una experiencia que escapa al sistema de las fuentes, reconocimientos de fenómenos y comprensión del posible sentido del cual los sonidos sean portadores. (Haro, 2006)

El modelo de escucha de las formas culturales sonoras comprende tres situaciones:

1. La identificación del entorno (ej. *ambiance*)
2. La experiencia auditiva especializada (el sonido de un motor para un mecánico)
3. El aprendizaje de lenguajes arbitrarios (música)

“Lo que no ingresa en este modelo de escucha es la percepción de las formas sonoras despojadas de toda significación y causa, ya sea desde una perspectiva científica o netamente experimental”.

Jorge Haro, 2006

Tiempo sonoro

Así como en la continuidad de fotogramas de un film actúa el denominado principio de persistencia retiniana, los sonidos también se transforman temporalmente desde su inmaterialidad. No obstante, siguiendo esta analogía, así como existen fotografías pueden producirse sonidos estáticos. En este último caso, la única variable que persiste es el tiempo. De allí se deduce que el tiempo es el vehículo de todo fenómeno sonoro. Las relaciones que establece el tiempo con el sonido no siempre son las mismas. Por ejemplo, existe una relación cuantificable allí donde la medición resulta objetivamente posible de acuerdo a sistemas convencionales. Pero también, puede ser –de algún modo– “cualificable”. En tal caso, aparece el término de “tiempo sonoro” (Haro). El tiempo sonoro es un tiempo subjetivo, basado en la experiencia ante el contacto con la materia sonora; con el sonar como experiencia. Esto es lo que se denomina “la escucha”. La escucha establece una relación no cuantificable con el

tiempo y queda, por lo tanto, fuera de la aproximación científica. Es una escucha donde el sonido está cargado de subjetividad, llegando a ser “intraducible”.

El objeto sonoro

Pierre Schaeffer realizó una división o sistematización de la escucha, es decir, de la percepción de los sonidos.

1. Relacionada con las causas. La escucha de los indicios.
2. Relacionada con el sentido. La escucha de los valores
3. Relacionada con la forma sonora en sí. A esta la denominó escucha reducida.

“Al rechazar la polarización de la escucha entre acontecimiento y sentido, nos dedicamos cada vez más a percibir lo que constituye la unidad original, es decir el objeto sonoro, objeto de la actividad que llamaremos aquí escucha reducida”

Jorge Haro, 2006

Esta escucha es analítica e investigativa. Una escucha plástica, sensible. En ella se puede captar, aprehender, (d)el sonido, desde lo indecible. Desde la experiencia misma de la escucha desligada de todo concepto y de toda palabra. Allí, el objeto sonoro se presenta como la posibilidad de transformar al sonido en objeto de análisis separado de cualquier referencia o interpretación.

“El objeto sonoro [...] no es un conjunto de signos cerrados sino un volumen de trazos en movimiento, no es el significado sino el significante.”

Roland Barthes, 1974

La diferencia entre el hecho de oír y la acción escuchar está dada por la atención, siendo en el escuchar, más específicamente en la escucha, en donde aparecen las formas sonoras. Allí, las formas sonoras emergen como organismos

(Haro), con sus inicios, ciclos, transformaciones y desapariciones. Los ciclos de las formas sonoras suelen ser complejos, llegando a constituirse en micro-mundos que exigen un tiempo para ser develados. Y si bien los sonidos pueden ser equilibrados, a partir de un centro, también pueden operar en los extremos. Un sonido puede ser radicalmente intenso o casi imperceptible, ser extremadamente grave o agudo, transformarse abrupta o gradualmente. Así también, el sonido, la materia sonora, puede percibirse a través del oído o con diferentes partes del cuerpo. A juicio de Masami Akita (Merzbow) el creciente interés por la música *techno*, por ejemplo, es el claro ejemplo del privilegio de la percepción corporal del sonido.

El ruido, la atención y el tiempo

Si la escucha es oír con atención, esa actitud concretamente requiere concentración. Pero la concentración –aún siendo una capacidad variable individualmente- depende siempre del entorno. Acá es cuando aparece la noción de ruido. Ruido, acá, “como idea de algo que dificulta un proceso, en este caso el de la escucha, pero que paradójicamente la invade y la completa” (Haro, 2006)

En varias performances de arte sonoro quien escucha se encuentra sumergido en el sonido a través de complejos sistemas de proyección multicanal, expuesto ocasionalmente a valores en decibeles cercanos al límite tolerable (120/140 decibeles). Estas condiciones sitúan la escucha en el epicentro del fenómeno, transformando la escucha en una experiencia física en la cual la percepción queda completamente invadida. No obstante ello, pese a que la experiencia de inmersión llegue a ser extrema, la atención del escucha puede ser frágil. Este motivo ha llevado a considerar el tiempo como elemento determinante en la sintaxis del objeto sonoro. Sintaxis o coordinación de sonidos que en la obra suelen ser estudiados de acuerdo a las capacidades de escucha del sujeto; sujeto que está condicionado por su pertinencia epocal, datable ya hoy en el siglo XXI.

“Estoy escribiendo sobre sonido y si bien no ignoro sus características físicas escribo sobre psicoacústica porque considero imposible una acercamiento a las expresiones artísticas ligadas al sonido en la actualidad sin cambios en nuestra actitud ante la percepción, es decir: sin cambios en nuestra actitud como escuchas”

Jorge Haro, 2006

“Alterar nuestra forma de percibir es alterarnos a nosotros mismos, alterar la estructura de conocimiento y el mismo proceso cognitivo. De igual modo, las alteraciones en el conocimiento y en el proceso cognitivo no son factibles sin los cambios correspondientes en la percepción”.

Eliot Handelman, 1995

Los sonidos de la tecnología electrónica

La tecnología electrónica introduce transformaciones incalculables en la producción y recepción del sonido. Actúa, de algún modo, en un doble sentido con respecto a los cambios: los posibilita toda vez que los demanda desde su propia lógica de funcionamiento.

Entre 1877 y 1878, Thomas Alva Edison consigue dar con el dispositivo capaz de registrar y reproducir mecánicamente el sonido: el Fonógrafo. Las posibilidades de registro y reproducción mecánica del fonógrafo impulsaron la conversión del sonido en objeto de estudio. El análisis sistemático y el acrecentamiento de saberes relativos al aspecto físico del material sonoro junto con el estudio de la percepción de sus efectos son claros ejemplos de lo anterior.

Otro aspecto interesante es la separación que la técnica introduce entre la reproducción mecánica del sonido y su fuente, conjunto con las posibilidades de manipulación del sonido tecnorreproductible. Por lo demás, su manipulación ya no dependía de un sistema de convenciones preestablecidas. La inscripción mediante *“signos sonoros arbitrarios sujetos a procesos culturales y dominados por la idea de significante y significado definida por el estructuralismo clásico de Saussure”* (Haro, 2006), sistema de códigos propio de la escritura y la notación musical, pierde su función privativa.

MATERIAL AUDIOVISUAL ADJUNTO:

Reich, Steve - Three Tales (2001) - Video by Beryl Korot.

Duración: 60 minutos

Part I: Hindenburg/Part II: Bikini/Part III: Dolly.

Three Tales (1998-2002) es una video-ópera-documental-digital de Steve Reich y Beryl Korot que se basa en tres famosos eventos que marcaron el crecimiento - en términos evolutivos o de progreso- y las implicancias de la tecnología en el siglo XX. La parte inicial se llama Hindenburg y alude al desastre del zeppelin alemán en 1937. La sección central se titula Bikini y “habla” de las pruebas atómicas entre 1946 y 1954 en el Pacífico Sur. La tercera parte, que se denomina Dolly, hace referencia a la oveja clonada en 1997 así como a la ingeniería genética y la robótica.

Mientras la pantalla proyecta un video digital hecho de retazos, a modo de collage, donde conviven escenas de películas históricas, entrevistas, textos y fotografías, los cantantes e instrumentistas entran en escena, presentando sus discursos segmentados. Estos discursos plantean puntos de vista en relación al desarrollo tecnológico: sus componentes físicos, éticos e ideológicos.

La pieza fue estrenada en el Festival de Viena de 2003 y luego, re-producida en el resto de Europa, en América, Australia y Hong Kong. Su grabación fue editada por Nonesuch en un álbum doble que comprende un disco compacto con la música y un

dvd con las imágenes. Los intérpretes son Synergy Vocals y Steve Reich Ensemble dirigidos por Bradley Lubman.

Tecnología mercado y poder

La relación entre desarrollo tecnológico y el despliegue de aparataje bélicos, con sus conflictos de intereses políticos y económicos es de sobra conocido. No obstante ello, Jorge Haro reflexiona: *“No somos ingenuos: utilizamos medios que requieren desarrollo y este desarrollo tiene distintos objetivos al tiempo que alimenta un circuito económico que pocas veces ofrece resultados estables, porque para los sistemas de producción es imprescindible generar un interés sobre la novedad que satisfaga las necesidades capitalistas. Lo cierto es que en este estado de cosas la actualidad permite un acceso mucho más amplio e irrestricto a los medios de producción electrónicos que unas décadas atrás.”* (Haro, 2006) ¿A qué clase de necesidades capitalistas obedece el sonido? En principio, al mercado y sus instituciones. Éstos reclaman autoridad y autoría sobre los procesos y medios de producción, postproducción y reproducción de saberes y procesos que atañen a la producción y a la sobredeterminación del sonido. Y el indicador más evidente son los costos económicos que procura el contexto instrumental de producción para sí. Pero esta situación no permanece inalterable.

Si en un primer momento los medios electrónicos fueron de contrastada exclusividad por sus altos valores, los avances tecnológicos fueron marcando un proceso de expansión que adulteró estas condiciones: cambio que fue paralelo al traspaso de la válvula de vacío al transistor, del transistor al circuito integrado y del circuito integrado al microchip. Jorge Haro explica: *“En la medida que los sistemas de grabación, sintetizadores, ordenadores, etc. se han hecho más ricos en prestaciones sus costos han experimentado una relación inversamente proporcional, lo que hace posible que un mayor número de compositores, diseñadores, artistas sonoros y audiovisuales, técnicos, aficionados, etc. accedan más fluidamente a las técnicas de producción,*

proceso y edición de sonido.”(Haro, 2006) La tecnología digital hizo posible obtener una estación de trabajo portátil con sólo poseer una computadora, algunos periféricos y un paquete de software. Este tipo de *workstation* es capaz de realizar la totalidad de procesos técnicos en el trabajo con el sonido: grabación, edición, mezcla, síntesis, proceso y control; obteniéndose –incluso- una alta definición. La ventaja de esta domesticación del empleo de la tecnología digital está dada por el acceso de usuarios, cuyo número es cada vez mayor. A medida que se acrecienta su accesibilidad, también se hacen más numerosas las propuestas, lo que deriva en una potencial exploración sonora cuya experiencia es incalculable en términos plásticos y cognitivos.

“En la actualidad la tecnología nos permite manipular todo tipo de datos y estructuras. Desde la información hasta los genes, pasando por formas, colores, sonidos, etc. Los procesos sonoros en dominio digital van desde las técnicas más clásicas (copiar, cortar, pegar, reproducir al revés, etc.) hasta otras más sofisticadas como la aproximación microscópica, esa que hace posible intervenir sobre un bit, sobre una partícula de sonido y modificar su estructura, como así también el acceso a distintas posibilidades de síntesis, muestreo, re-síntesis, etc. Todas estas técnicas más las opciones de edición en una línea de tiempo hacen que la creación en este campo se presente como un menú sumamente rico en posibilidades, casi infinito.”

Haro, 2006

Consecuentemente, se ha producido un proceso de “desprofesionalización” del arte (Haro, 2006). Es decir, una horizontalización y una transversalización en la accesibilidad a la práctica formal en y con la materia sonora. Y si bien esto no implica *per se* mayor calidad artística –tan discutible terminología-, sí redundan en la conformación de grupos de trabajo y propuestas descentralizadas respecto de la verticalidad del mercado y la institución. Jorge Haro lee allí un trayecto que va desde círculos poco difundidos, generalmente relacionados con la cultura *underground*, hacia la generación de espacios alternativos dentro del arte contemporáneo, marcados por

la idea del *“do it yourself”* (hazlo tú mismo). No sin resistencias, los *software* corporativos imponen la tiranía de sus *updates*, respondiendo más a intereses del mercado que a necesidades de los propios usuarios. No sin resistencia se ha conformado en la actualidad una red de usuarios de sistemas operativos y *software* libres, operando muchas veces a través de un sistema global gratuito y de código abierto. Programas que se distribuyen libremente y aplicaciones específicas para sonido cuyos desarrolladores publican actualizaciones y sus propios trabajos vía Internet. Un ejemplo citado por Jorge Haro es el trabajo con el sistema operativo libre y gratuito Linux, con el programa libre, gratuito y de código abierto denominado Pure Data (PD), que es potente y flexible, posibilitando el trabajo audiovisual e interdisciplinario.

Estos cambios técnicos conllevan una transformación en los mismos equipos de trabajo, que ya no se reducen a la figura del compositor, por un lado, y el equipo de técnicos profesionales del otro lado, como lo era en la mecánica propia de las relaciones en la industria discográfica. Tampoco se privatizan saberes, institucionalizándolos -pese a que sí existe siempre el proceso inclusivo por parte del mercado de los objetos, productos, saberes y sus circulaciones de información-. Respecto de ello, Jorge Haro reflexiona: *“Como las aplicaciones se han hecho más complejas muchas veces se necesitan conocimientos de programación, como en los entornos Max/MSP, PD o CSound y en algunos casos también el conocimiento de lenguajes como C++. Ya no alcanza con ser solo un usuario de una aplicación, lo que deriva en la necesidad de convertirse en un artista-programador o conformar equipos de trabajo con artistas y técnicos informáticos.”* Esto conlleva, por un lado la transformación de la figura del artista -antes dicha. Si bien se habla de un proceso de apertura y democratización en la expansión del sonido hacia un tipo de escucha denominada “reducida” (Schaeffer), el trabajo termina por retornar hacia la especialización del lenguaje; ahora programador de los eventos sonoros. Por otro lado, si bien Kit Clayton⁵, músico y programador, ha observado: *“Actualmente hay un mucho software para música que está siendo desarrollado por gente que poco tiene que ver con instituciones académicas. Y habría que ver si este software deriva o no del trabajo*

⁵ Kit Clayton es integrante del equipo Cycling74, empresa desarrolladora de Max/MSP.

académico de hace unos años. Lo que está claro es que en un futuro va a haber más software hecho por individuos que por corporaciones, y los individuos asumirán el papel de la corporación, tal como ya ha ocurrido en el mercado musical" (Loops, 2002); existe una expansión también del negocio de los postgrados, en las Instituciones aquellas que sí han sabido incorporar(se) a –y tantas veces lucrar con- las nuevas exigencias de la producción artística contemporánea. La reflexión de Clayton, habrá que leerla de acuerdo a un circuito ya altamente especializado. Los procesos que la tecnologización digital transforma suelen ser algo más complejos si se atiende a los circuitos donde estos saberes se propagan. Y si es Internet la red de circuitos, también habrá que distinguir entre el contexto material del momento histórico, político y económico dado por la sociedad en la cual el usuario interconectado también está formando parte.

MATERIAL AUDIOVISUAL ADJUNTO:

Música Generativa:

"Nunca sabes quién es el autor. Esta pieza de música generativa que acabo de tocar, ¿soy yo el compositor?. ¿Lo eres tú en caso de que compres el sistema? ¿O lo son Jim Coles y su hermano, que escribieron el software para el compositor? ¿Quién compone música así? ¿Lo podemos describir como una composición cuando no sabemos exactamente qué es lo que va a ser?".

Brian Eno

Los *software* llamados Compositores Algorítmicos, son unos programas capaces de inventar música de acuerdo a una serie de especificaciones y variables temporales. La música generativa⁶ es el derivado del uso específico de estos programas. El uso de este tipo de *software* altera los conceptos tradicionales de composición e interpretación. Mucha de esta música –e incluso las herramientas precisas para su

⁶ La música generativa comprende a aquellas obras que están totalmente basadas en procesos. Las obras generativas generalmente no se repiten exactamente, y cuando no dan como resultado una composición fija o cerrada, tienden a diferir entre sus diversas ejecuciones. Este término es también utilizado en relación con las primeras obras basadas en procesos creadas por miembros de la llamada escuela minimalista (por ejemplo, Steve Reich) y por aquellos involucrados con obras algorítmico-digitales relevantes.

realización- se distribuye a través de Internet. La obra *Lexikon-Sonate* y la aplicación *Flow* del compositor alemán Karlheinz Essl, es un claro ejemplo. Otro sistema para la composición de música generativa es el *Koan Interactive Music Software* de SSEYO 15, programa que ha sido bastante difundido a partir de su utilización por parte del *no-músico* (como se autodefine) Brian Eno⁷. Este último, proveniente del rock e instrumentalista del grupo Roxy Music, trabaja en torno a la idea de Gramática Generativa⁸ (Chomsky), obteniendo composiciones que denominará "*Soundscapes*".

MATERIAL AUDIOVISUAL ADJUNTO:

Error Digital:

Existe un área de producción artística y musical basada en el error digital. Jorge Haro explica: "*La posibilidad que brinda la tecnología digital de tener un control absoluto sobre todos los parámetros del sonido abrió el camino para que una serie de artistas buscaran en los errores un escape a esa coyuntura.*" (Haro, 2006) Las poéticas en torno al error no comportan en sí mayor novedad para el contexto actual del arte, pero desde los '90 se suma el "error digital" a la lista de recursos que ya venían explorándose (*clicks'n'cuts*, *glitch*, etc.).

El licenciado en estudios de teoría social Markus Popp (aka Oval) es uno de los iniciadores de este tipo de trabajo en la electroacústica no-académica. Éste, relaciona el sonido electrónico con ciertas ideas del post-estructuralismo de Deleuze y Guattari, experimentando con errores de lectura producidos en el formato CD. Luego de varias producciones en esta línea, realizadas en los '90, Popp dirige su interés a la observación de los procesos de creación sonora a partir de entornos informáticos. Sus investigaciones ulteriores derivaron en la creación de un *software* al que llamó *Ovalprocess*. Con el *Ovalprocess* ha realizado discos, conciertos e instalaciones. Su obra se sitúa así en el trabajo que indaga el control, la inteligencia artificial, la aleatoriedad y

⁷ Considerado el padre de la música "*ambient*".

⁸ La Gramática Generativa de Chomsky aplica el mismo concepto de música generativa al lenguaje, apoyándose en la aseveración de que una misma idea puede describirse con diferentes palabras y varias ideas pueden describirse con multitud de combinaciones de palabras.

el error, dentro del marco artístico-tecnológico que –finalmente- deviene en exploración de procesos más que persecución de resultados.

MATERIAL AUDIOVISUAL ADJUNTO:

La red colaborativa Internet

Composiciones interactivas

Sergi Jordá, físico y músico catalán, realizó un interesante proyecto musical para La Fura del Baus. Utilizó acá el FMOL⁹, un *software* diseñado por él mismo. El contexto fue el siguiente: año 1997, La Fura del Baus comienza a trabajar en la obra Faust 3.0 (en torno a la célebre obra de Goethe). El director del proyecto, era Carlos Padrissa. Padrissa convoca a Jordá para componer una parte de la música de la pieza a través de Internet con la colaboración de “cyber-compositores” que estuvieran en distintos lugares del mundo. Juntos, comienzan a trabajar la idea guiados por una premisa: no querían “notas”, sino “sonidos”. Buscaban realizar una pieza musical hecha por “escultores sonoros” y no por músicos convencionales. El único requerimiento era que cada escultor sonoro contara con una placa de audio y una conexión a internet. A partir del uso del *mouse* se obtendría la composición musical, toda vez que diversos compositores tendrían derecho –a su vez- de procesar o modificar los trabajos previos. Jordá y un colaborador llamado Toni Aguilar desarrollan, entonces, el FMOL. Este programa posee un motor de síntesis en tiempo real y una interface de composición. A su vez, un servidor contenía la aplicación creada a fin de que cualquier usuario pudiese acceder a ésta libre y gratuitamente –a través de la web. La colaboración -en tiempo diferido- consistió en más de 1200 aportaciones. Éstas se ajustaban a los requerimientos del proyecto: cada una no podía exceder los 20 segundos. Finalmente se seleccionaron 50 fragmentos de todo el material, los que pasaron a formar parte de la pieza musical Faust 3.0.

Además de esta obra de colaboración en *tiempo diferido* vía Internet, hoy se trabaja en dirección a conseguir una interacción en *tiempo real*. La finalidad es

⁹ Para mayor información sobre el resultado de las obras, visitar:
http://www.lafura.com/web/cast/mediateca_audio.php?t=0

conseguir que artistas de diversas procedencias puedan realizar encuentros sonoros donde sus trabajos sean compartidos en forma performativa o como concierto¹⁰. La investigación que se ha llevado a cabo al respecto tiene directa relación con las formas de superar problemas técnicos relativos a la latencia y a la fluctuación.

El espacio sonoro : paisajes y visiones

Sin ir más lejos, la joven carrera de Composición que ofrece la Escuela de Música de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo cuenta ya con una tesina de Licenciatura en Composición Musical titulada: El tratamiento de la espacialidad en música desde 1950 en adelante (2009) La hipótesis que trabaja el Lic. Arnáez en ella es que el tratamiento espacial de los objetos sonoros –la espacialización- es un parámetro psico-acústico; parámetro que en la actualidad debería ya ser considerado dentro de los cánones del lenguaje musical. Para Arnáez, todo compositor de la segunda mitad del siglo XX –sea de música electroacústica o instrumental- reflexiona acerca de la función que dará al espacio en su obra. Tal reflexión pasaría por dejarle su papel de portador del lenguaje musical o bien, al utilizarlo como medio narrativo, articulándolo en este último caso con el resto de los parámetros.

Es a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando este aspecto “natural” de la acústica comienza a conceptualizarse dentro del ámbito de la música. Las posibilidades que la tecnología ofrece, como la rápida manipulación de variables mediante sistemas de control, son las que posibilitan liberar del mundo físico el tratamiento del espacio e insertarlo en el ámbito musical. En ese momento –a juicio de Arnáez- la espacialidad cobra dimensión como nuevo parámetro, adscribiéndose –desde entonces- a los principios estructurales, morfológicos, dilemáticos y expresivos con que cuentan los ya existentes.

¹⁰ CREACIÓN Y PERFORMANCE AUDIOVISUAL EN TIEMPO REAL - Edición 2
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/programas_ejecutivos/detalle_curso.php?id_curso=310#

Tal modificación genera inquietud en el lenguaje musical. Y esto es lo que lleva al Licenciado Arnáez a considerar que una vez que la electroacústica profundiza en el tratamiento del sonido en el espacio, la música instrumental acrecienta su reflexión sobre este parámetro, y en varias ocasiones intenta adaptarlo a sus posibilidades técnicas. Por ejemplo, existiría una fuerte influencia de la música electroacústica, que se hace notoria en diferentes técnicas aplicadas a los instrumentos. El efecto Doppler, los planos sonoros, el uso del balance (paneo) en instrumentos de la misma familia, el eco, etc.

Como se ha señalado, desde hace ya mucho tiempo lo sonoro pasó a formar parte de distintos proyectos artísticos que integran disciplinas de filiación musical, ingenieril, visual y otras tantas que se desmarcan de su ejercicio más conservador. Desde el cine sonoro en adelante abundan los trabajos en los que se articula sonido sin necesariamente recurrir a una tradición musical, cargada de reglas y estructuras históricas. Una historia que se vio fuertemente transformada a lo largo del siglo XX, dejando de lado paulatinamente la alta ingeniería de la composición otorgando paso al sonido y sus formas, los cálculos de probabilidades, la aleatoriedad, los procesos generativos, etc.

En esta nueva transdisciplinariedad, con sus relativos intereses, se recupera la espacialidad. El espacio, resignificado como ingrediente compositivo, como elemento o materia o como parámetro musical de creciente interés para la producción electroacústica actual. Así como el desarrollo de la escucha, entendida en los términos en que Pierre Schaeffer propone, convierte a toda experiencia cotidiana en fuente de interés centrada en la relación atención-ruido-sonido, hoy existe una nueva concepción del espacio sonoro. Ella se ha trasladado de su espectacular desarrollo en el cine, con el *Dolby Stereo* o el *sistema THX*, hacia el espacio doméstico, con la inclusión del *sourround* en los equipos audiovisuales caseros.

Jorge Haro considera que, aun siendo (a su juicio) dominante la dimensión del tiempo en el sonido, éste último siempre se ha relacionado con el espacio simbióticamente. Pero, al respecto de la intensificación de esta relación, explica: “Si

consideramos la aparición de la estereofonía como el inicio de un proyecto de espacialización asistida por la tecnología podemos corroborar que ya existe una pequeña historia que en la actualidad investiga en la posibilidades de espacialización controlada, aleatoria o parcialmente definida”.(Haro, 2006) Haro ve en la estereofonía el momento a partir del cual el espacio deja de ser sólo un continente de circulación y pasa a conformar un elemento más de la sintaxis, e incluso, de la narración en la obra. Lo describe como *“Un súper campo en el que el sonido puede moverse, describir trayectorias o envolvernos a partir de la implementación de sistemas electroacústicos de cuatro, ocho, dieciséis o mas canales operados en tiempo real o automatizado con sistemas informáticos”.* (Haro, 2006) El espacio, llámese parámetro compositivo, materia invisible o elemento sintáctico-semántico, es ya una materialidad que llama la atención por su capacidad para ser esculpido, diseñado, percibido, habitado, etc.

La construcción sonoro-espacial sumada a la convivencia del sonido con investigaciones ligadas a las ciencias, los procesos biológicos, el contexto social, la arquitectura, los intereses antropológicos, etc., ha derivado en un rico campo para la producción artística contemporánea. Un presente complejo –si se quiere- pero abundante en propuestas, realizaciones, acercamientos y puntos de vista. Este es otro de los ingredientes que transforman, el actual, en un período heterogéneo. Para el arte, proyectos tales como las instalaciones sonoras y audiovisuales, las piezas interactivas o reactivas, los conciertos audiovisuales, las intervenciones urbanas, los *soundscares*, las derivas, las *performances* en tiempo real, los trabajos hipertextuales, la animación, la robótica, etc. , arman un estado que transforma constantemente las formas de aproximación críticas y perceptivas.

Espacialidad y Visualidad

Es muy interesante al respecto lo que plantea Herbert Marshall McLuhan (1911–1980) en su libro *La Aldea Global* (1999), sobre todo, en el capítulo *El espacio visual y el espacio acústico*. Allí se lee:

“Tal como los psicólogos entienden la relación de los sentidos, el sobreestímulo y el subestímulo pueden hacer que el pensamiento se separe del sentimiento. Se puede considerar el hecho de dormir como un debilitamiento de una o dos entradas sensoriales. Por otro lado, la hipnosis es un ataque continuo a uno de los sentidos, como el toque de tambor de una tribu. Los torturadores modernos en Chile someten a sus prisioneros colocándolos en celdas donde todo (las paredes, el mobiliario los utensilios Y los cubreventanas) es blanco. En Vietnam, los interrogadores comunistas descubrieron (al igual que los Interrogadores policiales de todo el mundo) que las palizas inesperadas y las descargas eléctricas fortuitas creaban picos agudos de ansiedad fluctuante y, por lo tanto, una convicción incondicional.” Y a continuación dice: “Sin saberlo los norteamericanos han creado el mismo tipo de violencia para sí mismos. El hombre occidental piensa con una sola parte de su cerebro y congela el resto. Al pasar por alto la cultura del oído, que es demasiado difusa para las jerarquías categóricas del lado izquierdo del cerebro, se han encerrado en una posición donde sólo es aceptable la conceptualización lineal” Finalmente: “Lo que queremos decir es el que el ojo humano parece ser el padre de la lógica lineal. Su misma naturaleza alienta el razonamiento por exclusión: algo está en este espacio o no lo está.”

McLuhan - Powers, 1989

La relación entre la escucha y el lenguaje tiene un amplio desarrollo. No es casual que Roland Barthes hable de “La muerte del autor” en *El Susurro del Lenguaje* (1987). Tampoco es casual que Sigmund Freud centre su confianza en el escuchar, mediante la técnica de “*atención flotante*” (1912). Theodor Adorno (1903-1969) dedica gran parte de su obra a la filosofía, los escritos y una sociología de la música. Es también “el concepto de música” el que atraviesa (se podría decir, vertebralmente) la filosofía de Nietzsche (1844-1900), quien fue músico, filólogo, filósofo y escritor (poeta). En *Dispositivos pulsionales* (1981) Jean François Lyotard, desarrolla un muy

interesante ensayo llamado “Varios silencios”, donde incorpora la percepción del oído a su psicoanálisis de filiación lacaniana.

¿Y qué puede haber de interesante en la audición para las artes visuales? El desarrollo de esta pregunta sería eterno. De momento se señalará, específicamente, la espacialidad.

“La estructura del espacio acústico es el espacio natural de la naturaleza desnuda habitada por las personas analfabetas. Es como el "oído de la mente" o la imaginación acústica que domina el pensamiento de los humanos pre-y post-alfabetos (un vídeo de rock tiene tanto poder acústico como una danza watusi). Es discontinua y no-homogénea. Sus procesos resonantes e interpenetrantes están relacionados en forma simultánea con centros en todas partes y ningún límite. Al igual que la música, tal como lo explica el ingeniero Barrington Nevitt, el espacio acústico no requiere ni prueba ni explicación alguna pero se hace manifiesto a través de su contenido cultural.”

McLuhan , 1999

McLuhan lee la historia del mundo occidental como la creciente especialización lingüística, donde la imprenta ha jugado el rol de homogenizar el discurso. La oralidad decae desde la cultura manuscrita medieval (la que McLuhan describe como oral/aural) con la tecnología de Gutenberg. Desde allí, se establece una sistemática del lenguaje, una normalización de la forma de pronunciar y un significado definido para cada palabra. La “buena” gramática como el sentido “correcto”, se adueña de la discursividad con la aceptación masiva del libro, que data de los siglos XIV y XV. Allí, todo conocimiento no clasificado fue ocultado en el “inconsciente colectivo”. Sea en el cuento popular, en el mito o en posteriores apariciones bajo la forma de reacción romántica. Queda determinada así la linealidad del pensamiento que se inscribe bajo la forma de textos normalizados, regulados.

“Desde hace veinticinco siglos el saber occidental intenta ver el mundo. Todavía no ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha.

Nuestra ciencia siempre ha querido supervisar, contar, abstraer y castrar los sentidos, olvidando que la vida es ruidosa y que sólo la muerte es silenciosa: ruidos del trabajo, ruido de los hombres y ruidos de las bestias. Ruidos comprados, vendidos o prohibidos. No ocurre nada esencial en donde el ruido no esté presente.”

Attali, 1995

McLuhan (1999) comprende el espacio visual como el conjunto mental de la civilización occidental, tal como ella ha procedido durante los últimos 4000 años para esculpir la imagen de sí misma. Es decir: monolítica y lineal. Una imagen que enfatiza el funcionamiento del hemisferio izquierdo del cerebro y que, en el proceso, glorifica el razonamiento cuantitativo. A diferencia de éste, el espacio acústico sería una proyección del hemisferio derecho del cerebro humano. Allí tendría origen biológico la postura mental aquella que *“aborrece el dar prioridades y rótulos y enfatiza las cualidades”*. Vale decir, el pensamiento cualitativo. Mientras que el cuantitativo espacio visual tiene la pasión de dejarle poco lugar para las alternativas inclusivas, el espacio acústico estaría representado en la noción de holismo o en la idea de que no hay un centro cardinal sino *“varios centros flotando en un sistema cósmico que sólo exalta la diversidad”*. El modo acústico no jerarquiza; o bien, lo hace de manera transitoria.

El sonido –y su espacialidad- se convierte en materia para quien hace de éste su objeto de trabajo. Desde la visualidad, más específicamente: desde el arte visual, lo sonoro presenta un elemento más de investigación, sobre todo cuando la razón ha sobredeterminado la producción de imágenes, pre-diseñando el imaginario. Esta sobredeterminación de la imagen obedece a un proceso de especificidad de las esferas del conocimiento, proceso que hizo del diseño y la publicidad los abanderados en el mercado del desarrollo tecnológico, consiguiendo así la superpoblación de imágenes *“transparentes”*. La transparencia de la imagen refiere acá a la cualidad en el modo de

construirse: una imagen cuyo sustrato material se evoca a sí mismo significando su sentido y haciéndose vehículo de un mensaje pre-establecido. Imagen que desaparece como tal para convertirse en la portadora de un discurso codificado. Una imagen territorializante.

El espacio acústico se desplaza hacia la experimentalidad visual del arte de los años '60 y '70, convirtiéndose en la dimensión material denominada como lo sonoro. La música concreta de Schaeffer y el concepto espacial del sonido desarrollado por Stockhausen y Luigi Nono, entre tantos otros aportes, resultan momentos clave para comprender la visualidad del sonido. Durante el siglo XX, las artes visuales extreman sus procesos de experimentalidad. La influencia de las vanguardias artísticas de comienzos de siglo, grupos tales como *Fluxus*, en los '60, muestran ya agrupaciones donde conviven distintas áreas disciplinares, tales como el diseño, la música, las artes visuales, la poesía, la filosofía, etc. No obstante ello, persiste aún la idea de que las bellas artes, plástica o artes visuales apelan privativamente a la imagen como elemento central y cuya propiedad a veces llega a exigirse. El llamado séptimo arte, cuya propia mecánica y lógica comparte más que un espacio histórico común con la música y la pintura, se ha servido masivamente del sonido como elemento complementario, como artificio capaz de enfatizar las imágenes que se suceden tras la pantalla, como repetición.

La actualidad presenta en el arte contemporáneo un vasto terreno experimental cuyos antecedentes y referencias teóricas y prácticas comportan un momento en el cual la incorporación de cada elemento es tomada como significante en sí. La introducción del sonido, por ejemplo, no viene a reforzar un sentido previo, dado por la imagen. Lo sonoro, el sonido en tanto materia, su trabajo, sus procesos y sus instalaciones son ya de sobra el trabajo con la visualidad. El espacio que habitan la experimentalidad visual, sonora, lectoescritural, táctil, perceptual ha llegado a ser continente y contenido común para la disciplina artística. Y en ello, su transversalización. No se exceden utilitariamente, ni se absorben los unos respecto de los otros; tampoco se sumergen, en su identidad ni en la circulación tecnológica que les imponga la época –crítica- y su mercado. Desterritorializan desde el límite las

nociones predadas, provocando un quiebre o al menos un titubeo, en las consabidas leyes de propiedad.

El paisaje es una construcción producida por una serie de operaciones de sentido. Etimológicamente, la palabra paisaje remite a país y –previo a *pays*- a pago. A su vez, como concepto, es sólo una representación: un orden u ordenamiento de sustitutos que funcionan para hacer presente un inasible sentido –o la carencia de tal. El paisaje requiere –entonces- de un ideario cultural. Ideario que es actualizado manteniendo algo de pintoresco, algo de extensión u horizontalidad (apaisado), algo de trayecto (tiempo) y una serie de referencias “inmateriales” más. La aparición del género pictórico tradicional denominado paisaje data del siglo XIX como consumación de un largo proceso de gradual autonomía. En la música, los paisajes tienden a fecharse a partir de la consecución de registro, archivo y disponibilidad de reproducción de los sonidos capturados del entorno o de los generados sintéticamente.

Al igual que se dan diferenciaciones en la pintura, también estas en estas prácticas no tardan en aparecer categorías, intentos por diferenciar, por trazar lineamientos a fin de regular las prácticas que ya habían logrado desprenderse de anteriores normatividades. Así, se distingue: el paisaje acústico del paisaje sonoro; pero también, el ambiente acústico del ambiente sonoro; o el diseño acústico, que es diferente del arte acústico; o el diseño sonoro que difiere del arte sonoro que difiere de la arquitectura sonora. Aún sin nombrar la consabida arquitectura acústica y/o acustizada (puesto que no denotaría trabajo artístico desde la misma serie de prejuicio que separa la arquitectura del diseño y a éste del arte). Luego, en el arte sonoro, dependiendo de cómo sea utilizado el recurso sonoro, volverán a darse distinciones relativas a la instalación, el objeto, la escultura, el collage, el ensamblaje, la intervención, etc. Y lo mismo ocurrirá respecto del arte acústico. En términos generales, como idea principal estas distinciones suelen recurrir al cómo actúan estas obras desde el punto desde el cual se está analizando el trabajo. Y al grado de premeditación que hubo en el diseño de la materialidad, las técnicas empleadas, en cuál contexto, para qué y por qué; si existe interacción y desde dónde se está

enunciando esta; o grado de participación que la obra reclama por parte de un escucha activo. El factor temporal introducirá –entre otras claves de lectura- la narratividad/no narratividad que encadenan la secuencia (reversible o no) de cada objeto sonoro. O tal vez esta decisión se dé en la secuencia espacial, lo que puede o no introducir el factor kinético. Esto último puede depender de la escala u otro parámetro observable. Las clasificaciones serán cada vez más abundantes; tal vez allí resida parte del juego. Tal vez en ello resida uno más de los protocolos autolegitimizadores que la actividad académica hace repetir a todo objeto que se abstrae desde un panóptico juicio del ejercicio racional.

Perceptivamente, el sonido, a través de sus reverberancias (fenómeno denominado “ambiance” en psicoacústica), da la referencia de la forma y el lugar en el cual se habita. No precisa de la visión para componer espacios. Por su parte, la visión –acostumbrada a mirar fragmentariamente, juntando luego la información recogida por el ojo- apela a la “proxemia” para dimensionar y ubicar distancias entre los puntos de referencia del espacio que se habita, y de ellos en relación a uno. Ambiance y proxemia, ambos fenómenos perceptivos requieren de una referencia previa. Inevitablemente ésta es dada por la cultura, por el proceso de culturización del sujeto. Ese proceso de culturización, entonces, habita y significa el mismo espacio: aquél que puede escucharse, aquel que puede visualizarse. Espacio que es, entonces, cifra: el mismo, idéntico a sí y diferente de sí en cada caso. Ese es el espacio para la experimentación en el arte ¿Y si se buscara ubicar dicho espacio en un lugar concreto? ¿No es el espacio urbano el lugar político –público, sobra decirlo y hace falta acá repetir dicha falacia-, el lugar para el quehacer ciudadano, el lugar para producir cultura? Este momento podría extenderse largamente si se pretendiese dar respuesta a lo que acá queda planteado sólo como interrogante.

Sin mediar técnicas específicas, no es posible negar el espacio desde el sonido. Mac Luhan ha propuesto que *“El sonido no tiene fronteras. Podemos oír desde todas las direcciones a la vez. Pero el equilibrio entre la experiencia interior y exterior puede ser preciso. Si nuestros tímpanos estuvieran afinados más alto, podríamos oír las moléculas chocando en el aire o el sonido de nuestro propio flujo sanguíneo. El sonido*

llega a nosotros desde arriba, desde abajo y desde los costados. Tal como sostiene Lusseyran, pasa a través de nosotros y rara vez está limitado por la densidad de los objetos físicos." (Mac Luhan) Las trayectorias descritas por el sonido, las vibraciones, el poder evocativo que ciertas cualidades –conjunto de parámetros- del sonido poseen culturalmente y aun su indeterminación despiertan un ideario –que también es cultural; familiar o infamiliar (en el sentido que la lectura freudiana daría a esta última palabra). No es necesario que un objeto esté físicamente ante la vista (ese dispositivo cotidiano que es el teléfono celular, por ejemplo) para que sólo su sonar, produzca su emergencia material en el imaginario. No sólo lo visible es visualizable, a la vez no siempre la visión hace visualizar lo que se mira. Como tampoco oír convierte en escucha lo audible. Así como no se apela ser oídos, sino a ser escuchados, tampoco Baudelaire habría recordado *á une passante*: "...*Un éclair... puis la nuit! Fugitive beauté/ dont le regard m'a fait soudainement renaître/ ne te verrais-je plus que dans l'éternité?...*". En las Flores del Mal (1857), el *flâneur* no puede más que ver eternamente –visualizar- a quien sólo lo miró, al pasar.

MATERIAL AUDIOVISUAL ADJUNTO:

John Cage 4'33": la pieza silenciosa.

Compuesta en el Black Mountain College en el verano de 1952 e interpretada, primero, por David Tudor en el Maverick Concert Hall, Woodstock, New York, el 29 de Agosto de 1952, la legendaria obra 4'33" no sólo resultó ser una pieza fundamental para el trabajo del mismo Cage. Puede sostenerse incluso que ésta ha llegado a considerarse *el* referente por antonomasia del arte experimental del siglo XX; referente hoy ineludible en la producción transdisciplinar artística contemporánea.¹¹

Su título se relaciona con la duración cronometrada de la composición, que –usualmente- consiste en cuatro minutos y treinta y tres segundos de silencio. En la actualidad existen cuatro partituras diferentes de 4'33", diferentes modos de interpretar la pieza y algunas tantas más variaciones posteriores. Su autor llegó a

¹¹ <http://www.uclm.es/artesonoro/olobo3/fetterman/variaciones.html#arriba>

precisar la importancia que para éste tuvo 4'33'', mediante la siguiente anotación: "*pienso siempre en ella antes de escribir la pieza siguiente*" (Montague 1982, 11).

"Lo prodigioso en esto es cuando la actividad llega a detenerse, lo que se ve inmediatamente es que el resto del mundo no se ha detenido. No hay lugar sin actividad... Así la única diferencia entre actividad e inactividad está en la mente."
(Montague, 1982)

La idea de utilizar silencio para una composición aparece tempranamente, en A Composer's Confessions, la conferencia que Cage ofreció en el Vassar College el 28 de Febrero de 1948. A su vez, la textura cada vez más tenue de la escritura para piano solo, como en *A Valentine Out of Season* (1994), *Two Pieces* (1946) y *Dream* (1948) ha sido interpretada como una continua y progresiva búsqueda hacia el silencio.

"... componer una pieza de silencio ininterrumpido y venderla a Muzak Co. Serán 3 ó 4 minutos — (por ser esa) la longitud estándar de la música "enlatada" — y su título será Silent Prayer. Se iniciará con una sencilla idea que quiero intentar hacer tan seductora como el color, la forma y la fragancia de una flor. El final se acercará imperceptiblemente.

A Composer's Confessions¹²,
Cage (Cage 1992a, 15)

Cage alude —y no en pocas instancias— a su permanente contacto con el pensamiento filosófico y la mística oriental. Y si bien son innumerables las interpretaciones ligadas a la crítica social o a la más diversa índole que sobre la pieza se han realizado, cabe hacer una observación. Esta, tiene que ver con la dimensión artístico-experimental que protagoniza la obra —en general, performática— en el

¹² La primera declaración pública de la realización de una pieza silenciosa aparece después en una reseña de 1948, en una entrevista para la revista Times: "*El primer paso en la descripción del silencio... es el uso del silencio mismo. De hecho, estoy pensando componer una pieza como esa. Sería muy hermosa, y me gustaría ofrecérsela a Muzak...*" (Music 1949, 36)

compositor. Probablemente el aspecto más significativo del pensamiento de Cage en la realización de la pieza silenciosa provenga de la práctica del límite entre medio del sonido mismo. En su ensayo de 1949, *Forerunners of Modern Music*, éste escribe: *“El sonido tiene cuatro características: altura, timbre, intensidad, y duración. El sonido tiene un opuesto y necesario coexistente, es el silencio. De las cuatro características del sonido, solamente la duración concierne a ambos sonido y silencio. Por lo tanto, una estructura basada en duraciones (rítmica: frase, intervalos de tiempo) es apropiada (se corresponde con la naturaleza del material), mientras que la estructura armónica no es apropiada (derivada de la altura, que en el silencio no existe).”* (Cage 1961, 63) Esto, puede ser hoy tomado como una obviedad¹³; no obstante no sólo resulta interesante por el momento histórico en el que Cage está reflexionando sobre las propiedades de la materia sonora, sino –sobre todo– por el medio utilizado para su experimentación, los procesos implicados y las consecuencias significantes implicadas tanto en la producción, ejecución y sus diversas variaciones posteriores.

El año 1951, Cage entra en una cámara anecoica (una habitación tratada acústicamente mediante las aislaciones constructivas y los materiales de uso específico que garanticen no tener reverberancias ni sonidos externos) en la Universidad de Harvard. Respecto de su experiencia, Cage relata: *“Escuché dos sonidos, uno grave y otro agudo. Cuando se los describí al ingeniero encargado, me informó de que el agudo era el funcionamiento de mi sistema nervioso, el grave era la circulación de mi sangre.*

¹³ Durante el post-Romanticismo y el siglo XX, el general de los prototipos formales y de los géneros musicales tienden a desaparecer por completo. Nicolás Arnáez explica que es la caída de la tonalidad la que quita las columnas vertebrales de aquellos grandes prototipos que dependían directamente de ella. Dentro de las causas de la caída del preconcepto morfológico “no podemos dejar de mencionar algunos trabajos de Wagner y la concepción musical novedosa de “forma evolutiva” de Debussy”-dice el Licenciado. A juicio de éste, la excepción a dicha caída de los grandes prototipos se encuentra en el Schönberg dodecafónico, en quien las características lineales hacen uso de formas musicales del Renacimiento. Arnáez prosigue explicando: *“En épocas posteriores, la forma musical en la mayoría de los casos responde a lo propio de la obra o de las concepciones estéticas del compositor. Éste escribe su música pensando en el oyente, invitándolo a un juego de descubrimiento formal.”* Y parafraseando a ovules, agrega: *“La señalización del camino del orden musical propuesto es menos evidente, por lo que el oyente necesitará hacer el esfuerzo de oír una obra varias veces para descubrir el sistema de referencia particular de lCompositor.”* En este momento histórico del medio técnico propio dado por la música aparecen las búsquedas de John Cage. Respecto de éste, Arnáez explica: *“el compositor debe ser lo suficientemente ágil para coordinar juego, lógica, orden y musicalidad. Una de las maneras más recurrentes de lograr estos objetivos es elaborar un material musical constructivo en bruto (nivel “micro”) de manera estructurante (a nivel “macro”). Claros ejemplos de esto son la idea ya citada de “fórmula” de Stockhausen o parte del pensamiento de John Cage (1912-1992).”* Y agrega: *“Como parte de los hechos característicos de la morfología de la segunda mitad del siglo XX, tenemos también aquellos compositores que buscan desequilibrar la estructuración rígida del discurso musical, presente desde siempre pese a las individualidades, como por ejemplo el pensamiento de “aleatoriedad” de John Cage y luego de Stockhausen, donde la libertad de ejecución de partes ataca directamente la búsqueda de narratividad lineal de un orden formal preestablecido.”*

Hasta que muera habrá sonidos. Y continuarán después de mi muerte. No hay que preocuparse por el futuro de la música.” (Cage 1961, 8) En este primer acercamiento hay un par de puntos a considerar, tal vez. A saber, el hecho de que el silencio es solamente temporal, el postulado de que éste es subjetivo y la evidencia de que no hay tal cosa como un silencio absoluto. En estricto sentido, si el silencio –que es temporal y es subjetivo- no existe más allá de las convenciones, fácilmente puede vislumbrarse que sus antedichas cualidades características, también son sólo y únicamente, convenciones. La existencia de lo temporal y la experiencia de lo subjetivo son tan convencionales como la idea de silencio.

Prosiguiendo la reflexión acerca de la composición silenciosa y de su experiencia en la cámara anecoica, Cage escribiría: *Manifiestamente, hay sonidos para ser escuchados y por siempre, teniendo oídos para escuchar. Mientras esos oídos están en relación con una mente que no tiene nada que hacer, esta mente es libre para entrar en el ejercicio de la escucha, escuchando cada sonido sólo como lo que es, no como un fenómeno más o menos aproximativo a una idea preconcebida.* (Cage 1961, 23) Allí, desde la experiencia del silencio, desde el procedimiento de experimentar la relatividad de sus preconcepciones, Cage obtiene el material sonoro a partir del cual continuar trabajando en su obra.

Respecto de su ejecución hay un detalle no menor: el tiempo¹⁴. Es precisamente la duración temporal la que dota de nombre y dimensión significativa a la obra escrita, ejecutada y reiterada en innumerables performances que hacen de ésta, siempre la misma y otra obra a la vez. Inicialmente Cage escribió que las "*duraciones se determinarían por operaciones de azar pero que cabían otras*" (Dunn 1962, 25). En una reciente entrevista, John Cage explica que su método de composición consistió en emplear una baraja de cartas corrientes en la que había duraciones escritas: "*Escribí*

¹⁴ En una época tan avanzada como el siglo XX podría parecer fuera de lugar hablar de la importancia del ritmo, cuando ya ha pasado más de un milenio de música académica en la que se ha hecho uso de él. Marcar esta época como un punto importante del pensamiento rítmico tiene, sin embargo, una razón de ser, ya que es aquí donde el ritmo logra emanciparse de los otros parámetros musicales (Arnáez, 2009); es decir, el ritmo siempre existió y siempre fue importante, pero nunca como en este siglo// Ritmo: es la expresión numérica que indica la secuencia en que recae el acento en una melodía// Tiempo: es la velocidad de interpretación de una melodía En otras palabras, puede que el acento melódico sea cada dos notas, se le llama binario y se escribe con un 2/4 en un pentagrama, si es cada tres entonces se escribe 3/4 y si es cada cuatro se escribe 4/4. El tiempo es la velocidad con que se interpreta (lento, rápido, allegro, Adagio, etc.)

nota por nota, igual como en Music of Changes [1951]. Es así como supe la duración, mientras iba añadiendo las notas. Era en todo parecido a una pieza de música, sólo que no tenía sonidos — pero había duraciones. Hecha repartiendo esas cartas — sobre las que estaban las duraciones, barajándolas, y repartiéndolas — y usando el Tarot para saber cómo usarlas. El conteo de las cartas era bien complicado, algo grande.” Ante la pregunta de por qué usó el Tarot en lugar del I Ching, Cage da una interesante respuesta. Éste dice: *“Probablemente para equilibrar Oriente con Occidente. No usé las cartas del Tarot (en realidad), solamente esas ideas; y usé el Tarot porque era occidental, era la posibilidad mejor conocida en Occidente de ese género oracular.”* (Cage 1990a) ¿Qué hay en esto de interesante? No sólo que el procedimiento sea paradójicamente poco ortodoxo. Sino que en ese específico uso de una heterodoxia procesual mística —en alteración de la convicción de José Ortega y Gasset, en cuya la filosofía social la ortodoxia viene a identificarse con lo que él denomina creencias—, existe una interesante vinculación con los posteriores estudios de Maculan, que relacionan la percepción del espacio sonoro con oriente (y el hemisferio derecho del cerebro) y la percepción visual (hemisferio izquierdo del cerebro); esta última deudora y acreedora en la imposición de las jerarquizaciones y ordenamientos en la concepción lineal del tiempo, el sentido y sus discursividades.

Si la duración temporal es la que dota de nombre y dimensión significativa a la obra escrita ¿De qué manera aparece problemática ésta en su ejecución y en sus antedichas innumerables performances que de ésta hacen siempre la misma y otra obra a la vez? Y ¿qué consecuencias pueden mencionarse respecto de la “libertad interpretativa” con que, desde su heterodoxia procesual metodológica, fue concebida dicha pieza?

La primera interpretación de 4'33" fue realizada por David Tudor. En la actualidad sigue siendo considerada como la más importante realización de esta composición. Calvin Tomkins la describe del siguiente modo: *“En la sala del Woodstock, que se abría a los bosques de atrás, oyentes atentos pudieron escuchar durante el primer movimiento el sonido del viento en los árboles; durante el segundo, había un repiqueteo de gotas de lluvia sobre el tejado; durante el tercero, el público se*

sumó y añadió sus propios murmullos perplejos al resto de 'sonidos no intencionales' del compositor." (Tomkins 1968, 119) Siendo 4'33' un objeto artístico compuesto de hechos teatrales, visuales y sonoros, cabe notar que existe una calidad gestual de la interpretación en David Tudor como el aspecto significativo a considerar. Los gestos y el orden sugeridos directamente por Cage¹⁵, tales como cerrar la tapa del piano, o convenciones interpretativas tales como poner en marcha el cronómetro, pisar uno de los tres pedales del piano; todo ello hace a la ejecución de la obra. No obstante, el New York Times, reseñó el estreno en New York en el Fisher Concert Hall el 14 de Abril de 1954 del siguiente modo: *"A la hora asignada, el Sr. Tudor se sentó al piano, colocó una mano en el atril — y esperó"* ("Mira ¡Sin Manos! Y esto es Música" 1954).

En la reciente cinta de la interpretación de Tudor en 1990 un refinamiento interpretativo del gesto despierta la sospecha de un estudio mayor. Pueden verse gestos bastante equilibrados, elegantes; detalles: como iniciar el reloj, cerrar la tapa del piano. Del mismo modo: la atención concentrada de Tudor entre leer la partitura y supervisar la lectura mirando el cronómetro. Tudor tenía sus manos cruzadas sobre sus rodillas durante los tres movimientos, su espalda recta, su expresión muy seria y concentrada (Miller y Perlis 1990). La ejecución fue televisada. Aparte de los sonidos ambiente que suceden mientras se está viendo esta interpretación en la televisión de cada hogar que sintoniza el canal, los sonidos no intencionales de la sesión de cinta consisten fundamentalmente en el tic tac del cronómetro.

Otro aspecto performativo a considerar, si bien tiene relación con la gestualidad del acto, mantiene estrecha vinculación con la pieza, con sus partituras – inscripciones- y sus imprevisibles. En principio, existen diferentes –y diferencias- en las partituras que el mismo Cage legó. La primera partitura no fue publicada y en la actualidad parece encontrarse perdida. Ésta fue escrita en papel pautado y posibilitaba ser ejecutada por un instrumento de teclado, aunque no necesariamente el piano. Una segunda partitura hacía posible que la obra fuese ejecutada con cualquier instrumento, y no necesariamente fue hecha para un solo intérprete. La tercera y la

¹⁵ *¡Usé un pedal diferente en cada movimiento! La idea de cerrar la tapa del piano fue de John. Tu la bajas y pones en funcionamiento el [cronómetro], y después la abres y detienes el reloj — de este modo nunca es lo mismo. No es un transcurrir de cuatro minutos y treinta y tres segundos, es un transcurrir mucho más largo.* (Tudor 1989b)

cuarta partituras comportan una diferencia aún mayor: podría implicar un amplio conjunto o una interpretación orquestal. Esto se debe a la interpretación literal de la palabra "Tacet". Sin embargo, podría tenerse en cuenta acá un detalle respecto del uso y la mención del lenguaje en Cage. Éste parece haber sido siempre muy preciso con el lenguaje y –extrañamente– tradicional en el uso de estos términos musicales específicos. Gardner Read define:

"El término tacet (...) debería ser usado solamente para indicar que un intérprete permanezca en silencio durante un movimiento completo. En la música impresa esto se indicaría con:

II. TACET"

(Read 1969, 437)

En primera instancia, "Tacet" es empleado en música orquestal y a menudo se usa en secciones de percusión. En este contexto, 4'33" puede ser interpretada como indicativa de la implicación de Cage con la música de percusión, y de este modo puede ser posiblemente interpretada como una versión orquestal de 4'33". Pero, el aspecto más desconcertante de la tercera y cuarta partituras son las notas de interpretación de Cage. Las duraciones de los tres movimientos que él atribuye a la primera interpretación de David Tudor no se corresponden con los que figuraban en el programa de 1952. David Tudor recuerda que al hacer una nueva partitura, Cage la recompuso, de ahí las diferentes duraciones (Tudor 1989). *Cuando pregunté acerca de esta discrepancia, Cage respondió que la pieza podía durar 23 minutos aunque se siguiera llamando 4'33", y que las duraciones de los tres movimientos podían determinarse por cualquier procedimiento al azar, pero que esta pieza es en tres movimientos, y que las duraciones tienen que ser encontradas mediante el azar* (Cage 1986). De este modo, 4'33", podría llegar a ejecutarse en segundos, o bien –por qué no– ser eterna.

Si se ha descrito acá pormenorizadamente la ejecución de Tudor, es porque son innumerables las interpretaciones y variaciones que sobre la pieza y en la performance

de la obra se han hecho a lo largo del tiempo y en la mayor diversidad de lugares, tanto en el espacio geográfico, como en el histórico-cronológico. Sólo por hacer una comparación, en sus gestos, Kresky¹⁶ solía ser evidente, divertido, pero también juzgado como “bastante egocéntrico”. David Tudor, por su parte, se mantuvo en todo momento sutil, apegado a la forma, pero –quizás lo más interesante- como una presencia física casi transparente.

¹⁶ La de Jeffrey Kresky tuvo lugar en el William Paterson College en Wayne, New Jersey, en Abril de 1985. Allí Kresky empleó una persona que pasaba las hojas, que la reseña describió como una “*chica pelirroja vestida de color púrpura*” que se sentó en una “*silla naranja chillón*” (Avignone 1985). Otra reseña describe la interpretación completa con más detalle: *El pianista entró con una floritura, con una reverencia ensayada, lo que fue recibido con fuertes aplausos... Jeffrey Kresky levantó la tapa del piano y tomó asiento en la banqueta del piano. Insatisfecho, levantó y bajó la tapa, después la levantó otra vez, saludado cada vez por los cultos espectadores del público. Seguidamente colocó un amplio haz de hojas en blanco sobre el atril del piano y colocó un cronómetro al lado. Después se sentó. Después de un momento reguló el cronómetro... La chica que pasaba las hojas se levantó y pasó la página. Kresky volvió a regular el cronómetro, luego secó sus manos en un pañuelo y limpió su frente. Pulsó el reloj otra vez. Ella giró más páginas. El público tosió... Alguien bostezó. Hacia la mitad de la sala otra persona empezó a silbar bajito. Kresky pulsó el cronómetro otra vez, se puso de pie, y se inclinó entre aplausos continuos. La pieza había terminado.* (Groenfeldt 1985) A juzgar por esta documentación, la interpretación de Kresky de 4'33" ha sido la versión más abiertamente teatral. Ahora bien, esta es otra interpretación, posterior, poco común que incluye una persona que pasa las hojas. Por ello la comparación con la de Tudor no se presenta acá más que a fin del análisis y no en términos valorativos, ni mucho menos. No correspondería tal absurdo.

Bibliografía

AKITA, Masami. Merzbow: Holocausto acústico. Laylah número 8. [Revista en línea]. Disponible en <http://www.laylah.net>

ARNÁEZ, Nicolás (2009) El tratamiento de la espacialidad en música desde 1950 en adelante. Un aporte de la electroacústica al lenguaje musical. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño. Tesina para optar al grado de Licenciatura en Composición Musical.

ATTALI, Jacques. (1995) Ruidos; Ensayo sobre la economía política de la música. México D.F., Siglo Veintiuno Editores. [Publicación en línea] Disponible en: <http://books.google.com.ar/books?id=TSABbRncdAsC&pg=PP1&dq=Ruidos%3A%20ensayo%20sobre%20la%20econom%C3%ADa%20pol%C3%ADtica%20de%20la%20m%C3%BAica&hl=es&pg=PA6#v=onepage&q&f=false>

BARTHES, Roland. (1974) L'aventure sémiologique. Ouvres complètes III. París, Seuil.

BARTHES, Roland. (1994) El susurro del lenguaje. Barcelona, Piidos [Publicación en línea]. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/6708190/BARTHES-El-Susurro-Del-Lenguaje>

BAUDELAIRE, Charles (1857) À une passante en Fleurs du mal / Flowers of Evil [Publicación en línea] Disponible en: <http://fleursdumal.org/poem/224>

CAGE, John. (1986) citado en FETTERMAN, William. (1996) John Cage's Theatre Pieces. Notations and Performances. Amsterdam, Harwood academic publishers GmbH.

CAGE, John. (1999) Escritos al oído. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Colección de Arquitectura.

CETTA, Pablo (2007) Un modelo para la simulación del espacio en música. Buenos Aires, Educa.

DANTO, Arthur (1999): Después del fin del arte El arte contemporáneo y el linde de la historia. Buenos Aires. Paidós [Publicación en línea] Disponible en: <http://publicaciones.fba.unlp.edu.ar/wp-content/uploads/2010/08/41064550-Arthur-C-Danto-Despues-Del-Fin-Del-Arte.pdf>

FETTERMAN, William (2002) 4' 33", 0' 00" : Variaciones sobre una acción disciplinada. Ólolo n3, 2002. [Publicación en línea] Disponible en: <http://www.uclm.es/artesonoro/ololo3/ololoport3.html>

FREUD, Sigmund. (1912) Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico. [Publicación en línea] Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/55510980/Consejos-Al-Medico-Sobre-El-Tratamiento-Psicoanalitico>

FRIEDMAN, Ken (2002) Cuarenta años de Fluxus. En: SICHEL, Berta y FRANK, Peter (Eds.) Fluxus y Fluxfilms 1962 - 2002. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002. p. 66

HANDELMAN, Eliot. (1995) Cybersemiosis: 2nd Worlds-2nd Percpetion. [Publicación en línea] Disponible en: http://www.music.princeton.edu/~eliot/cybersem_1.html

HARO, Jorge. (2006) La escucha expandida; Sonido, tecnología, arte y contexto. En Cuadernos del Centro de Estudios y Comunicación. Universidad de Palermo. Buenos Aires, n.20.

KRAUSE, Rainer (2008) Presentación y Co-edición del Seminario en SANFUENTES, Franciasco (Editor) [Pensar el// trabajar con//] sonido en espacios intermedios. (2010) Santiago, av: Ediciones Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile

KRÖPFL, Francisco. (2008) Entrevista realizada por Nicolás Arnáez. Buenos Aires.

MCLUHAN, Herbert Marshall; POWERS, B.R . (1989) La aldea global. Transformaciones en la vida y en los medios de comunicación mundiales en el sXXI. Barcelona, Gedisa Editorial. [Publicación en línea] Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/16622905/Mcluhan-Marshall-La-Aldea-Global>

NOETINGER, Jérôme. (1996) Conferencia realizada en la Casa de la Imagen y del Sonido de la Ciudad de Lyon, Francia, el 11 de octubre de 1996. Citado en Blanchart, Phillip. De Luigi Russolo al músico simbiótico. (1999:19) Música y nuevas tecnologías, Perspectivas para el siglo XXI. Barcelona: L'Angelot..

MONTAGUE, Stephen (1982) Significant Silences of a musical Anarchist . Classical Music

REZZA, Sol. (2010) El oficio de cuidador de sonidos. Revista de pensamiento musical. Nº007 [Publicación en línea] Disponible en: http://www.sonograma.org/num_07/articles/sonograma07_Sol-Rezza_El-oficio-de-cuidador-de-sonidos.pdf

SCHAEFFER, Pierre. (1988) Tratado de los objetos musicales. Madrid: Alianza Editora, Colección Alianza Música.