

# Entre el arte sonoro y la música: panorama en Colombia

## Between sound art and music: panorama in Colombia

JORGE MARIO DÍAZ MATAJIRA<sup>1</sup> • ROBERTO CUERVO PULIDO<sup>2</sup> • ALEJANDRO BRIANZA<sup>3</sup> •  
RODRIGO DÍAZ SÁNCHEZ<sup>4</sup> • GINA PAOLA MESA RUIZ<sup>5</sup> •  
EFRAÍN FERNANDO DURÁN CÉSPEDES<sup>6</sup> •

### Resumen

El objetivo del presente artículo es exponer un panorama sobre la música en los contextos del arte sonoro en Colombia, a partir de sus confluencias y controversias en entornos de creación, circulación y formación. Se realizó un trabajo mixto de recopilación, sistematización y clasificación de obras que sobre el hecho sonoro han tenido lugar en Colombia desde los años noventa, y de las concepciones de artistas sonoros en el país, para presentar una perspectiva general y el estado de la discusión actual sobre el objeto de estudio.

A lo largo del texto se observará la impronta que tiene la música en la producción artística sonora, su influencia en la creación, su permanente participación en festivales, exposiciones y conciertos de arte sonoro, y la representación en los procesos formativos que las instituciones universitarias vienen aportando al tema.

Además, se discutirán las tensiones que genera el ejercicio de sus definiciones, el reconocimiento de los límites disciplinares que ha impuesto la tradición y los conceptos de materia, espacio y tiempo que bordean ambas disciplinas. La investigación devela la importancia de continuar la tarea de sistematizar y caracterizar las prácticas de arte sonoro en el país, con el fin de construir una historia que debe ser contada en su dinámica particular colombiana.

**Palabras clave** • arte sonoro, arte sonoro en Colombia, música, paisaje sonoro.

### Abstract

The article aims to present an overview of music in the contexts of sound art in Colombia, from its confluences

and controversies in environments of creation, circulation and formation. A mixed work of compilation, systematization and classification of works on sound art that have taken place in Colombia since the 1990s, and the conceptions of sound artists in the country, was carried out in order to present a general perspective and the state of the current discussion on the object of study.

Throughout the text, we will observe the mark that music has on sound art production, its influence on creation, its permanent participation in sound art festivals, exhibitions and concerts, and the representation in the formative processes that universities have been contributing to the subject. In addition, the tensions generated by the exercise of its definitions, the recognition of the disciplinary limits imposed by tradition, and the concepts of matter, space and time that border both disciplines will be discussed. This research reveals the importance of systematizing and characterizing the practices of sound art in Colombia, in order to build a history that must be told in its particular Colombian context.

**Keywords** • sound art, sound art in Colombia, music, soundscape.

### Introducción

El presente artículo hace parte de los resultados parciales del proyecto de investigación *El arte sonoro en Colombia. Estado del arte*<sup>1</sup>. Nuestro propósito general es realizar una caracterización de las producciones artísticas que sobre el hecho sonoro han tenido lugar en Colombia, especialmente desde los años noventa (siglo XX), década en la cual se comienzan a registrar los primeros encuentros internacionales en la región.

Las diferentes prácticas del arte sonoro se perciben desarticuladas y confluyen indistintamente entre disciplinas reconocidas como las artes visuales, la música o el diseño, entre otras. Múltiples movimientos independientes pro-

mueven dinámicas alrededor del sonido y la escucha como ejes de articulación, y algunas instituciones de educación superior han intentado generar diferentes tipos de actividades con el fin de brindar un espacio a la producción sonora. Esta serie de prácticas y los mismos artistas no se han logrado congregar para generar un movimiento de arte sonoro colombiano bien definido. Por esta razón se ha planteado una etapa inicial de recopilación, reconstrucción y clasificación de las obras de arte sonoro, ya que en el país todavía no existe un estado de la cuestión, ni un registro sistematizado que permita dar cuenta de este proceso.

El arte sonoro es una disciplina emergente con naturaleza inter y transdisciplinar; sus obras vinculan el sonido como eje conductor de la creación y en su nombre se han concentrado diferentes prácticas artísticas. Aunque se establece una tradición histórica de tan sólo cincuenta años atrás (aproximadamente a partir de los años setenta, siglo XX), se puede hacer un rastreo desde los inicios del siglo XX, encontrando precedentes en las vanguardias experimentales.

El término *arte sonoro* o *artes del sonido* (*sound art*) se caracteriza porque nace entre unas dinámicas tanto visuales como musicales, pero en espacios propios de las artes plásticas, mostrándose sus producciones en lugares pertenecientes a la tradición de las bellas artes, como museos o galerías (Gómez, 2014). El concepto toma mayor importancia entre finales del siglo XX e inicios del siglo XXI, generando conexión hacia un grupo de prácticas, a saber: el radioarte, la escultura sonora, la instalación sonora, la poesía sonora, el paisaje sonoro, la música<sup>2</sup> y el diseño sonoro, entre otras. Algunos artistas comienzan a teorizar sobre dichas prácticas y el concepto se visualiza en los diccionarios de arte moderno (Molina Alarcón, 2006). Por ejemplo, el mexicano Manuel Rocha (2004) refiere que “toda manifestación del arte que utiliza el sonido como principal vehículo de expresión puede decirse que está relacionada con el arte sonoro” (s.p. en línea). Asimismo, el español José Iges (en Gómez, 2014) menciona que el arte sonoro “es la organización temporal o espacio-temporal de los objetos sonoros con una intencionalidad artística” (pos. 1860).

Sendas definiciones incluyen a la música sin distinción, lo que ubica a la noción de arte sonoro como concepto “sombrija” que contendría las prácticas musicales, afirmación polémica si desechamos la historia y la evolución

<sup>1</sup> Este proyecto de investigación emergió en el marco de la creación de la Maestría en Arte Sonoro de la Universidad Antonio Nariño, y es resultado de la convocatoria interna 2016 de la misma institución. Se realizó en colaboración estrecha con la Pontificia Universidad Javeriana y con el apoyo eventual de Ana María Romano, del Festival en Tiempo Real; Francisco Cabanzo, de la Universidad El Bosque, y la Universidad Nacional de Lanús, Argentina.

<sup>2</sup> El concepto de *música* en el presente texto hace referencia a múltiples prácticas específicas de música electroacústica, acusmática, concreta y experimental, etc., todas relacionadas con la música contemporánea y asociadas a espacios de carácter y tradición académica.

<sup>1</sup> **JORGE MARIO DÍAZ MATAJIRA** | Músico profesional. Especialista y magíster en Docencia para la Educación Superior. Docente investigador de la Universidad Antonio Nariño • <https://orcid.org/0000-0003-0596-9200> • [jmatajira@gmail.com](mailto:jmatajira@gmail.com)

<sup>2</sup> **ROBERTO CUERVO PULIDO** | Doctor en Diseño y Creación; magíster en Planeación Urbana y Regional con énfasis en Diseño Urbano, especialista en artes mediales, y diseñador industrial. Docente investigador de la Pontificia Universidad Javeriana • <https://orcid.org/0000-0003-4624-0678> • [robertocuervopulido@gmail.com](mailto:robertocuervopulido@gmail.com)

<sup>3</sup> **ALEJANDRO BRIANZA** | Compositor, investigador y docente. Licenciado en Audiovisión, técnico en sonido y grabación, flautadulcista. Especialista y maestrando en Metodología de la Investigación Científica. Docente de la Universidad del Salvador y de la Universidad Nacional de Lanús • <https://orcid.org/0000-0002-0302-146X> • [alejandrobrianza@gmail.com](mailto:alejandrobrianza@gmail.com)

<sup>4</sup> **RODRIGO DÍAZ SÁNCHEZ** | Magíster en Interpretación e Investigación Musical y maestro en Música. Docente investigador de la Universidad Antonio Nariño • <https://orcid.org/0000-0003-0566-8686> • [yigodrum@gmail.com](mailto:yigodrum@gmail.com)

<sup>5</sup> **GINA PAOLA MESA RUIZ** | Maestra en Música. Investigadora de la Universidad Antonio Nariño • <https://orcid.org/0000-0003-0949-9752> • [gintonik23@gmail.com](mailto:gintonik23@gmail.com)

<sup>6</sup> **EFRAÍN FERNANDO DURÁN CÉSPEDES** | Maestro en Música. Investigador de la Universidad Antonio Nariño • <https://orcid.org/0000-0003-1766-8528> • [bluesdc@gmail.com](mailto:bluesdc@gmail.com)

FECHA DE RECEPCIÓN: 7 de diciembre de 2020 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 15 de junio de 2021.

**Citar este artículo como:** DÍAZ MATAJIRA, J. M.; CUERVO PULIDO, R.; BRIANZA, A.; DÍAZ SÁNCHEZ, R.; MESA RUIZ, G. P.; DURÁN CÉSPEDES, E. F. (2021). Entre el arte sonoro y la música: panorama en Colombia. *Revista Nodo*, 31(15), julio-diciembre, pp. 104-117.

de la música como disciplina autónoma y antecesora de las prácticas sonoras contemporáneas. La dicotomía música/arte sonoro se ha convertido en un tema de continua controversia en los contextos de circulación, formación e investigación del arte sonoro. Las fronteras se han cruzado indistintamente en muchas de las curadurías, en especial cuando museos y galerías incluyeron exhibiciones con sonido. Licht (2009) destaca tres eventos durante el año 2000: *Sonic Boom: The Art of Sound*, en la Hayward Gallery de Londres; *Volume: A Bed of Sound*, en PS1 de Nueva York, y *I Am Sitting In A Room: Sound Works by American Artists 1950-2000*, en el Whitney Museum de Nueva York, en los cuales se evidencia la participación de una amplia gama de compositores musicales (experimentales, de rock, jazz, minimalismo, ambient, etc.) y artistas visuales que trabajan con sonido en los mismos espacios.

Esta realidad descrita por Licht no es ajena al contexto colombiano. Contrariamente, se reitera en diversos escenarios, tal y como se pretende mostrar en el presente texto donde presentamos el panorama<sup>3</sup> de la música en los contextos del arte sonoro en Colombia a partir de cuatro apartados<sup>4</sup>: creación, circulación y formación, que pertenecen a la categoría “Dimensiones” (tabla 1); y, un último aspecto denominado “¿Música o arte sonoro?”, basado en las concepciones de los artistas, de la categoría “Emergentes” (tabla 1).

**Metodología**

La investigación tiene un enfoque metodológico mixto, con peso heurístico-hermenéutico. Se hizo necesaria una estrategia para el tratamiento de datos cuantitativos que se complementaron con procesos de interpretación, que privilegiaron la interacción con el contexto objeto de estudio y la perspectiva de los participantes, a partir de datos cualitativos.

Los datos cuantitativos se recopilaron a través de un Excel sistemático que permitió clasificar los registros y generar estadísticas. En este instrumento se recolectó la in-

<sup>3</sup> Este panorama se establecerá a partir de 832 registros clasificados por tipología, y desde la perspectiva de 15 artistas sonoros entrevistados.

<sup>4</sup> *Creación*: conjunto de obras sonoras producidas pero que no registran un circuito de circulación o escenario de socialización. *Circulación*: conjunto de acciones y la producción artística sonora que se ha socializado en escena pública o privada. *Formación*: conjunto de trabajos de grado que han desarrollado temáticas alrededor del arte sonoro y la música. *Concepciones*: conjunto de perspectivas, ideas y opiniones de algunos artistas en el país.

formación de 1 106 registros que incluyen obras en sí mismas, eventos artísticos y documentos, todos asociados al arte sonoro en Colombia datados entre los años 1990 y 2017, detallando información de autores, ciudad, año de creación y publicación, contexto, localización, descripción y categorización, entre otros aspectos. La muestra fue no probabilística y abarcó múltiples fuentes, como la web, las universidades, las bibliotecas, las redes sociales, los eventos y las personas, teniendo como criterio obras asociadas al arte sonoro.

El segundo instrumento para la recolección de datos fue la entrevista semiestructurada, que se aplicó a más de 35 artistas que trabajan con el sonido desde diversos enfoques, seleccionados por trayectoria y bola de nieve.

El análisis de los datos se realizó a partir de categorías deductivas e inductivas que se organizaron en cuatro grandes grupos, como se muestra en la tabla 1 (p. 107).

La categoría “Naturaleza de la obra” refiere a dos tipos de registros: uno, sobre obras de creación artística, y dos, producción de tipo lingüístico, como artículos, trabajos de grado, tesis, noticias, entre otros. Las “Dimensiones” permitieron clasificar los registros según el campo de acción. Así pues, la circulación representa las prácticas sonoras que demuestran escena pública de exhibición; la creación representa registros sobre obras existentes, pero sin información respecto a su circulación en escena pública; la formación e investigación incluyen los registros que pertenecen a procesos de carácter académico-científico.

Las “Tipologías”<sup>5</sup> representan el conjunto de prácticas sonoras, las cuales adquieren diferentes denominaciones según su lenguaje y tratamiento técnico. Actualmente algunas son muy reconocidas; otras, menos, y emergen en paralelo al desarrollo de nuevas tecnologías y perspectivas. La clasificación se realizó respetando la denominación que los propios autores asignan a sus producciones artísticas.

La categorización permitió generar estadísticas y cruces entre las mismas, determinando algunas tendencias cada cierto número de registros recopilados. De esta manera, el total que se muestra en el presente texto no pretende responder de manera absoluta al fenómeno de estudio, pero, sí se aproxima a una tendencia general representativa.

<sup>5</sup> Tal y como se observa en la Tabla 1, las tipologías más reconocidas que se tuvieron en cuenta inicialmente son Escultura sonora, Artefacto sonoro, Música, Paisaje sonoro, Instalación sonora, Radioarte, Poesía sonora, Ecología acústica, Espacio sonoro acústico y Arquitectura acústica. La opción Otros incluye múltiples prácticas sonoras menos reconocidas en el contexto colombiano y se trató de manera abierta, en la cual emergieron nominaciones como *Deep listening*, *Postales sonoras*, *Net.sound art*, *performances sonoro*, *concierto audiovisual*, *Noise*, entre otros.

**TABLA 1 CATEGORÍAS**

Naturaleza de la obra	Dimensiones	Tipologías	Emergentes
Obras de creación Otra producción	Circulación Creación Formación Dimensiones Investigación	Escultura sonora Artefacto sonoro Música Tipologías Paisaje sonoro Instalación sonora Radioarte Poesía sonora Ecología acústica Espacio sonoro acústico Arquitectura acústica Otros	Definición ¿Música o arte sonoro? Perspectivas y prospectivas Emergentes

FUENTE: Elaboración propia.

Finalmente, el tratamiento de los datos cualitativos se realizó a partir de las entrevistas realizadas, generando categorías inductivas bajo técnicas de codificación abierta y focalizada de acuerdo con procedimientos propios de la teoría fundamentada. Así pues, la relación entre la música y el arte sonoro es la categoría central que se expone en el presente artículo a manera de triangulación interpretativa dialogando entre las voces de los participantes, los autores y los investigadores, desde las metainferencias que nos permiten comprender mejor el panorama colombiano.

**Propuesta de tipologías (tabla 1) o géneros en el arte sonoro**

Tal y como se abordó en las categorías de la metodología, existen múltiples prácticas sonoras, las cuales hemos denominado tipologías y que se pueden comprender cómo géneros o subgéneros asociados al arte sonoro como eje articulador. A continuación se describen algunas de estas tipologías, muy recurrentes en Colombia y en estrecha relación con la música.

**Instalación y escultura sonora**

Tanto en la instalación como en la escultura, la integración del sonido plantea una nueva concepción temporal que, a su vez, reconfigura la percepción del espacio según sus condiciones. De acuerdo con el estudio de Rocha (2017), *Territorios artísticos para oír y ver*, el curador y artista so-

noro José Iges cita una definición de instalación de la artista española Concha Jerez:

La instalación surge como una expansión de la tridimensionalidad, con la notable diferencia respecto de la escultura de que los ejes respecto a los cuales se organiza la materia no son ya exclusivamente internos a la obra, sino también exteriores a ella, pues uno está vinculado al espacio mientras el otro coincide con el meramente constructivo de los elementos que conforman la instalación. [...] Ya habiendo incluido el elemento del espacio, sólo falta definir lo que es una instalación sonora, y vuelvo a citar a José Iges, quien ha realizado un magnífico trabajo teórico alrededor de este concepto: “La escultura y las instalaciones sonoras son obras intermedia y se comportan como expansiones de la escultura y de la instalación (Iges, 1999, s.p. en línea).

En dicha expansión, sendas prácticas se han ubicado entre lo plástico y lo musical emergiendo ciertas ambigüedades. Por ejemplo, hay esculturas que transitan por la consideración de ser instrumentos musicales y, por su parte, la creación musical continúa apropiando nuevos paradigmas espaciales y objetuales.

**Poesía sonora**

Tipología que elude el uso tradicional de la palabra, la poesía sonora está bien representada por Henri Chopin, quien involucra todo su cuerpo para generar sonido. Sus fronteras con la música son extremadamente delgadas.

Si bien es identificada como parte del genérico arte sonoro, en la base del discurso y de la identidad de la poesía sonora está el vínculo declarado con la tradición literaria. Pero no de aquella cuyo origen estaría naturalmente asociado a la poesía oral de corte tradicional, que, por lo demás también es considerada fuente primaria del desarrollo musical.

La poesía sonora se dice heredera de los movimientos artísticos de las primeras décadas del siglo pasado. “Entre ellos, de las exploraciones de la poesía simbolista francesa, la literatura futurista rusa, los ejercicios literarios de los surrealistas, la poesía fonética, las obras de los dadaístas y la poesía concreta alemana” (González Aktories, 2008: 380).

### Paisaje sonoro

Esta es una de las tipologías más practicadas en Colombia y comparte una línea metodológica de manipulación sonora respecto a la música.

El concepto de paisaje sonoro se refiere a todos los “estímulos audibles que se pueden percibir dentro de un contexto específico y fue acotado en 1969 por Michael Southworth, discípulo de Kevin Lynch, al incorporar la idea de imagen sonora como una categoría fundamental” (Cuervo, 2015: 93).

Mientras tanto, la idea detrás de la palabra *soundscape* —paisaje sonoro— fue moldeada por Murray Schafer. [...]. Al describirlo como la agrupación de todo sonido audible que nos rodea, Schafer unió por primera vez las palabras *sound* —sonido— y *landscape* —paisaje— creando no sólo un nuevo concepto que trascende hasta nuestros días, sino una disciplina de estudio en sí misma, ligada precisamente a la caracterización de espacios a partir de su entorno sonoro, permitiéndonos conocer a través de aquello que los sonidos nos revelan por sí mismos (Brianza, 2016: 21).

Además, el paisaje sonoro está conformado por objetos sonoros: son los sonidos que contienen la información sonora necesaria para comunicar un concepto auditivo, lo que genera una red de sonidos resultado de los procesos de significación sintáctico-morfológico. Este concepto implicó el estudio y atención a los sonidos cotidianos distintos a la palabra hablada y a la música (Cuervo, 2015).

### Radioarte

Tipología que redimensiona las posibilidades de la escucha y la concepción de espacio electrónico. La relación música y

radio viene dada desde su origen, en especial con la música electrónica y concreta.

José Igés opinaría que “se ha definido muy acertadamente al arte radiofónico como un arte de sensaciones radiofónicas”. Zuckerman, lo definiría como “el arte de la cita”. Robert Adrian X, sin embargo, nos aporta una definición mucho más genérica, aunque en este caso, acertada al panorama del arte radiofónico: “Radioarte es radio hecho por artistas” (Gómez, 2013: 1).

En la corta historia del arte sonoro, todos los géneros anteriormente descritos se han relacionado como tipologías de éste y, en ocasiones, se incluye a la música. Como prácticas no son absolutamente excluyentes, por el contrario, se intercambian técnicas compositivas cruzando sus fronteras constantemente y entre sí. Además, no son definitivas ni las únicas. Es un campo que continúa en expansión incluyendo nuevas manifestaciones sonoras.

A propósito de la música, cabe aclarar que, para la discusión del presente texto, en forma genérica abarca prácticas específicas de música electroacústica, acusmática, concreta y experimental, entre otras, todas relacionadas a la música contemporánea asociada a espacios de carácter y tradición académico. Como lo refiere Fischerman (2011: 12), se confía que “la palabra contemporánea logre prolongar los grandes cismas del siglo pasado hasta sus ecos del presente y, tal vez, las revoluciones futuras”. Así pues, las prácticas de la música que suelen converger con aquellas del arte sonoro se apartan de los cánones tradicionales de composición basados en melodía, ritmo, armonía, entre otros.

### Panorama en Colombia

En un marco histórico general, artistas como Mauricio Bejarano y Ricardo Arias concuerdan en que hay un antecedente muy fuerte de la música electroacústica del país que termina convergiendo con el arte sonoro. En esta vía aparecen figuras como Fabio González Zuleta y Blas Emilio Atehortúa como casos aislados; sus obras representan más una excepción que la constante. Sin embargo, es Jacqueline Nova, compositora y escritora colombiana, quien se convierte en el referente principal que desde la música genera importantes acercamientos a los gestos del arte sonoro.

Nova tenía una línea constante, pero falleció como a los 35 años. Y hubo un hueco de alrededor de quince años durante los cuales no pasó nada en nuestro campo. En los

años noventa aparecemos Juan Reyes y yo mismo, Roberto García Piedrahita, y llegó Catalina Peralta de Austria y comenzaron a verse más cosas. Me parece que los años noventa fue una época muy buena: se llevaban a cabo los festivales internacionales de música contemporánea de Bogotá, y Catalina traía sus amigos de Austria, Juan sus amigos, yo traje a algunos franceses. [...] Vino mucha gente. Esa década fue súper potente. (Mauricio Bejarano, entrevista personal, 15 de agosto de 2017).

Tal y como se observa, en los años noventa surgen diferentes acciones y eventos entre los que vale la pena destacar el Festival de los Tiempos del Ruido, que se llevó a cabo en Bogotá y Cali. Ricardo Arias, Roberto García Piedrahita e Inés Wickmann organizaron y crearon el evento en 1995, y es recordado por varios artistas como el inicio oficial del arte sonoro en el país, puesto que este festival incluyó conciertos de música electroacústica y una exposición denominada *Arte sonoro*, que se realizó en el Planetario Distrital.

### Creación

Este aspecto describe el panorama de los registros que representan productos de creación artística. Así, del total recopilado (1 106 registros), 832 corresponden a esta naturaleza.

En este escenario, como se observa en la Tabla 2, la denominación “Otros”, reúne la mayor cantidad de registros, pero engloba múltiples tipos de prácticas. Por consiguiente, la “Música” representa el 20.5% de la producción con 171 registros, siendo la principal tipología reconocida que converge con otras prácticas asociadas al arte sonoro.

Esta tabla responde a una tendencia histórica. Los músicos experimentales colombianos abrieron espacios para las prácticas musicales expandidas donde finalmente confluyeron prácticas de arte sonoro. Gustavo Sorzano y Jacqueline Nova, entre otros, sembraron una semilla de posibilidades que después continuaron otros artistas, incluso de variadas disciplinas, pero que se aproximaron a lo sonoro desde las influencias de la música concreta, electroacústica, acusmática y experimental. Vale aclarar que la influencia de Gustavo Sorzano tal vez fue mínima, puesto que su trabajo sólo se “descubrió” con la publicación, en 2012, del libro monográfico que sobre él escribió María Mercedes Herrera. Pero no se puede negar que sus obras representan un espacio de liminalidad entre música y arte sonoro.

Asimismo, los eventos y las curadurías que se realizan al margen de la música contemporánea han sido lo suficientemente abiertos para permitir una gran variedad de

TABLA 2 CREACIONES POR TIPOLOGÍAS

Tipologías	Cantidad
Otros	243
Música	171
Instalación sonora	118
Paisaje sonoro	117
Arquitectura acústica	45
Artefacto sonoro	23
Implicación social	22
Ecología acústica	19
Creación radiofónica	17
Escultura sonora	14
Estética colombiana	12
Objeto sonoro	10
Espacio sonoro acústico	6
Poesía sonora	5
Nueva tendencia	4
Pensamiento latinoamericano	4
Psicoacústica	2
<b>Total</b>	<b>832</b>

FUENTE: Instrumento de registro de la investigación.

prácticas sonoras. No obstante, muchos artistas prefieren seguir denominando “música” a muchas de sus producciones, como una forma expandida más que como una práctica que responda a otra disciplina artística.

Bajo este panorama, al hacer una revisión sobre ciertos procesos creativos se pueden evidenciar elementos clave a partir de la preproducción, producción y posproducción que algunos artistas sonoros utilizan como procedimientos provenientes de la música.

La preproducción musical deviene en tres momentos importantes: la génesis, la composición o arreglo y el montaje de la obra. Específicamente, dentro de la música<sup>6</sup> y el arte sonoro no se suelen utilizar las melodías y armonías convencionales. Al contrario, se busca generar atmósferas por medio de paletas tímbricas y densidades sonoras, pero el enfoque se centra en el sonido en sí mismo. Por ejemplo, David Vélez, en su obra *Unaware 2015*, simplemente da un salto desde la génesis a la reproducción y grabación de la obra, ya que tiene una pieza de larga escala la cual explora

<sup>6</sup> En este contexto, la música hace referencia especialmente a las prácticas más académicas relacionadas con la electroacústica y lo experimental, principalmente.



los efectos de las bajas frecuencias al ser reproducida a través de altavoces. Al paso de las frecuencias bajas en un espacio determinado y por un tiempo de 48 minutos, los objetos cambian su ubicación e incluso sus formas. No se cuenta con instrumentos acústicos, y sin embargo, el sonido es un objeto de cambio en esta obra de música.

Respecto a la producción, en algunos formatos de la música basta con una grabadora portátil que pueda hacer una captura estéreo de un espacio; en otros casos, generar sonidos electroacústicos desde ordenadores para luego ser modificados en el proceso de post-producción, o poder capturar frecuencias, reproducirlas pero no poder escucharlas, como la obra *Music on a bound string No. 2*, de la maestra Alba Triana. La compositora reproduce una serie de frecuencias que, al ser sobrepuestas y transmitidas a una banda elástica, ésta vibra y muestra diferentes colores, mas no es posible escuchar su música.

Finalmente, en la posproducción —que conforman la gran mayoría de las obras— destacan las de tipo electroacústico, que responden a una alteración del sonido tanto de forma analógica como digital. Muchas de las grabaciones que se registraron cuentan con la edición y adición de efectos perceptibles, como si se tratara de un rompecabezas. En el caso del arte sonoro y la música, los procesos buscan aportar a la obra un aumento o una disminución de la velocidad del audio, un cambio en las alturas tonales, ecos y repeticiones de los objetos sonoros, aportando espacialidad y demás resultados psicoacústicos que enmarcan la obra en una estética experimental. Como ejemplo se puede apreciar, en la obra *Clepsidra N° 2*, del maestro Mauricio Bejarano, el registro de sonidos naturales de aves, grillos y ranas con sus consecuentes alteraciones.

Es importante considerar que el proceso antes mencionado pasa por una concepción generalizada hacia el espacio real y el virtual, determinada por las posibilidades que nos brindan las tecnologías tanto en la creación de obras con pensamiento musical como artísticas, sean instalaciones, esculturas o radiofónicas, entre otras.

**TABLA 4 COMPARATIVO CONTEXTOS DE CIRCULACIÓN**

	Exposición	Festival	Concierto	Evento	Ciclo	Encuentro
Música	3	42	52	13	9	2
Otras prácticas de arte sonoro	128	48	37	28	6	4
<b>Totales</b>	<b>131</b>	<b>90</b>	<b>89</b>	<b>41</b>	<b>5</b>	<b>6</b>

FUENTE: Instrumento de registro de la investigación.

**Circulación**

La circulación presenta un total de 420 registros, que corresponde exactamente al 37.9% del total (1 106). De acuerdo con la Tabla 3, “Música” es la tipología con el mayor número de registros que han circulado en escena. Este valor representa el 30.7% y se establece como la práctica con mayor movimiento en los ámbitos del arte sonoro. Contrario a la creación (Tabla 2), las obras registradas como “Otros” pasan al segundo lugar, con el 29% de representación.

La circulación en el arte sonoro está constantemente vinculada a los escenarios de la música y viceversa. Los contextos de circulación más comunes son los conciertos, los festivales, los ciclos, las exposiciones, los encuentros y los eventos diversos. Es destacable que la música en Colombia ha circulado por cada tipo de evento; incluso en los escenarios de exposición, propios de las artes plásticas, se encuentra presente, como se observa en la Tabla 4:

Propio de los escenarios de la música, los conciertos reflejan el mayor número de obras musicales, representando el 58.4%. Sin embargo, no es un valor que se distancie mucho de las otras prácticas, es decir, aunque depende del ejercicio curatorial y el contexto, en los conciertos suelen

**TABLA 3 OBRAS SONORAS CON CIRCULACIÓN**

Circulación	Cantidad
Música	129
Otros	122
Instalación sonora	94
Paisaje sonoro	41
Artefacto sonoro	14
Escultura sonora	10
Radioarte	5
Arquitectura acústica	5
<b>Total</b>	<b>420</b>

FUENTE: Instrumento de registro de la investigación.

**TABLA 5 OBRAS PRESENTADAS EN MATIK-MATIK**

Prácticas / Año	2008	2009	2010	2011	2012	Total general
Instalación sonora	1			1		
Música	13	7	2	2	2	26
Acción sonora	2		1			3
Arte sonoro	9	2		2	3	16
Improvisación sonora	2	1				3
Noise	2					2
Paisaje sonoro			1	5	1	7
<b>Sesiones de escucha</b>						
Música	2		1			3
Arte sonoro	2	2				4
Paisaje sonoro	1	1				2
<b>Total general</b>	<b>33</b>	<b>14</b>	<b>5</b>	<b>9</b>	<b>6</b>	<b>67</b>

FUENTE: Instrumento de registro de la investigación.

concurrir indiferentemente obras de arte sonoro y música, sin que necesariamente haya mayor distinción.

Para comprender mejor la presencia de la música en los diferentes contextos que integran otras prácticas del arte sonoro, vale la pena observar, por su trayectoria y reconocimiento, tres lugares: Matik-Matik, el Festival Internacional de la Imagen y el Festival en Tiempo Real.

**Matik-Matik**

Este espacio en formato de café-bar ubicado en la ciudad de Bogotá se ha mantenido durante diez años con una apuesta por manifestaciones experimentales sonoras de alta variedad. El arte sonoro y sus diferentes manifestaciones han encontrado en Matik-Matik un lugar de circulación.

Aunque las prácticas continúan perdurando hasta el día de hoy, se han registrado algunas prácticas sonoras de 2008 hasta 2012 como referente. En dicho periodo se rastrea un aproximado de 67 obras, que corresponden al 15.9% de los 420 registros que han circulado en Colombia desde los años noventa (ver Tabla 5).

La música está entre las más recurrentes incluso en las sesiones de escucha<sup>7</sup>; cabe mencionar que sus fronteras son

<sup>7</sup> Las sesiones de escucha son parte de los diferentes eventos que realiza Matik-Matik. Las hemos incluido porque es un formato

muy delgadas, con prácticas como las acciones e improvisaciones sonoras. Muchos los artistas transitan entre unas y otras sin mayor distinción.

**Festival Internacional de la Imagen**

Este Festival se celebra en la ciudad de Manizales y lleva 17 ediciones desde 1997. Es uno de los eventos más importantes de Colombia: reúne diferentes disciplinas en torno al diseño, las nuevas tecnologías, la comunicación, las artes visuales y las artes electrónicas, siempre con un importante espacio para el sonido, entre otras manifestaciones.

Gracias al Festival, los espacios de la Universidad de Caldas, el Centro Cultural Rogelio Salmona, el Teatro Fundadores y la Alianza Francesa, entre otros, se convierten en los principales escenarios de circulación para obras de arte sonoro y música en la ciudad.

*Paisajes sonoros* es uno de los espacios destinados para las prácticas del arte sonoro y, aunque su nombre representa el concepto desarrollado por Schafer,

[...] allí se han presentado diversas propuestas nacionales e internacionales que, aunque no siempre tienen relación

diferente al tradicional de concierto y resulta importante la presencia de la música allí.

con los preceptos de Murray Schafer, han permitido que el término *paisaje sonoro* circule y se mantenga vigente. Los trabajos analizados en este texto representan esfuerzos de mayor alcance y sugieren una evolución de las prácticas de paisaje sonoro en el país (Jaramillo, 2016: 179).

Para efectos de la presente investigación se tomó como referente la versión 16, realizada junto con el Simposio Internacional de Arte Electrónico ISEA-2017. Como se observa en la Tabla 6, se registra un total de 46 obras (10,9% del general de circulación), el mayor número de registros de arte sonoro dentro de un mismo evento. En este marco, los tipos de manifestaciones más usuales son instalaciones sonoras y música, esta última representando el 41,3% de la producción sonora, la más alta.

**TABLA 6 TIPO DE OBRAS PRESENTADAS EN EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA IMAGEN-ISEA 2017**

Tipología	Cantidad
Espacio sonoro acústico	1
Instalación sonora	18
Música	19
Nueva tendencia	2
Objeto sonoro	1
Performance sonoro	1
Paisaje sonoro	4
<b>Total</b>	<b>46</b>

FUENTE: Instrumento de registro de la investigación.

Las obras presentadas en este festival giran alrededor de la relación entre imagen, música y tecnología, lo cual permite un acercamiento del arte sonoro hacia el visual.

**Festival en Tiempo Real**

Creado por la artista sonora y compositora Ana María Romano, es un evento que se ha mantenido en escena desde 2009. A través del Festival se ha generado una visibilidad importante respecto a las artistas mujeres y está considerado como uno de los espacios más abiertos e incluyentes a nuevas experiencias sonoras con música, ruido, tecnología, electrónica, arte sonoro, experimentación e improvisación. Aquí, las fronteras entre música y arte sonoro se trenzan indistintamente.

En 2017 se llevaron a cabo dos etapas del evento —julio y noviembre—, con numerosos artistas provenientes

de Argentina, Brasil, Colombia, Perú y México. Esta versión registró 22 obras relacionadas al arte sonoro y música, entre talleres, conferencias, conversatorios, paneles y exposiciones. En total, representa el 5,2% de la circulación general; los lugares de circulación fueron Artestudio y Enno Club, en la ciudad de Bogotá.

**Formación**

En esta dimensión nos enfocamos en la producción de obras de arte sonoro y música en proyectos de grado<sup>8</sup> para un consolidado total de 98 trabajos, que corresponde al 11,7% del total registrado en esta investigación.

En la ciudad de Bogotá se registran 51 proyectos: 17 provienen de la Universidad Nacional, 11 de la Universidad de los Andes, 9 de la Pontificia Universidad Javeriana, y 7 de la Universidad El Bosque, como las de mayor representatividad. En Medellín se registran 21 trabajos: 10 provienen de la Pontificia Bolivariana, 7 de la Universidad de Antioquia, 3 de la Universidad Nacional, y 1 de la EAFIT. En Cali hay 20 proyectos de grado: 14 provienen de la Universidad del Valle, 4 de la Pontificia Universidad Javeriana, y 2 en la Universidad ICESI.

Contrario a la circulación, la música en la dimensión de la formación no detenta una posición tan fuerte. De un total de 98 registros, sólo ocho trabajos de grado hacen parte de esta tipología (8,1%). No es mucho en comparación con la producción investigativa en paisaje sonoro y ecología acústica que, juntas, representan un 34,6%, pero se encuentra dentro de la media respecto a las demás tipologías (tabla 7).

Sin embargo, la carrera universitaria que realiza un mayor ejercicio académico investigativo alrededor del arte sonoro es la música. Los estudiantes demuestran más interés entre los paisajes sonoros y la música. El nivel de producción desde los programas de música se vería superada sólo si juntáramos el pregrado y la maestría en artes plásticas y visuales, para un total de 31% (figura 1).

A continuación se hará referencia a algunos trabajos de grado que revelan la delgada línea que existe entre música y arte sonoro.

García Vargas (2016) desarrolla un trabajo específico sobre la compositora colombiana Jacqueline Nova deno-

<sup>8</sup> Se revisaron los repositorios de las principales universidades de Colombia, a nivel de pregrado y posgrado. Se encontraron 17 universidades con trabajos de grado relacionados al arte sonoro y en más de 40 programas académicos diferentes de artes, ciencias sociales e ingenierías.

**TABLA 7 DIMENSIÓN FORMACIÓN**

Tipo	Tesis doctoral	Trabajo de grado	Total general
Paisaje sonoro	1	21	22
Arquitectura acústica		17	17
Ecología acústica	1	13	14
Otro		12	12
Estética colombiana	1	8	9
Música		8	8
Implicación social		7	7
Instalación sonora		5	5
Radioarte		3	3
Escultura sonora		1	1
<b>Totales</b>	<b>3</b>	<b>95</b>	<b>98</b>

FUENTE: Instrumento de registro de la investigación.

minado *Música experimental, música nova: revolución en las artes y el sonido*. Su objetivo fue comprender la incidencia del arte experimental en la producción de la compositora hacia los años sesenta y setenta.

Se concluye que Nova participó del arte experimental, pero no se constituyó en una figura representante del mismo. Es interesante el acercamiento de Nova a los espacios museísticos, donde relaciona su música con el arte, lo que llevó a comprobar la influencia del arte experimental en su producción, aunque puntualmente en la práctica, en la idea de realizar una obra para un espacio distinto y específico, esa idea y preocupación por el espacio era algo sugestivo (p. 43).

Vale también la pena mencionar *Una nueva música, una nueva escucha. Tiempo, espacio y escucha en la música contemporánea*, de Castellanos Camacho (2014), proyecto que se enmarca en el área de la filosofía y busca sustentar teóricamente aspectos íntimamente relacionados al arte sonoro: el tiempo, el espacio y la escucha.

Morales y Ruiz (2013) presentan una obra titulada *Música concreta elemento co-protagónico en la producción de animación experimental*. Su primer objetivo fue la búsqueda de la relación entre la música concreta y la animación experimental, cuyos resultados proporcionaron los lineamientos para la creación de una aplicación de *software*

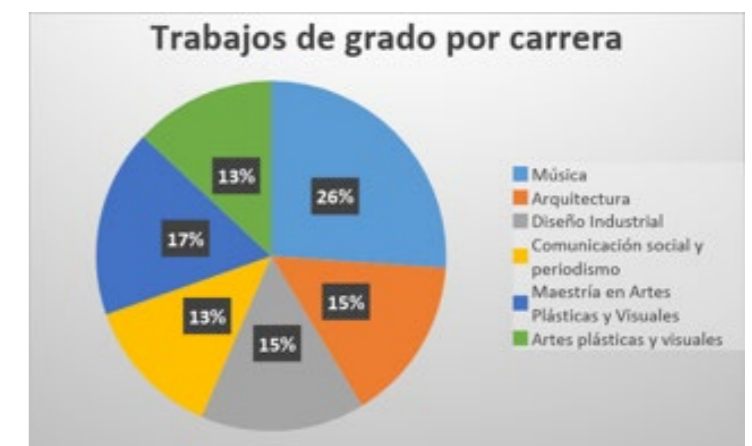


Figura 1 Trabajos de grado por carrera de formación universitaria.

para dispositivos móviles. La aplicación —denominada V•Sound— permite crear animaciones experimentales partiendo de piezas de música concreta, paisaje sonoro e imágenes.

El trabajo de Herrera Ruíz (2013), *Una concepción sonora del mundo*, está categorizado como instalación sonora por su concepción final, pero deviene en un ejercicio de composición musical, y nos muestra el estudio del sonido, uso y desarrollo de las nuevas tecnologías, su influencia en el hombre y la percepción de su entorno. Herrera trabaja mediante la experimentación desde las cualidades físicas del sonido. El montaje final fue multifocal, con 25

parlantes que reproducían una pista sonora estructurada a cuatro canales.

El trabajo de grado de Villegas Pabón (2016), denominado *Concepción de la obra “Elektromugre” dentro de la música experimental y el arte sonoro*,

[...] expone la larga tradición en la creación de la música experimental para analizar y definir la escultura y la instalación sonora dentro del campo del arte sonoro, arte en el tiempo o arte intermedia, territorios que han quedado por fuera de la música y las artes visuales, con el fin de definir el marco conceptual en el cual se enmarca la obra “lektromugre” y analizar los elementos que la componen (s.p. en línea).

### ¿Música o arte sonoro?

Para comprender mejor la delgada línea entre la música y el arte sonoro se debe entrar en el ejercicio de su caracterización. En general, el arte sonoro se concibe como un campo que involucra todo el fenómeno de lo sonoro como materia esencial de creación, y que puede existir sin ser definido como campo disciplinar. Es así que las definiciones pueden ser importantes para la compleja comprensión de los fenómenos, pero su delimitación puede ser contraproducente en el momento del acto creativo sonoro.

La indefinición del arte sonoro y su ambigüedad respecto de algunas prácticas musicales hace más interesante su desarrollo. Como campo de estudio emergente, transdisciplinar por esencia, en crecimiento y constante transformación, no debe tomarse desde una perspectiva cerrada y definitiva, lo que sólo conduciría a una aproximación reduccionista.

No hay que trabajar sobre unas definiciones tan exactas, tan cortantes, tan tajantes, sino más bien es cómo la gente desarrolla un interés por el sonido. Pero el arte sonoro es algo que puede vivir sin ser definido. La misma indefinición es lo que lo hace interesante, y es una disciplina o una línea de creación que fue inventada mucho antes de que apareciera su nombre (David Vélez, entrevista personal, marzo de 2017).

Creo que las definiciones son buenísimas para entender, pero malísimas, porque limitan verticalmente, delimitan. En la vida real no hay que delimitarse a nada excepto a esos que yo llamo academicistas, académicos exagerados (Roberto García Piedrahita, entrevista personal, marzo de 2017).

El pensamiento contemporáneo también ha cuestionado la necesidad de consensuar definiciones, y más en el campo del arte, ya que la práctica siempre supera cualquier límite conceptual y se acerca cada vez más a la construcción de conocimiento en las fronteras. Sin embargo, la precisión teórica puede resultar conveniente porque “provoca un lugar, una discusión, una identidad propia en su existencia, que, aun siendo cambiante, es necesaria; de lo contrario difícilmente podemos hablar y analizar de aquello que convertimos en lo inabarcable” (Molina Alarcón 2008: 8).

El arte sonoro, como todo campo que se nutre de conocimiento, deviene por una identidad propia en su desarrollo natural, pero se enfrenta a un problema ontológico, en principio, la práctica antecede la teoría, el arte sonoro es antecedido por las experimentaciones sonoras en un marco interdisciplinar de creación propuesto por las vanguardias artísticas. Adicionalmente, la resistencia a la definición se debe a su origen, que viene diferenciado por dos grandes tradiciones artísticas: las artes plásticas y visuales, y la música, tanto en su modo de producción, evolución y concepción del objeto de creación (Pardo, 2012).

De forma adicional, y partiendo desde el concepto de música, cabe considerar que también ha sido replanteado en el tiempo. Si tomamos la definición propuesta por John Cage —sonidos organizados en el tiempo—, entonces el arte sonoro es música. En esta línea, la definición de arte sonoro propuesta por Max Neuhaus:

Música, escultura cinética, instrumentos accionados por el viento o tocados por el público, arte conceptual, efectos sonoros, lecturas grabadas de prosa o poesía, obras de arte visual que también hacen sonido, pinturas de instrumentos musicales, autómatas musicales, películas, video, exhibiciones tecnológicas, reconstrucciones acústicas, programas interactivos de ordenador que producen sonido, etcétera (Pardo, 2012: 21).

Entonces, sendos términos podrán ser tomados como sinónimos e intercambiables (Lander, 1990).

Eso ha sido difícil acá en el país porque la gente cree que música es algo distinto de arte sonoro, y resulta que si uno busca la definición de arte y de sonido y las empata: pues cualquier tipo de manifestación artística con sonido es arte sonoro, donde caben escultura sonora, instalación sonora, poesía sonora... ¿Conocidos, no? paisaje sonoro, radioarte, y falta uno: ¡música! Pero entonces la gente dice: “no, pero cómo se atreve, la música tiene tantos siglos de existencia”, pues el arte sonoro más. (Roberto García, entrevista personal, marzo de 2017).

Por otro lado, en algunos contextos musicales académicos existen posturas más cerradas que abogan por la adecuada delimitación de los conceptos y las prácticas. Para muchos músicos formados en la tradición compositiva, el arte sonoro no es música y viceversa. En esta línea, las limitaciones resultan importantes si se respeta la tradición musical como formas de pensamiento estético que han permitido al hombre organizar los sonidos bajo unas lógicas que han evolucionado en sí mismas y que siguen progresando como resultado de procesos socioculturales. En consecuencia, el concepto de música es referencial a todo lo anterior, pero el concepto de sonido en sí mismo puede carecer de referencia cultural. Por esta razón, no todo sonido deberá ser considerado música, puesto que al tomar el concepto de música en equivalencia al sonido resultará un sinsentido que finalmente desecha una tradición estética (Cutler, 1988, en Lander, 1990).

Más allá de las perspectivas, es indudable que la dinámica posmoderna del conocimiento está rompiendo las fronteras disciplinares decimonónicas. Los nuevos paradigmas de la complejidad abogan por una realidad sistémica compleja, reconociendo la importancia por la inter y transdisciplinariedad.

[Música y arte sonoro son] compartimientos separados, pero no excluyentes. Eso quiero reafirmarlo: la música tiene sus leyes, pero hoy en día las fronteras en el arte no existen. Hoy en día hablamos de realidad sistémica (Jorge Gómez, entrevista personal, febrero de 2017).

Como no lo demostraron las vanguardias artísticas, la interacción es posible en una creación sin límites: imagen y sonido, tiempo y espacio. La concepción vanguardista de las artes retomó una antigua tradición cultural que integraba lo espacio-temporal, elementos que dividieron las artes en “artes del tiempo (música, danza y poesía) con las artes del espacio (pintura, escultura y arquitectura), y esta especialización hizo que se perdiera la cualidad sonora en las artes visuales” (Molina y Cerdá 2012: 1).

A partir de estos antecedentes, seguirá John Cage como la figura central en la redefinición de lo sonoro desde 1950 hasta el presente, puesto que determinará la posterior dirección del pensamiento en las artes sonoras (Heon, 2005). Obras como *4'33"* demuestran una ruptura importante y sugieren un nuevo paradigma hacia la composición y la escucha, ya que con facilidad dejan de ser consideradas música para ser vistas como arte enfocado en lo sonoro. En contraste con una tradición musical que ha configurado nuestra percepción de escucha en una determinada dirección, basada ésta en correspondencias rítmicas, melódicas,

tímbricas y tonales, “Cage pondrá en cuestión al considerar que no se escuchan realmente los sonidos, sino sus relaciones y las ideas que se tienen sobre ellos” (Pardo, 2014: 30). Adicional a este enfoque sonoro, la experimentación como una óptica creativa en la que predomina la incertidumbre, el descontrol, lo complejo y lo desconocido, se convierte en una actitud definitiva que los artistas sonoros asumirán en sus procesos compositivos. En consecuencia, desde esta perspectiva no habría fronteras entre lo musical y el arte sonoro: música será todo tipo de organización sonora en el tiempo y en el espacio.

Si bien la influencia de Cage es determinante, sería injusto no mencionar otras influencias en el desarrollo del arte sonoro, como la creación de la música concreta y electroacústica, escenarios propicios para la experimentación y la transformación de la escucha. También las ya mencionadas vanguardias, donde artistas de diferentes disciplinas experimentaron con el sonido desde lo objetual, la radio, las tecnologías de grabación, entre otras, generando una concepción expandida de la creación artística del sonido como materia y vinculado el ruido como sonidos comúnmente no deseados, y los sonidos del entorno a dichas creaciones.

Para los artistas que han transitado de una tradición compositiva musical a las artes del sonido, y bajo una actitud experimental, las fronteras se diluyen a partir de tres aspectos: el reconocimiento de una carga teórica tradicional, el proceso y el control.

[El arte sonoro] liberó la creación o presentó la posibilidad de una creación mucho más libre de toda la carga teórica que traía la música con los sonidos, que fue como la aproximación que se llega con las artes visuales también tratando de expandir el espectro. [...] Las artes visuales vienen en una tradición muy distinta de conceptualización en el campo de lo teórico, más que racionalización, sistematización, que es lo que viene marcando todo el desarrollo de la música. Entonces todo ese trabajo más conceptual resulta más atractivo para los artistas visuales, sin tener la carga de la teoría musical (Colectivo Sonnos, entrevista personal, febrero de 2017).

Lo que hay que diferenciar del campo de la música y el arte sonoro, sin ser excluyentes —porque lo que se dan son interrelaciones—, es el llamado proceso. El proceso de la música es insuficiente para crear tipologías del arte sonoro. Para hacer radioarte, instalación sonora, paisaje sonoro, las leyes musicales son insuficientes, son complementarias. Sin embargo, sigue habiendo frente a esto una polémica evadida (Jorge Gómez, entrevista personal, febrero, 2017).



Gracias al desarrollo del arte sonoro en contextos propios de las artes plásticas y visuales, el sonido adquirió una cualidad matérica libre de cualquier carga teórica musical histórica, entendida como una forma de organizar el sonido que ha construido un lenguaje basado en relaciones respecto al tono y a las duraciones, generando leyes mediante el contrapunto o la armonía, entre otras formas relacionales. Además,

[...] la música utiliza el arte de la interpretación de un instrumento para transmitir un mensaje musical, por eso la interpretación es primordial en la música y depende mucho del concepto de tiempo real, porque es así como se presenta el gesto de expresión musical. El instrumento musical no produce sonido, sino que genera música, es portador del gesto del intérprete y de lo que se quiere expresar con música (Reyes, 2006: 61).

Bajo el reconocimiento de este panorama, los artistas expanden su proceso creativo redefiniendo el sonido y su relación con lo que quieren crear con dirección hacia otros parámetros.

El proceso es susceptible de diferenciación y de cambio. Para el artista musical, el proceso tradicional resulta insuficiente con respecto a las técnicas o metodologías de creación en una instalación sonora, escultura sonora o radioarte, por citar algunas prácticas. Menos ajeno resulta el proceso del paisaje sonoro, que en sí mismo es diverso y sus métodos transitan entre sonidos ambientales y musicales. “La utilización de elementos del entorno sonoro para la composición musical es algo que está muy extendido [...], tanto en contextos conservadores como en contextos más experimentales” (Alonso, 2003, s.p.).

Tanto la libertad creativa como el proceso de una tradición compositiva musical se relacionan directamente con la idea de control. La evolución del lenguaje musical occidental demuestra la dirección hacia el dominio exacto de cada parámetro posible: se alcanzó la exactitud gráfica en el pentagrama respecto a la organización de duraciones y tonos, se especificaron las articulaciones, la velocidad, los matices, los timbres, hasta lograr un hipercontrol racional mediante procedimientos algorítmicos que desarrollaron los sistemas en el siglo XX (Fischerman, 2011). Sin embargo, en dicho siglo también se perdió el control y, a su vez, la música presentó nuevas organizaciones, favoreciendo la complejidad del caos, la espontaneidad y el descontrol total de los parámetros.

Esta dinámica de descontrol también es propia de algunas prácticas del arte sonoro. Así, modo el escultor sonoro trabaja con la tímbrica de los materiales y las propiedades

matéricas del sonido en una forma más pura. Asimismo, pueden trabajar más con el azar y muchas veces no se posee el control del resultado final, verbigracia una escultura sonora pensada con el viento: un día va a haber viento y se va a activar esa escultura, y otro día no. Por su parte, las instalaciones sonoras suelen completarse mediante la interacción del oyente en el espacio concebido de la obra, son creaciones que se producen para ser ultimadas por la intervención de la escucha, lo cual integra al sujeto receptor como una especie de artista participante involuntario de la obra y lo convierte en co-creador, lo cual pone en cuestionamiento los viejos roles de compositor e intérprete.

## Conclusiones

Es indudable la impronta que tiene la música en cada uno de los escenarios por los que transita el arte sonoro en el país, y su presencia ha sido permanente a lo largo de los últimos treinta años.

La relación entre el arte sonoro y la música continúa en permanente tensión; sin embargo, esta compleja situación permite la emergencia de manifestaciones creativas del fenómeno de lo sonoro en diversos campos que expanden los límites disciplinares del arte y exploran campos cercanos a las ciencias, la tecnología e incluso al diseño.

Se evidencian dos enfoques: uno que plantea una postura disruptiva con la música principalmente desde la teoría tonal, y otra integradora en la concepción de música como una de las artes sonoras. Un argumento presenta al sonido como materia plástica de creación, lo que permite comprender el campo de transformación y creación del arte sonoro como difuso no determinístico, complejo y con fronteras líquidas. Sin embargo, ésa es parte de su esencia expandida y de su dinámica emergente.

La relación objeto de estudio explora la construcción de presencia más que de sentido, que de cierta forma se opone a lo hermenéutico en tanto presenta otros caminos de aproximación a lo sonoro desde la construcción de una escucha atenta por parte de su audiencia. De esta manera, la escucha del sonido se concentra en su propia plástica como lenguaje y se vuelve más concreta.

Como se muestra en la investigación, el arte sonoro y la música en Colombia tienen una historia que debe ser contada, pero no linealmente, porque su desarrollo es más bien asincrónico y discreto. No hay necesariamente una dependencia lineal histórica en los acontecimientos y fenómenos que lo caracterizan; más bien han sido fenómenos aislados que arman una nube de puntos y un mapa de relaciones, para lo cual es necesario continuar la discusión,

la tarea de sistematizar su registro y la descripción de sus prácticas, para así poder responder la pregunta: ¿cómo se caracteriza el estado del arte sonoro en Colombia? ●

## Referencias

- ALONSO, M. (2003). Entorno Sonoro: un ensayo sobre el sonido medioambiental. *Resonancias*. Acceso el 20 de abril de 2018. [http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/entorno\\_sonoro/entorno\\_sonoro.htm](http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/entorno_sonoro/entorno_sonoro.htm)
- BEJARANO, M. (15 de agosto de 2017). Entrevista personal/Entrevistadores: Jorge Mario Díaz, Roberto Cuervo Pulido, Efraín Durán, Restaurante, Bogotá, Colombia.
- BRIANZA, A. (2016). Paisaje Sonoro. Contexto y comienzo de un proyecto subterráneo. *ARTilugio*, (3). 20-29.
- CASTELLANOS CAMACHO, N. (2014). Una nueva música, una nueva escucha: Tiempo, espacio y escucha en la música contemporánea. [Tesis de maestría]. Pontificia Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/16418>
- COLECTIVO SONNOS (febrero de 2017). Entrevista personal/Entrevistadores: Jorge Mario Díaz, Roberto Cuervo Pulido, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- CUERVO, R. (2015). La ecología del paisaje sonoro de la ciudad: un aporte a la sostenibilidad urbana. *Dearq*, (16). 90-103. DOI: <http://dx.doi.org/10.18389/dearq16.2015.06>
- DONADO SARMIENTO, L. (2017). Punto ciego: oscilaciones. [Tesis de maestría]. Universidad Nacional de Colombia. <http://www.bdigital.unal.edu.co/58408/>
- FISCHERMAN, D. (2011). Después de la música. El siglo XX y más allá. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- GARCÍA PIEDRAHITA, R. (marzo de 2017). Entrevista personal/Entrevistadores: Jorge Mario Díaz, Roberto Cuervo, Bogotá, Colombia.
- GARCÍA VARGAS, C. P. (2016). Música experimental, música nova: revolución en las artes y el sonido. [Tesis de pregrado]. Universidad de los Andes. <https://univdelosandes.on.worldcat.org/search?databaseList=638&queryString=kw%3Amusica+experimental%2C+musica+nova#/oclc/1008641682>
- GÓMEZ, J. (2014). La liberación del sonido. Las artes sonoras y su campo expandido. Edición Kindle.
- GÓMEZ, J. (febrero de 2017). Entrevista personal/Entrevistador: Jorge Mario Díaz, Biblioteca Virgilio Barco, Bogotá, Colombia.
- GÓMEZ, S. J. (2013). Radioarte. Los 40 secundarios. Acceso el 28 de abril. <https://los40secundarios.wordpress.com/2013/12/16/radioarte/>
- GONZÁLEZ AKTORIES, S. (2008). Poesía sonora, arte sonoro: un acercamiento a sus procesos de semiosis. *Acta Poética*, 29, (2), 375-392.
- HEON, L. (2005). In Your Ear: hearing art in the twenty-first century. *Organised Sound* 10, (2), 91-96.
- HERRERA RUIZ, L. F. (2013). Una concepción sonora del mundo. [Tesis de maestría]. Universidad Nacional de Colombia. <http://www.bdigital.unal.edu.co/12047/>
- LANDER, D. (1990). Arte Musical / Arte Sonoro. Acceso el 20 de abril de 2018. <http://www.musicaexmachina.com/mem03/ensayos/arte.htm>
- LICHT, A. (2009). Sound Art: Origins, Development and Ambiguities. *Organised Sound* 14, (1), 3-10. doi:10.1017/S1355771809000028.
- JARAMILLO ARANGO, J. (2018). Cartografías de la sorpresa: prácticas artísticas y paisajes sonoros urbanos en Colombia. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 13, (1), 173-191. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-1.cspa>
- MOLINA ALARCÓN, M. (2006). Restituir el Patrimonio del Arte Sonoro de la Vanguardia Histórica: Reconstrucciones, versiones, revisiones, subversiones y perversiones. Ponencia pronunciada en la Universidad de Sevilla, 12-16 de diciembre.
- MOLINA ALARCÓN, M. (2008). El Arte Sonoro. *Itamar* (1), 213-234.
- MOLINA ALARCÓN, M. y CERDA Y FERRÉ, J. (2012). Entre el arte sonoro y el arte de la escucha. Introducción. Arte y políticas de identidad (7). Acceso el 20 de abril de 2018. <https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/41683>
- MORALES, J. F. y RUIZ, C. A. (2013). Música concreta, elemento coprotagónico en la producción de animación experimental. [Tesis de pregrado]. Universidad ICESI. [https://repository.icesi.edu.co/biblioteca\\_digital/handle/10906/72011](https://repository.icesi.edu.co/biblioteca_digital/handle/10906/72011)
- PARDO SALGADO, C. (2012). En los arenales del arte sonoro. *Arte y políticas de identidad* (7), 15-28. Acceso el 20 de abril de 2018. <http://revistas.um.es/api/article/view/173931>
- PARDO SALGADO, C. (2014). La escucha oblicua. Una invitación a John Cage. Madrid: Sexto Piso.
- REYES, J. (2006). Perpendicularidad entre arte sonoro y música. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* 1(20), 57-62.
- ROCHA, M. (2004). El arte sonoro. Hacia una nueva disciplina. *Resonancias*. Acceso el 28 de abril. <http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/rocha/artesonoro.htm>
- ROCHA, M. (2007). La expansión de la escultura y de la instalación sonora en el arte. *Sulponticello*. Acceso el 28 de abril. <http://www.sulponticello.com/la-expansion-de-la-escultura-y-de-la-instalacion-sonora-en-el-arte-1/#.WuU7jy5ubIU>
- VÉLEZ, D. (marzo de 2017). Entrevista personal/Entrevistadores: Jorge Mario Díaz, Rodrigo Díaz, Gina Mesa, Apartamento de David, Bogotá, Colombia.
- VILLEGAS PABÓN, A. (2016). Concepción de la obra “Elektromugre” dentro de la música experimental y el arte sonoro. [Tesis de pregrado]. Universidad de los Andes. <http://repositorio.uniandes.edu.co/xmlui/handle/1992/1284?show=full>