



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

LICENCIATURA EN MÚSICA Y TECNOLOGÍA ARTÍSTICA

Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad
Morelia

**Criterios creativos y funcionales del arte
público.**

Planteamiento de modelos de gestión cultural para
procesos de producción del arte sonoro en los
espacios públicos latinoamericanos.

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN MÚSICA Y TECNOLOGÍA ARTÍSTICA

P R E S E N T A

IRVING DUARTE GONZÁLEZ

Director: Dr. Jorge Rodrigo Sigal Sefchovich

MORELIA, MICHOACÁN.

JUNIO, 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



ESCUELA
NACIONAL
DE ESTUDIOS
SUPERIORES
UNIDAD MORELIA

10
años
(2011-2021)

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA
SECRETARÍA GENERAL
SERVICIOS ESCOLARES

MTRA. IVONNE RAMÍREZ WENCE

DIRECTORA

DIRECCIÓN GENERAL DE ADMINISTRACIÓN ESCOLAR

PRESENTE

Por medio de la presente me permito informar a usted que en la **sesión ordinaria 04** del **H. Consejo Técnico** de la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES) Unidad Morelia celebrada el día **23 de febrero de 2022**, acordó poner a su consideración el siguiente jurado para la presentación del Trabajo Profesional del alumno **Irving Duarte González** adscrito a la **Licenciatura en Música y Tecnología Artística**, con número de cuenta **417107422**, quien presenta el trabajo titulado: **"Criterios creativos y funcionales del arte público. Planteamiento de modelos de gestión cultural para procesos de producción del arte sonoro en los espacios públicos latinoamericanos"** bajo la dirección como **tutor** del Dr. Jorge Rodrigo Sigal Sefchovich.

El jurado queda integrado de la siguiente manera:

Presidente:	Dr. Jorge David García Castilla
Vocal:	Lic. Francisco Colasanto
Secretario:	Dr. Jorge Rodrigo Sigal Sefchovich
Suplente 1:	Lic. Silvia de la Cueva Díaz
Suplente 2:	Mtro. Otto Alexander Castro Solano

Sin otro particular, quedo de usted.

Atentamente
"POR MI RAZA HABLARA EL ESPIRITU"
Morelia, Michoacán a 16 de junio del 2022.

DRA. YUNUEN TAPIA TORRES
SECRETARIA GENERAL

CAMPUS MORELIA

Antigua Carretera a Pátzcuaro N° 8701, Col. Ex Hacienda de San José de la Huerta
58190, Morelia, Michoacán, México. Tel: (443)689.3500 y (55)56.23.73.00, Extensión Red UNAM: 80614
www.enesmorelia.unam.mx

Agradecimientos institucionales

Antes que nada quiero otorgarle mi agradecimiento a la Universidad Nacional Autónoma de México, a la Escuela Nacional de Estudios Superiores, unidad Morelia y a la Licenciatura en Música y Tecnología Artística por brindarme las herramientas profesionales que me han permitido consolidar mi formación académica.

Hago un reconocimiento especial a mi asesor, el Dr. Rodrigo Sigal, quien estuvo presente a lo largo de esta investigación y que sin sus enseñanzas, conocimientos y experiencias no hubiera sido posible concretarla. Personalmente le agradezco la confianza depositada en mí y en mi trabajo a pesar de toda adversidad, así como por haberme brindado mis primeras oportunidades profesionales.

También quiero reconocer el trabajo de todo el cuerpo docente de la Licenciatura en Música y Tecnología Artística, especialmente al Dr. Francisco Colasanto, quien es para mí una importante figura e influencia en mi proceso de formación y a quien le guardo mucha admiración y respeto.

Un agradecimiento especial los miembros de mi jurado. El Dr. Jorge David García, la Lic. Silvia de la Cueva y al Dr. Otto Castro, su conocimiento y retroalimentación fue invaluable para el afianzamiento de este trabajo. Gracias por su tiempo, esfuerzo y sobre todo su confianza.

Agradecimientos personales

A mis padres, por su desinteresado apoyo. A pesar de lo incierto que esto parecía en un principio, siempre trataron de entenderme e involucrarse en mi profesión y, de una u otra manera, estuvieron presentes a lo largo de todo el proceso, desde el primer año en el conservatorio hasta la última instancia de mi licenciatura.

A mi pareja de vida, Clau. Creo que no hay líneas suficientes para expresar la gratitud que siento por ti. No solo creíste en mí, siempre has estado a mi lado en todo momento, aguantando los embates y los malos momentos, por ello es que te dedico este logro que tienes todo el merecimiento de compartir como tuyo también. Seguimos en el camino en busca de lograr nuestra realización.

A mi mejor amigo, Ashley. Desde muchos años atrás hemos compartido grandes vivencias juntos y a pesar de que las circunstancias de la vida que en ocasiones nos llegó a distanciar, siempre encontramos la manera de reencontrarnos. En fondo ambos sabemos que sin tu influencia no habría decidido afrontar este reto que ahora se ha convertido en mi pasión.

A los colaboradores de esta investigación: Martín Liut, Fernando Viguera, Martín Erazo, Marcelo Armani, Fernando Godoy, Oswaldo Maciá, David Vélez y Nicolás Varchausky. Sus aportaciones y experiencias son invaluable, por lo que gracias a su confianza y apoyo desinteresado logramos consolidar la investigación que presento a través de este documento.

Y finalmente, aunque no menos importante, hago una dedicatoria especial a mis abuelos Chon y Severo, este último a quien recuerdo con mucho amor y desde la eternidad se que estará orgulloso. Ambos creyeron en mí desde que empecé este camino muchos años atrás, fueron las únicas personas que siempre me apoyaron desde el principio. Gracias por tratar de entender mi pasión que se refleja en esta profesión que tanto amo.

Índice

Resumen.	7
Introducción.	8
Capítulo 1. Entorno latinoamericano, gestión cultural y espacio.	10
Identidad y cultura en el contexto latinoamericano.	10
Reorganización de Latinoamérica postcolonial.	14
Gestión de la cultura. Teoría, práctica y su visión en América Latina.	18
La gestión cultural en un contexto determinado.	21
La cultura en el entorno latinoamericano.	24
Espacio. Entre lo público y lo privado.	28
Categorización del espacio público.	30
Espacio público latinoamericano y su trascendencia expresiva.	34
Capítulo 2. Hacia una conceptualización del arte sonoro.	37
Arte sonoro en relación al espacio público y sus habitantes.	40
El sonido en Latinoamérica.	43
Antecedentes del arte sonoro dirigido al espacio público latinoamericano.	44
Capítulo 3. Arte sonoro del siglo XXI para espacios públicos Latinoamericanos.	48
“Mayo, los sonidos de la plaza” - Buenos Aires, Argentina.	49
“La zona” - Santiago, Chile.	51
“Scenario in construction” - Bogotá, Colombia.	52
“Toca Toca” - Valparaíso, Chile.	54
“S/T” - Porto Alegre, Brasil.	56
“Transitios” - Ciudad de México, México.	58
“Tertulia” - Buenos Aires, Argentina.	59
Capítulo 4. Estrategias para la producción y gestión de obras de arte sonoro dirigidas al espacio público latinoamericano.	62

Planteamiento de modelos de gestión particulares.	63
Etapas para el desarrollo de una producción.	64
Etapa 1. Conceptualización de la producción.	66
Cuestionamientos básicos.	67
Selección y análisis del espacio.	68
Comprensión del espacio.	69
Dilema ético.	72
Público.	73
Etapa 2. Adaptación de la producción.	76
Normatividad del espacio público.	77
Necesidades técnicas.	79
Equipo de producción.	80
Financiamiento.	84
Etapa 3. Vinculación de la producción.	88
Entidades intermediarias.	89
Vínculos sociales.	91
Etapa 4. Ejecución y resolución de problemáticas.	93
Conclusiones.	96
Referencias.	99
Bibliografía.	107
Referencias de las imágenes.	108
Anexo web.	109

Índice de figuras

Figura 1. Público congregado en la plaza al momento de la intervención.	50
Figura 2. Agrupamiento de personas asistentes a la puesta en escena.	52
Figura 3. Escultura terminada e instalada en su locación final.	54
Figura 4. Vendedores de gas haciendo el recorrido de la acción sonora.	55
Figura 5. Realización de la acción sonora.	57
Figura 6. Montaje de la instalación en el sitio.	59
Figura 7. Tumba intervenida de Los combatientes del Paraguay en el cementerio de La Recoleta.	61
Figura 8. Naciones latinoamericanas de interés.	62
Figura 9. Resumen de las etapas para el desarrollo de una producción.	65
Figura 10. Las preguntas básicas para el planteamiento de un proyecto.	67
Figura 11. Categorías del espacio.	70
Figura 12. Relación con el público.	75
Figura 13. Desarrollo y segmentación de áreas de un proyecto.	81
Figura 14. Instituciones y entidades para la búsqueda de un financiamiento.	86
Figura 15. Ejecución de la producción por medio de la vinculación.	89

Resumen

El presente trabajo analiza los procesos de producción aplicados al desarrollo de proyectos de arte sonoro dirigido al espacio público de América Latina. Mediante el análisis de una muestra de la región a través de cinco países representativos de la zona sur y norte del continente (Argentina, Brasil, Chile, Colombia y México), se planteó el objetivo de comprender y determinar algunos de los distintos métodos y modelos estratégicos propiamente característicos de la labor creativa y funcional de las producciones de arte sonoro ocurridas en espacios públicos latinoamericanos.

A través de esta tesis se muestran los resultados de una investigación desarrollada por medio de dos etapas metodológicas: la primera se centró en la construcción de un marco teórico y conceptual, lo que permitió establecer un aparato crítico para el planteamiento de los ejes esenciales que conforman la investigación (contexto latinoamericano, arte sonoro, espacio público y gestión cultural); la segunda consistió en el estudio cualitativo de producciones particulares de arte sonoro sucedidas dentro de alguno de los cinco países que conforman la planteada muestra simbólica del entorno latinoamericano, además de complementar la indagatoria con la recopilación de testimonios y experiencias de artistas sonoros y gestores contemporáneos que involucran su práctica en el contexto de Latinoamérica. El estudio de la región resultó una tarea de gran complejidad, cuyas necesidades superaban la capacidad y los medios con los que esta investigación contó, razón por la que se optó por sugerir un análisis controlado y acotado a los cinco países mencionados anteriormente, mismos que se destacan a nivel global por su importancia económica y cultural, además de haber contado con una mayor accesibilidad de comunicación con artistas de dichas naciones y cuya actividad profesional era compatible con los intereses del proyecto. Sin embargo, es importante descartar que esta muestra no pretende establecer una perspectiva representativa y exacta de la región, en cambio procura proyectar un panorama valioso que pueda ser tomado en cuenta como un punto de partida para futuras indagatorias y aplicaciones.

Una de las particularidades expuestas a lo largo del presente documento es la reflexión en torno a la experiencia profesional del artista en Latinoamérica, de modo que tanto las obras analizadas como los testimonios citados en el documento, son los principales elementos que fundamentan el análisis del entorno y su relación con el ámbito artístico y cultural. Por consiguiente, se planteó la necesidad de pensar en una sistematización estratégica para la planeación y ejecución de producciones de arte sonoro dirigidas al espacio público, a partir de los modelos existentes y aplicados en el desarrollo metodológico de la comunidad artística de la región latinoamericana, dando como resultado una propuesta estratégica, organizada en cuatro etapas de acción consecutivas y funcionales, para la optimización de dichas producciones. La parte final del trabajo se concentra en reflexionar sobre la conformación de un proceso sistematizado, formalizado y con una aplicación factible para territorio latinoamericano.

Introducción

Es importante mencionar que la amplitud y complejidad de lo que se le podría denominar como arte público, representa una visión muy generalizada respecto a la búsqueda y objetivos de la presente investigación, por lo que, para los fines e intereses de esta, he acotado el término únicamente a lo que se determina como arte sonoro dirigido a los espacios públicos urbanos, objeto central del estudio de este documento.

A lo largo de la investigación he determinado que este tipo de expresiones se les puede definir como acciones o montajes de índole cultural que suceden dentro de un espacio determinado de un territorio urbano, particularmente sitios de acceso público y destinados a usos distintos a la difusión y/o divulgación artística, por ejemplo las plazas y parques públicos, vialidades, mercados, entre otros. El objetivo de estas manifestaciones radica en realizar intervenciones dentro de entornos particulares al apropiarse de las características intrínsecas y sustanciales del espacio, para así generar nexos entre el lenguaje artístico y el entorno a través del planteamiento de obras sonoras contextualizadas, vinculadas y dirigidas hacia sitios específicos. Estas pueden ser acciones efímeras o propuestas permanentes, que generalmente se caracterizan por causar un impacto dentro de la cotidianidad del espacio en tres distintos niveles: arquitectónico, social y energético¹.

Dadas las circunstancias y la naturaleza de los sitios donde sucede el accionar del arte sonoro dirigido al espacio público, las necesidades, características y requerimientos de este tipo de obras se encuentran sujetas a variables políticas, sociales o territoriales que dependen de cada lugar y contexto específico. Es por ello que esta investigación se centra en la comprensión y el análisis de estas posibles variables, así como la influencia de los aspectos, las problemáticas y particularidades del contexto latinoamericano, que pudieran determinar la existencia de modelos y estrategias para la ejecución y desarrollo de una producción de arte sonoro para el espacio público.

El planteamiento de la investigación se situó dentro del contexto latinoamericano, específicamente en naciones de las regiones norte y sur del continente, a partir de una metodología propuesta en dos fases: en primera instancia, una indagación documental enfocada al planteamiento de una perspectiva panorámica sobre los principales ejes temáticos

¹ Referente a la dimensión espacial conformada por estímulos sensoriales que son percibidos por las persona: sonidos, aromas, imágenes, texturas y sabores, este último a un nivel personal e interno de cada individuo.

del proyecto (arte sonoro, espacio público y gestión cultural), y sus características específicas. Mientras que la segunda fase se enfocó en el estudio cualitativo del contexto artístico latinoamericano, así como la situación actual del artista que visibiliza el espacio público como un soporte creativo. Esto último mediante entrevistas y comunicación personal con distintos artistas activos de las naciones planteadas en la investigación como una muestra valiosa de la región: Argentina, Brasil, Chile, Colombia y México.

Específicamente, pretendí conocer la perspectiva del artista sonoro contemporáneo y sus experiencias en el ámbito de la intervención, apropiación y manifestación creativa en el espacio público. El objetivo de ello fue comparar y determinar similitudes transversales a partir de la organización de sus experiencias en un marco de estudio que contemplara los aspectos sustanciales de procesos de producción y sus vínculos con el contexto. De tal manera, esto me permitió reflexionar sobre el planteamiento de un arquetipo teórico-práctico que sistematizara, en un proceso organizado y secuencial, un conjunto estrategias enfocadas a la producción y gestión de proyectos sonoros de índole cultural-artística dirigidos al espacio público.

A lo largo del presente documento proyecto una evolución temática que comienza con una introducción sobre la historia, la conformación y el desarrollo de Latinoamérica como una región, seguido por el planteamiento teórico sobre la conceptualización del espacio público y la visión latinoamericana del mismo. Posteriormente abordo la evolución del arte sonoro desde una perspectiva histórica, su planteamiento en el espacio público y la vinculación con el contexto, para así llegar a ejemplos precisos y específicos de obras desarrolladas a partir del siglo XXI. En seguida y de forma similar, incluyo la gestión cultural desde los puntos teóricos más generales hasta una aplicación situada en la realidad latinoamericana.

Finalmente, con base en el marco analizado, realizo una reflexión sobre la postulación de una propuesta estratégica y estructurada en un procedimiento dividido en etapas lógicas y consecutivas, enfocada en la optimización de procesos para la producción de obras y proyectos de arte sonoro diseñados para desempeñarse en el contexto específico de la región.

Capítulo 1.

Entorno latinoamericano, gestión cultural y espacio.

Con la finalidad de establecer un marco conceptual generalizado, este primer capítulo aborda algunos de los principales conceptos sobre el contexto teórico del arte sonoro dirigido a los espacios públicos. Por lo que mi principal intención con este capítulo, es plantear un conjunto de nociones generales sobre los ejes temáticos fundamentales y así brindar al lector la posibilidad de establecer sus propias interpretaciones y conexiones conceptuales de acuerdo a su experiencia, de manera que se desarrolle una lectura fluida y amena a lo largo del documento.

Identidad y cultura en el contexto latinoamericano.

Identidad, concepto transversal de este capítulo, hace referencia a la composición sociocultural que caracteriza a una región específica, esta puede ser de gran tamaño como un país o tan pequeña como una reducida comunidad humana. La identidad toma su sentido a partir de distintos elementos contenidos en la demarcación territorial, principalmente los componentes sociales (humanos habitantes), por lo que para articularla coherentemente como una noción relevante bajo el enfoque de esta investigación, es destacable mencionar también el concepto de cultura².

Existen distintas referencias en torno a la cultura, por ejemplo, su asociación con el concepto civilización³, que se relaciona con cualidades de educación, cortesía y sabiduría, así como progreso y evolución civil (Molano, 2008). Sin embargo, la conceptualización que resulta de mayor importancia para esta investigación es en el sentido antropológico, cuya perspectiva sobre la cultura se orienta en aspectos propios de una herencia social de comportamiento, modos de pensar, sentir y actuar, que son adquiridos por individuos pertenecientes a una sociedad a través de tradiciones y estilos de vida (Harris, 2012). Estos

² La cultura es un término asociado al conjunto de rasgos distintivos que caracterizan a una sociedad o grupo social, tanto materiales como inmateriales, tales como: las artes, los modos de vivir, el sistema de valores, las creencias y tradiciones (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO], 2017)

³ Cívico, relacionado a la ciudad y a los ciudadano (<https://www.wordreference.com/sinonimos/propuesta>).

aspectos, también llamados *contenidos culturales*⁴, toman una mayor relevancia en la construcción y arraigo de la identidad territorial que caracteriza a un sector social determinado, puesto que su parte cultural se encuentra vinculada de forma implícita en el territorio a través de la estructura contextual, el marco temporal y la configuración simbólica que se constituye por los elementos lingüísticos, históricos y alegóricos⁵ (Maass, 2006).

En específico, la identidad Latinoamericana comienza conformarse desde el concepto, mismo que se entiende como una noción cultural-geográfica que, esencialmente, se refiere a una extensión territorial conformada por las naciones americanas en las que se habla de manera predominante lenguas derivadas del latín, en concreto el español, portugués y francés (RAE, 2021). Dentro del plano geográfico, en su mayor parte, el territorio que conforma América Latina se ubica en América central y sur. Sin embargo, esta clasificación resulta confusa, ya que algunas naciones o regiones de habla latina se encuentran fuera de dicho territorio, un ejemplo es México, nación que pertenece a la región norte del continente, o algunas regiones canadienses donde el idioma predominante es el francés. También se destacan países localizados dentro de la presunta zona latinoamericana, donde las lenguas preponderantes no son de origen latino, como es el caso de Belice (Centroamérica), Guyana y Suriname (Sudamérica) (Rouquié, 1989).

Primordialmente, la unidad de la región latinoamericana está dada a partir de una demarcación lingüística y cultural, no obstante, esto resulta ser una clasificación aún superficial, ya que Latinoamérica es una área de amplia diversidad constituida como un conjunto de identidades no homogéneas, donde cada nación actual se podría considerar como el resultado histórico de una amalgama de herencias socioculturales tomadas de civilizaciones extranjeras (conquistadores ibéricos y migrantes de Europa) y americanas (pueblos originarios), por lo que intentar establecer una unidad subcontinental podría llegar a ser sumamente complejo (Brass, Gallego y Lozano, 2016). En otras palabras, la región latinoamericana tiene su origen a partir de la irrupción europea en territorios del continente. Desde el descubrimiento de América, la conquista y las distintas independencias de los ahora

⁴ Se refiere al sentido simbólico, la dimensión artística y los valores culturales que emanan de las identidades culturales o las expresan (UNESCO, 2017).

⁵ Relativo de alegoría, que se representa en función a una ficción, relato o imagen, por ejemplo una leyenda. (Real Academia de la Lengua Española [RAE], 2021),

países latinoamericanos, pasaron poco más de quinientos años, siendo esto decisivo en la conformación de las bases de una nueva cultura que se sustenta en el mestizaje, la imposición y asimilación de las características sociales europeas en los pueblos originarios (Lezama, 2010).

El antropólogo Darcy Ribeiro (1969) resume los distintos fenómenos que surgieron a partir del encuentro ibérico-americano en tres formas de cultura, que al mismo tiempo nos permiten definir, entender y construir la pluralidad latinoamericana. La primera forma la define como *pueblos testimonio*, siendo estos las civilizaciones con mayor desarrollo cultural y social al momento de la llegada de los invasores europeos y que, posterior a la conquista, entraron en un proceso de reestructuración y reconstrucción étnico social. La segunda forma, que se define como *pueblos nuevos*, hace referencia a la población resultante de los diversos procesos migratorios, esclavos negros en su mayoría, que se asentaron en el territorio americano y se incorporaron al mismo mediante un proceso de *aculturación*⁶. La tercera y última forma, son los *pueblos transplantados*, aquellos grupos migratorios, provenientes principalmente de Europa, que trasladaron de forma inherente su matriz cultural e implantaron una fuerte herencia en el territorio donde se asentaron.

De tal modo, la teoría de Ribeiro podría tomarse como un posicionamiento para establecer una idea actual de la cultura latinoamericana, ya que a lo largo de las diferentes zonas continentales es posible identificar estas tres formas de cultura en diferentes niveles de influencia y presencia, lo que a su vez permite identificar algunas similitudes entre las actuales naciones, por ejemplo la presencia de las raíces indígenas en gran parte de la región de México, Guatemala y el Altiplano andino⁷, cuya influencia ha sido asimilada como parte de las matrices culturales de la sociedad actual en combinación con la visión europea. Mismo caso ha sido la influencia de las raíces negras africanas, que proliferaron a lo largo de Brasil, las Antillas (región del Caribe) y en menor medida Venezuela, Colombia y algunas áreas de América Central (Ribeiro, 1979). De manera que, en la actualidad la unidad de la región ha de conformarse a partir de las similitudes implícitas en la diversidad, siendo un factor importante la permanencia y adaptación de las herencias culturales (de los tres tipos de cultura), que caracterizan de significado a los modos de vivir y con ello se construye una identidad de gran

⁶ Recepción y asimilación de elementos culturales de un grupo humano por parte de otro. (Definición.De, 2012)

⁷ Región de América del Sur que abarca parte de Perú, Bolivia, Chile y Argentina. (Feibert, s.f.)

complejidad a partir de características históricas-sociales, donde individuos y grupos se definen a sí mismos y su relación con otros elementos del contexto (Sosa, 2009).

Cómo se sugiere anteriormente, el mestizaje resultante de las primeras interacciones entre los pueblos originarios y grupos migrantes que llegaron al continente durante la colonización, podría ser considerado como parte sustancial de la identidad y desarrollo de América Latina. Sin embargo, la influencia europea sobresale considerablemente en lo que ahora es la región latinoamericana, incluso quizá como una de las primeras bases que conforman distintos aspectos sociales, culturales y políticos. La imposición de un modelo de gobierno, la modificación de la economía, la división de trabajos y clases sociales, la implantación del catolicismo como religión mayoritaria y la modificación del ecosistema al introducir nuevas especies de flora y fauna, son algunos de los aspectos que propusieron un cambio y promovieron, aunque no en su totalidad, la deculturación⁸ de los pueblos originarios, dando paso a una aculturación y posteriormente a la reconfiguración de los distintos aspectos de identidad, así como la reconstrucción del actual entorno latinoamericano (Brass, Gallego y Lozano, 2016).

Sin embargo y con base en el comienzo de la caída de la hegemonía europea, la configuración dentro de las sociedades en Latinoamérica no solo son el resultado de la composición intercultural originada por la influencia extracontinental, por el contrario, a lo largo del siglo XIX la consolidación de las distintas independencias y el surgimiento de los estados libres y soberanos provocó que la región lograra una emancipación política y, en consecuencia, una nueva reestructuración social y cultural (Roitman, 2013). A partir de estos procesos de reestructuración, ya hacia el siglo XX, comenzó una búsqueda de nuevos sistemas de orden y administración en cada uno de los territorios de las naciones latinoamericanas independientes, no obstante, esto generó desorden e irregularidad organizacional, por lo que a partir del desplome de las colonias, las distintas demarcaciones de América Latina se vieron afectadas por diversos ciclos violentos, guerras civiles, regímenes autoritarios y dictaduras militares que influenciaron la conformación y evolución continua del espacio latinoamericano a nivel territorial, cultural, social, político, entre otros aspectos del contexto (Allier y Crenzel, 2015).

⁸ Término usado por Brass, Gallego y Lozano (2016) para referirse a la pérdida de los aspectos y la identidad cultural de una sociedad.

Reorganización de Latinoamérica postcolonial.

Con la intención de acotar un análisis teórico controlado y enfocado, a partir de este punto comenzaré delimitar la región a una muestra geográfica conformada por cinco países considerados potencias continentales: Argentina, Brasil, Colombia, Chile y México. De acuerdo al *International Monetary Fund*⁹ (2021), estas son las naciones que poseen un mayor nivel de riqueza conforme al PIB¹⁰ respecto al resto de países latinoamericanos, siendo esto uno de los indicadores para la valoración de las condiciones económicas que guarda cada país. Con ello se pretende exponer y entender algunos de los aspectos fundamentales en torno a la actualidad de la región latinoamericana. No obstante, es importante destacar que esta forma de abordar la región representa muestra valiosa y con ella una estrategia propiamente del proceso analítico que engloba el estudio planteado en el presente documento, por lo que aventurarse a proponer un escenario general y absoluto de la región a partir de estos cinco países es algo sumamente arriesgado, dada la complejidad cultural, social, económica e histórica que caracterizan a las distintas demarcaciones de la región.

El contexto latinoamericano se puede entender a partir de una visión heterogénea, donde cada país, estado, ciudad o comunidad mantiene y desarrolla una identidad propia que se preserva y hereda a través de un proceso de endoculturación, una dinámica de aprendizaje donde las generaciones de mayor edad instruyen a las generaciones más jóvenes sobre los códigos distintivos del contexto al que pertenecen, tales como: los modos de pensar y comportarse, idiomas, tradiciones y costumbres (Harris, 2011). De manera que el entorno de Latinoamérica es una construcción compleja y evolutiva, que se ha modificado desde la primera incursión extranjera en el territorio, para posteriormente dar paso a un gran número de antecedentes que se hacen presentes en la diversidad sociocultural y territorial de cada delimitación particular de la región.

Es posible plantear una historia generalizada que gran parte de los países mantienen en común, quizá con distintos matices pero con una línea similar que da inicio con la colonización y el sometimiento de las poblaciones endémicas, subsecuentemente la rebelión

⁹ Fondo Monetario Internacional.

¹⁰ Producto Interno Bruto, indicador que, mediante el cálculo de todos los bienes y servicios que genera un país, permite medir su crecimiento económico (<http://educa.banxico.org.mx/economia/crecimiento-pib.html>).

por parte de la sociedad sometida y la fundación de estados independientes controlados por gobiernos oligárquicos, seguido por levantamientos revolucionarios que establecieron gobiernos de corte populista y que posteriormente sufrieron las repercusiones de distintas dictaduras militares, todo este proceso en busca de una restauración democrática (Zegada, 2011).

Para hacer mención de algunos ejemplos concretos, recurriré en primera instancia a Calderón (2011), quién en su libro *Conflictos sociales de América Latina*, realiza un trabajo analítico extenso desde una perspectiva sobre las confrontaciones sociales en Latinoamérica, mismas que han contribuido en la construcción de su contexto. Sustancialmente, la mayoría de los conflictos se han generado al interior de las naciones y de forma muy regional, no obstante, esto no exenta a Latinoamérica de ser considerado como un continente violento y conflictivo en distintos ámbitos, el más alarmante quizá sea la poca certidumbre de seguridad e integridad humana. Uno de los primeros puntos a destacar es la implementación del populismo¹¹ como una idea política y que surgió como un movimiento contrario a los sistemas de gobierno oligárquicos, de esta manera se buscó potenciar el desarrollo de la democracia. Los movimientos revolucionarios en México, el peronismo¹² en Argentina o el movimiento político encabezado por Getulio Vargas en Brasil son algunos ejemplos destacables.

Posteriormente, ante la crisis inevitable de los gobiernos populistas, consecuente de sus debilidades institucionales y dificultades para el desarrollo de integración, democratización y cambio social, se instauraron dictaduras en distintas latitudes de la región latinoamericana, siendo estos eventos una constante histórica del continente. Por ejemplo, Chile y los diecisiete años de gobierno bajo la dictadura de Augusto Pinochet, Brasil y la dictadura militar de Humberto de Alencar Castelo Branco o Argentina, nación que ha sufrido las consecuencias de distintos regímenes autoritarios.

Sin afán de jerarquizar la importancia o trascendencia de los eventos históricos de las naciones que conforman la muestra de este estudio y con una finalidad solo ilustrativa, haré mención de la última dictadura que afectó a Argentina. Esta surgió en 1976 tras un golpe de Estado en contra del gobierno de María Estela Martínez de Perón, quién ascendió a la presidencia a la muerte de su esposo Juan Domingo Perón, es considerada como una de los

¹¹ Tendencia política que pretende atraerse a las clases populares (RAE, 2021).

¹² Movimiento político argentino surgido a mediados del siglo XX en torno a la figura de Juan Domingo Perón (RAE, 2021).

eventos más violentos que golpeó al país que, con la justificación de reorganización social y económica, dejó miles de desaparecidos y víctimas de la represión ilegal, además de graves consecuencias económicas. En respuesta a los eventos ocurridos, se manifestó el descontento y la inconformidad de la parte social del país, mismo que dió paso a distintas muestras de expresión social colectiva que, a través de los movimientos sociales argentinos (quizá el más emblemático y reconocido es el de las *Madres de la Plaza de Mayo*¹³), buscaban comunicar la necesidad de justicia por las víctimas del Estado. Estos movimientos fueron clave para superar las experiencias más duras de represión, visibilizar el conflicto a nivel internacional y promover una transición democrática, lo que en consecuencia marcó la consolidación de una identidad que perdura en la actualidad. Este periodo de la historia argentina me pareció pertinente mencionarlo debido a la influencia que ha marcado en la formación actual de la nación, además de que este representa una perspectiva simbólica sobre una realidad histórica de la región latinoamericana.

Posterior a los distintos conflictos generados por las dictaduras, y como un punto trascendental en el crecimiento y consolidación de las actuales naciones latinoamericanas, surgieron planes gubernamentales de corte neoliberal en busca de comenzar una nueva reestructuración social y económica. Con estos nuevos procesos, se generaron movimientos obreros en defensa a los derechos del acceso a la tierra, la equidad de mercado y la autonomía política y cultural. México, Chile y Brasil se destacan por ello, siendo el último una nación cuyo conflicto se agudizó debido al racismo y el aumento de conflictos por disputas de tierra, existencia de trabajo en condiciones de esclavitud y conflicto de laborales. En respuesta a estas problemáticas surgieron iniciativas de protesta social que buscaban dar solución a las violaciones de los derechos humanos, uno de ellos fue la presión ejercida por movimientos sociales que buscaban el reconocimiento de la diversidad cultural y étnica, cuyo logro se consolidó en 1988 cuando se declaró al racismo como un crimen grave.

Hacia mediados y finales del siglo XX, resultado de los procesos de transformación interna y distintos conflictos mundiales, como la Guerra Fría¹⁴, se planteó de forma global una

¹³ Movimiento social ocurrido el 30 de abril de 1977, realizado por un grupo de mujeres reunido en la Plaza de Mayo para reclamar la aparición con vida de sus hijos secuestrados, torturados y desaparecidos, por la dictadura militar (Gobierno de Argentina, S/F).

¹⁴ Conflicto entre Estados Unidos y la antigua Unión Soviética, surgido posterior a la II Guerra Mundial. Durante 44 años ambas potencias participaron en una guerra pasiva e indirecta, donde se buscaba extender e imponer sus modelos económicos, ideológicos y sociales (Ruiz, 2021).

recomposición del orden mundial y la evolución del sistema social, lo que condujo al surgimiento de la globalización¹⁵ (Moreno, 2016). Inevitablemente esto llegó a tener una repercusión de peso en los sistemas organizacionales de los países latinoamericanos y su estructuración interna, ya que los niveles de organización mundial y las exigencias que estos demandaban precisaron la necesidad de establecer nuevas estructuras de gobierno y ambiciosos sistemas de nación que se alinearan con la economía mundial, esto a través de un modelo basado, principalmente, en la extracción, transformación y comercialización de recursos naturales, por lo que de esta forma se planteó la figura de América Latina como una exportadora de materias primas al servicio de los grandes imperios actuales (Méndez, 2014).

Quizá estos acotados párrafos apenas aborden una fracción de lo que significa la evolución de la sociedad latinoamericana, ya que el conflicto es una constante histórica presente a lo largo del territorio y cada nación guarda problemáticas específicas que las caracterizan. Así como se ha ejemplificado anteriormente, podría hacer mención de los enfrentamientos armados y la problemática del narcotráfico en Colombia, el periodo revolucionario en Cuba, el Conflicto Armado Interno en Guatemala ocurrido en la segunda mitad del siglo XX entre el Ejército y grupos guerrilleros, la crisis económica, política y social de Venezuela, entre muchas problemáticas más que son trascendentales para la consolidación de la sociedad latinoamericana. Por tal razón, abordar el contexto latinoamericano, específicamente a partir de cada nación que lo conforma, no es una tarea sencilla, de modo que sería imposible realizarla a partir de las herramientas analíticas de esta investigación. No obstante, valoro como una posibilidad establecer un plano generalizado de la situación histórica a partir de lo expuesto anteriormente, por lo que destaco dos aspectos fundamentales de la sociedad que han sido heredados por los procesos de transformación socio-política: el primero, la ideología populista que se ha conservado en la identidad cultural y política de las sociedades latinoamericanas, misma que aún es ejercida como un rasgo de identidad. El segundo, la identidad de lucha y protesta que, históricamente, es una afirmación que los movimientos sociales y organizaciones civiles surgieron en respuesta a los grandes conflictos que marcaron la historia de las naciones, promovieron cambios y contribuyeron a consolidar estructuras gubernamentales completas.

¹⁵ Término que se refiere a la integración de las economías de todo el mundo, especialmente a través del comercio y los flujos financieros que se prolongan más allá de las fronteras internacionales (Fondo Monetario internacional [FMI], 2000).

La intensión de hacer mención de estos hechos no es la de profundizar en ellos a un nivel histórico social, sino que pretendo sustentar un análisis panorámico y reflexivo sobre América Latina, que no solo me permita fundamentar una base teórica para entender su origen y evolución, sino que también favorezca la comprensión de su realidad actual y la razón de ser de las distintas configuraciones sociales y territoriales. Es por ello que me es relevante plantear un contexto general donde situar esta investigación, e indagar más allá de las posibilidades analíticas que se encuentran a simple vista en el entorno en búsqueda de rasgos transversales de identidad relacionados con más de una nación.

Gestión de la cultura. Teoría, práctica y su visión en América Latina.

La gestión cultural se podría definir cómo aquella actividad que se centra en la administración y organización de las fases de un proyecto¹⁶ de índole cultural, cuya finalidad es promover y fortalecer el crecimiento sociocultural de una región determinada a través de la promoción y mediación del ejercicio artístico y las expresiones culturales. Esta mantiene una perspectiva interdisciplinaria, ya que sus fundamentos parten de un conjunto de conocimientos tomados de otras disciplinas para adaptarlos a la cultura (González y Ben, 2014). Sin embargo, a pesar de que se pueden determinar generalidades teóricas que fundamentan y sistematizan el accionar de la gestión cultural, en la práctica, esta guarda una fuerte relación con el entorno particular de cada país o región, por lo que las características de su desempeño dependen de la influencia y estudio de las particularidades del entorno político, económico, social y cultural (de León, 2015). Es por ello que destaco la trascendencia de los fundamentos de la gestión cultural en la construcción del marco teórico que sustenta a esta investigación, ya que estos son aspectos medulares que me han permitido desarrollar de manera integral una perspectiva analítica para la comprensión de entornos particulares y sus elementos sociales, culturales y físicos.

De acuerdo a cada contexto, es posible encontrar distintas terminologías que hacen referencia al ejercicio de la gestión cultural. Salinas, Barajas y Bernal (2019) proponen algunos ejemplos: en España, el uso del concepto de promoción o animación cultural alude a las actividades de mediación entre la producción cultural y los receptores (público); en

¹⁶ La secuencia organizada de tareas y recursos, orientadas a la concreción de objetivos en determinadas condiciones (Roselló, 2006).

Estados Unidos se destaca la función de la administración cultural como la forma de organizar las acciones culturales de acuerdo a criterios empresariales; en América Latina se distingue como trabajo cultural, a la ejecución de acciones diversas que buscan establecer nexos entre la educación y la cultura, estas acciones se realizan a través de los entes dedicados a ello (agentes culturales). Respecto a las precedentes conceptualizaciones, se podría entender a la gestión cultural como un concepto polisémico, ya que, a pesar de que este posee un corpus¹⁷ predominante que lo dota de una unidad teórica, también dispone una amplia variabilidad al momento de ejecutarse en la praxis. En consecuencia, esto genera diversas terminologías sujetas a las distintas aplicaciones o acciones propias de la práctica de la gestión (De la Vega, 2016). Los ejemplos anteriores se destacan como noción particular sobre la forma en la que se visualiza a la gestión a lo largo de distintas latitudes, un ejemplo de la variedad y complejidad respecto a la forma en que se concibe la administración de la cultura y su desempeño en el entorno real.

En relación a la visión múltiple que puede existir sobre la concepción teórica de la gestión cultural, se destaca su desempeño como una actividad profesional. Esta es una evolución consecuente del constante cambio de las estructuras sociales, a lo largo de las últimas tres décadas, que partieron de la práctica empírica de labores de gestión en el ámbito cultural hasta su sistematización progresiva a través de modelos, metodologías especializadas y un campo formalizado de acción e investigación continua (Salinas, Barajas y Bernal, 2019). Resultado de esta evolución, surgió la figura del gestor(a) como la entidad profesional y formal, que comenzó a desempeñar su labor de forma individual, colectiva o institucional, con el deber de intervenir, interpretar y valorar el entorno para fortalecerlo desde el ámbito sociocultural, mediante la implementación propuestas y actividades de índole artística, programas de preservación del patrimonio, programas educativos, entre otras (Martinell, 2014).

Es factible determinar que las funciones desarrolladas por un gestor(a) cultural son amplias y suelen estar sujetas a las características del contexto y sus necesidades específicas. Sin embargo, se podría sintetizar la actividad de la gestión cultural a partir de tres aspectos claves a contemplar: el análisis antropológico óptimo, la comprensión de la cultura junto con la identidad de la sociedad en la que se desenvuelve y la conexión de su

¹⁷ Conjunto de datos, textos u otros materiales sobre determinada materia (<https://www.wordreference.com/definicion/corpus>).

trabajo con los procesos políticos que regulan a una región (Nivón, 2015). Esto último destaca la figura del gestor(a) cultural, no solo como la entidad articuladora entre la sociedad y un proyecto, sino también como un mediador entre el arte, la cultura y las distintas normativas sociales que son estipuladas por las administraciones públicas de una región. Este papel de mediador toma lugar a través de lo que se conoce como políticas públicas, que se definen como: “las prácticas socialmente organizadas que al ejercerse requieran protección, fomento, salvaguardia o reglamentación” (Nivón, 2006). Aplicado a la cultura, la política pública se refiere a la intervención que realiza el Estado mediante el uso de instrumentos normativos y con el objetivo de desarrollar y satisfacer las necesidades culturales de un sector social. Estas intervenciones se realizan con base en la producción, difusión y preservación de toda labor creativa, artística y cultural (Aguilar y Pacheco, 2020), por lo que el gestor(a) ha de asumir la responsabilidad y habilidad para desenvolverse dentro de los límites de las políticas establecidas a través del modelo de gestión, o en su defecto establecerlas, con la firme convicción de configurar un proceso integral para la fundamentación, financiamiento, aplicación y difusión en beneficio del desarrollo cultural.

Actualmente, a pesar de existe un amplio campo de opciones para la formación del gestor(a), es interesante encontrar que aún se practica la gestión cultural de manera intuitiva, particularmente determinada por las necesidades del contexto. Un ejemplo puntual de este fenómeno es el del artista-gestor(a), cuyo ejercicio profesional se ve influenciado por las distintas condiciones de su contexto, como las configuraciones que determinan las políticas públicas o las variaciones en los sistemas económicos. De tal manera, esto ha llegado a generar una visión laboral basada en la autonomía, donde predomina el desempeño de la autogestión, a veces de manera colectiva, así como el surgimiento de nuevas maneras de circulación, exhibición y difusión de la práctica artística (Desjardins, 2012).

Posteriormente, en el presente documento, será posible encontrar algunos paralelismos entre el objeto de estudio, que es la obra de arte sonoro para espacios públicos, y el planteamiento teórico-práctico de la gestión cultural, haciendo énfasis en el perfil del artista-gestor(a) que se aborda a través de estudios puntuales de obras. De tal manera es que he tratado de conformar una perspectiva integral sobre del proceso de producción de este tipo de obras (arte sonoro para espacios públicos) bajo un enfoque creativo y operativo-

logístico, mismos que representa un aspecto sustancial para la fundamentación sólida del estudio que se propone a través esta tesis.

La gestión cultural en un contexto determinado.

La práctica de gestión llega a trascender la noción de la cultura al promover la reflexión sobre las características y los factores sociales, políticos y económicos de un contexto dado, derivando así, en labores y proyectos dinámicos que favorecen el desarrollo social a través del crecimiento de la riqueza cultural de una región (Salinas, Barajas y Bernal, 2019). En otras palabras, la gestión cultural se constituye como una labor de mediación entre el entorno y el ejercicio artístico, cultural y/o creativo. Estos elementos se confrontan, adaptan y colocan en la sociedad mediante la implementación de herramientas y estrategias dispuestas a medida de las necesidades de la creatividad, materia prima de cada proyecto, con el objetivo de crear, potenciar y desarrollar el patrimonio cultural (González y Ben, 2014). Es a partir de esto que puedo determinar la importancia del vínculo que hay entre un(a) agente cultural y/o artista y su contexto, ya que al momento de planear, desarrollar e implementar un producto creativo o bien cultural, este tendría que contar un plan estratégico de producción enfocado en el entorno donde se desenvuelve, de lo contrario, dicho producto podrían no tener el impacto deseado al no estar completamente alineados con las características singulares del contexto.

Bajo una perspectiva operativa y funcional, el punto de partida de la gestión cultural radica el posicionamiento del agente en su realidad específica, el entorno donde ejerce su labor. Una vez situado en dicha realidad, este deberá entenderla y abordarla desde los distintos ámbitos (social, económico, político, etc.), de manera que logre comprender el funcionamiento y los intereses de una región para así plantear tácticas precisas para aproximarse a ella, en lugar de solo instaurar de forma mecánica estrategias tomadas de otros sistemas (Yáñez, 2016). Es por ello que la práctica profesional de la gestión se desempeña bajo un sistema propio de cada región, un modelo de gestión. Este último se define como un conjunto de tácticas sistematizadas y enfocadas en la estructuración de estrategias para el desarrollo de políticas y acciones que se alinean de acuerdo a normativas sociales y jurídicas (Martinell, 2014). Así mismo, de acuerdo a Leyva (2011), un modelo servirá como una guía para la planeación de proyectos y el diseño efectivo de tácticas orientadas a la realización de una

propuesta, con el objetivo de aprovechar de manera eficaz las oportunidades y recursos. En otras palabras, este representa un sistema de organización específico de un ámbito (cultural, social, económico, etc.) y se constituye de acuerdo a las cualidades del contexto, para así facilitar la organización de acciones y recursos en beneficio de la concreción de objetivos particulares.

Generalmente, los modelos mantienen un estrecho vínculo con las necesidades y características políticas, sociales y económicas de su contexto inmediato, por lo que en la gestión cultural no hay la excepción. De acuerdo a Saavedra (2019) y específicamente en el ámbito de la cultura, existen modelos sistematizados que se han integrado y replicado en distintos países como parte de sus estrategias de organización interna, de tal manera que actualmente es factible plantear tres propuestas generales:

- **Modelo francés:** se basa en la institucionalización de la cultura y las artes, por lo que el financiamiento y administración de proyectos se encuentra enteramente en el poder del Estado. En ese sentido, se ajusta a las necesidades y lineamientos planteados por la estructura administrativa y política del gobierno en turno, lo que en consecuencia cancela toda autonomía por parte de los organismos culturales.
- **Modelo británico:** en este la cultura no se vincula de forma directa al poder político, si bien el Estado es un ente que brinda el sustento para la realización de proyectos culturales, la administración de los recursos y políticas se encuentra a cargo de organismos autónomos, cuyos miembros mantienen la independencia de realizar su función sin atender alguna agenda o fuerza política.
- **Modelo estadounidense:** fundamentado en la operación de la gestión cultural desde la iniciativa privada y a través de los apoyos fiscales, por lo que el desarrollo de proyectos culturales depende de la capacidad de los apoyos privados. La participación del Estado se limita únicamente a la aportación de estímulos fiscales, que sirven como financiamiento a organizaciones filantrópicas que se consideran como bienes de interés social.

Otra clasificación que se vincula a la propuesta anterior es la realizada por Carrillo (2014), quien reflexiona desde otra perspectiva más alejada de un contexto específico y plantea tres modelos con una óptica similar:

- Gestión pública: que realizan las instituciones dependientes del Estado para preservar y difundir el legado cultural y artístico de la sociedad.
- Gestión privada: promueve una visión capitalista de obtención de beneficios económicos, ya sea partir de la explotación directa de su actividad o cómo un modelo de responsabilidad social corporativa¹⁸.
- Autogestión: llamado también de participación ciudadana, quizá la primera forma de gestión social que surgió como una resistencia ante la crisis del sistema burocrático y la influencia neoliberal.

Finalmente, Martinell (2014), quién a su vez unifica las dos clasificaciones anteriores y reafirma un marco teórico respecto a la forma en la que se gestiona y administra la cultura, ya que este propone una clasificación de modelos de acuerdo a la tipología de los agentes que se involucran, en cierta medida muy cercana a lo que se expone anteriormente:

- Administración pública.
- Instituciones o individuos sin ánimo de lucro.
- Sector privado e industria.

Una constante que se puede identificar en las tres propuestas teóricas, es el estrecho vínculo entre la praxis de la gestión y el ambiente donde se desempeña, ya que si bien existen diversas entidades que regulan la dirección y acción de los modelos, estas siempre mantienen un nexo con el contexto cercano, ya sea a través de un beneficio social, laboral, económico o profesional. Es por ello que las herramientas teóricas y prácticas de la gestión cultural permiten la construcción otros puntos de vista respecto al análisis del espacio, punto que se abordará en las siguientes páginas, de manera que se enriquezca su comprensión y con ello se propongan diferentes formas de emprender propuestas situadas en entornos particulares.

¹⁸ Forma de actuación adoptada por las empresas para dirigir su actividad de manera sostenible y ética. El objetivo de esta es disminuir el impacto negativo que las empresas tienen sobre su entorno y puede enfocarse a actividades filantrópicas, de apoyo al medio ambiente o a sectores laborales (https://eacnur.org/blog/responsabilidad-social-corporativa-que-es-tc_alt45664n_o_pstn_o_pst/).

En la actualidad, se discute y teoriza sobre el planteamiento de modelos de gestión cultural que sirvan como fórmulas establecidas y comprobadas. Sin embargo, siendo la cultura un campo de acción muy susceptible a los cambios, principalmente sociopolíticos, los modelos propiamente formalizados y específicos para proyectos culturales y artísticos tienden a mostrar diversas variaciones de acuerdo a las necesidades y exigencias de cada uno, por lo que siempre está presente la opción de plantear modelos únicos y especializados para cada situación (de León, 2015).

La cultura en el entorno latinoamericano

Como anteriormente abordé, Latinoamérica está conformado en su mayoría por países conflictivos en distintos puntos de su historia. Particularmente, a partir del siglo XX, muchas de estas naciones entraron y salieron de dictaduras y regímenes autoritarios en vías de una renovación administrativa, esto marcó el surgimiento de procesos culturales de resistencia que contribuyeron al rescate de los espacios por parte de las sociedades latinoamericanas (Bayardo, 2018). De tal forma que la concepción y consolidación de la cultura dentro del territorio latinoamericano comenzó a tomar una relevancia transcendental en la renovación, estructuración y evolución de las administraciones gubernamentales, aspecto que seguiré tratando a lo largo de esta sección.

En forma general, Latinoamérica posee una relevante tradición sobre las prácticas de acción cultural con un enfoque en el trabajo comunitario (Bayardo, 2018). Desde la estructuración de los ya formados países, la cultura comenzó a jugar un papel de importancia en la restauración de las sociedades latinoamericanas, por lo que, hacia mediados del siglo XX, las actividades culturales que comenzaron a ser ejercidas a través de propuestas aisladas e independientes, dieron pie al surgimiento de instituciones culturales que contemplaban de forma integral aspectos de las artes, la antropología, la educación y el bienestar social, siendo estas las responsables de impulsar acciones y proyectos con base en las características y situaciones específicas de cada nación (Nivón y Sánchez, 2016). Un ejemplo de ello son países como México o Brasil, en donde los proyectos culturales comenzaron a verse como un recurso elemental para la recomposición del tejido social y la construcción de la identidad de ambas naciones (Molina, 2016).

En consecuencia a la concepción y uso de la cultura, la evolución de la gestión cultural en las naciones independientes de América Latina se orientó hacia la implementación e instauración de sistemas administrativos basados en el modelo institucional, donde las decisiones de mayor importancia, así como la distribución de recursos que corresponden al desarrollo cultural, recaen casi totalmente en el Estado. Dentro de las cinco naciones escogidas como muestra, se ejerce de manera predominante el modelo de gestión institucional, esto a partir de distintos órganos que se han adaptado de acuerdo a la evolución de sus sistemas de gobierno:

- La Secretaría de Cultura (México). Reestructurada en el 2015, forma parte de las veinte dependencias gubernamentales del Estado Mexicano. Se encarga de llevar a cabo la promoción y difusión de las expresiones artísticas y culturales de México, ya sea en el territorio nacional como en el extranjero. A pesar de ser una dependencia directa del poder ejecutivo en turno, de ella se desprenden distintas delegaciones descentralizadas¹⁹ y órganos nacionales desconcentrados²⁰ presentes en los estados de la república, así como entidades o instituciones adjuntas a la jurisdicción de estos. Por mencionar algunos el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura o el Instituto Nacional de Antropología e Historia (Gobierno de México, S/F).
- El Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (Chile). Al igual que en México, este organismo es una dependencia surgida del Estado Chileno en el año 2018. Posee quince Secretarías Ministeriales Estatales de las Culturas y quince Direcciones Regionales del Patrimonio, que en conjunto trabajan y se coordinan bajo la dirección del Ministerio, cuyo objetivo es el de colaborar con el Jefe de Estado en el diseño e implementación de políticas, planeaciones y programas que estimulen el desarrollo cultural dentro de todo el territorio nacional. Una de las principales diferencias de este modelo respecto a otros del mismo tipo, es la presencia de los Consejos adjuntos al

¹⁹ Un organismo descentralizado es aquel que no depende jerárquicamente de un gobierno central, sin embargo, aunque este posee cierta autonomía, funciona bajo la misma órbita estatal. (Definición.De, 2015)

²⁰ Un organismo desconcentrado es aquel que, de acuerdo al marco legal de un estado, que mantiene facultades específicas para resolver asuntos de la competencia del órgano central, siempre y cuando siga los señalamientos de normatividad dictados por este último. (Mexico | Enciclopedia Jurídica Online, 2019)

Ministerio²¹, que se conforman por especialistas del arte y la cultura y se desempeña en la propuesta de políticas, planes y programas, así como la definición de aspectos para la participación de fondos concursables o premios otorgados en el ámbito cultural (Gobierno de Chile - Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, S/F).

- El Ministerio de Cultura (Colombia). Esta es la instancia encargada de la formulación y desarrollo de políticas culturales y de la economía creativa en el Gobierno Nacional Colombiano, se encarga del diseño e implementación de programas y proyectos de índole cultural, además de fortalecer a las instituciones públicas y privadas orientadas a la promoción, defensa, divulgación y desarrollo de las actividades culturales y creativas, de acuerdo a los términos que señala la ley colombiana. De la misma manera que los ejemplos anteriores, en este órgano gubernamental se desempeña la organización y administración de la cultura bajo un sistema de delegaciones y órganos que trabajan a la par de los preceptos del Ministerio y el Estado (Ministerio de Cultura del Gobierno de Colombia [Mincultura], S/F).
- El Ministerio de Cultura (Argentina). Es el ente regulador y administrador de la cultura en el territorio argentino. Este se ha reestructurado y cambiado de nombre de acuerdo a la situación política del país, ha sido disuelto o degradado cuatro veces a lo largo de los últimos cuarenta años y su última instalación dentro de la estructura de gobierno argentino fue en el 2019. Este organismo se encarga de renovar, cuidar y difundir el patrimonio material e inmaterial de la nación, así como la promoción del desarrollo de industrias creativas, con la finalidad de implementar la cultura como una herramienta de transformación social. El Ministerio de Cultura de Argentina forma parte de veinte ministerios gubernamentales que conforman el sistema de gobierno del país. Casi al igual que los otros países mencionados, este funciona bajo el mando del poder ejecutivo y coordina otros órganos que se dividen por áreas especializadas, a los que se les conoce como Secretarías y Sub-secretarías (Gobierno de Argentina, S/F).
- La Secretaría Especial de Cultura (Brasil). Fundada en el 2019, anteriormente fungía como un ministerio del Gobierno Brasileño, sin embargo, con la entrada del nuevo régimen político, como un plan de austeridad de la nueva administración, se disolvió y reestructuró sus competencias en una Secretaría Especial, que forma parte del Ministerio

²¹ Consejo Nacional de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, así como sus Consejos Regionales, y el Consejo Asesor de Pueblos Originarios.

de Turismo (Jucá, 2019). Las funciones de la Secretaría consisten en el asesoramiento del Ministro de Turismo en la formulación de políticas, proyectos, acciones y programas que promuevan la ciudadanía a través de la cultura. Además, es la instancia responsable de salvaguardar el acceso a los bienes culturales, la economía creativa y los derechos de autor (Gobierno Federal de Brasil, 2021).

Pese a que la intención de esta investigación no es plantear un panorama específico de cada nación de interés, resulta trascendental comprender el funcionamiento sustancial de los sistemas de administración cultural sobre los cuales se rigen estos países, con la intención de descifrar un reflejo valioso de la región. Primordialmente los cinco países que conforman la muestra se rigen por un modelo de gestión institucional, ya que todas instancias reguladoras de la cultura trabajan de acuerdo a la fuerza ejecutiva de la nación, en consecuencia, esto lleva el ejercicio de la cultura a un plano dinámico subordinado a los cambios de régimen, la agenda política y los planes de trabajo del gobierno en turno. Sin embargo, un punto destacable es el caso específico de Chile, ya que a pesar de que su administración está sujeta a los planes gubernamentales vigentes, los denominados Consejos cumplen funciones de apoyo y asesoría al Ministerio en la toma de decisiones y el planteamiento de políticas públicas bajo una perspectiva especializada, demostrando un mejor enfoque y ajuste a las necesidades particulares de la sociedad.

El anterior punto me lleva a un siguiente aspecto, la concepción de la cultura en los cinco países, ya que el modelo institucional frecuentemente visualiza a la cultura como un medio para el desarrollo social. Esta afirmación podría considerarse válida y transversal en las cinco naciones, debido a que sus planes de gobierno y desarrollo nacional conciben la cultura como parte fundamental para el beneficio y prosperidad de sus sociedades. En México y Brasil, como se mencionó en párrafos anteriores, ambas naciones se enfocaron en desarrollar la cultura, su práctica, difusión y divulgación, como una herramienta de apoyo para la construcción y restauración de sus sociedades. En Argentina, la cultura se ha determinado como una herramienta para el mejoramiento de la vida social (Gobierno de Argentina, S/F). En Chile esta se desempeña a nivel institucional como un eje fundamental para el desarrollo humano (Gobierno de Chile - Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, S/F). A su vez, la visión por parte del Ministerio de Cultura de Colombia es muy similar a las anteriores, cuyo enfoque radica en la contribución a la transformación

social y económica a partir de políticas de índole cultural (Mincultura, S/F). Es por ello que podría consentir que en sus planes de administración gubernamental, las cinco naciones contemplan a la cultura y sus diversas manifestaciones como un instrumento estratégico para optimizar y promover el crecimiento de la calidad de vida de su población y sus espacios.

Los Ministerios y su equivalente en México, encabezan la organización de una compleja red de administración gubernamental con un nivel de autonomía en la toma de decisiones y propuestas de políticas públicas, siempre y cuando estas se ajusten a los lineamientos, objetivos y necesidades del sistema de gobierno vigente. De estas se derivan diversas entidades y dependencias especializadas en rubros específicos, por ejemplo, en el caso de la cultura podrían ser institutos de investigación en humanidades, escuelas de arte, instituciones para preservación del patrimonio cultural, etc. Sin embargo, es importante destacar que en el caso de Brasil, durante el 2019 el Ministerio de Cultura fue disuelto e incorporado como una dependencia al Ministerio de Turismo, perdiendo gran parte su autonomía, importancia y recursos. De tal manera que el sistema gubernamental actual podría llegar a representar una debilidad importante para dar continuidad a proyectos e iniciativas funcionales, incluso el mismo sistema administrativo de los Ministerios se ven en riesgo de sufrir reestructuraciones de acuerdo a las renovaciones de la organización política de cada país.

Espacio. Entre lo público y lo privado.

En continuidad a lo desarrollado anteriormente, la constitución teórica del espacio representa uno de los principales pilares que sustentan esta investigación. Es por ello que su inclusión no solo contribuye a complementar el marco teórico, si no también termina de dar sentido a los conceptos expuestos anteriormente, tal como la integración y contextualización de herramientas y estrategias propias del accionar de la gestión cultural en un proceso de producción artística, específicamente en América Latina. En esta última parte del capítulo, trataré de profundizar en el concepto del espacio y sus distintas variaciones y extensiones teóricas que me permitan consolidar la comprensión integral del objeto de estudio, así como la unificación de un análisis certero y fiable que sustente los planteamientos que expongo a través de esta tesis.

Un espacio se define como una extensión territorial que forma un conjunto indivisible con la masa física contenida en el (Burga, 1989). Sin embargo, el significado sustancial es apenas el comienzo de una construcción conceptual compleja, ya que la conformación del espacio no solo consiste en la existencia de un área física, sino que éste se da a partir de la relación de los elementos que constituyen un entorno (construcciones, tipo de extensión territorial, seres vivos, etc.) y que, naturalmente, son configurados en un sentido coherente de acuerdo a la experiencia de los habitantes de dicho entorno. En otras palabras, las interpretaciones del espacio se encuentran fijadas a las diferentes capacidades de conocer y comprender sus condiciones y usos (Maderuelo, 2008).

Sin pretender generar o extender un desglose especializado sobre la construcción teórica del término, acotaré la definición de espacio como toda zona física de dimensión variable, donde se contienen elementos tangibles como edificaciones arquitectónicas, especies de flora y/o fauna, seres sociales (humanos) y objetos dispuestos para cubrir una necesidad o significado del entorno, de manera que la conjunción de todos los elementos resulten en la consolidación de un hábitat determinado y cuyas características de uso sean establecidas por aquellos entes habitantes.

A partir de esto se puede plantear una dualidad general: los espacios privados y públicos. De manera breve, la connotación de lo privado y lo público se atribuye al carácter existencial de lugares dinámicos, donde el primero corresponde a la intimidad, mientras que el segundo corresponde a la praxis pública (Acuña, 2005). Dicho de otra manera, lo privado implica aquella condición que responde a lo individual, la intimidad y lo restringido, mientras que lo público se refiere a la propiedad comunitaria y la construcción entre la ciudadanía y sus acuerdos (Casas, 2007). Aquí se genera una distinción trascendental formada a partir de un conjunto de pautas que distinguen al espacio, sus normativas de uso y razones de existir. Éstas son determinadas por la sociedad que habita el lugar y que dictamina las condiciones bajo las cuales se rigen las dinámicas de convivencia y funciones del espacio. Aunado a lo anterior, la distinción entre los espacios públicos y privados se ve reforzada a partir de la separación del patrimonio público que es administrado por una entidad representativa de la civilización y los bienes personales pertenecientes exclusivamente a miembros de una sociedad, de modo que en la clasificación se ve involucrada una construcción cívica que permite distinguir lo que es proveniente del Estado y lo que es de la sociedad civil (Casas, 2007).

De tal forma se puede establecer que un espacio privado englobará a las propiedades que son pertenecientes y administradas por una entidad particular que forme parte de la comunidad ciudadana, misma que dictará la legitimación de uso para el espacio, mientras que un espacio público será dispuesto por organismo oficial, por lo general gubernamental, donde a pesar de que se establece una propuesta de funcionamiento, al ser y estar clasificado como un lugar de acceso público, la colectividad humana mantiene una mayor libertad de uso y apropiación de este. Por ejemplo, un supermercado y una plaza pública, ambos se pueden regir bajo ciertas normas generales de comportamiento civil, sin embargo cada uno mantiene una dinámica diferente. El primero, a pesar de ser de libre acceso para toda aquella persona que lo requiera, se rige por normas inflexibles específicas del lugar como lo podrían ser el horario de apertura y cierre, la distribución espacial inamovible de sus elementos físicos y las dinámicas de uso (un lugar donde realizar compras). Por el contrario, la plaza pública se podría considerar, en primera instancia, un lugar de acceso totalmente libre y sin una restricción horaria donde, a pesar de que pudiera contener elementos y dinámicas que sugieran su uso “adecuado”, existe una autonomía transcendental en las personas que lo habitan, por lo que las posibilidades de comportamiento y disposición del lugar pueden estar sujetas a diversas conductas como el esparcimiento social, la expresión creativa, el comercio, entre otras acciones.

Lo que se pretende decir con todo esto, es que las pautas que rodean a los distintos entornos que habitamos son el resultado de un conjunto de interpretaciones individuales y colectivas, mismas que permiten el resignificar y justificar la disposición de dichos entornos dentro de los márgenes y posibilidades preestablecidas por su naturaleza privada o pública.

Categorización del espacio público

Hacia mediados del siglo XX, el espacio público aún era abordado de una forma superficial y generalizada, donde se englobaban los aspectos particulares de un sitio perteneciente a la urbanidad como un sinónimo de la calle. No obstante, de acuerdo con Delgado (2011) fue a partir de la consolidación de las grandes ciudades y el crecimiento de la urbanidad cuando los sitios de índole pública tomaron una mayor relevancia y complejidad conceptual, lo que a su vez generó una diversidad de interpretaciones desde distintos enfoques. Por ejemplo, desde el punto de vista arquitectónico, una de las distintas

interpretaciones se refiere al vacío entre construcciones que está destinado a ser ocupado. Otra perspectiva relevante proviene desde la sociológica, donde el espacio público se interpreta como el territorio tangible que incorpora los comportamientos sociales de las personas que lo habitan y conviven bajo normas y códigos de conducta (González, 2013).

La conceptualización de estos lugares resulta ser aún más compleja de lo que una sola definición puede aportar, ya que el concepto no solo se refiere a la dimensión física del espacio y sus diferentes componentes, sino también a los niveles de interacción entre los elementos del territorio tangible construido bajo el paradigma de lo público y los entes vivos que habitan simultáneamente en él, mismos que se ven influenciados por las particularidades territoriales, históricas y sociales del entorno (Schwab y García, 2014). Es trascendental destacar la importancia de elementos vivos, los individuos, ya que en gran medida la significación del espacio público se debe a las diferentes formas de comportamiento con base en el entendido de reglas y el planteamiento de modos legítimos de uso y convivencia en el espacio (González, 2013).

Si bien hasta este punto se ha ido profundizando de manera gradual en la constitución de los elementos que interfieren en la construcción física y simbólica de los espacios, resulta elemental plantear una manera de distinguir y comprender el funcionamiento de los entornos destinados a la praxis pública, de manera que sea posible encausar todo este marco conceptual hacia las líneas especulativas que rodean a esta investigación, principalmente el contexto cultural y artístico. Es por lo que recurriré al análisis del espacio público a partir de la descomposición del término y sus elementos, para posteriormente reestructurarlos en función de una clasificación general y sistematizada que facilite su comprensión.

En primera instancia, he planteado una fragmentación analítica a partir de dos grandes grupos, esto con base en la clasificación de los elementos tangibles e intangibles del espacio que propone Sterken (2001):

- Cuantitativos, todos aquellos elementos que ocupan un sitio físico. Elementos no vivos (construcciones) y elementos vivos (individuos, animales y plantas).
- Cualitativos, aquellos elementos que se han de encontrar de forma inherente al espacio físico, referente al conjunto de situaciones que derivan de la correlación entre el territorio y los elementos que lo habitan.

A partir de estos dos grupos se puede proponer una subdivisión del espacio público, que para fines analíticos del proyecto he denominado como categorías del espacio. Bajo el uso de estas categorías pretendo profundizar de manera ordenada en la identidad de un territorio y facilitar su comprensión para la aplicación de propuestas culturales. Estas son:

- Espacio arquitectónico: toda construcción o edificación que ha de ocupar un sitio físico del territorio (González, 2013).
- Espacio energético: los elementos que lo conforman derivan de las acciones que toman los individuos habitantes del territorio y son percibidas, de forma individual y colectiva, a través de los cinco sentidos (Sterken, 2001).
- Espacio social: referente a la construcción colectiva de las formas de convivir y relacionarse, a partir de las prácticas, conductas y particularidades históricas de un grupo de individuos habitantes de un territorio (Bourdieu, 2011).

El espacio social, quizá el más complejo de los tres debido a las diferentes variables que se han de contemplar al momento de reconstruir y analizar las diferentes relaciones internas entre los niveles que caracterizan al espacio público, destaca su importancia como un componente articulador entre la significación del espacio arquitectónico y la generación del espacio energético, dado que la parte social de un entorno lo unifica como tal. Esto se debe a que la constitución de un lugar se encuentra sujeta a las huellas y herencias históricas de los habitantes anteriores, tangibles como la arquitectura o intangibles como sucesos históricos trascendentales, mismas que forjan una identidad relacional entre los habitantes más contemporáneos y el espacio (Augé, 2008), generando de esta manera las formas de uso, las construcciones sociales y los distintivos característicos de un lugar.

El espacio social se enfoca en determinar la razón de ser un entorno, a partir del análisis de las actividades y comportamientos que desarrolla una colectividad de individuos en un territorio. Por lo que la comprensión de esta categoría no prioriza los elementos superficiales y pintorescos de una región, en su lugar pretende descifrar sus características sustanciales y particulares (Bourdieu, 2011), ya que cada espacio puede llegar a contener distintos simbolismos y elementos no visibles que están presentes a través de su historia, cultura y desarrollo urbano-social (Dumal, Gortari y Valdés, 2013). Es por ello que comprender un territorio, su evolución y transformación, requiere de un estudio profundo

sobre las huellas históricas que se representan en las características físicas y en su relación con los individuos que lo habitan, en cierto modo, el estudio busca reconstruir el espacio dentro de un margen temporal histórico más amplio (Augé, 2008).

En resumen a lo anterior, podría determinar la existencia de dos niveles de análisis específicos del espacio social: el primer nivel, basado en la propuesta teórica del sociólogo francés Pierre Bourdieu (1930-2002) definida como la *mirada de turista*, hace referencia a un análisis primario del entorno a partir de los elementos presentes en un rango reciente de espacio-tiempo, mismos que consisten en curiosidades superficiales o diferencias evidentes que, en consecuencia, promueven un estudio somero y una comprensión básica del espacio. El segundo nivel de análisis, de acuerdo a la perspectiva del antropólogo francés Marc Augé (1935-), se enfoca en el *lugar antropológico*²² que, en contraparte de la *mirada de turista*, busca profundizar en los elementos que ya no están presentes o no son visibles de forma clara, estos pueden ser mecanismos de construcción social, aspectos históricos, simbolismos y significados de un espacio, entre otros aspectos. Un ejemplo aplicado de estos niveles de análisis pudiera ser sobre las características sonoras de punto determinado de una ciudad, donde en el primer nivel se encontrarían los ambientes sonoros que tienen lugar de manera cotidiana y forman parte del espacio energético, sonidos de tráfico por ejemplo. Mientras que en un segundo nivel se encontrarían las memorias colectivas e imaginarios sonoros preservados a través los habitantes de la ciudad, un ejemplo de ello pudieran ser los recuerdos de hechos históricos o de la transformación y evolución física del espacio.

Conocer un entorno de manera integral es una necesidad muy particular que se relaciona con el objeto de estudio de esta investigación, propuestas artísticas de índole sonora que se apropian del espacio público como un soporte para su planteamiento y ejecución. Es por ello que destaco la importancia de conocer los espacios de la manera más fidedigna posible, ya que en la creación artística dirigida estos persiste la necesidad de contemplar los distintos elementos presentes en el territorio (categorías del espacio), para así encontrar los puntos de conexión que vinculen a la obra creativa con el espacio donde esta suceda, esto con la finalidad de reestructurar sus elementos a través del discurso

²² Construcción concreta y simbólica del espacio, que permite entender las circunstancias dinámicas de la vida social. Estos se encuentran relacionados íntimamente a la identidad e historia del entorno donde se ubican (Augé, 2008).

artístico (Andueza, 2010). Como consecuencia, toda creación de esta naturaleza tendrá la necesidad de establecer estrategias efectivas, que no solo permitan entender el entorno, sino que además posibiliten la deconstrucción y reconstrucción de este en un ámbito socio-cultural, sensorial y, en algunas ocasiones, físico-arquitectónico.

Espacio público latinoamericano y su trascendencia expresiva.

Los espacios latinoamericanos pueden llegar a poseer una multiplicidad de lecturas y significados que son preservados y promovidos a través de sus habitantes. A su vez esto se liga directamente con la amplia pluralidad cultural e histórica de la región, resultando en una compleja y heterogénea identidad cultural que se refleja a través de la conformación y consolidación de sus entornos. Para complementar esta idea recurriré a tomar como ejemplo a México y Argentina, ya que a pesar de pertenecer a la misma demarcación continental, estas dos naciones se han conformado de distinta manera a lo largo de la historia, en consecuencia la estructuración y significación de sus espacios presentan drásticas diferencias que los hacen únicos y hasta cierto punto con realidades completamente alejadas. Sin embargo, considero como una posibilidad el encontrar aspectos transversales que permiten conectar líneas identitarias vinculadas a dos o más naciones latinoamericanas, esto a través del análisis histórico y social de las herencias y rasgos culturales de generaciones pasadas y que han sido preservadas hasta a la actualidad mediante procesos de endoculturación. De manera que la posibilidad de interpretar la identidad de un espacio, entender las configuraciones sociales y descifrar el significado de sus construcciones arquitectónicas, podría partir de la búsqueda de las “raíces” de la región donde este se localiza. Para ello retomaré la propuesta para el análisis del espacio público a partir de las tres categorías: arquitectónico, social y sensorial.

Ahora bien, desde esa perspectiva analítica, quizá sea posible encontrar más de una similitud identitaria entre espacios públicos de México y Argentina. En primera instancia, hago mención la Plaza de las Tres Culturas, ubicada en la Ciudad de México y descrita por la Alcaldía Cuauhtémoc (2019), como un espacio donde persisten y coexisten las huellas prehispánicas de las ruinas de la cultura Tlatelolca (primera cultura), la presencia del colonialismo a través del Colegio de Santa Cruz fundado por los evangelizadores españoles (segunda cultura) y la existencia actual de edificaciones del siglo XX (tercera cultura). Aunado

a esto, se vinculan los hechos históricos ocurridos en el año de 1968²³, que han dotado a este entorno de un significado con una relación íntima con los movimientos sociales, siendo este espacio un lugar emblemático que se identifica con la lucha y la justicia social. Para complementar este ejemplo, destaco la Plaza de Mayo, ubicada en la ciudad de Buenos Aires. Esta fue fundada en mayo de 1810 en conmemoración a la expulsión del gobierno virreinal y con ello el comienzo de un nuevo sistema político. A partir de ahí, la plaza ha sido partícipe en la historia que se conforma por manifestaciones, protestas y acontecimientos sociales que han marcado a la emblemática ciudad (Diario Clarín, 2018). En comparativa y a través de un análisis efímero, en forma superficial ambas plazas mencionadas estarían totalmente desvinculadas en identidad, sin embargo, al analizar en una mayor profundidad los hechos y características que han sido responsables de establecer los modos de uso de ambas plazas, es posible encontrar conexiones a través de la historia colonial de ambas naciones, así como acontecimientos resultantes de la movilización social que han dotado de significado a los dos espacios.

En el ámbito territorial de América Latina, los espacios públicos en gran parte toman el papel de plataformas de comunicación y expresión, de forma que estos adoptan una connotación mediática que se relaciona al significado e identidad de los lugares, como es en el ejemplo de las plazas públicas localizadas en México y Argentina. Los hechos históricos impactantes que han golpeado a la región, tales como los regímenes autoritarios, democracias frágiles, inestables o efímeras, ciclos de violencia, crisis económicas, entre diversos eventos de naturaleza social, política y económica, han marcado la evolución de las sociedades latinoamericanas a lo largo de su historia. Incluso en la actualidad, los conflictos aún forman parte de una cualidad inherente al entorno, de manera que estos se han convertido en factores de transformación social (Calderón, 2011).

De tal manera es que podría determinar que el espacio público en Latinoamérica tiene una connotación expresiva y comunicativa que se liga íntimamente a sus antecedentes históricos. Estos han servido como una influencia sobresaliente para el surgimiento y evolución del arte público en los entornos latinoamericanos. Recurriendo a los argumentos de Ana Lizeth Mata (2019), el arte de índole público surge con la intención de apropiarse de las

²³ El 02 de octubre de 1968, fecha de la denominada “masacre de Tlatelolco”, cuando un ataque armado desalojó violentamente a un grupo numeroso de estudiantes universitarios que se manifestaban en la Plaza de las Tres Culturas. Uno de los días más oscuros de la historia de México. (Gorostieta, 2020)

calles como un medio para promover acciones de expresión artística que normalmente tomaban un carácter transgresor y activista. Por ejemplo, en México, el Movimiento Muralista²⁴ representó un pronunciamiento artístico y social que marcó la acción de llevar la pintura hacia el espacio público a través de su arquitectura, esto dio paso a una nueva forma de concebir el arte a través de la apropiación y los vínculos hechos con la sociedad mexicana, al promover la identidad nacional. Este tipo de obras representaron un beneficio para la construcción y desarrollo social, ya que a partir de su institucionalización, el Muralismo mexicano tuvo un gran impacto en la educación y promoción de la identidad cultural. Actualmente, la obra pública de índole cultural permanente, como esculturas o murales, podrían ser consideradas como una forma de intervención del espacio cuya finalidad sería el preservar y divulgar rasgos identitarios e históricos que nos reconocen como sociedad.

Otro ejemplo de actividad que fundamenta un antecedente de las obras artísticas públicas, son las manifestaciones a través del *performance*, las cuales valoro que surgieron a partir de las protestas sociales ante situaciones adversas de la región. Una acción destacable es la denominada “El siluetazo”, una expresión estética y política que buscó generar una articulación entre el arte y la demanda social, con el objetivo simbolizar de manera emblemática la desaparición de miles de personas durante la última dictadura militar de Argentina. El 21 de septiembre de 1983 en la Plaza de Mayo, los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, en sinergia con movimientos sociales como el de Las Madres de la Plaza de Mayo, se congregaron posterior a un cortejo de protesta y realizaron cientos de dibujos en papel de siluetas humanas de tamaño realista que posteriormente pegaron en los alrededores, cada silueta representaba una persona ausente. Cabe señalar que aunque esta acción se pueda clasificar dentro de una expresión artística y haya sido impulsada por artistas, esta no se categorizó como tal hasta años después, por lo que la manifestación ocurrió más por una cuestión política y social (Battiti, 2013).

²⁴ El Muralismo Mexicano, fue un movimiento artístico que promovió la creación de obras murales de grandes dimensiones, mismas que se insertaron en la arquitectura de diversos espacios, como edificios gubernamentales, escuelas públicas y mercados (Mata, 2019).

Capítulo 2.

Hacia una conceptualización del arte sonoro.

El término arte sonoro posee una gran complejidad que se encuentra en constante evolución. Es por ello que me resulta pertinente establecer un punto de partida generalizado que facilite la comprensión sobre el uso del concepto dentro del marco de este proyecto.

Arte sonoro se refiere, de manera elemental, a una forma de expresión que se centra en la creación de obras puramente sonoras, creadas a través del manejo de las cualidades espectrales del sonido y a partir de fuentes que provienen directamente del fenómeno acústico (Reyes, 2006). Este tipo de obras no son sustancialmente musicales, por el contrario, el arte sonoro desempeña un lenguaje distinto al musical a través del desarrollo de formas novedosas que exploran de manera profunda los diferentes niveles del sonido (Landy, 2007). Sin embargo, considero que esta terminología solo representa una pequeña perspectiva sobre un complejo proceso evolutivo del concepto, mismo que se ha visto afectado por distintas confusiones teóricas. De acuerdo a la la musicóloga Rossana Lara (2016), la conceptualización del término “arte sonoro” se mantiene en una importante ambigüedad y confusión, debido a su uso indiscriminado sin una justificación o pertinencia consciente por parte de las instituciones del arte y sus entes relacionados, con el afán de generar una etiqueta carente de una mirada crítica y lo suficientemente general e indeterminada para la clasificación de aquellas expresiones que no encuentran cabida en las formas convencionales que demarca la música. Dicho de otra manera, el arte sonoro se podría considerar como un concepto artificial que surge a partir de la necesidad de clasificar toda obra creativa sonora que no cabe dentro del concepto “música” (Rocha, 2004).

La disciplina del arte sonoro no tiene un origen asociado a un tiempo específico, ubicación geográfica, o grupos artísticos, por el contrario, fue catalogado como un movimiento artístico décadas después de que se presentaran los primeros trabajos, incluso en el presente aún se sigue discutiendo su definición (Licht, 2009). En sus inicios, los primeros experimentos de arte sonoro resultaron ser poco ortodoxos y alejados de los elementos estilísticos de las expresiones musicales, ya que estos guardaban una mayor relación con el contexto de las artes plásticas, donde el sonido tomó una materialidad

extendida de lo visual como elemento simbólico, creativo y expresivo, tal como sería la imagen o los materiales tangibles (Molina, 2008).

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, el surgimiento del teléfono y la grabación de audio marcaron una evolución tecnológica en el campo de la comunicación, situación que pudiese ser parte del origen del arte sonoro. El registro de audio y la comunicación remota dieron pie a la generación de nuevos entornos sonoros, donde el sonido se desvinculó visualmente de su fuente generativa. Con ello el sonido fue adquiriendo una característica de identidad tal como lo era la imagen, al mismo tiempo que surgieron interrogantes sobre los distintos usos que se les podía dar a estas herramientas, circunstancia que marcó la fundamentación de las principales bases del arte sonoro (Licht, 2013). El sonido, como materia prima, tomó una mayor importancia creativa y comunicativa, tanto que, hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX, se propició un escenario donde autores, que no necesariamente provenían del campo de la composición musical, comenzaron a desarrollar propuestas sonoras en torno a elementos expresivos no convencionales para la época, uno de los casos fue la incorporación del ruido como un material creativo en la composición musical. Esto propició un proceso evolutivo de la complejidad a través de la incorporación de sonidos cada vez más disonantes, extraños y ásperos para el oído, acercando la música al sonido-ruido (Russolo, 1913). Pronto se transgredieron las fronteras estéticas de la música, junto al resto de las disciplinas artísticas, que eran exploradas y llevadas a situaciones cada vez más radicales (Liut, 2008b).

Al tiempo que las primeras propuestas de arte sonoro surgieron, también comenzaron a desarrollarse planteamientos teóricos que sustentaban las nuevas posturas estéticas. Por ejemplo, el compositor Luigi Russolo, junto al movimiento futurista, marcó una nueva conceptualización de la música en el comienzo del siglo XX, el término *Arte musical*, que se refería a las formas de expresión novedosas y poco convencionales de composición con ruidos, así como la implementación de la disonancia como elemento de expresividad y “belleza”. Quedaron en segundo plano los fundamentos teóricos y estéticos de la tradición musical de occidente y fueron sustituidos por la producción y manejo de ruidos violentos y desagradables, propuesta que Russolo desarrolló a través de la invención de los *intonarumori*²⁵ (Maderuelo, 2016). Sin afán de extenderme de manera exhaustiva en el contexto histórico del tema, y a modo de concentrar lo expuesto en los párrafos

²⁵ Entonadores de ruido.

anteriores, lo que ahora conocemos como arte sonoro ha sido el resultado de una transformación de las tradiciones musicales: el abandono de la tonalidad, la apropiación del ruido en la creación sonora, la búsqueda de nuevas maneras de organizar el sonido y la incorporación de las nuevas tecnologías en el registro, difusión y transformación del sonido (Liut, 2008b). En general, la conceptualización del arte sonoro mantiene un carácter evolutivo, ya que este se ha ido adaptando y ampliando hacia diferentes dimensiones que justifican su uso y teoría (Molina, 2008).

En la actualidad, derivado de la versatilidad que el arte sonoro mantiene, existen diferentes medios para acercarse a una obra, situación que amplía las posibilidades creativas y extiende la definición concreta del término. La apropiación de nuevas herramientas y tecnologías de vanguardia, la ampliación de paradigmas estilísticos y la influencia de la interdisciplina, son algunas de las variables que han promovido el surgimiento de expresiones de arte sonoro, tales como: instalaciones *site specific*²⁶, *performances*²⁷, paisajes y ambientes sonoros, radio-arte, etc. (Mann, 2018). Con el surgimiento de estas nuevas formas de llevar a cabo la obra de arte sonoro, se ha incursionado en la implementación de diversos soportes, que van desde los tradicionales como el concierto, hasta propuestas alternativas como obras interactivas, lúdicas y/o educativas que contemplan al público como una dimensión creativa de la obra. Estos soportes mantienen características específicas, relacionadas con las experiencias sensoriales que la o el artista sonoro desea generar en el público receptor. Por ejemplo: en un concierto de música clásica, el público se congrega en recintos específicos y de características óptimas para la audición, a fin de presenciar la ejecución de obras sonoras de acuerdo a códigos de comportamiento relacionados con la inmovilidad y al sigilo. Esto tiene el objetivo de dirigir la atención sensorial del espectador hacia una escucha que le permita apreciar y disfrutar la música del concierto (Trondle, 2019).

En contraparte al concierto, existen otro tipo de obras desarrolladas en soportes que proponen la creación relaciones más estrechas entre las mismas y la participación del público, por ejemplo, aquellas propuestas que plantean estas relaciones mediante la intervención y apropiación de un espacio público y que, a través de la ejecución de acciones

²⁶ Instalaciones para sitios o espacios específicos.

²⁷ Actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador.

sonoras, actorales, visuales, entre otras, modifican el ritmo cotidiano de un entorno determinado y con ello las reglas básicas con las que se rige el funcionamiento del mismo. De tal manera que es se busca instalar un espacio temporal de carácter artificial, donde la obra se construye a partir de todos los elementos presentes en el entorno donde se ejecuta (González, 2013).

El surgimiento de la diversidad de soportes y medios no fue un proceso espontáneo o algo que sucediera por azar. Con base en la postura de la evolución del arte sonoro de Ramos (2015), podría atribuir el origen de los distintos soportes al proceso de profundización del arte sonoro, donde exponentes del movimiento, tales como Michael Chion, Max Neuhaus o Karlheinz Stockhausen, por mencionar algunos, comenzaron a proponer posturas teóricas y áreas de profundización. En consecuencia, esto marcó la apertura de brechas estilísticas con características y necesidades técnicas, espaciales y conceptuales específicas que formarían las bases de nuevas propuestas de arte sonoro.

Arte sonoro en relación al espacio público y sus habitantes.

Hablar del arte sonoro para el espacio público puede llegar a ser una definición un poco confusa, ya que este tipo de manifestaciones culturales y artísticas podrían interpretarse como todo proyecto que tenga lugar en un sitio de características públicas, como lo fuese un concierto que sucede en una vía de tránsito de uso común, una acción de *performance* espontánea, una muestra sonora ambiental, entre muchas acciones de índole cultural que suceden a diario en los entornos de uso comunitario. Sin embargo, este tipo de manifestaciones generales se encuentran lejos del objeto de estudio de esta investigación, mismo que he delimitado a las obras de arte sonoro cuyo fundamento estético se vincula de manera íntima con uno o más aspectos del territorio donde sucede. En otras palabras, me refiero a los trabajos artísticos, que de acuerdo al planteamiento sobre el arte sonoro dirigido a sitios específicos de Martín Liut (2009), “*son aquellas creaciones que toman en cuenta de forma integral el espacio elegido para su presentación (...) su carga simbólica, su relación con el uso cotidiano, su historia y el imaginario asociado a éste*”. En términos generales, es determinante aclarar que, para la presente investigación, la expresión artística de índole pública mantiene un vínculo, incluso de forma implícita, con alguno de los aspectos de

identidad que se encuentran presentes en el contexto. Esto se da a partir de la intervención de un plano físico-temporal, donde la acción artística se plantea como un acto para hacer uso del espacio público y así tomar una parte de la ciudad y transformar su cotidianidad (Erazo, 2021)²⁸.

Aclarado lo anterior, el arte dirigido al espacio público suele contener una amplia diversidad de manifestaciones: obras arquitectónicas, actividades realizadas en vivo, intervenciones, instalaciones, entre otras. Esta multiplicidad de opciones creativas son el reflejo de las distintas posibilidades de entender un espacio a través de la visión artística, por lo que las labores que conllevan al desarrollo y desempeño de dichas manifestaciones, idealmente, necesitan establecerse bajo un enfoque específico y construir una manera de vincularse con un territorio determinado. En estas situaciones no solo se contemplan las particularidades físicas o tecnológicas de un sitio, por el contrario, se busca integrar la mayor parte de los aspectos presentes en el entorno, como la carga social, los imaginarios colectivos, las normas de convivencia, entre otros elementos que enriquezcan y amplíen la perspectiva del artista (Liut, 2009). De manera puntual, estas manifestaciones tiene el objetivo de desarrollar y promover la construcción de habitáculos²⁹ configurados de forma cuidadosa para coexistir dentro de un espacio, sea de forma temporal o permanente, bajo la visión de generar situaciones inmersivas ligadas al tiempo, el entorno y la estética (Ortiz, 2018).

Si bien la llegada del arte sonoro al espacio público es un proceso gradual y de una mayor complejidad, es posible determinar que, primordialmente, este se asocia a la necesidad del artista por abandonar la seguridad de los recintos consolidados y la institucionalidad para así trasladar su trabajo a entornos de acceso público, situados principalmente en las urbes, donde el transeúnte rutinario es considerado como espectador espontáneo al encontrarse casualmente con la manifestación artística y, a diferencia de los espacios ya determinados para la muestra del arte sonoro, no está influenciado por una previa condición estética (Liut, 2009). En consecuencia, esto ha promovido el alcance de nuevas audiencias y usos de los espacios públicos, además de proveer experiencias culturales a las personas que no contaban con la posibilidad de acceder a recintos tradicionales como salas de concierto, foros o centros culturales. Con ello, el individuo espectador, específicamente los habitantes que conforman el

²⁸ Información recopilada de comunicación personal el día 25 de mayo del 2021. Semblanza y materiales orales disponibles en el anexo web. <https://www.artesonorolatinoamericano.com/martín-erazo>

²⁹ Espacio destinado para ser habitado por personas o animales (RAE, 2021).

ámbito comunitario, tomó una mayor relevancia en las formas de expresión que iban dirigidas a los entornos públicos.

En consecuencia, la posibilidad de captar una mayor diversidad de asistentes por medio del público casual fue en aumento. Esta situación promovió la participación y el protagonismo del espectador al involucrarse en distintas fases del proceso creativo de toda obra, principalmente como un elemento inherente al espacio que se debía contemplar y entender como una parte fundamental del espacio al momento de leer, significar y dotar de un sentido a las propuestas hechas por el o la artista (Boorsma, 2006). En otras palabras, la creación del arte sonoro dirigido a territorios determinados guarda una estrecha relación entre el producto creativo y la recepción e interacción de este con los habitantes del lugar, por lo que cada obra terminaría de consolidarse hasta el momento que se confronte ante una comunidad expectante (Azuela, Sanzo y Fernández, 2010). Al ser el público un elemento fundamental de la creación del arte sonoro para espacios de libre acceso y uso común, es pertinente identificar y dar seguimiento a las aportaciones que este puede realizar en torno a una propuesta, por lo que un adecuado análisis del espacio social es indispensable para el conocimiento de los tipos de público. De forma alineada a los intereses de este proyecto, plantearé en una clasificación de dos grupos generales de acuerdo a las perspectivas teóricas de los autores Anzuela, Sanzo y Fernández (2010):

- El público familiarizado o interesado: favorece al desarrollo del lenguaje del artista mediante la lectura e interpretación crítica del producto artístico.
- El público no familiarizado o casual: posibilita la apertura de nuevas audiencias mediante la creación de puentes de comunicación entre las artes y el sector de la cultura popular.

Los posibles roles de participación de ambos grupos, amplía la oportunidad de involucrar, en la medida de lo que se busque, a la audiencia receptora como parte activa de una obra. De tal forma que la generación de propuestas puede ir desde los formatos contemplativos para la muestra del arte sonoro, hasta las manifestaciones que requieran de una participación dinámica por parte de las persona expectantes. Un ejemplo concreto de esta última es la instalación, un formato con la posibilidad de plantearse en sitios no necesariamente dispuestos para la escucha y que contempla a los elementos propios del territorio como una parte esencial de la creación, la intervención y apropiación (Andueza, 2010). Las instalaciones manifiestan

un pensamiento espacial que se refleja a través de la relación minuciosa de la obra con las tres diferentes categorías del entorno, derivando en la construcción de espacios artificiales que son cuidadosamente diseñados para existir en un entorno determinado, con la característica de ser habitable para el público espectador, que al mismo tiempo se involucra en la conceptualización de la obra desde una participación activa previamente definida por el o la artista (Ortiz, 2019).

El sonido en Latinoamérica.

El sonido se podría considerar como un medio comunicativo que se encuentra de forma inherente a la historia de la humanidad, un medio para la percepción y el conocimiento del entorno en el que habitamos. Sus facultades comunicativas radican en la capacidad de reflejar el contexto sin un lenguaje semántico o visual, gracias a su naturaleza polisémica, el sonido promueve una multiplicidad de interpretaciones que, en consecuencia, genera una capacidad de expresarse a través de distintas formas, estéticas y estilos (Hormigos, 2010).

En Latinoamérica, quizá en cierto modo similar a otras latitudes, el sonido juega un papel fundamental en la vida cotidiana y en la identidad de las distintas regiones, siendo este un elemento clave en el desarrollo de la colectividad a través de las manifestaciones socioculturales, que han de dotar de una estructura operativa y un legítimo modo de uso a los espacios de donde surgen. Para ilustrar esto, en México el sonido ha tomado una relevancia social desde las mismas raíces indígenas e influencias europeas, siendo este un elemento propio del espacio que se expresa a través de las costumbres y tradiciones, tales como las festividades, los matrimonios, los cumpleaños, entre otros rituales sociales (Duarte y Wilde, 2021).

En los orígenes culturales de América Latina, previo al proceso de colonización, América indígena se construyó de un conglomerado de culturas cuyos rasgos identitarios promovían la expresión de distintas músicas y estructuraciones sonoras. No obstante, con la llegada de los invasores ibéricos y en su intento por forzar la deculturación de las poblaciones endémicas, dió comienzo un proceso de mestizaje musical a través de la imposición de la visión europea con el propósito de unificar la identidad de los territorios ya conquistados (Aharonián, 1994). De esta forma y a pesar de que no existe una estética o identidad absoluta en la creación sonora, los estándares europeos que conforman las bases creativas de las artes sonoras del continente aún se mantienen como herencia, adheridos a la matriz cultural

latinoamericana. Estos se desarrollan casi de forma inconsciente en los procesos creativos, a través de una actividad mimética de los distintos modelos europeos, sin embargo y en virtud de los tres tipos de cultura que propone Ribeiro³⁰, la identidad latinoamericana se basa principalmente en el resultado del mestizaje, por lo que esto no es diferente en el plano creativo de las artes sonoras-musicales, cuya identidad artística se desenvuelve de forma dependiente al contexto y a las características culturales de cada región particular, esto a través de la identificación, imitación y apropiación (Mello, 2014). Es por ello que la influencia de los distintos niveles de mestizaje propios de cada región, tendrán un impacto importante en la consolidación de un lenguaje creativo en el plano artístico sonoro, lo que resulta en expresiones artísticas mestizas que son una respuesta a la búsqueda y construcción de una identidad creativa propia, de tal forma que las influencias europeas, tanto las que se encuentran asimiladas en nuestras raíces como los más recientes avances que nos globalizan, sirven como un puente entre las dos culturas sonoras continentales (Mello, 2014).

Antecedentes del arte sonoro dirigido al espacio público latinoamericano.

En el arte sonoro latinoamericano dirigido a los espacios públicos, podría reflexionarse como un acto de apropiación, modificación y activación del espacio, cuyo objeto radica en recuperar las distintas memorias y simbolismos que actúan como elementos vinculados entre la creatividad y la realidad, de tal manera es que se busca consolidar un discurso que permita reconstruir la concepción del entorno. Es así como el sonido ha pasado a convertirse en un elemento que sugiere la formación de vínculos entre el espacio y las interpretaciones que se pueden dar del mismo (Varchausky, 2021)³¹. Una constante transversal que he podido indagar en distintas interpretaciones de territorios públicos latinoamericanos, es el significado político-social que, a través de las distintas huellas históricas, se encuentra contenido en distintos espacios, tales como las plazas públicas, los barrios históricos, las construcciones coloniales, entre otros lugares.

Las expresiones sonoras dentro de los territorios latinoamericanos pudieron surgir como una respuesta al contexto, mismas que podrían determinarse como parte de los

³⁰ Se hace mención de ellas en el capítulo 1 de este documento.

³¹ Información recopilada de comunicación personal el día 02 de junio del 2021. Semblanza y materiales disponibles en el anexo web. <https://www.artesonorolatinoamericano.com/nicolás-varchausky>

antecedentes directos del arte sonoro y su relación con el espacio público. Un ejemplo particular y que aún perdura en la actualidad, son las denominadas caceroladas. Una forma de protesta social que tiene su origen histórico en Europa, probablemente a partir del siglo XVI, la cual consiste en la realización de un ambiente sonoro colectivo a partir de la percusión de hoyas, cacerolas, cazuelas, entre otros artículos de cocina, con el propósito de mostrar una desaprobación ante un hecho indignante o reprochable. Con la evolución de las sociedades y los sistemas organizacionales, este tipo de expresiones se tornaron como una muestra de disconformidad por parte de las distintas sociedades ante las malas prácticas gubernamentales, haciendo frente a los Estados oligárquicos y a la imposición de sus sistemas administrativos (Thompson y Davis, 2018).

En Latinoamérica, durante la segunda mitad del siglo XX, la práctica de las caceroladas tuvieron una gran repercusión como una forma de manifestación efectiva y pacífica para expresar el descontento de las poblaciones con sus entidades gubernamentales. Una de las primeras manifestaciones surgió en Chile en 1971, durante el gobierno de Salvador Allende, como una protesta ante el constante aumento en los precios de los alimentos. A este evento también se le denominó como *la marcha de las cazuelas vacías* (Nigro, 2021). No obstante, la mayoría de manifestaciones de este tipo en la región fueron motivadas por una búsqueda de la democracia. Algunas más que puedo destacar son las ocurridas en Uruguay durante el periodo de 1982 a 1985³² o en Argentina en el año de 1982 en apoyo a la transición democrática del país (Telechea, 2009). A lo largo de la historia de la región, las caceroladas han representado una poderosa herramienta comunicativa social que brinda la oportunidad de expresar opiniones como una colectividad. Esto quizá no sea exactamente una muestra artística, pero su impacto en la reconfiguración del espacio público, y en cierta medida el resultado estético, me hace considerar a esta manifestación social como uno de los antecedentes identitarios más importantes que contribuyeron a la evolución de la expresión artística sonora en los espacios públicos de América Latina.

El arte sonoro para el entorno público en Latinoamérica es relativamente joven, ya que a pesar de que el sonido y su expresión organizada en los entornos públicos de la región históricamente tiene una trascendencia de gran peso en su conformación, el arte sonoro como

³² Bajo los versos entonados al unísono “El Gayo (el presidente Gregorio Álvarez) va a caer, con todos los fascistas que están en el poder”. Fue parte de un movimiento en busca de terminar con la dictadura militar que estaba instaurada en su momento (Telechea, 2009).

tal tuvo que pasar por un proceso de consolidación que, al igual que otras disciplinas artísticas de índole público, se fue dando paralelamente a la estabilización política y social de la región. En países como Argentina, cuyos sistemas gubernamentales consistían en dictaduras, el crecimiento del arte para espacios públicos fue progresando a partir de la década de 1980, cuando se dió el surgimiento de la democracia, hasta que fue reconocido de manera institucional en la década de los 90s (Liut, 2009).

Uno de los principales antecesores que se hicieron presentes en la región, fue el artista español Llorenç Barber³³, que si bien no es de origen latinoamericano, considero que sus intervenciones sonoras en distintas latitudes de América Latina representan un precedente de trascendencia histórica para este tipo de obras. El proyecto de Llorenç, denominado como *Conciertos de ciudades*, es un ciclo de conciertos urbanos que se caracterizan principalmente por el uso de campanas y elementos urbanos de las ciudades, este comenzó a realizarse desde la década de los 80s (García, 2001). Sin embargo, fue hasta el año de 1991 cuando se realizó el primer concierto en una ciudad del territorio latinoamericano, específicamente en Oaxaca³⁴ y después, a finales del mismo año, en la ciudad de Puebla³⁵. A lo largo de la década de los 90s los conciertos de Llorenç fueron acercándose a América Latina, siendo México una de las sedes con mayor presencia. Como ejemplo, destaco el concierto llamado *Vaniloquio Campanero*, ocurrido en noviembre de 1993 en Cholula, donde se construyó una intervención sonora a partir de treinta y un campanarios pertenecientes a las iglesias de la localidad. Para ello se requirió de una planeación precisa con base en el estudio de las características geográficas de la ciudad y su relación con el análisis sobre las cualidades tímbricas y resonantes de cada campana, de manera que fuera posible plantear una partitura para una interpretación clara y concreta (García, 2001). Hago mención de este último ejemplo, ya que lo considero como uno de los mayores antecedentes que, desde mi perspectiva, terminó por consolidar lo realizado en los conciertos anteriores de 1991 y, al mismo tiempo, estableció una pauta para la reconstrucción y resignificación de los entornos públicos a un nivel monumental,

³³ Llorenç Barber (Aielo de Malferit, 1948). Compositor, instrumentista y musicólogo. “*En las últimas tres décadas, ha hecho vibrar más de doscientas capitales de todo el mundo con obras a la intemperie en las que el calculado sonido de los campanarios reverbera en calles y plazas ocupadas por un público deambulante.*” (Gil, 2021).

³⁴ Vísperas, 09 de julio de 1991. <http://www.geocities.ws/mplurifocal/Crono.html>

³⁵ Voco Vos, 24 de noviembre de 1991. <http://www.geocities.ws/mplurifocal/Crono.html>

esto apelando al pasado colonial de la región que se encuentra implícito en las huellas sonoras y simbólicas de los campanarios.

A modo de reflexión personal, es inevitable concebir al arte sonoro dirigido a los espacios públicos en Latinoamérica, sin que exista la necesidad de establecer una conexión con los elementos históricos del entorno, tales como el periodo de la colonia, las herencias y el folclore de los pueblos originarios, las configuraciones políticas y movilizaciones sociales, entre otros aspectos que se han de tomar en cuenta al momento de entender al artista sonoro latinoamericano y su forma de concebir e interpretar el espacio como un recurso expresivo. Probablemente la necesidad de salir a la calle y construir diversas alternativas de expresión artística, fue una manera de rescatar y comprender la identidad que nos distingue como ciudadanos latinoamericanos, por lo que, a través de la intervención y apropiación de nuestros entornos históricos-sociales, se ha buscado recuperar y brindar de una facultad comunicativa al territorio del cual provenimos y poseemos como sociedad.

Capítulo 3.

Arte sonoro del siglo XXI para espacios públicos Latinoamericanos.

Para complementar y seguir con la línea teórica relacionada con los contenidos de esta investigación, y con el afán de articular un aparato teórico-crítico de análisis, destaco la propuesta analítica de Schroeder (2016) definido como *narrativas del espacio*. Este concepto se refiere a la construcción de narrativas de índole social, cultural o política, mismas que son el resultado de una obra de arte sonoro y su relaciones con el entorno inmediato. Se clasifican en cuatro tipos:

- **La narrativa sonora del espacio.** Se construye mediante la vinculación de sitios con sonidos o viceversa.
- **El activismo sonoro.** Se refiere a las narrativas sonoras con una carga ideológica política y/o cultural.
- **La preservación sonora.** Esta narrativa tiene el objetivo de preservar un espacio específico a través de la documentación de sus cualidades sonoras.
- **La acción participativa sonora.** Enfocada hacia un sector social específico, donde el sonido posibilita la acción comunitaria y la narración de historias personales tomadas del entorno particular.

La demarcación de una narrativa, más que una elección propia de cada obra, es el resultado de la fundamentación y funcionamiento de una propuesta sonora y su interacción con los elementos contenidos en el entorno donde se desarrolla, de esta manera se determinarán las características del tipo de narrativa que se está planteando.

La perspectiva Schroeder toma una mayor relevancia en el campo académico, ya que esta nos permite visualizar de forma específica los vínculos entre propuestas de arte sonoro y el entorno al que van dirigidas, a través de las interacciones que se generan con él mismo. Duarte y Wilde (2021) destacan la importancia e influencia que estas narrativas tienen en la construcción de obras sonoras situadas en el entorno público, de manera que propusieron emplear la clasificación a partir de una taxonomía de propuestas de instalación sonora y aplicada en el análisis de manifestaciones surgidas a lo largo del territorio latinoamericano. De

tal manera es que demuestran la certeza y conveniencia en el uso de las narrativas del espacio, además de demostrar una aplicación real en el contexto de Latinoamérica.

Para abordar de forma ejemplificada esta postura teórica, acotaré algunos exponentes de los países que conforman la muestra de estudio determinada. Es importante destacar que todos y cada uno de los artistas que a continuación citaré, participaron de forma activa en esta investigación y aportaron sus conocimientos mediante entrevistas y conversaciones directas, mismas que tuve la oportunidad de realizar y documentar en formato virtual durante los meses de mayo y junio del año 2021, por lo que a partir de este punto comenzarán a ser más presentes y evidentes los distintos testimonios, comentarios, planteamientos y conjeturas que hacen referencia a estas conversaciones. En algunos casos particulares me resulta fundamental rescatar de forma precisa las ideas centrales de la conversación, por lo que la información obtenida de estas entrevistas las he incluido en el texto en formato de cita parafraseada generalmente, mientras que en otros ejemplos me ha parecido mayormente enriquecedor relatar parte de mis conclusiones basadas en la experiencia que pude asimilar de todos los artistas participantes.

“Mayo, los sonidos de la plaza” - Buenos Aires, Argentina.

Tuve la oportunidad de conversar con Martín Luit, artista argentino responsable de la obra a analizar en esta sección, durante un seminario en línea sobre arte y activismo, por lo que ya había sucedido un acercamiento bajo una línea de interés similar a la de esta investigación. No obstante, anterior a ello solo había tenido la oportunidad de conocer su trabajo y perfil a través de algunos sitios webs, artículos de investigación y notas de prensa. En gran parte, el trabajo desarrollado por Martín fue una de las motivaciones y determinantes que influenciaron el desarrollo y las búsquedas de esta investigación, por lo que puedo considerar su labor en el desarrollo del arte sonoro para sitios específicos como uno de los pilares que fundamentan el interés de esta tesis.

Liut en conjunto con el colectivo *Buenos Aires Sonora*³⁶, fueron los encargados de la creación y fundamentación de la intervención “Mayo, los sonidos de la plaza”, estrenada en

³⁶ Buenos Aires Sonora (BAS), fue una agrupación conformada por docentes, graduados y estudiantes avanzados de la Carrera de Composición con Medios Electroacústicos de la Universidad Nacional de Quilmes. Se mantuvo activa desde el año 2003 al 2011, periodo en el que realizaron instalación, performance, escultura sonora e intervención en espacios públicos. (Archivo de Música y Arte Sonoro de la Universidad de Quilmes, S.F.)

2003 y reinterpretada en 2006 en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. El proyecto se centró en la realización de una pieza radiofónica que reconstruye la memoria histórica de más de cincuenta años del sitio, esto a partir del uso y manipulación de registros sonoros sobre los sucesos más destacados que han ocurrido en la plaza, en su mayoría movilizaciones sociales y hechos históricos del país (Liut, 2008a). Esta es una obra pensada desde y para el espacio específico, donde se relata la historia de La Plaza de Mayo, a través del uso de medios sonoros que ayudan a reconstruir los hechos de mayor relevancia histórica, ocurridos dentro del periodo de 1945 - 2001. Al mismo tiempo, cuestiona la importancia y el impacto de realizar un montaje sonoro dentro de la misma plaza, lo que en consecuencia, logró evocar la memoria emotiva de la sociedad argentina y producir en ella una conciencia histórica (Liut, 2021). Cabe destacar que este sitio se caracteriza por poseer una potente carga histórica-simbólica relacionada con la protesta y la lucha social, por lo que el contexto de la misma plaza toma un papel de suma importancia que Liut aborda desde una perspectiva social y ética.

En un estricto sentido podría considerarse a esta obra como un ejemplo de preservación sonora, sin embargo, al estar presente una carga política y social en la memoria colectiva del espacio, así como la participación de la sociedad argentina documentada en los registros sonoros, este proyecto también guarda algunos rasgos de activismo social.

Figura 1

Público congregado en la plaza al momento de la intervención.



Nota. Recuperado de *Fotos de "Mayo, los Sonidos de La Plaza"* [Fotografía], por Buenos Aires Sonora, 2006. Blogger (<http://buenosairessonora.blogspot.com/2006/04/fotos-de-mayo-los-sonidos-de-la-plaza.html>).

“La zona” - Santiago, Chile.

Martín Erazo es el artista responsable de “La Zona”. Es de origen chileno y con un amplio perfil profesional que se especializa en artes teatrales pero con un importante interés en explorar el sonido como un elemento expresivo central. Al investigar previamente sus distintas producciones, me percaté que estas guardaban una mayor complejidad de la que mostraban los diferentes archivos y documentos que había podido encontrar, por lo que me pareció sumamente necesario contactar a Martín para así entender sus búsquedas creativas de viva voz. Esto me permitió conocer una parte importante del contexto chileno y como es que este puede llegar a influenciar el lenguaje creativo del artista, así como conocer una perspectiva muy personal sobre los procesos logísticos y de gestión que se tenían que seguir en el país.

“La Zona” es una intervención y producción realizada por Erazo y el colectivo *El Teatro del Sonido*³⁷, en el año 2017 en la ciudad de Santiago, Chile. Este proyecto parte de la dramatización teatral, donde se involucran elementos sonoros en conjunto con elementos escénicos, y se situó dentro de un límite territorial previamente seleccionado de algunos de los barrios antiguos de la ciudad, con el objetivo de rescatar la identidad histórica de las zonas que se ha visto deformada por las empresas inmobiliarias.

La idea principal de la intervención, surge del concepto de *voyeurismo sonoro* que, específicamente en este proyecto, se asocia al poder de escuchar dentro de los espacios privados, principalmente las casas. El público participante interactuó con la obra a partir de audífonos y radiorreceptores sintonizados con una antena instalada previamente, la cual captó y transmitió, mediante el uso de micrófonos, diferentes escenas actuadas dentro de las mismas casas del barrio, mismas que eran guiadas con apoyo de un narrador. De tal forma es que se conformó una narrativa que se asemeja más a una película que cuenta la historia del barrio donde se situó la intervención (Erazo, 2021).

“La zona” podría considerarse tanto una narrativa enfocada en el activismo social o en la acción participativa sonora, dado que el objetivo que tiene la obra es generar un vínculo entre la conciencia colectiva y la importancia histórica de los barrios chilenos. Sin embargo, se destaca en una medida preponderante la construcción de una narrativa sonora del espacio, ya

³⁷ El Teatro del Sonido (TDS) es un colectivo chileno conformado en el 2012. La iniciativa del TDS surgió como una investigación sobre las posibilidades expresivas que el sonido puede brindar a las artes escénicas. (Erazo, 2021)

que al hacer uso de elementos teatrales, estos permiten complementar la narrativa a través de otros sentidos y generar una intervención dominante en el espacio energético. Con ello se conformó un entorno ficticio temporal que se creó y desarrolló específicamente para la construcción de la obra, ya que solo puede existir en un espacio-tiempo determinado a partir de las conexiones entre los componentes propios del entorno real y los elementos del lenguaje artístico.

Figura 2

Agrupamiento de personas asistentes a la puesta en escena.



Nota. Recuperado de *La Zona* [Fotografía], por El Teatro del Sonido, s/f. Sitio web oficial del colectivo (<https://www.teatrodelsonido.cl/lazona>).

“Scenario in construction” - Bogotá, Colombia.

A diferencia de los dos ejemplos anteriores, este no desarrolla una acción ocurrida en una temporalidad determinada, por el contrario, se enfoca a una propuesta permanente de intervención urbana ubicada en el centro de la ciudad de Bogotá, Colombia. Esta es una de las obras de las cuales pude recopilar más información directamente de su autor, además de que este proyecto representa un ejemplo distinto al resto de las propuestas que conforman el análisis de la investigación, en su mayoría acciones sonoras concretas y temporalmente limitada. Considero a Maciá como una pieza fundamental del estudio, debido a su interés en la

exploración y estimulación de los sentidos humanos como parte fundamental de su trabajo, a su amplia trayectoria profesional dentro y fuera del continente y a su visión sobre la actualidad que vivimos como artistas latinoamericanos, por lo que sus aportaciones no solo promovieron la consolidación de este proyecto, sino también el crecimiento humano y profesional a un nivel personal.

Estrenada en el año 2017, “Scenario in construction” es una escultura sonora, planteada por el escultor colombiano Oswaldo Maciá, que se encuentra instalada de forma perpetua en el centro de una rotonda vehicular. Esta se conforma por cinco conos metálicos, dos de ellos de uso ornamental y tres intervenidos con bocinas que funcionan como una especie de megáfono, los cuales fueron montados en cinco estructuras metálicas en forma de cubo, cuatro de éstas apiladas en una torre de aproximadamente diez metros de altura, mientras que la quinta funciona como una base individual. La decisión por usar este tipo de figuras radica en la intención de plantear un lenguaje visual básico, alusivo a los juguetes infantiles. En tanto que la postura sonora de los conos que se encuentran direccionados en tres puntos específicos, funcionan como altavoces que, a lo largo del día y durante el último minuto de cada hora, emiten pequeños paisajes sonoros hechos a partir de grabaciones de distintas aves, esto bajo la premisa de mostrar la riqueza natural del entorno colombiano a través de una parte de la identidad sonora de la región, dado que a lo largo de todo el territorio transitan alrededor de 1960 especies diferentes, lo que representa una de las biodiversidades de aves más grandes del planeta (Maciá, 2021)³⁸.

Si bien el trabajo de Maciá es una propuesta en cierto nivel pasiva, ya que esta no requiere de alguna acción participativa por parte del público o el artista para que pueda suceder la obra, como sería el caso de un *performance*, esta logra construir un habitáculo permanente enfocado en la restauración y reestructuración física, sensorial y social del entorno. La obra busca modificar las cualidades tangibles-arquitectónicas del lugar al proponer una intervención en el espacio energético a partir del paisaje sonoro, en consecuencia, se plantean nuevos modos sociales de relacionarse con la urbanidad. La forma en que la escultura se relaciona con el entorno da lugar a una narrativa sonora del espacio, no obstante, al mismo tiempo se destacan aspectos de preservación sonora a partir de la documentación de los

³⁸ Información recopilada de comunicación personal el día 24 de mayo del 2021. Semblanza y materiales orales disponibles en el anexo web. <https://www.artesonorolatinoamericano.com/oswaldo-maciá>

sonidos de las aves, pero esta última se plantea más desde una perspectiva general del territorio colombiano y no tan específica del entorno delimitado donde se ubica la obra.

Figura 3

Escultura terminada e instalada en su locación final.



Nota. Recuperada de *SCENARIO IN CONSTRUCTION, Permanent public sound sculpture, Bogotá, Colombia*, [Fotografía], por Oswaldo Maciá, s/f. Sitio web oficial del artista (<https://www.oswaldomacia.com/scenario-in-construction>).

“Toca Toca” - Valparaíso, Chile.

Fernando Godoy es el autor de esta obra, además de ser el director y fundador del Festival de Arte Sonoro Tsonami, el cual mencionaré más adelante. Mi interés por contactar a Fernando fue el contar con una perspectiva más cercana a los procesos de gestión y administración cultural especializada en arte sonoro y espacio público, sin embargo, también descubrí que su trabajo como artista se ve muy influenciado por su entorno inmediato, característica que trasladó de igual forma al ámbito del festival, donde fomenta la creación de vínculos estrechos entre la ciudad donde ocurre, Valparaíso, y los y las artistas que participan en cada edición.

“Toca Toca” es una acción sonora realizada en el año 2018 en la ciudad de Valparaíso, Chile. Esta se basa en la actividad del *tarreo*, una forma o código sonoro que es usada por los vendedores de gas, mediante la percusión de los tanques, con la finalidad de llamar la atención de sus clientes (Canal Tsonami Arte Sonoro, 2018, 0m 33s). El accionar de la obra consistió en la movilización organizada de doce camiones repartidores, mismos que realizaron un recorrido previamente planeado a lo largo de la ciudad de Valparaíso, donde cada uno de ellos ejecutaba de su tradicional tarreo a forma de intervención efímera colectiva, con la intención de generar un espacio a partir de su sonoridad que se identifica con la ciudad (<https://00000000.info/acciones/toca-toca/>).

Uno de los objetivos de esta intervención, es visibilizar y preservar la práctica del tarreo como un código de comunicación no verbal, ya que esta forma una parte de la identidad sonora de la ciudad. Sin embargo, esta acción ha ido desapareciendo debido a su prohibición, ya que de acuerdo a las normativas urbanas, esta se considera como una incentivación al comercio ambulante (Canal Tsonami Arte Sonoro, 2018, 7m 09s).

“Toca Toca” genera un vínculo entre la creatividad artística y la identidad-tradición de la ciudad, esto brinda al acto un valor simbólico relacionado principalmente con el espacio social y a pesar de ser una intervención temporalmente limitada, modifica firmemente el espacio energético pero con una alteración mínima en el espacio arquitectónico. Al ser un suceso colaborativo que se construye de forma fundamental con la cooperación de un sector social específico, los vendedores de gas de la región, esta obra genera una narrativa vinculada a la acción participativa.



Figura 4

Vendedores de gas haciendo el recorrido de la acción sonora.

Nota. Recuperado de Acciones/ TocaToca [Fotografía] por Fernando Godoy, s/f. Sitio web oficial del artista (<https://00000000.info/acciones/toca-toca/>).

“S/T” - Porto Alegre, Brasil.

Similar al ejemplo anterior, “S/T” o “Sin Título”, es una acción sonora realizada por el artista brasileño Marcelo Armani en el año 2014 en Porto Alegre, Brasil. Contacté a Marcelo por medio de la recomendación de mi tutor, y podría decir que desde el primer momento que conversamos hubo una excelente comunicación y química profesional, incluso podría considerar a Marcelo como una importante influencia que determinó la incorporación de Brasil en esta investigación, al menos de una manera más allá de la propuesta documental. Su visión como artista sonoro y su vínculo con el contexto me permitió reflexionar sobre las similitudes territoriales, culturales e históricas de nuestros países, desde datos generales como los sistemas gubernamentales hasta los más específicos como las formas y estilos bajo los cuales el artista actual se desempeña.

Retomando el análisis de la acción sonora “S/T”, esta consiste en una actuación donde el artista, colocado en una plaza pública y caracterizado con un código de vestimenta formal, graba y manipula en tiempo real el paisaje sonoro del espacio donde se encuentra. Ruidos ambientales, palabras, frases y toda clase de gestos emitidos por las personas que transitaban en la plaza, fueron el material creativo de esta acción, que captado por un micrófono de uso público, se procesó y modificó para posteriormente reproducirlo en ese momento (<http://marceloarmani.weebly.com/solidao-a-gosto.html>). De tal manera el resultado obtenido fue una atmósfera sonora que se construyó a partir del sitio y las distintas interacciones entre sus elementos energéticos y sociales. Marcelo comentó una anécdota relevante respecto a esta obra y la forma en la cual fue recibida, las personas que participaron en esta acción no tenían una idea previa de que esto iba a suceder, por lo que el público casual actuaba de forma libre e intuitiva al encontrarse con la manifestación artística, algunos tomaban el micrófono e interactuaban con el de forma lúdica, mientras que otras personas solamente tomaron un papel como espectadores. En cierta forma, con esta obra se reafirma el interés de Armani por olvidarse de ejercer un control del espacio y solo jugar con el caos que lo envuelve como parte de su discurso creativo.

La premisa conceptual de esta acción hace referencia a la forma en la que los medios de comunicación pueden llegar a hacer uso de las herramientas multimedia, como los editores de audio, para generar una manipulación específica de la información, de manera que se puede alterar de forma convincente un mensaje de acuerdo a intereses específicos. La acción invita a

la reflexión y al análisis respecto a la adulteración de los medios, como las noticias que son filtradas y reorganizadas con la ayuda de la edición (Armani, 2021)³⁹.

El acto que envuelve esta obra es una intervención muy sutil a nivel del espacio arquitectónico, sin embargo, en el espacio social y energético se hace muy presente, ya que el artista logra instaurar un entorno sensorial que se relaciona con los individuos que lo habitan y que al mismo tiempo participan en generar la obra tanto de forma inconsciente como intencional. En consecuencia no solo crea una atmósfera sonora en torno a los límites de su actuación, sino que también propicia la generación de códigos y normativas sociales que los individuos aceptan, tanto los participantes como los espectadores, al momento de relacionarse con la acción.

La narrativa que genera Armani a lo largo de su intervención podría tener aspectos sustanciales propios del activismo sonoro o la narrativa sonora del espacio, no obstante, y debido a que la obra es primordialmente activada por los entes sociales que conforman la comunidad habitante de la plaza, “S/T” es un ejemplo predominante de una narrativa de acción participativa. En un estricto modo de interpretar esta acción sonora, si no hay público en el espacio donde sucede, sencillamente no puede existir.



Figura 5

Realización de la acción sonora

Nota. Recuperada de *S/T Sound Action* [Fotografía] por Marcelo Armani, 2014. Sitio web oficial del artista (<http://marceloarmani.weebly.com/solidao-a-gosto.html>).

³⁹ Información recopilada de comunicación personal el día 01 de junio del 2021. Semblanza y materiales orales disponibles en el anexo web. <https://www.artesonorolatinoamericano.com/marcelo-armani>

“Transitios” - Ciudad de México, México.

Bajo la autoría y organización del artista mexicano Fernando Viguera, “Transitios” es una instalación e intervención sonora presentada en el 2019 dentro del marco del ciclo “Bosque Sonoro” del Museo de Arte Moderno. Esta forma parte de la serie de piezas “Traslaciones”, cuyo fundamento esencial es la generación de ambientes sonoros envolventes que son contruidos por la resonancia de elementos instrumentales, especialmente instrumentos de cuerda, y activados por los mismos espectadores a través de dispositivos electromecánicos interactivos (<https://traslacionesfv.tumblr.com/about>).

Específicamente en “Transitios”, los elementos sonoros surgen a partir de guitarras acústicas intervenidas, amplificadas y procesadas, que fueron dispuestas en un área de tránsito del museo, unas escaleras, donde el artista buscó generar un espacio sonoro temporal que se fusionara con las cualidades físicas y acústicas de la arquitectura del sitio, de manera que esta intervención podría considerarse que fue interpretada con una conciencia espacial particular.

Subrayo un punto de interés sobre esta obra, mismo que surgió en la conversación sostenida con Viguera, que es la fundamentación creativa bajo la cual surge la serie completa y cuya premisa nace a partir de la búsqueda estratégica de formas y técnicas para la interpretación de la guitarra, esto mediante la exploración lúdica del instrumento y el uso pequeños dispositivos mecánicos que intervienen las cuerdas para la generación de sonidos particulares. De tal forma podría resumir el planteamiento de la obra como una exploración sonora e instrumental, que da como resultado la consolidación de ambiente acústico que es activado y desarrollado sin que exista una dependencia técnica estricta por parte del público que participa en su accionar.

Viguera manifiesta a través de su instalación un espacio temporal y limitado a un lugar específico, donde solo ahí puede suceder la obra de la misma manera o con resultados relativamente similares. Esta propuesta pretende realizar una conexión con su espacio a través de las características arquitectónicas y los vínculos sonoros que suceden a partir de la ejecución, influyendo directamente en el espacio energético del sitio y, en otra medida, en el espacio social, ya que el punto donde sucede la instalación se convierte de forma temporal en un habitáculo contemplativo donde la personas pudieron detenerse para apreciar e interactuar en la conformación de las atmósferas sonoras. Respecto a la narrativa generada, considero que

predomina una narrativa de acción participativa, ya que el formato de la obra contempla al espectador como el elemento activador de la acción sonora.

Figura 6

Montaje de la instalación en el sitio



Nota. Recuperado de *PROYECTOS, PIEZAS Y COLABORACIONES* [Fotografía] por Mónica García Rojas, 2019. Sitio web oficial del artista (<https://fvigueras.tumblr.com/proyectosycolab>).

“Tertulia” - Buenos Aires, Argentina.

“Tertulia” es una intervención audiovisual realizada por los artistas argentinos Nicolás Varchausky y Eduardo Molinari, siendo Nicolás el artista con quien tuve la oportunidad de conversar sobre la obra y su experiencia en el ámbito creativo y de gestión. Al igual que Armani, mi contacto con Varchausky se da gracias a una recomendación, en este caso de uno de mis profesores de licenciatura, el Doctor Francisco Colasanto. Me pareció muy relevante entender y reafirmar algunos de los aspectos fundamentales que influyen en la acción creativa del arte para espacios públicos de Argentina, incluso pude relacionar algunas aportaciones que me hizo Martín Liut, de manera que considero las manifestaciones artísticas surgidas en esta nación como unas de las más influyentes e importantes en el ámbito en el que se involucra esta

investigación, no solo por sus referentes, sino también por el nivel de compromiso social y relación con su contexto histórico.

Producida en el año 2005 en el Cementerio de la Recoleta⁴⁰, “Tertulia” propone una especie de conversación metafórica entre el público espectador y sus ancestros occisos, entre ellos personalidades de la cultura y la política, héroes nacionales, figuras históricas y algunos personajes que forman parte de la historia del cementerio. Esto se desarrolla a lo largo de una selección de cuarenta lugares del cementerio, entre ellos tumbas, mausoleos y sepulcros, que se intervinieron a partir de sonidos e imágenes (Varchausky y Molinari, 2016).

Desde la parte sonora, la construcción del material se basó principalmente en la incorporación y manipulación de archivos de voces, música y sonidos que tuvieran una relación con las personalidades que se encontraban enterradas en cada uno de los cuarenta sitios, mismos que fueron intervenidos con bocinas individuales que reproducía una pieza sonora de aproximadamente tres horas de duración por cada sitio. En total la obra contó con cerca de ciento veinte horas de material sonoro (Canal Editorial UNQ, 2016, 1m 30s).

Otro aspecto que destacó Varchausky, es la forma en la que “Tertulia” sugiere al público participante desplazarse a lo largo del recorrido, tomando en cuenta que este se realizó por la noche y que el cementerio posee una configuración territorial bastante específica, una disposición “laberíntica” como mencionó el mismo artista, similar a una pequeña urbanidad conformada por calles y recodos estrechos. Estas particularidades, en conjunto con el interés de proponer una intervención donde los participantes tuvieron la libertad de crear su propio recorrido, generó una dimensión creativa única que determinó la consolidación de la obra, en donde los espectadores, al estar inmersos en una confusión y desorientación espacial, trataron de construir sus propios caminos en busca de dar sentido al entorno en que habitaban en el momento de la intervención, a través de la corporalidad y los estímulos sensoriales que percibieron (Varchausky, 2021).

Varchausky y Molinari propusieron la instauración de un espacio temporal y delimitado, a pesar de que no realizaron transformaciones abruptas la arquitectura, sí lograron apropiarse de ella para transformar en una forma radical el espacio energético del lugar y reconfigurar el espacio social al reactivar el tránsito de personas en un horario atípico al

⁴⁰ Cementerio ubicado en el barrio de La Recoleta en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. El terreno del cementerio abarca cerca de 5.5 hectáreas y se compone por 4691 bóvedas colocadas en el suelo, de las cuales 94 han sido declaradas por el gobierno argentino como Monumentos Históricos Nacionales. (<https://es.findagrave.com/cemetery/2138575/cementerio-de-la-recoleta>)

habitual. De esta manera lograron crear un entorno con sus respectivos códigos de convivencia y comportamiento, así como generar características sensoriales únicas y específicas en el espacio-tiempo.

Respecto a la narrativa que finalmente se consolidó, esta se podría orientar hacia la narrativa sonora del espacio, derivada de la vinculación generada entre el sitio y su contenido histórico a partir de la intervención con medios audiovisuales en busca de reforzar su significado mediante el lenguaje creativo. Además, se le podrían atribuir algunas características sustanciales de la preservación sonora, debido al tipo de materiales con los que se construyó la obra y la intención de reinterpretar las memorias históricas del cementerio.

Figura 7

Tumba intervenida de Los combatientes del Paraguay en el cementerio de La Recoleta



Nota. Recuperada de *Tertulia - Recoleta* [Fotografía] por Nicolás Varchausky, s/f. Sitio web oficial del artista (<https://www.varchausky.com.ar/tertulia-recoleta/>).

Capítulo 4.

Estrategias para la producción y gestión de obras de arte sonoro dirigidas al espacio público latinoamericano.

Figura 8

Naciones latinoamericanas de interés



Nota. Los países señalados que se muestran en la imagen son en los que se ha enfocado la investigación, principalmente por su importancia económica y cultural.

La apropiación y el uso del espacio público como un soporte creativo ha cambiado las formas en las que artistas sonoros y espectadores se relacionan entre sí, en consecuencia, las acciones y estrategias usadas para llevar a cabo una producción dirigida a estos espacios han tenido la necesidad de renovarse. Ha diferencia de los recintos tradicionales, donde la muestra de obras sucede bajo códigos reglamentados, en los entornos públicos el o la artista se enfrenta a un gran número de variables, que no siempre están dispuestas de la mejor manera para la muestra artística. Es por ello, que los procesos para llevar a cabo la logística, el financiamiento y la organización de toda producción de dicha índole, puede llegar a ser tan importante como la conceptualización creativa.

Planteamiento de modelos de gestión particulares.

Con base en mi práctica como artista sonoro y promotor de la cultura en mi región, así como en la experiencia adquirida en el proceso de esta investigación, he planteado un marco teórico sobre lo que creo son los principales ejes transversales que involucran los procesos de conceptualización, creación, desarrollo y gestión de la producción artística sonora dirigida al entorno público. Este marco tiene el objetivo de plantear una visión panorámica respecto a los tópicos generales que se abordaron a lo largo del cuerpo de la investigación, con la intención de delimitar un campo de análisis fundamental que proporcione una amplia posibilidad de conectar conceptos y teorías de acuerdo a la realidad, las perspectivas profesionales y experiencia de cada lector. Ya que al contemplar la diversidad del continente y la multiplicidad de realidades del mismo, sería arriesgado e insostenible sugerir modos, procedimientos o estilos absolutos para abordar la producción de obras sonoras orientadas a la intervención del entorno público latinoamericano.

El planteamiento de un modelo para la gestión de este tipo de obras en Latinoamérica podría ser un poco confuso, debido a que este ya existe bajo un sistema de administración institucional, como anteriormente lo expuse. Sin embargo, considero que la existencia de un modelo preestablecido, es solo uno de los aspectos a tomar en cuenta para la fundamentación y surgimiento de submodelos. En otras palabras, cada propuesta o producción determinará de forma interna el planteamiento de un conjunto estratégico basado en sus intereses y búsquedas, así como en las características que son determinadas por el mismo entorno, lo que en consecuencia dará origen a un marco de acción donde cada agente cultural se desempeñará en busca de oportunidades y condiciones para cumplir sus objetivos.

Por ejemplo, a lo largo de los años en los que he desempeñado labores de gestión en el ámbito de propuestas culturales, he atendido de diferentes maneras las necesidades que estas demandan, a veces a través de las instituciones gubernamentales como convocatorias que atienden a las políticas de desarrollo cultural en el país, o también de manera totalmente independiente sin recurrir a instituciones u organizaciones y dependiendo de mis capacidades y recursos. Lo que quiero explicar con esto, es que existe una amplia flexibilidad para desarrollar producciones en la región, así como distintas vías para hacerlo que no recaen estrictamente a través del Estado, como lo dictaría nuestro modelo predominante. Es por ello que cuando me refiero al planteamiento de estrategias particulares, lo hago bajo el sentido de

desarrollar sistemas de trabajo y gestión que atiendan al adecuado desempeño de una producción dentro de los marcos administrativos de cada región, y no como una opción para la destitución del modelo actual de América Latina, creo que eso es una acción que depende de eventos globales que difícilmente podría predecir.

Es importante mencionar que la construcción de esta propuesta la he terminado de conformar y fundamentar a partir de la recopilación de experiencias de los artistas entrevistados, por lo que en este último capítulo toma aún mayor relevancia y sentido los resultados de la implementación de los métodos cualitativos (entrevistas y charlas), ya que su enfoque me ha permitido concretar y comprobar las estrategias efectivas que fundamentan un proceso de producción y gestión, mismo que se basa en la deducción lógica de los vínculos que se generan entre los distintos puntos teóricos abordados anteriormente y la experiencia profesional de artistas especializados en el arte sonoro y su relación con los espacios públicos contenidos en las naciones que conformaron mi muestra de estudio (Figura 8), cuyos ejemplos se han expuesto anteriormente. Enfatizo que esto es una interpretación en función con el marco general y las experiencias recopiladas, por lo que no descarto el surgimiento de nuevos planteamientos y deducciones que aporten una perspectiva diferente, por el contrario, podría llegar a ser enriquecedor para el campo de estudio.

Etapas para el desarrollo de una producción.

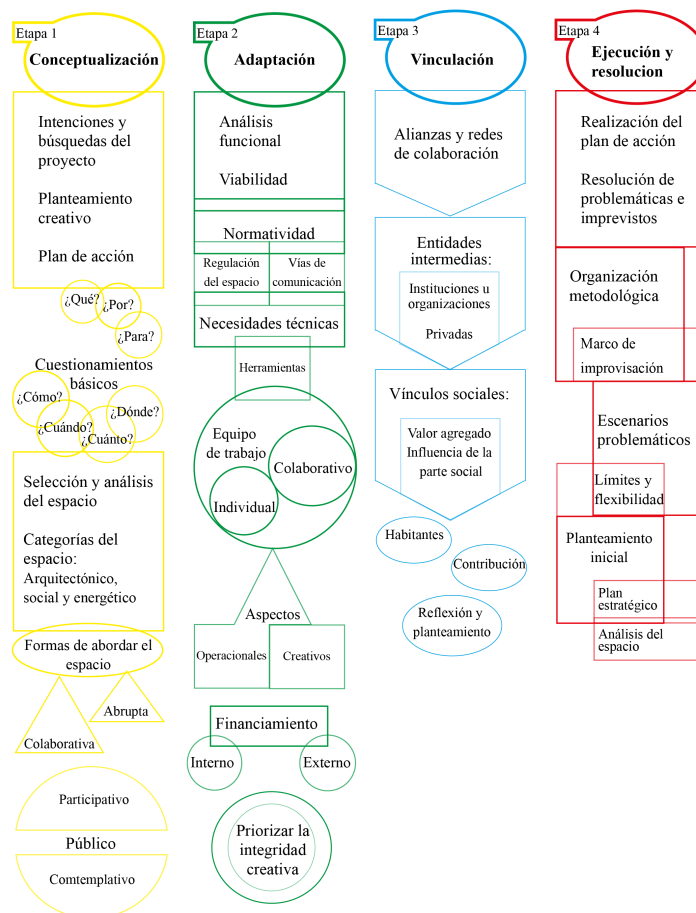
En primera instancia, me ha sido posible determinar una secuencia lógica de acciones, por lo que he optado por plantear un modelo estratégico organizado en cuatro etapas generales que me permita exponer, bajo un sistema ordenado, los distintos puntos relevantes del proceso creativo, de gestión y producción que fueron detectados a lo largo de la evolución de esta investigación, resumido en la Figura 9. Éstos van desde los aspectos creativos-estéticos hasta los funcionales-logísticos. Sin embargo, destaco que el interés de esta organización de ideas e interpretaciones no es plantear una guía sobre la formulación de proyectos, en vista de que ya existen metodologías y teorías probadas que fácilmente son adaptadas al campo de la cultura y las artes, no sería de gran relevancia aportar otra compilación más de estrategias y métodos. Además de que bajo un enfoque regional tan amplio como lo es Latinoamérica, las múltiples realidades de la región promueven distintas necesidades sujetas al espacio-tiempo que tendrán que verse satisfechas en planteamientos específicos de cada proyecto, propuesta o producción,

por lo que me parece improbable determinar un modelo transversal absoluto aplicado a toda la región latinoamericana.

En concreto, mi intención radica en exponer algunos puntos sustanciales sobre la fundamentación de obras sonoras dirigidas al espacio público, sus procesos creativos y necesidades para su gestión, así como sus relaciones actuales con la experiencia de artistas latinoamericanos contemporáneos, esto con el objeto de puntualizar aspectos fundamentales de la identidad regional que puedan servir como una base en la fundamentación de la práctica profesional del artista y gestor(a) que trabajan en la producción de arte sonoro para los espacios públicos en Latinoamérica.

Figura 9

Resumen de las etapas para el desarrollo de una producción



Nota. Esquema resumido de las cuatro etapas reflexionadas para desarrollar una producción de arte sonoro para el espacio público. Estas se encuentran basadas en el análisis de la experiencia de los artistas latinoamericanos entrevistados.

Etapa 1. Conceptualización de la producción.

En esta primera etapa, la finalidad es la exploración y la búsqueda esencial de las intenciones del proyecto. Contar con las bases claras desde la concepción intelectual, permitirá proponer acciones acertadas sobre la propuesta a realizar, de lo contrario, si las ideas y pretensiones son poco claras, los resultados serán obras confusas, sin una intención definida y con una mala relación comunicativa (Maciá, 2021).

Al pensar en el entorno público de una urbanidad como un soporte para llevar a cabo una obra, la conceptualización de la producción, de acuerdo al espacio específico donde se desarrolla, toma una mayor relevancia, ya que este va a ser el primer paso para acercarse al espacio y explorarlo. Sin embargo, considero que este es uno de los puntos más complicados a los cuales nos podemos enfrentar, al menos dentro de mi práctica, el espacio público puede llegar a ser intimidante e inconmensurable, debido a las diversas variables que determinan y condicionan gran parte de la labor creativa. Esto no es un problema localizado en una sola experiencia, por ejemplo, el artista sonoro Marcelo Armani rectificó en entrevista, que la práctica artística en el espacio público no es algo controlable, por el contrario, es complicado contener todo bajo en un control certero, ya que las variables que constituyen al sitio tienden a convertirse en caóticas, lo que en orilla al artista a ser más flexible e incluso recurrir a la improvisación.

Es por ello que destaco la trascendencia de un planteamiento de bases y fundamentos claros que sirvan de guía a lo largo de todo el desarrollo de la producción, de manera que haya una conciencia muy clara sobre las búsquedas e intenciones que se pretendan lograr, ya que de esta forma las pretensiones centrales de la misma no sufrirán una afectación al momento de reajustar aspectos que sean influenciados por las condiciones caóticas de un contexto, incluso si se llega a tener la necesidad de improvisar o de tomar decisiones en el momento.

Bajo mi perspectiva, la conceptualización del proyecto es un aspecto que se debe tomar con paciencia, ya que esto será una determinante importante para proseguir con un adecuado desarrollo. En gran parte, si la propuesta no tiene la claridad suficiente, no solo se verá afectada la calidad comunicativa de la obra, como cité anteriormente a Oswaldo Maciá, sino que también el desarrollo de la producción se podrá ver amenazado al no estar bien definida su dirección, dicho de otra forma, si no tenemos un punto claro al cual queremos llegar, no será posible definir una ruta para avanzar. En gran medida, una problemática común es la confusión

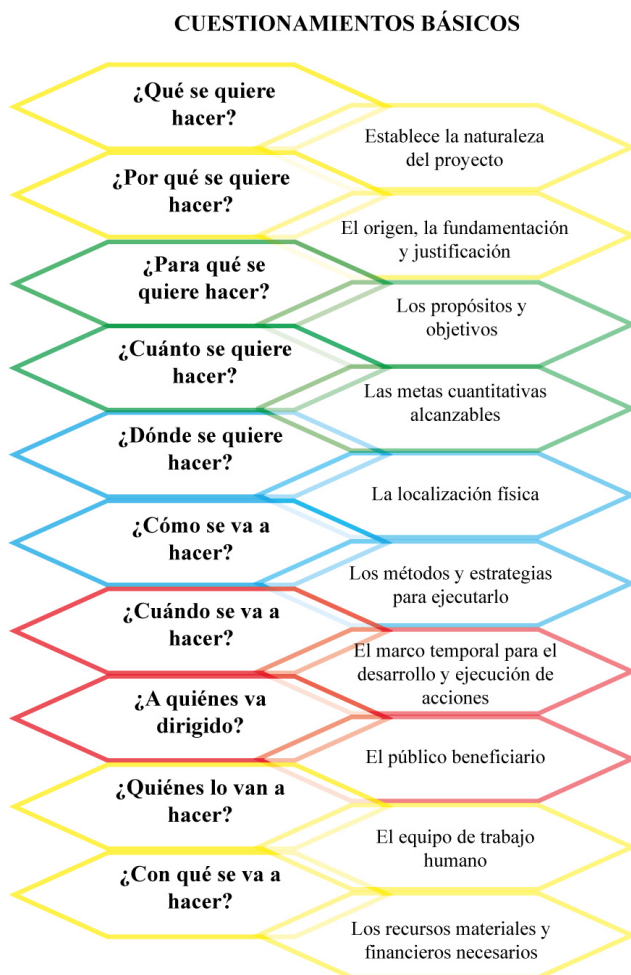
que se genera a partir la primera confrontación del creador con sus ideas de producción, así como lo tentador que resulta ponerla en marcha lo antes posible, no obstante, antes de precipitarse a las siguientes fases de la planeación y desarrollo, es crucial actuar con cautela y tomar el tiempo necesario al momento de decidir y ejecutar cada acción, ya que los primeros pasos de un esquema productivo, en este caso creativo, tendrán un impacto notable en los resultados finales, tanto positivo como negativo (Gary, 2017).

Cuestionamientos básicos.

Desde mis primeras incursiones en proyectos de gestión y producción cultural, he podido interactuar con un gran abanico de herramientas, instrumentos, métodos, estilos o

Figura 10

Las preguntas básicas para el planteamiento de un proyecto



formas para comenzar a proyectar una propuesta cultural-artística, de forma que me ha sido posible identificar similitudes sustanciales que están presentes en gran parte de las metodologías para el diseño, gestión y/o producción de obras artísticas, mismas que resumo en los denominados cuestionamientos básicos. Para ejemplificar estos cuestionamientos, recurriré a la propuesta teórica de Ander-Egg y Aguilar, la *Guía para diseñar proyectos sociales y culturales* publicada en el año 2005, mostrada en la Figura 10. Su fundamento se basa en el planteamiento de autocuestionamientos como una alternativa para vislumbrar las condiciones mínimas que determinen de forma anticipada las decisiones para la organización y coherencia de toda acción artística que se pretenda llevar a cabo. En consecuencia se promueve la delimitación

de un marco de acción fundamentado en ideas claras y se determina la viabilidad preliminar de la realización del proyecto.

Otro de los aportes de importancia que destaco de este conjunto de autocuestionamientos, es la posibilidad de plantear y sustentar una fundamentación escrita, misma que podría llegar a ser una herramienta trascendental al momento de gestionar una producción. Esto me lleva a recordar una reflexión discutida durante la entrevista que sostuve con el artista Fernando Viguera (2021)⁴¹ sobre la relevancia del documento escrito como un elemento imprescindible de toda producción, ya que este quizá podría llegar a tener la misma importancia que el discurso o lenguaje creativo de un artista, al representar un esquema que posibilita la formulación de ideas y subjetividades creativas a través de un documento pragmático que posibilite la comunicación de la propuesta de producción con otros agentes involucrados o que se busquen involucrar, tales como figuras representativas de una institucionalidad u organización alejada del campo de la cultura y las artes.

No obstante, aunque si es una posibilidad determinar la repercusión de la documentación elemental de una producción, podría poner a discusión la construcción adecuada de esta, ya que considero que no hay una fórmula determinada que regule de manera concreta la manera en la cual se debe conformar un proyecto escrito, por el contrario, pueden llegar a existir diversas posibilidades y configuraciones debido a que cada proyecto se encuentra sujeto a características propias del contexto donde se disponga. Por consiguiente, la formulación de los cuestionamientos, a pesar de que tienen la virtud de ser un poco más universales, podrán orientar a la generación de distintos formatos escritos de acuerdo a las necesidades y requerimientos de cada zona.

Selección y análisis del espacio.

Una vez determinada la dirección inicial de una producción artística, y con base en el seguimiento de la misma, se ha de proseguir a decidir la demarcación territorial dónde tendrá que suceder. Esto puede llegar a ser uno de los principales e iniciales retos a los que se tiene que enfrentar el o la realizadora de una producción que pretenda desempeñarse en él espacio

⁴¹ Información recopilada de comunicación personal el día 17 de mayo del 2021. Semblanza y materiales orales disponibles en el anexo web. <https://www.artesonorolatinoamericano.com/fernando-viguera>

público urbano, ya que el gran número de variables contenidas en un espacio promueven escenarios impredecibles y complejos de abordar.

De acuerdo a los análisis previos y con base a los aspectos históricos y antropológicos que rodean el contexto del espacio público, he llegado a deducir que estos están llenos de significados y antecedentes que se identifican en sus construcciones arquitectónicas y sociales, ya que la identidad de cada sector social se ve reflejada mediante conductas de apropiación y legitimación del espacio en el que habitan. El espacio público latinoamericano, aunado a los hechos y huellas históricas que representan parte de la identidad, ha sido dispuesto por sus habitantes como un soporte para la manifestación y expresión de ideales individuales y colectivos, tal como se expone en secciones anteriores y se ejemplificó con la Plaza de las Tres Culturas y la Plaza de Mayo. De tal forma esto me lleva a proyectar una amplia gama de posibilidades para abordar un espacio como un soporte creativo, por lo que el planteamiento de una obra artística dentro de un entorno público no es una situación que se ejecuta a la ligera, aún más cuando se piensa en arte sonoro, ya que al ser el sonido un medio sujeto a una interpretación más abstracta y subjetiva, se corre el riesgo de promover escenarios que fácilmente podrían llegar a suscitar el caos implícito en el espacio al no tener claridad en la dirección que el proyecto lleve.

Teniendo en cuenta que la selección de un entorno para desarrollar una producción es una tarea delicada y que requiere de sumo cuidado, he optado por dividir este punto en dos aspectos de importancia que sugiero ser contemplados antes de realizar una selección.

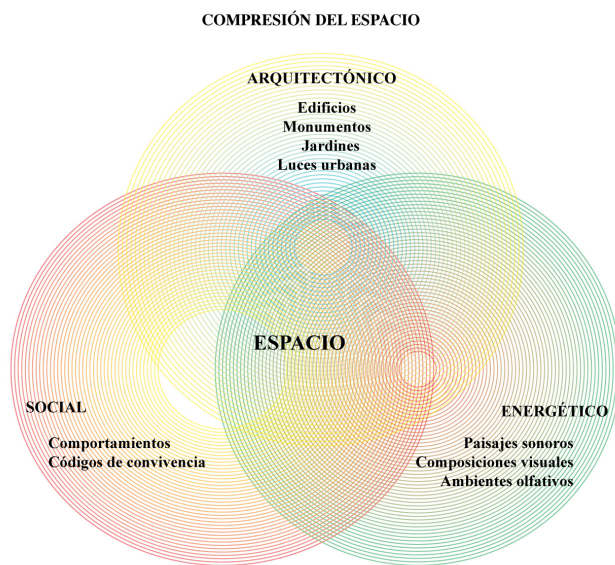
Comprensión del espacio.

La comprensión del espacio es una tarea complicada pero de importante trascendencia cuando se habla de producción artística situada en espacios públicos. Para este punto retomaré el análisis mediante las categorías del espacio (Figura 11), ya que pensar en un territorio como un todo puede llegar a representar una tarea confusa que dificulte la claridad del análisis.

En una primera instancia, la categoría del espacio arquitectónico, cuyo principal interés es establecer una relación entre los elementos físicos como: edificios, monumentos, jardines, luces urbanas, entre otros elementos inamovibles que se encuentran en un entorno, toma el papel fundamental de prevenir las funcionalidades físicas entre producción y espacio. Dicho

Figura 11

Categorías del espacio



de otra forma, permitirá establecer posibles escenarios funcionales para predecir la viabilidad de la producción a un nivel técnico de una propuesta en concreto, ya que dada la diversidad de los espacios públicos, habrá algunos que cumplan con las necesidades específicas para realizar una obra, así como otros que imposibiliten la realización de la misma (Erazo, 2021).

La segunda categoría es la del espacio social, cuyo fundamento he examinado como la clasificación de los distintos comportamientos y códigos de

convivencia de los entes sociales que habitan dentro de un territorio delimitado. El conocimiento de este permitirá una adecuada comprensión sobre las conductas y relaciones que se generan entre las personas través del espacio arquitectónico y sus elementos, permitiendo de esta forma su significación y usos particulares. No obstante, estimo que su análisis es quizá es el más complejo, ya que su evaluación deberá tener un grado de profundidad con relación a la importancia histórica y antigüedad del entorno contemplado. Un punto clave que a lo largo de mi indagatoria he podido definir en el análisis del espacio social, es entender el entorno bajo la visión de un habitante del mismo y como este se desarrolla a partir de la experiencia y las prácticas que ahí suceden, en otras palabras, creo que es fundamental tratar de mostrar empatía con las personas que componen un espacio social determinado, mediante la adopción de sus ideales y estilos de vida. Esto también lo refuerzo con la experiencia que me compartió Fernando Vigueras, ya que en su práctica, el espacio y sus características explícitas e implícitas son aspectos que influirán en la persona que pretenda habitarlo, incluso si proviene desde un sitio diferente, y una vez que esta logra tener un contacto directo con el contexto particular, podrá situarse en él y ejercitar una perspectiva más allá de lo superficial, en ese momento se comienza a profundizar en el entorno. Este tipo de análisis permite establecer en la producción, una visión sobre los posibles resultados que se darán en relación con la recepción por parte de un público hipotético y el impacto que se podrá

tener en la cotidianidad de un territorio, así como la pertinencia creativa que pueden tener las propuestas en torno a los contenidos históricos y significativos del sitio.

La tercer y última categoría que he tomado en cuenta para realizar el análisis integral de un territorio, es la del espacio energético⁴², cuya naturaleza radica en considerar los elementos adjuntos al espacio que se hacen presentes a través de los sentidos. Estos elementos, como podrían ser los paisajes sonoros, las composiciones visuales o los ambientes olfativos, son el resultado de la interacción de las otras dos categorías, por lo que permitirán complementar y afianzar el conocimiento que se obtenga de la parte arquitectónica y social. Un ejemplo de ello podría situarlo en mi entorno más inmediato, el asentamiento urbano donde vivo (colonia) dentro de la ciudad de Morelia, cuya construcción espacial radica en un conjunto de viviendas donde se promueve un tipo de comercio ambulante (pregoneros) y existen algunos negocios de abarrotes, comida preparada, talleres mecánicos, así como rutas viales donde circulan vehículos de transporte público. La combinación de estos elementos determinan un ambiente sensorial que se podría resumir a códigos sonoros puntuales como los vendedores de gas y agua purificada, los ruidos de camiones o las voces humanas que se perciben a través de las casas al transitar por las calles, a su vez es posible encontrar aromas de comida o combustibles localizados en puntos específicos, también se puede percibir una configuración visual que es el resultante de las viviendas, locales comerciales y rutas viales destinadas a los automóviles que ocupan el espacio. Todos estos elementos son el resultante de una visión colectiva que se origina a partir de la composición del espacio social y arquitectónico.

El análisis de las tres categorías del espacio representa una alternativa para la comprensión lógica de la composición y el funcionamiento de un sitio determinado, esto aplicado a una acción artística que pretenda ocurrir en un espacio de índole público, podría llegar a funcionar como una herramienta operacional y creativa para la prevención de posibles dificultades o para la determinación de necesidades y planteamientos que dicha acción pueda llegar a representar. Empero, es importante tomar en cuenta que el análisis del espacio es una herramienta flexible que se encuentra sujeta a las búsquedas y características particulares de cada proyecto. De forma particular al situar el análisis en propuestas de arte sonoro, me parece inevitable que sus resultados se encontraran jerarquizados de acuerdo a aquellos elementos espaciales que se relacionen de mejor manera con el ámbito acústico del lugar estudiado. Con

⁴² Referente a aquella dimensión de un espacio conformado se percibe a través de los cinco sentidos.

esto me refiero a que, a través del estudio del espacio y sus categorías, se buscaría enfatizar aquellos aspectos distintivos de la identidad espacial que guarden un mayor potencial expresivo sonoro, esto propiciará un enfoque que sugiera formas puntuales intervenir y ocupar el espacio, donde lo sonoro sea el medio que estimule la generación de vínculos poéticos y la producción de sentido entre la obra y la interpretación del sitio donde esta ocurra (Varchausky, 2021). Este resultado pudiera ser muy diferente si se buscara realizar una acción teatral o plástica, por ejemplo, en esos casos quizá la jerarquización de los elementos pudiera estar sujeta otros estímulos o búsquedas determinadas por los intereses de cada producción en cuestión.

Dilema ético.

Quizá este punto pueda llegar a ser un poco polémico, ya que pensar en un planteamiento ético en el arte es una interpretación muy subjetiva. Sin embargo, al abordar un espacio de uso público en busca de intervenir en él con una propuesta artística, inevitablemente se generarán relaciones dinámicas entre la obra y los elementos del entorno. Es ahí donde surge este dilema, respecto a la forma en la que el o la artista se planta en un territorio específico y pretende desarrollar su trabajo, al mismo tiempo en el que relaciona e involucra en el proceso a los elementos presentes en entorno previsto.

Desarrollar un proyecto o producción para sitios de naturaleza pública, desde mi punto de vista profesional significa transgredir la barrera de la cotidianidad del mismo, afectar las relaciones entre los entes vivos y generar espacios artificiales con nuevas formas y códigos de comportamiento y convivencia. Es por ello que el contemplar los usos e intereses de los habitantes que se involucran en y a través del territorio de forma diaria, podría representar una clave para determinar la naturaleza de la producción y sus intereses. Esto podría simplificarlo en una dualidad general que reflexionado bajo la visión del compositor argentino Martín Liut, con quien pude profundizar en este tema de forma personal: o se plantea un trabajo en colaboración con la comunidad y las características de identidad del espacio, o se realizan las acciones desde una posición sobre el espacio y sus elementos, en otras palabras, se traslada la obra sin contemplar nada ni a nadie.

Ya en una propuesta práctica, este dilema podría llegar a ocasionar algunos problemas innecesarios, es por ello he determinado el planteamiento de algunos cuestionamientos

adicionales que puedan servir de guía para determinar las relaciones básicas que una producción tendrá con el entorno donde se posicione. Estos son los siguientes:

- ¿Cuál es la posición e importancia que tiene el realizar una producción artística en un territorio de uso común?
- ¿Cuál es el tipo de impacto que busco generar en el espacio? ¿Quiero hacer una intervención sutil y armoniosa relacionada con el sitio o busco realizar una imposición que proponga una obra invasiva?

A manera de cierre de este punto, la finalidad de plantear el dilema no radica en establecer un juicio sobre las dos formas concretas en las que se podría hacer uso del espacio a través de una propuesta creativa, por el contrario, no creo que se pueda determinar cual es la forma correcta de hacerlo, ya que simplemente son maneras de realizar las cosas de acuerdo a cada búsqueda o interés. Sin embargo, sí considero fundamental tener la suficiente conciencia de ello, esto facilitará la precisión de aspectos básicos sobre la esencia de la producción y sus objetivos.

Público.

Anteriormente abordé los diferentes tipos de audiencias que una obra dirigida al espacio público tiene la capacidad de captar, siendo el público de tipo casual, que se encuentra accidentalmente con la acción artística al transitar por el sitio donde sucede, el más predominante. Esto permite concebir a las personas como un elemento fundamental que se ha de contemplar dentro de un proceso creativo y funcional de producciones que son dirigidas a los espacios de uso común, en donde el público puede consolidar una propuesta mediante dos papeles básicos: participativa activa o contemplativa pasiva. El primer papel hace referencia a que producciones que determinen el papel del público como un elemento activador de la acción artística, tal como fue en la obra mencionada del a artista Marcelo Armani. Mientras que el segundo se refiere más a un público que presencie el resultado y elabore sus propias conclusiones sin tener alguna intervención en el desarrollo del producto artístico. No obstante, indicar este papel del público como algo pasivo es algo meramente convencional, ya que, y de acuerdo a la discusión que sostuve con Nicolas Varchausky, no se podría considerar la escucha

o percepción de una obra sonora como una acción pasiva, debido a que el oyente trabaja constantemente en la interpretación de la acción comunicativa resultante de la obra, a pesar de que se encuentre inactivo en el ámbito físico.

De tal forma es como surgió un cuestionamiento esencial que considero que toda producción que pretenda desarrollarse en entornos públicos debe tomar en cuenta: ¿cuál es el papel de la audiencia en el proyecto? Si bien existe la posibilidad de enfocar la producción hacia un tipo de público determinado, el contemplar al espacio público como una parte de la ecuación creativa-funcional de un proyecto artístico, hace más complicado predecir el tipo de personas que se interesarán o simplemente estarán en el momento que dicho proyecto suceda. Sin embargo, quizá es posible establecer un marco general con base en los análisis previos, como por ejemplo: una plaza pública donde fuera recurrente que personas de la tercera edad se reúnan a realizar eventos sociales, o un jardín urbano que sea un espacio de esparcimiento familiar. Estas características dadas por el estudio de los espacios puede que no sean suficientes para establecer un control totalitario en el desempeño de la producción, pero si permitirán obtener un mayor conocimiento del entorno particular y así tomar una decisión acertada al momento de dar un papel a los individuos que podrán llegar a formar parte de una intervención que se pretenda realizar.

Independientemente de la visión bajo la que se aborde el espacio en una producción, destaco la importancia e influencia del papel que desempeña la audiencia en esta, ya sea en el desarrollo creativo de una obra o solo a través de su interpretación y recepción. Al final de todo, la confrontación de la producción ante el público generará distintas visiones interpretativas de acuerdo a la forma en que se relacionen con la manifestación artística. Esto resulta de gran importancia aún más cuando se habla de producciones situadas en un espacio público, donde la exposición ante el ámbito social forma parte de la dinámica creativa y consolidación de este tipo de manifestaciones.

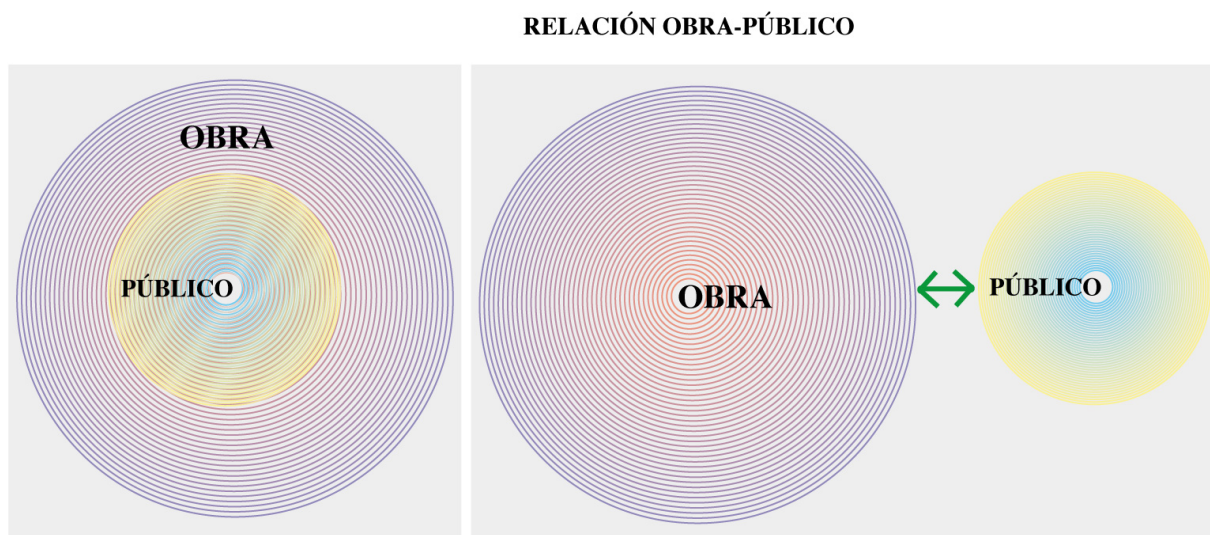
Es por ello que, y de acuerdo a la recopilación de experiencias del artista colombiano Oswaldo Maciá, considero factible afirmar que este tipo de obras artísticas naturalmente son una forma de comunicación, por lo cual es una reacción inevitable generar un diálogo con el público a través de los sentidos, igual como sucede en una conversación que va del emisor (artista/obra) al perceptor (público/audiencia). En la entrevista con Oswaldo, se determinó que el funcionamiento de una producción artística radica en la transición de la acción comunicativa, donde el emisor formula y comparte un espacio de pensamiento. Dicho de otra

forma, se comparte un mensaje sustancial implícito en el acto artístico que llegará al público receptor a través de sus sentidos, en consecuencia, éste último elaborará sus propias interpretaciones de ese espacio de pensamiento y aportará una significación con base en su experiencia e historia personal, independientemente de su cercanía al ámbito artístico.

Desde una perspectiva semejante, surgida en el diálogo con el artista David Vélez (2021)⁴³, las personas presentes en una producción hecha para el espacio público podrían considerarse de acuerdo a la manera en la que estas se relacionan con el proyecto u obra creativa, esto a partir de dos maneras (Figura 12): ser contemplados como participantes y colaboradores en la realización de la acción artística para consolidarla como una obra, o solo como una audiencia que recibe la obra y que su papel en la producción supone un elemento de investigación, cuya respuesta o reacción representa un interés como parte del estudio y la experimentación con el contexto.

Figura 12

La relación con el público



Pudiera también existir la posibilidad de que la obra resultante de una producción realizada en el espacio público, debido a su naturaleza caótica e impredecible, tenga la flexibilidad de establecer ambos niveles de relación. Sin embargo, es necesario contemplar desde un principio cual será la relación predominante que encamine a conclusión exitosa de la

⁴³ Información recopilada de comunicación personal el día 10 de junio del 2021. Semblanza y materiales orales disponibles en el anexo web. <https://www.artesonorolatinoamericano.com/david-vélez>

producción, ya que existen propuestas que necesariamente requieren de personas que sean el elemento activador de la obra, pero que al mismo tiempo son capaces de generar una expectativa que congrege a una audiencia contemplativa. Un ejemplo de ello pudiera ser *Toca Toca*, ya que la acción sonora necesitó de un público activo (los vendedores de gas) que tiene el papel de interprete y audiencia al mismo tiempo, además de contemplar a espectadores casuales que tuvieron contacto de forma espontánea con la experiencia acústica y performática.

Finalmente, con base en algunas reflexiones de Marcelo Armani, el público debe ser considerado como una entidad interpretativa sea cual sea su papel en una producción, ya que este determinará la concreción de toda propuesta surgida para un entorno de uso común, a la vez que promoverá un ejercicio de retroalimentación profesional. Es por ello que es determinante, incluso imprescindible, que exista y se refuerce la relación entre el público perceptor y la obra artística.

Etapas 2. Adaptación de la producción.

El planteamiento central de la presente etapa nace de la experiencia y el aprendizaje que he obtenido a lo largo de mi práctica artística, debido a que en mi proceso creativo, generalmente, las ideas y los planteamientos artísticos tienden a superar los límites y capacidades para su realización (económico, tecnológico, administrativo, etc), lo que en consecuencia ha llegado a representar una importante problemática logística y funcional que impacta directamente en la calidad de las producciones realizadas, aún más evidente cuando se habla de espacio público como soporte creativo. Dentro de la charla que mantuve con el artista Martín Erazo, pudimos discutir sobre este punto, y se determinó que, al menos en la práctica de arte para espacios públicos, siempre existe un riesgo de sufrir cambios abruptos respecto a los planteamientos iniciales, esto debido a la necesidad de involucrar a un gran número de interlocutores con los cuales se necesita dialogar y hasta cierto punto negociar sobre el proyecto, por lo que es de suma importancia contar con la mayor claridad posible sobre las características, necesidades y objetivos referentes a la producción, de manera que se establezcan los límites necesarios para que esta no sufra en su realización. Además, en esta fase se deberá comenzar a contemplar de manera consciente las características particulares del modelo de gestión que regule el espacio donde se pretenda realizar la producción, ya que estas

podrán llegar a jugar un papel fundamental para establecer un marco de acción bajo el cual se podrán organizar y determinar las actividades necesarias para lograr los propósitos que se hallan planteado anteriormente. Estas conjeturas me han llevado a considerar la segunda etapa como un periodo de reflexión en torno a las posibilidades que una producción tiene para adaptarse a las distintas variables que están contenidas en el espacio y, por ende, a la capacidad que se tiene de prevenir futuras problemáticas que amenacen con alterar significativamente las intenciones y objetivos de la propuesta.

En esta reflexión se realizará un análisis sobre las necesidades funcionales del planteamiento creativo de una producción, así como el grado de flexibilidad operativa que puede llegar a tener, sin que se vean afectados sus objetivos y búsquedas, respecto a las variables relacionadas a los procesos de gestión y administración, tales como: las normatividades urbanas, los modelos de gestión, las posibilidades técnicas del espacio, las capacidades presupuestales, las habilidad de gestión y administración de los responsables de la producción, entre otras, esto con el objetivo evaluar que todos los procesos creativos sean factibles, sensatos y realistas en relación con las características y capacidades de ejecución, de forma que se pueda promover el mejor escenario para adecuar la realización de dicha producción, o de lo contrario, declarar la inviabilidad de la misma.

Normatividad del espacio público.

Cuando hablo de normatividad, esencialmente me refiero a las distintas normas y reglas que pueden estar reguladas por un organismo de administración estatal (leyes) o solo forman parte de los códigos de comportamiento de un sector social. Estas tienen la finalidad de regular y organizar los espacios, de manera que todos los habitantes se desarrollen de forma respetuosa y armoniosa dentro de ciertos parámetros territoriales. Sin embargo, considero que estas normas no siempre tienen el mismo nivel de validez, esto debido a eventualidades extraordinarias que plantean nuevas formas de interpretar el espacio. Un ejemplo de ello es el primer cuadro del centro histórico de Morelia, mi ciudad natal, este es un punto conformado por elementos arquitectónicos, vías de tránsito para vehículos y espacios para la circulación, congregación y esparcimiento de personas que conviven bajo ciertas ciertas normas de comportamiento implícitas en los modos de uso del espacio. Dentro de las dimensiones territoriales de este lugar se encuentran comercios de distintos tipos, vendedores ambulantes

de globos, limpiabotas, músicos organilleros que trabajan bajo el permiso del municipio, entre otros muchos elementos que conforman una identidad espacial. Sin embargo, la manera en la cual se desarrolla rutinariamente este entorno puede llegar a cambiar de forma drástica por acontecimientos extraordinarios, estos llegan a modificar primordialmente las normas de tránsito, la convivencia social y algunas leyes declaradas por el estado, como en el caso de los eventos religiosos de semana santa (la procesión del silencio⁴⁴) donde se establecen normas de silencio estricto y solemnidad por un tiempo determinado, las manifestaciones sociales en las que se transgreden las construcciones arquitectónicas con pintas de protesta o los conciertos de índole pública que toman la calle como un foro masivo para congregar a cientos o miles de personas.

Así como el caso de la ciudad de Morelia, existe una amplia diversidad de espacios cuya versatilidad de uso puede ser muy flexible, pero esto no necesariamente es una constante para todos los lugares, por lo que habrá muchos que tengan una regulación más estricta. Al momento de plantear una producción para un espacio público, me resulta fundamental desarrollar una visión integral del espacio, comprender sus elementos de identidad y ejercer una labor como una entidad mediadora entre la expresión cultural y un entorno complejo, de manera que siempre se cuente con una perspectiva realista del espacio. Con esto me refiero a entender su naturaleza, necesidades, construcciones sociales y organización legítima, de manera que esto permita establecer un marco de trabajo bajo el cual se pueda desempeñar una acción artística de manera exitosa. Esto podría llegar a ser una constante que artistas y gestores han incorporado en sus prácticas profesionales, como es el caso de Oswaldo Maciá que me compartió puntualmente parte de sus procesos creativos en el desarrollo de *Scenario in construction*, donde destacó que el espacio público siempre se encuentra regulado en términos de urbanidad y arquitectura, por lo que en cualquier país, estado, ciudad o comunidad existirán regulaciones que dicten el uso responsable de un espacio, tales como los niveles de sonido, la distribución de los asentamientos humanos, la iluminación, entre otras particularidades que deberán ser consultadas con un especialista o directamente con las autoridades competentes. Estas regulaciones son aspectos dados por el tipo de espacio y el contexto que lo caracteriza, por lo que cada uno tendrá una reglamentación particular.

⁴⁴ Evento solemne, donde cientos de persona se reúnen en el centro de la ciudad para marchar en silencio por la avenida principal, esto con motivo de las tradiciones católicas de semana santa. Macías (2015), a través del medio de noticias local *Quadratín*, describe a este evento como una muestra de manifestación religiosa popular, así como de las más importantes tradiciones de la ciudad.

Un ejemplo conciso sobre la influencia de la normatividad en una producción, es la obra *Tertulia* de Nicolás Varchausky, dicha obra sucedió en un cementerio que se considera un espacio de uso público, sin embargo, este sitio mantiene algunas regulaciones particulares, como lo son los horarios de apertura y cierre, un órgano gubernamental específico⁴⁵ que lo administra o la característica híbrida entre lo público y lo privado, ya que a pesar de que en general el territorio del cementerio es de acceso público, las tumbas que se encuentran ahí son privadas, por lo que esto último representó una situación problemática que se abordó desde lo artístico pero con base en las reglas específicas del espacio. En consecuencia, la forma final de la obra tuvo que ser moldeada y adaptada de acuerdo a las relaciones puntuales entre el territorio y su normatividad, de manera que se requirió un mayor trabajo en un proceso de adaptación y organización de los parámetros creativos de la intervención,

Es una tarea crucial identificar los marcos reglamentarios y las vías de comunicación con las autoridades que administran el espacio donde se pretende intervenir, ya que toda producción tendrá que contemplar las regulaciones del sitio en forma clara y puntual, para así definir los principales aspectos funcionales que den sustento y muestren la viabilidad del proyecto de acuerdo a sus intereses estéticos y/o búsquedas artísticas. En una manera puntual, la normatividad del espacio a intervenir podría ser el primer obstáculo que una producción tendría que superar, para así encontrar el punto de equilibrio entre sus planteamientos creativos y los requerimientos funcionales.

Necesidades técnicas.

Una vez definida la intención artística y analizado el territorio a profundidad, habrá que tomar en cuenta todas aquellas herramientas necesarias y fundamentales para crear y ejecutar la producción planeada de la mejor manera posible. Con el enfoque en el arte sonoro, podrían llegar a ser necesarios equipos de cómputo, audio, video, materiales diversos de construcción, entre muchas variables necesarias que podrán ser contempladas a lo largo de todo el proceso de la producción. Normalmente este es un punto a destacar en la planeación general que forma parte de acciones a ejecutar por parte de quien lleve la gestión de la producción.

⁴⁵ La Dirección General de Cementerios, perteneciente a la Subsecretaría de Servicios al Ciudadano. (<https://www.buenosaires.gob.ar/jefaturadegabinete/atencion-ciudadana-y-gestion-comunal/subsecretaria-de-servicios-al-ciudadano-1>)

Para ejemplificar este punto, retomaré la acción sonora *S/T* de Marcelo Armani, cuyo planteamiento a nivel técnico es sumamente sencillo, ya que este no requirió herramientas o requisitos para la preparación de la obra sino más bien solo para la realización de la acción, que se resume a un micrófono, un sampler⁴⁶ y un altavoz. Estos requisitos se marcan de acuerdo a la naturaleza e interés de la obra, que en este caso específico y parafraseando a Armani (2021), se buscó trabajar con el caos del espacio abierto y sus elementos presentes en tiempo real. En contraparte al trabajo de Armani, destaco un segundo ejemplo que es la producción de *La Zona* de Martín Erazo, esta representa un proyecto de una escala mayor y con un amplio número de necesidades a cumplir que pude constatar directamente de Martín el día de la entrevista, entre ellas se necesitó una antena de radiotransmisión, micrófonos, altavoces de monitoreo y radiorreceptores con audífonos, esto solo para la puesta en vivo de la intervención ya que aunado a estos aspectos técnicos, también se deben contemplar necesidades que surgieron desde la preproducción para la preparación de los materiales necesarios para llevar a cabo el evento, como grabaciones, guiones, utilería, entre otros aspectos.

En un sentido práctico, las necesidades técnicas de una producción tendrán una equivalencia relacionada con la magnitud y ambición de esta. Sin embargo, cuando se tiene previsto un espacio que no necesariamente cuenta con las instalaciones adecuadas para llevarla a cabo, como la calle, la tarea se vuelve más compleja y a su vez determinante, ya que habrá que tomar decisiones que forzosamente se verán reflejadas en el producto final, como el emigrar a un sitio con mejores condiciones o flexibilizar las necesidades de la producción a un punto que los requerimientos técnicos sean compatibles con las características del entorno que se desea intervenir, situación que ocasionará cuestionamientos importantes, quizá hasta cierto punto conflictivos, para mantener la esencia creativa intacta.

Equipo de producción.

El equipo de producción, en lo que a mi búsqueda profesional refiere, es la fuerza de trabajo humano que se involucra en el desarrollo, ejecución y aplicación de las estrategias

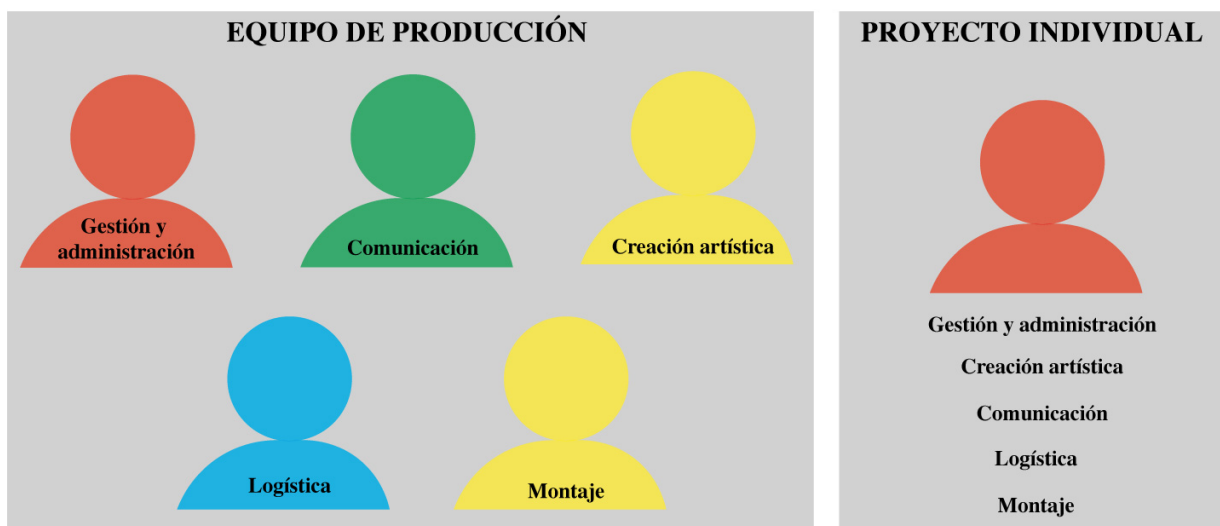
⁴⁶ Instrumento electrónico musical que funciona a través de la grabación de sonidos para posteriormente modificarlos y reproducirlos mediante una interfaz de botones. (<https://canaltrece.com.co/noticias/sample-en-la-musica-historia-instrumento-sampling/>)

planteadas para llevar a cabo un proyecto en forma exitosa. Generalmente, he determinado que el planteamiento de un equipo y número de personas que lo conforman son decisiones sujetas a la magnitud y alcance que tenga la producción, por lo que esta labor podría llegar a ser confusa si no se hace bajo los previos pasos anteriores, ya que para ello habrá que contemplar en forma conjunta la búsqueda creativa, las necesidades técnicas y el análisis sobre las características y normatividades del espacio que se pretende abordar, de tal manera es que sería posible realizar una evaluación precisa de los requerimientos y necesidades de la producción y con ello delimitar la búsqueda de colaboradores pertinentes para llevarla a cabo.

Si bien no siempre es necesario contar con un amplio y basto equipo de producción, el desempeñar una labor artística en el espacio público, eventualmente, propiciará en la producción la necesidad de segmentarla en distintas áreas de acción, con el objeto de abordar de una manera ordenada y eficaz las distintas tareas específicas que se demanden a lo largo del proceso. Posteriormente se determinará la asignación de tareas de acuerdo al equipo de producción o se asumirá una individualidad en desempeño del proyecto, ambas posibilidades se ejemplifican en la Figura 13.

Figura 13

Desarrollo y segmentación de áreas de un proyecto



Nota. El esquema muestra una división hipotética de algunas de las áreas conforman el trabajo de una producción. Si bien son las mismas áreas en un el primer ejemplo se delegan en un equipo de producción (izquierdo), mientras que el segundo todas se enfocan en el desempeño de una sola entidad (derecho).

Considero que no existe una forma correcta de abordar o desarrollar una producción, ya que creo que cada una de las formas puede tener sus ventajas y desventajas, por ejemplo: el trabajo mediante un equipo de producción puede ayudar a delimitar y aminorar las cargas de trabajo, así como disponer especialistas en las áreas claves del proyecto, sin embargo, también hay una mayor demanda de organización, compromiso y comunicación entre los miembros del equipo. A diferencia de un proyecto desarrollado de forma individual, en este se asegura tener un control muy preciso de las actividades a realizar a costa de una carga mayor de trabajo que recae en un solo individuo. Es por ello que la valoración de este aspecto se encuentra sujeto a las distintas variables que rodean al responsable de la producción y su contexto profesional. Específicamente en mi postura profesional, me he desempeñado bajo ambos esquemas en distintos proyectos de magnitudes variables, desde un proyecto escolar hasta la planeación logística para la programación de un festival, por lo que yo considero que el trabajo colaborativo tiene un mayor impacto positivo en el resultado de una producción, siempre y cuando exista un óptimo nivel de responsabilidad y organización por parte de todos sus miembros.

Una de las áreas que mayormente destaco de toda producción, es la dirección del proyecto, siendo esta un área imprescindible, aún más al momento de producir obra en el espacio público, ya que dadas sus características variables y posibles problemáticas espontáneas, es probable que la producción exija una mayor capacidad de adaptación. Aquella persona que asume la responsabilidad de la dirección de la producción, regularmente, desempeña una multiplicidad de labores y tareas que se involucran a lo largo de todas las etapas, algunas de ellas con poca o nula relación con el ámbito creativo, como las labores de gestión y administración, las reglamentaciones urbanas del territorio o los aspectos técnicos de un montaje. Por ello es preciso que el perfil del director, al menos en el caso de la producción de obra dirigida al espacio público, deberá cumplir con la capacitación necesaria para afrontar las condiciones del entorno y facilitar accionar conjunto de todas las áreas y colaboradores involucrados.

Un ejemplo particular de una gran producción artística de intervención en el espacio público, es *Mayo, los sonidos de la plaza*, dirigida, tanto en la dimensión creativa como operativa, por el compositor argentino Martín Liut. Mediante comunicación directa con Liut, he podido corroborar las bases del planteamiento de su propuesta, misma que proyectó llevar a cabo por medio de una dinámica colaborativa a través la integración de un equipo de trabajo

que se conformó por personas cuyos perfiles se ajustaron a las distintas áreas particulares de la producción⁴⁷, las más destacables: diseño de puesta sonora, tratamiento de materiales sonoros y montaje de la obra, gestión de archivos documentales, guión de montaje y diseño de espacio acústico. Este conglomerado de disciplinas tuvo una influencia importante desde la conceptualización hasta la puesta en acción del proyecto, por lo que sin ellas difícilmente se hubiera concretado la producción de forma exitosa, además de que este primer equipo de producción fue el antecedente para el nacimiento del colectivo *Buenos Aires Sonora*.

En este ejemplo, es factible verificar al menos seis áreas de trabajo, aunque posiblemente pudieron haber algunas más que fueron unificadas por los responsables de cada campo de la producción. Aunado a estas seis áreas podría sumar la de la gestión, misma que recae de forma implícita en la dirección del proyecto a cargo de Liut, quien asumió el papel de artista/director al desempeñarse de forma paralela en la construcción creativa y conceptual de la obra así como en la parte funcional de la producción.

Como un aspecto destacable, es común que el mismo ente que lleva la responsabilidad creativa del proyecto sea el mismo que desarrolla el proceso operativo, sin embargo, esto no necesariamente es una particularidad inflexible, ya que así como se segmentan y delegan las labores de una producción, la dirección del proyecto puede ser asignada a un ente particularmente especializado y con un enfoque único en la actividad administrativa, la gestión y la resolución de problemáticas que se relacionen con los aspectos operacionales de la producción. Para ejemplificar esto, menciono nuevamente la escultura sonora *Scenario in construction*, que con base en las experiencias recopiladas de Maciá, puedo determinar que hubo una segmentación entre las necesidades creativas del objeto de la producción (la escultura sonora) y los requerimientos funcionales para la edificación y montaje de esta, como las consultas sobre los cálculos de los materiales de construcción de la escultura o las distintas normas urbanas que eran necesarias cumplir. En este caso Maciá involucró a un colaborador como director de proyecto y cuya labor fue llevar a cabo las acciones pertinentes que facilitarían la implementación de las estrategias creativas y conceptuales de la obra. De esta manera el artista solo se concentra en llevar a cabo las acciones para el desarrollo del producto artístico, al trabajar de forma colaborativa con delegados que llevan la dirección funcional de la producción.

⁴⁷ Mariano Cura (puesta sonora), Pablo Chimenti y Hernán Kerlleñevich (diseño y montaje), Leandro Donoso (archivo), Ernesto Semán (guion) y Gustavo Basso (acústica)

De manera concreta, el desempeñar la labor creativa del arte sonoro en el espacio público, y quizá también en otras disciplinas artísticas, podría llegar a representar un reto considerablemente complicado para afrontarse de forma individual, por lo que el trabajo colaborativo posiblemente garantizaría un nivel de profundización y profesionalismo que, en consecuencia, optimizaría el desarrollo de toda producción. Es por ello que considero conveniente que al llegar a esta fase, se reflexione en torno al planteamiento integral del proyecto a partir de todas esas características analizadas y definidas que determinan su dimensión y complejidad, esto con el afán de distinguir, en forma precisa, los puntos de mayor importancia que serán el sostén de la producción a lo largo de todo el proceso, de modo que se cubran todas las necesidades fundamentales que aseguren el éxito de esta.

Financiamiento.

Anteriormente abordé algunos aspectos sobre el desempeño de la región latinoamericana en relación con el sistema económico global, de esto rescato dos puntos que considero de gran repercusión en el desarrollo financiero de la cultura y las artes:

- La actividad económica de Latinoamérica es el primer aspecto a considerar, ya que la región, desde la consolidación de sus distintas independencias, se ha caracterizado por la extracción y venta de recursos naturales y materias primas como una de sus actividades económicas principales. En consecuencia, el desarrollo de otras actividades, como la cultura y las artes, figuran en una menor escala e influencia del sustento financiero de la región.
- El segundo aspecto importante es el paradigma de la cultura en la región, donde históricamente ha sido empleada como una herramienta de restauración y preservación de la identidad social, así como una estrategia para la promoción del crecimiento de la calidad de vida de la población.

Estos dos aspectos, en combinación con las distintas variables de cada territorio contenido en la región, me lleva a recordar el modelo de gestión cultural institucional o francés, predominante en Latinoamérica. Este marcará la primera pauta de acción en la procuración de financiamiento para un proyecto, por lo que al pensar en América latina, las estrategias aplicadas para la búsqueda de un apoyo deberán ser pensadas en torno a las

instituciones gubernamentales que administran la cultura. De modo que toda producción se deberá ajustar a los distintos intereses, líneas de trabajo y políticas culturales que señale el marco normativo propuesto por el Estado para el desempeño de acciones culturales.

En la conversación sostenida con David Vélez, surgieron algunas reflexiones sobre la manera en la cual los sistemas gubernamentales latinoamericanos visualizan y determinan la importancia de las propuestas de índole cultural que apoyan y brindan recursos, al menos en el ámbito de las producciones dirigidas a los espacios públicos. La expresión artística-cultural no se comercializa en galerías u otros espacios similares, por el contrario, se desarrolla y promueve bajo una visión más popular, dirigido a sectores sociales de mayor vulnerabilidad y con el interés de involucrar a las comunidades con el proceso artístico como beneficio de su desarrollo, por lo que se destaca la preocupación del Estado por el desempeño del arte bajo una cierta responsabilidad social. Es por ello que concuerdo con que las aportaciones económicas que surjan de las iniciativas públicas pueden llegar a ser accesibles, si se comprenden las formas y rutas en las que se debe involucrar el proyecto con los planes de desarrollo social y económico de una institución gubernamental. Un ejemplo de ello es vincular la producción con aquellas políticas culturales que promuevan el arte como un vehículo para la restauración y evolución positiva de la calidad de vida de una población, de manera que un punto clave para la apertura y acceso a los apoyos económicos estatales, pudiera ser el planteamiento de una retribución social, ya sea a través de la ejecución de la misma producción o con otro tipo de actividades relacionadas, tales como propuestas didácticas.

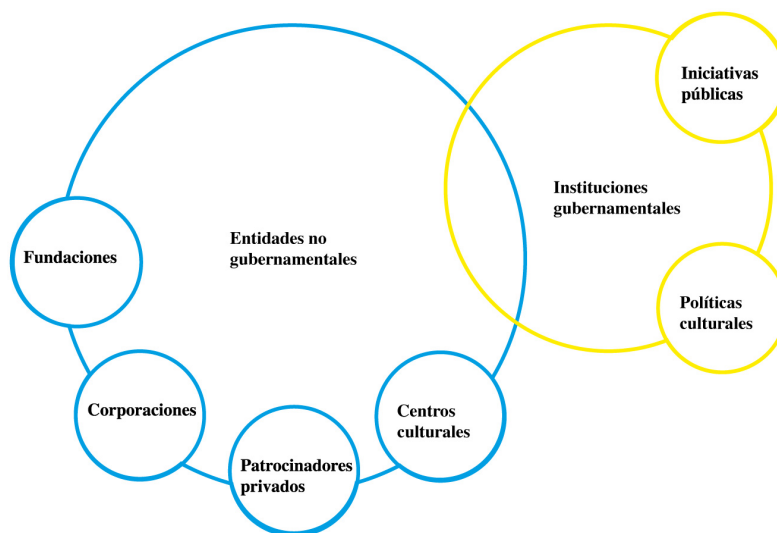
No obstante, creo que es incorrecto pensar que solo el modelo predominante en la región es la única opción en la búsqueda del financiamiento para una producción, por el contrario, se podría afirmar que parte del sistema actual se constituye como una constelación de entidades que no necesariamente forman parte de la administración del Estado, al menos no de forma directa, como corporaciones, centros culturales, fundaciones o patrocinadores privados, mismos que pueden realizar aportaciones económicas en forma de subvenciones⁴⁸, ya sean reembolsables o no. Como lo muestra la Figura 14, estos son algunos de los ejemplos destacables que existen dentro de los contextos latinoamericanos y que pudieran ser tomados

⁴⁸ La subvención es una aportación de tipo económico percibida por una persona o grupo de personas desde un organismo público o privado. Su objetivo es ayudar a llevar a cabo una actividad que necesita una inversión alta o a la que la persona en cuestión no podría hacer frente en solitario (<https://economipedia.com/definiciones/subvencion.html>).

en cuenta de acuerdo con la envergadura de la producción, misma que determinará la capacidad de financiamiento que se necesita, puesto que es importante destacar que a veces el nivel de apoyo económico es mínimo y no siempre es necesario depender de las grandes instancias estatales (Liut, 2021). Independiente del modelo que predomine, también estimo como una amplia posibilidad el contar con una alternativa mixta respecto a las oportunidades económicas, de manera que se promueva la autogestión y el financiamiento a través de actividades remuneradas que surjan de la misma producción, como talleres o comisiones laborales, con la intención de conservar un mayor nivel de autonomía creativa y operativa

Figura 14

Instituciones y entidades para la búsqueda de un financiamiento



Sea cual sea la necesidad económica de la producción, es importante destacar esta labor como un aspecto elemental, ya que quizá la gestión completa de un proyecto podría llegar a depender de la capacidad de procuración de fondos con la que se cuenta. Es de vital importancia prever un plan estratégico de búsqueda de opciones de financiamiento, mismo que podría partir desde el análisis del entorno al identificar las entidades, organizaciones o individuos potenciales que presumiblemente puedan tomarse en cuenta al momento de necesitar un apoyo económico, así como estudiar previamente las vías de comunicación y procesos que estas hipotéticas alternativas de financiamiento requieren para acceder a sus recursos. Un ejemplo de ello que puedo exponer, son las primeras incursiones que realicé en la organización y gestión de proyectos culturales dentro de la universidad, si bien estos surgieron

en mi proceso formativo, tuve la necesidad de buscar formas para la obtención de recursos económicos a través de las normativas y procedimientos que establecía la institución, tanto para solicitar dinero directamente del presupuesto institucional, como para pedir donativos a la misma comunidad universitaria. En contraparte, a lo que se refiere a otros proyectos realizados en un contexto independiente, destaco la organización que realicé para el concierto del ensamble “A Tempo”⁴⁹ (realizado en la ciudad de Morelia durante el marco del III Festival Expresiones Contemporáneas⁵⁰). Para ello tuve que recurrir a la búsqueda de donativos de personas civiles que se interesaron en la propuesta, así como gestionar el apoyo de instituciones municipales que patrocinaron el evento con mobiliario, espacios y personal de logística. Si bien, ambos ejemplos que planteo mantuvieron una dinámica distinta respecto a las maneras en las que se llevó a cabo la procuración de fondos, recalco como una similitud esencial la creación de relaciones de colaboración con todos los entes involucrados en alguna de las etapas de los proyectos, por lo que puedo afirmar que el éxito de estos ejemplos estuvo determinado por la destreza y habilidad para conformar vías de comunicación fluidas, en busca de generar una vinculación con los interlocutores necesarios para la obtención de los recursos y apoyos necesarios.

Existen distintas alternativas de financiamiento, tanto internas de la producción, venta o renta de servicios y artículos, como externas de la misma, becas o mecenazgos, sin embargo, destaco que estas alternativas pueden llegar a estar sujetas a las distintas características de un contexto específico, por lo que cada producción marcará sus propias necesidades particulares para la gestión de un financiamiento exitoso. Esta última idea me evoca una reflexión que discutí con Oswaldo Maciá respecto a las necesidades económicas de una producción, misma con la que quiero cerrar el planteamiento teórico de esta etapa: sea cual sea el nivel de exigencia económica y la magnitud del financiamiento, es fundamental priorizar la integridad creativa de la propuesta que se busca producir, debido a que, aunque se entienda que es imprescindible la parte económica dentro de la ecuación creativa, el valor intelectual y

⁴⁹ Ensamble A Tempo es una agrupación de Guanajuato de música contemporánea que difunde las creaciones de compositores mexicanos, teniendo también en su repertorio piezas originarias de otros países (<https://primeraplana.mx/archivos/862034>). Su concierto en Morelia sucedió el 23 de octubre del 2021 como parte de su gira “México Expresivo”.

⁵⁰ Foro de música de concierto contemporánea, creación sonora e interdisciplina del siglo XXI a nivel nacional, organizado en las ciudades de Puebla, Xalapa, CDMX, Morelia, Monterrey y Chihuahua (<https://expresionescontempo.wixsite.com/fecpuebla/acerca-de>). Me he desempeñado como coordinador en la ciudad de Morelia desde el 1 de Octubre del 2020.

conceptual se deberá ajustar a las posibilidades presupuestales con las que se cuenta, de manera que se busque concretar un producto cuyos estándares de calidad artística no sean determinados por el dinero. En otras palabras, es una prioridad desarrollar una capacidad de adaptación donde se prioricen las propiedades conceptuales de la producción en relación independiente con las contribuciones económicas.

Etapa 3. Vinculación de la producción.

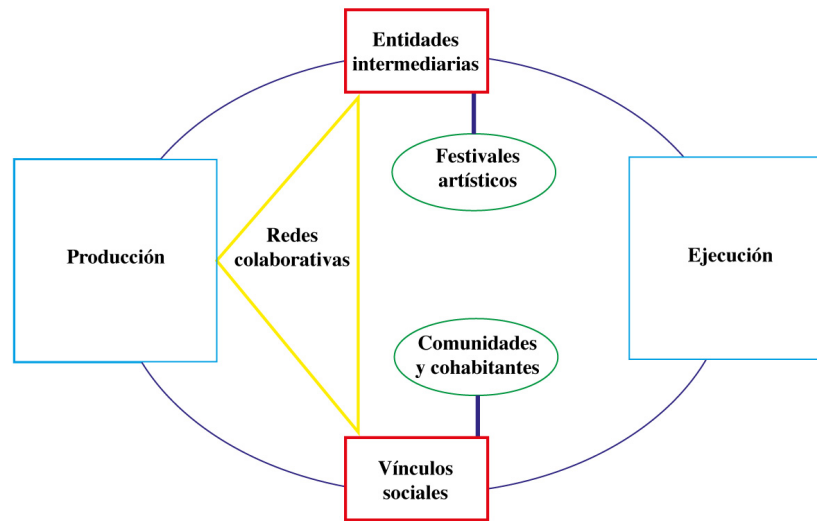
Ya en la tercera etapa, una vez que se han definido los aspectos centrales de la acción creativa, así como aquellas acciones propias de los procesos operativos de la producción, el siguiente punto clave que he considerado es la conformación de alianzas. Será inevitable involucrar en el accionar del proyecto a las entidades que llevan la responsabilidad de administrar o regular el entorno que se busca intervenir, llámese instancia estatal, organización privada o grupo comunitario, sin embargo, aún cuando se cuente con una propuesta viable y con el análisis sobre la existencia, los intereses y regulaciones de estos posibles organismos, el acercarse a ellos podría representar un reto intimidante y complejo, dependiendo de los procesos administrativos y las vías de comunicación que se determinen.

Una acción que considero medular para la consolidación de toda producción, es la conformación de alianzas externas con otros grupos, comunidades u organizaciones afines a los fundamentos y objetivos del proyecto, bajo el objetivo de facilitar y agilizar la realización del mismo, no solo en un hipotético apoyo económico como lo expuse en la etapa anterior, sino también en los procedimientos legales, normativos o políticos que determinen al territorio.

Si bien es factible realizar todo el proceso de ejecución y realización en forma totalmente autónoma, el contar con alianzas sólidas que se vinculen a la producción y a su vez conformen una red de trabajo que faciliten el seguimiento y la concreción de protocolos administrativos y operacionales, no solo mejorará la eficacia en el accionar de las estrategias para llevar a cabo la producción, sino que también esta tomará una mayor importancia y credibilidad. Estas relaciones se muestran en la Figura 15 y se detallan en los siguientes puntos de esta sección.

Figura 15

Ejecución de la producción por medio de la vinculación



Nota. El esquema muestra un resumen general sobre el proceso para llevar a cabo la generación y conformación de redes colaborativas a través de la vinculación

Entidades intermediarias.

A lo largo de mi indagatoria sobre el trabajo y experiencia de los artistas latinoamericanos, una constante que pude identificar en las naciones de interés, fue la participación de organismos que propiciaban un vínculo entre el modelo de gestión y el o la artista. Con esto me refiero a que gran parte de las producciones vinculadas al espacio público que tomé como ejemplo para construir esta investigación, tuvieron la particularidad de contar con el apoyo de organizaciones que se relacionan con las instituciones gubernamentales y las políticas culturales públicas, pero que propiamente no pertenecen a la administración política del Estado. A estas organizaciones las he denominado, al menos en el marco de esta investigación, entidades intermediarias, ya que estas subsisten dentro del escenario y el marco dado por las condiciones políticas y económicas de la región y a su vez funcionan a manera de enlace entre el desarrollo de la acción artística-cultural, la institucionalidad y la sociedad, tal como un gestor(a) cultural. El ejemplo más destacable de este tipo de organizaciones son los festivales artísticos, término referente a aquellos encuentros o celebraciones periódicas que se dan en torno a una o más disciplinas artísticas. Pueden ser de pequeño o gran formato y se caracterizan por propiciar el intercambio cultural y profesional entre la comunidad artística y

la sociedad, a través de actividades como conferencias, talleres y exposiciones públicas (de León, 2015).

Los organismos o entidades intermediarias, como lo podrían ser los festivales, llegan a representar una importante ventaja para la realización de una producción, ya que estos se dirigen concretamente a un sector particular del arte y la cultura o hacia una búsqueda estética y/o creativa propia de una disciplina singular, lo que a mi manera de ver pudiera facilitar la vinculación de una producción a través de un nicho especializado, además de brindarle un valor agregado por medio del renombre del organismo. Aunado a lo anterior y como lo he mencionado, es importante contemplar la asociación que estas organizaciones sostienen con el Estado y el modelo de gestión al mismo tiempo que mantienen un nivel de independencia en su organización interna, puesto que regularmente los miembros que conforman sus equipos de trabajo suelen ser entes especializados, con un perfil capacitado y vinculados a los intereses del organismo, sin atender a una temporalidad gubernamental o a renovaciones administrativas del Estado. Este tipo de entidades promueven una mayor capacidad y libertad para definir y priorizar aspectos de interés sobre los proyectos que se pretendan llevar a cabo, al mismo tiempo que propician el desarrollo de redes de trabajo a largo plazo.

En forma particular dentro del territorio latinoamericano y a manera de ejemplo concreto, he determinado como un exponente transcendental en la promoción del arte sonoro con una estrecha relación al entorno público al Festival de Arte Sonoro Tsonami⁵¹. Con sede en la ciudad de Valparaíso en Chile, Tsonami surge en el año 2007 como un proyecto interesado en generar un encuentro con una mayor amplitud creativa, experimental y estética, más allá de los límites de lo estrictamente musical. Este funciona bajo un modelo gestión mixto, ya que su sistema financiero y operativo depende de una combinación de fondos concursables propios de programas o políticas públicas gubernamentales, alianzas colaborativas con organismo internacionales y programas de autofinanciamiento a través de actividades educativas y académicas realizadas de forma independiente o en colaboración con el Estado (Godoy, 2021)⁵².

⁵¹ Su nombre es una metáfora que hace referencia a una ola de sonido que llega a invadir y a ocupar el espacio de la ciudad. (Godoy, 2021)

⁵² Información recopilada de comunicación personal el día 22 de junio del 2021. Semblanza y materiales orales disponibles en el anexo web. <https://www.artesonorolatinoamericano.com/fernando-godoy>

Respecto a su funcionamiento, su director, Fernando Godoy, pudo compartirme de manera detallada la evolución del festival, que en un principio se planteó como un foro de difusión de música contemporánea para después consolidarse como un importante evento especializado en el arte sonoro y sus manifestaciones. Actualmente Tsonami funciona a través de residencias artísticas, ya que no se busca exhibir obras que hayan sido creadas anteriormente, por el contrario, la finalidad del festival es que los artistas se involucren y vinculen con el contexto de Valparaíso en alguna de sus distintas dimensiones, ya sea geográfica, cultural, social o histórica por ejemplo, de tal forma que los y las artistas residentes realicen su obra partir del encuentro con la ciudad para que, posteriormente, forme parte de la programación que se ofrece durante el festival. La intención de llevar a cabo Tsonami con base en las residencias, se da por el interés de trabajar y entender el espacio público como un lugar para la exploración y el desarrollo de la investigación artística a través de la escucha y el sonido, donde, en palabras del mismo Godoy (2021), “se visualiza al entorno urbano como un laboratorio de experimentación”.

Quizá vincular una producción con entidad intermediaria, llámese festival u otro tipo de organización, no resolverá todos los aspectos operativos, presupuestales o logísticos de un proyecto, sin embargo, valoro que si podría representar una oportunidad para respaldar la propuesta que se busca realizar, que posiblemente se encuentre a través de un apoyo directo por parte de la entidad, pero también pudiera consistir en la apertura a otro tipo de aportaciones que se den a partir del vínculo con esta. Es decir, la vinculación con los organismos intermediarios podría facilitar los procedimientos burocráticos, administrativos u operacionales que sean necesarios para llevar a cabo una producción, por ejemplo, el acceso a recursos estatales o la gestión de un espacio determinado, ya sea de forma directa o a través de coaliciones o convenios que se susciten a partir de los alcances y relaciones que el organismo pueda disponer, ya sean gubernamentales o privadas.

Vínculos sociales

Uno de los últimos elementos a contemplar al momento de colocar una producción en un espacio público, me surgió a partir del cuestionamiento: ¿quién habita o transita rutinariamente ahí? Anteriormente ya he planteado un análisis de los elementos pertenecientes al espacio social con el fin de determinar un nivel de intervención y un tipo de público, sin

embargo, esto también representará la oportunidad de aprovechar y establecer alianzas con los habitantes del espacio donde se busca desempeñar el proyecto, con la finalidad de mejorar, facilitar y promover el desarrollo de una producción. Dicho de otra forma, los vínculos sociales se refieren a aquellas redes colaborativas que respaldan y potencian una producción, a partir del apoyo y participación de los entes habitantes cotidianos del entorno.

Este aspecto quizá no forma parte de una metodología explícita para desarrollar una producción en el espacio público, no obstante, me parece de suma importancia establecer una buena relación, constituir acuerdos y formar una colaboración con la parte social que dota de significado al sitio donde se pretende realizar la producción. Esto podría representar un valor agregado a la propuesta estética, además de que los vínculos llegarían a ser fundamentales y determinantes para su adecuada realización y desarrollo, dado que quizá la mencionada parte social del entorno pueda tener una mayor injerencia en las normativas que rigen a un territorio. Un ejemplo que vuelvo a traer al texto, es *Tertulia* y el Cementerio de la Recoleta, cuya producción se vio trastocada por una protesta vecinal que se opuso a la realización de la obra mediante un recurso de amparo⁵³ (Canal Editorial UNQ, 2016, 0m 45s). La protesta argumentaba que la obra profanaba un lugar sagrado e impedía el descanso de los muertos, sin embargo, la problemática que representó establecer el diálogo y enfrentarse a la situación incómoda de las personas manifestantes, llevaron a reflexionar y replantear aspectos sustanciales de la obra en torno al concepto de lo sagrado y de que forma este se construye e interpreta en una comunidad (Canal Editorial UNQ, 2016, 0m15s). De alguna manera el afrontar la intromisión de la parte social del sitio, en este caso los vecinos cercanos al cementerio, promovió que la intervención se enriqueciera a un nivel creativo y conceptual, en consecuencia, llevó al proyecto a una reformulación que, a través de la apelación y el diálogo sobre la argumentación de la protesta, se vinculó de mejor forma con los valores y las búsquedas artísticas que pretendía la intervención.

Dadas las condiciones y características que un entorno de uso público puede llegar a poseer, me parece coherente afirmar que la colaboración es una acción fundamental que fortalecerá toda producción a nivel creativo y operativo. Sin embargo, habría que enfatizar que todo ejercicio artístico dentro de un ámbito público representa una intervención que afecta la cotidianidad de grupos sociales y su entorno, por lo que es necesario contar con una amplia

⁵³ Se refiere a una acción o procedimiento que presenta ante un juzgado con la finalidad de proteger los derechos fundamentales de uno o más individuos.

perspectiva sobre todos los aspectos que lo conforman. Una consecuencia de ello, será el planteamiento de una expresión artística permeable y mayormente vinculada con los elementos del entorno, de forma que las decisiones que conlleva la producción se verán influenciadas y enriquecidas por la sociedad en beneficio del equilibrio entre la obra y el espacio, en lugar de solo idealizar de forma prejuiciosa o simplemente extraer un beneficio personal del entorno (Vélez, 2021).

Pudiese haber muchas formas de acercarse a los espacios en busca de establecer una vinculación social, esto lo marcará el contexto y sus características específicas, ya que no es lo mismo plantear una producción en una plaza pública donde la mayor parte de entes sociales sean transeúntes, que en un barrio donde sea necesario involucrarse con habitantes establecidos en domicilios privados que conforman un asentamiento urbano. Es por ello que enfatizo la importancia de los análisis previos, ya que estos también ayudarán a determinar las estrategias adecuadas para generar las alianzas y colaboraciones con la parte social del espacio. Sin embargo, una táctica primaria que sirva como punto de partida para cualquier espacio, podría ser el planteamiento de la producción como una contribución en provecho de los intereses, necesidades, problemáticas o rasgos de identidad del espacio y sus habitantes, ya sea a través de una aportación permanente al espacio, como una escultura pública, o como una experiencia comunitaria mediante una acción participativa, ya sea formando parte sustancial del planteamiento estético o a través de una función dentro del desarrollo técnico y la ejecución del proyecto. Esto además de poseer un impacto a nivel comunitario, también se ajusta a las concepciones institucionales sobre las actividades culturales y sus beneficios para el desarrollo humano.

Etapa 4. Ejecución y resolución de problemáticas.

Dentro del marco de este proyecto, el objeto de plantear el desarrollo de una producción en un proceso sistematizado por etapas, consiste en llevar a cabo una planeación ordenada y controlada de forma precisa que facilite la realización de un proyecto artístico dirigido a sitios de índole pública, con ello también podría anticipar y contener posibles dificultades que puedan representar una problemática futura, así como conocer la flexibilidad y capacidad de adaptación de la producción. Sin embargo, ¿qué pasa con los problemas espontáneos o imprevistos? Para abordar esta interrogativa, retomaré el pensamiento anterior

de Armani (2021), “el espacio público es como el caos, no hay control”, es por ello que resulta poco probable sistematizar en un proceso todas las supuestas variables que están contenidas en el entorno público, por lo que ninguna producción enfocada a estos espacios queda totalmente exenta de problemáticas imprevistas.

Así pues, mediante una reflexión sobre las posibles formas de encarar las dificultades imprevisibles, y con base en las múltiples perspectivas que pude recopilar de los artistas participantes en esta investigación, he encontrado dos constantes estratégicas: la planeación de la producción a través de una estructura metodológica calculada y organizada, de manera que esta provea sustento y seguridad al momento de su ejecución, y la toma de decisiones y acciones con base en la improvisación. Es importante mencionar que estas dos constantes las he concebido como complementarias en el proceso de producción, de forma que la organización y previsión del proyecto, así como sus objetivos y necesidades, demarcarán un marco de acción para la ejecución de acciones ante la variación de escenarios inesperados, esto sin exponer peligrosamente los fundamentos de la producción. De esta forma, la improvisación debe entenderse como un planteamiento metodológico basado en la experiencia personal, la búsqueda de recursos y la experimentación, de manera que esta genere un espacio de trabajo conformado de rutas estratégicas probadas en la realización y resolución de aspectos determinados, resultante de la intuición y su retroalimentación a partir de la práctica profesional (Vigueras, 2021).

Un ejemplo de una metodología basada en la improvisación, es la obra de Marcelo Armani, misma que analicé anteriormente. Esta se centra en desarrollar la manipulación de la voz como su concepto central, por lo que primordialmente el artista planteó un marco estratégico que asegurara la realización técnica de la acción sonora, de tal modo que se pudiera tener la libertad ejecutarla a partir de la improvisación *in situ* sin que esto comprometiera su funcionamiento (Armani, 2021). En este caso, el artista fundamentó su acción previamente desde el ámbito técnico para así situarse e interactuar en el espacio público, de manera que se pudiera tener una seguridad al momento de tomar decisiones durante la ejecución de la obra. Si bien no se anticipó a las posibles reacciones y comportamientos por la parte social del sitio, sí se encontraba preparado y apoyado por una previa planeación organizada de acuerdo a su interés creativo. Por el contrario, en *La zona*, el mismo Martín Erazo me habló de una producción de gran envergadura y con una elaboración previa donde se calcularon aspectos sustanciales, desde la puesta en escena hasta las soluciones técnicas que exigía la realización

de la intervención, por lo que el margen de improvisación era aún más reducido. Aunado a que esta producción se caracteriza por tener un vínculo con entornos específicos que guardan relación y sentido con la relatoría de la obra, concretamente barrios patrimoniales y antiguos de Chile que se han visto destruidos en consecuencia de la construcción de nuevos edificios, lo que hace todavía más complicada su realización al necesitar el respaldo de vecinos y comunidades que habitan de forma permanente en los sitios seleccionados.

A diferencia de la acción sonora de Armani, *La zona* tuvo la particularidad de necesitar sitios con características muy precisas, por lo que eso impidió que tuviera una mayor capacidad de adaptación al espacio. Por ende, la oportunidad de establecer un vínculo social fue más bien una necesidad imprescindible para su realización, la colaboración y negociación con la parte social que habita en el espacio se convirtió en una acción necesaria y en consecuencia una variable determinante, por lo que resultó más práctico encontrar espacios compatibles en lugar de hacer compatible la producción con cualquier espacio. De ahí la necesidad e importancia por desarrollar un planteamiento de proyecto claro, donde se determine previamente sus características, necesidades y búsquedas, de forma que se pueda establecer el grado de flexibilidad que la producción tiene para adaptarse a las condiciones del espacio, así como los límites determinados para realizar una negociación con los entes que se vean involucrados sin que estos afecten o distorsionen a los objetivos del proyecto.

En resumen, me parece impreciso anticipar todas y cada una de posibles problemáticas que potencialmente amenacen u obstaculicen la realización de una propuesta artística dentro de un espacio público. No obstante, considero imprescindible la realización un análisis previo enfocado en las particularidades y variables del entorno, ya que, por la misma naturaleza caótica e impredecible de los entornos de índole pública, es fundamental contar con un sólido planteamiento inicial que sustente una producción, mismo que determinará un marco de acción estratégico para la toma de decisiones planificadas y extraordinarias.

Conclusiones

El desarrollo de esta investigación se ha enfocado principalmente en reflexionar sobre las implicaciones, características y necesidades propias del proceso creativo que vincula al arte sonoro y al espacio público dentro del contexto latinoamericano, de modo que se propuso realizar un análisis a partir de un marco teórico que permitiera construir y definir la producción de proyectos de arte sonoro para el entorno público situados en la región.

Con base a la indagatoria desarrollada se han llegado a las siguientes conclusiones:

- El desempeño de una producción de arte sonoro dirigido al espacio público, sea una acción efímera o una propuesta permanente, suele ser un proceso de gran complejidad estructural, que se conforma a partir de una relación indivisible entre el planteamiento creativo y el protocolo operativo para su ejecución, una vinculación consistente y coherente entre los factores estéticos y funcionales de la producción. De modo que los procedimientos de este tipo de proyectos se encuentran sujetos a distintas variables sociales, políticas, económicas y culturales contenidas en el entorno, mismas que pueden ser clasificadas bajo las tres categorías generales: espacio arquitectónico, social y energético.
- El análisis detallado sobre las características específicas de un entorno es una constante indispensable en toda producción que pretenda situarse en el espacio público, ya que este proceso permitirá descomponerlo en distintos niveles, entender la identidad del sitio a través de las relaciones internas entre sus elementos y articular una propuesta artística congruente relacionada con las características y necesidades particulares del espacio. No obstante, el análisis del entorno no solo permite el planteamiento de propuestas artísticas a un nivel creativo y conceptual, sino que también determina la fundamentación del ámbito operativo y logístico para la planeación y ejecución de una producción, esto a través del estudio de los aspectos funcionales que son dispuestos por el entorno, tales como las características físicas que determinarán las necesidades técnicas del proyecto a realizar, la normatividad del espacio que expone los requisitos administrativos a cumplir, el modelo de gestión que establece las oportunidades de financiamiento, entre otras características particulares de la situación operativa de una producción.

- En el contexto latinoamericano, la o el artista sonoro que vincula su quehacer con el espacio público concibe la idea de este bajo un significado político-social, donde el accionar artístico se plantea como un acto de apropiación y recuperación del sitio a través de la transgresión de la cotidianidad. Ejemplos como plazas públicas, mercados, parques e incluso la misma calle, poseen simbolismos y memorias históricas, algunas tan antiguas provenientes del pasado colonial, que son tomadas como parte del discurso que articula el sonido con lugares emblemáticos para así generar narrativas congruentes que van desde la reactivación del entorno hasta el activismo artístico.
- A pesar de la multiplicidad de realidades latinoamericanas, en el contexto de las artes y la cultura, existen características transversales que se podrían tomar como puntos en común de la región, principalmente el modelo bajo el cual se administra la cultura y todo lo referente a ella. Esto plantea un escenario donde el Estado rige la mayor parte de aspectos relacionados con la creación y producción artística, por lo que los entes involucrados, particularmente artistas y gestores culturales, han tenido la necesidad de replantear sus labores en busca de generar nuevos escenarios y oportunidades que favorezcan el desempeño de competencias que se ajusten a las necesidades de un contexto en constante evolución. De este modo se puede afirmar que en América Latina existe una propuesta de modelo mixto, donde entidades que no necesariamente pertenecen a las esferas gubernamentales se conjuntan y relacionan a través de una autogestión que corresponde a las características de las producciones contemporáneas.
- A partir del estudio de casos específicos y la recopilación de testimonios de artistas sonoros y gestores contemporáneos de América Latina, resulta factible organizar e interpretar un proceso general enfocado en la producción de proyectos de arte sonoro para espacios públicos, de modo que es posible determinar el planteamiento de un marco de estrategias organizadas que se vinculen al contexto latinoamericano y a su vez conformen una base teórica que sea aplicable y adaptable a las distintas situaciones de la región. No obstante, aún no existe una propuesta metodológica estructurada que fundamente las bases de este proceso, por lo que la práctica y el desarrollo de las producciones contemporáneas se ha formalizado a partir de la experiencia particular de cada artista y/o gestor(a).

Finalmente concluyo que todos estos aspectos reflexionados, así como el marco teórico que fundamenta la investigación en conjunto con las aportaciones de los artistas y gestores

entrevistados, forman parte de una evolución constante del lenguaje creativo que distingue al arte sonoro y sus diferentes disciplinas. De modo que el reflexionar la creación artística en conjunto con el espacio público, es una muestra de las múltiples visiones y proyecciones que, como profesionales de la cultura y las artes, nos lleva a replantear nuevas formas de proponer un proyecto, repensar los papeles del público, constituir nuevos espacios de trabajo colaborativo, pero sobre todo, entender e innovar la forma en la que nos relacionamos en y a través de nuestro contexto mediante el accionar del arte sonoro.

Referencias

1. Acuña, P. (2005). Análisis formal del espacio urbano. *Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes*. <https://www.urbanoperu.com/sites/urbanoperu.com/files/articulos/analisis%20espacial%20urbano.pdf>
2. Aguilar, A. L., & Pacheco, A. (2020). Organizaciones Culturales de la Sociedad Civil: modelos de gestión cultural y administrativa. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 25, 47-72. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7183703>
3. Aharonián, C. (1994). Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje. *Revista de Música Latinoamericana*, 15(2), 189-225. <https://doi.org/10.2307/780232>
4. Alcaldía Cuauhtémoc. (15 de mayo del 2019). *Plaza de las Tres Culturas*. <https://alcaldiacuauhtemoc.mx/descubre/plaza-de-las-tres-culturas/#next>
5. Allier, E. Y Crenzel, E. (Cords.) (2015). *Las luchas por la memoria en América Latina: Historia reciente y violencia política*. Bonilla Artigas Editores.
6. Ander-Egg, E. Y Aguilar, M. (2005). *Cómo elaborar un proyecto. Guía para diseñar proyectos sociales y culturales* (18.^a ed). Lumen/Hvmanitas.
7. Andueza M. (2010) *Creación, sonido y ciudad: un contexto para la instalación sonora en el espacio público* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid].
8. Archivo de Música y Arte Sonoro de la Universidad de Quilmes (S.F). *Fondo BAS - Buenos Aires Sonora*. <https://archivofvr.unq.edu.ar/index.php/buenos-aires-sonora>
9. Augé, M. (2008). *Los no lugares: Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa Mexicana.
10. Azuela, J. I., Sanzo, M. J., & Fernández, V. (2010). El marketing de la cultura y las artes: Una evolución. *Revista Nacional de Administración*, 1(1), 23-36. <https://doi.org/10.22458/rna.v1i1.282>
11. Battiti, F. (2013) *El Siluetazo, desde la mirada de Eduardo Gil*. Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

12. Bayardo, R. (2018). Repensando la gestión cultural en Latinoamérica. En C. Yañez (Ed.) *Praxis de la gestión cultural* (pp. 17 - 32). Universidad Nacional de Colombia.
13. Boorsma, M. (2006). A strategic logic for arts marketing. *International Journal of Cultural Policy*, 12, pp. 73-92.
14. Bourdieu, P. (2011). *Capital cultural, escuela y espacio* (2.^a ed.). SIGLO XXI Editores.
15. Brass, T., Gallego, M., & Lozano, F. (2016). *Historia latinoamericana 1700-2005: Sociedades, culturas, procesos políticos y económicos*. Editorial Maipue.
16. Burga, J. (1989). *Del espacio a la forma* (2.^a ed.). CONCYTEC.
17. Busquets, J. (2014). *Tabacalera, cultivando autogestión* [Película]. Tabacalera.
18. Canal Editorial UNQ (22 de julio del 2016). Eduardo Molinari y el conflicto de Tertulia con los "notables" de la Recoleta [Archivo de video] https://www.youtube.com/watch?v=PGkOGpKEB5Q&list=PL4PLpE5QUX0hExctyFdDmh5euVFBKC1K0&index=10&ab_channel=EditorialUNQ
19. Canal Editorial UNQ (22 de julio del 2016). "Lo sonoro" en tertulia, por Nicolás Varchausky [Archivo de video] https://www.youtube.com/watch?v=2k-T92qMxlo&list=PL4PLpE5QUX0hExctyFdDmh5euVFBKC1K0&index=9&ab_channel=EditorialUNQ
20. Canal Editorial UNQ (22 de julio del 2016). Nicolás Varchausky recuerda la noche de Tertulia [Archivo de video] https://www.youtube.com/watch?v=skS9VGbTF8&ab_channel=EditorialUNQ
21. Canal Tsonami Arte Sonoro (2018) *TOCA TOCA* [Archivo de video] https://www.youtube.com/watch?v=he2OEYz0Uuo&t=523s&ab_channel=TsonamiArteSonoro
22. Calderón, F. (2011). *Los conflictos sociales en América Latina*. Fundación UNIR Bolivia.
23. Casas, M. De la Luz. (2007). Entre lo Público y lo Privado. Un espacio para la convivencia social a través de la comunicación. *Razón y Palabra* 12(55), <https://www.redalyc.org/pdf/1995/199520735004.pdf>

24. Clarín. (29 de mayo del 2018). *Plaza de Mayo: escenario de los acontecimientos históricos*. https://www.clarin.com/ciudades/plaza-mayo-escenario-acontecimientos-historicos_0_BkyIPp5kQ.html
25. Definición.De (2012). *Definición de aculturación*. <https://definicion.de/aculturacion/>
26. Definición.De (2015). *Definición de organismo descentralizado*. <https://definicion.de/organismo-descentralizado/>
27. De la Vega, P. (2016). Gestión cultural y despolitización: cuando nos llamaron gestores. *Revista de arte contemporaneo*, 2, 96-102. http://scielo.senescyt.gob.ec/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S2477-91992016000100096&lng=es&nrm=iso&tlng=es
28. Delgado, M. (2019). *El Espacio Público Como Ideología*. CATARATA.
29. Duarte, M., & Wilde, E. (2021). Sound installation art and the intervention of urban public space in Latin America. *SoundEffects*, 10(1), 108-124. <https://doi.org/10.7146/se.v10i1.124201>
30. Feibert, P. (s. f.). *Adventure travel on the Andean Altiplano*. <http://www.altiplanoandino.org/>
31. Fondo Monetario Internacional [FMI] (2000). *La globalización: ¿Amenaza u oportunidad?* <https://www.imf.org/external/np/exr/ib/2000/esl/041200s.htm>
32. García, R. (2001). *Visiones sonoras. Entrevistas con compositores, solistas y directores*. Siglo XXI Editores.
33. B Galeano, E. (1971). *Las venas abiertas de América Latina*. Siglo XXI Editores.
34. Gary, L. (2017). La gestión de la confusa fase inicial. En Harvard Business Review Press. *Guías HBR: Gestión de Proyectos* (pp. 49-54). Editorial Reverté.
35. Gobierno de Argentina (S.F.). *¿Qué hacemos en el ministerio de cultura?* <https://www.argentina.gob.ar/cultura/que-hacemos>
36. Gobierno de Argentina (2020). *Madres de Plaza de Mayo, 43 años de lucha ininterrumpida* <https://www.cultura.gob.ar/aniversario-de-las-rondas-de-las-madres-8977/>
37. Gobierno de Argentina (S.F). *Amparo*. <https://www.argentina.gob.ar/justicia/derechofacil/leysimple/amparo>
38. Gil, J. V. (2021). La memoria convocada en los conciertos de ciudades de Llorenç Barber. *Cuadernos de música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 16 (1): 230-249. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-1.lmce>

39. Gobierno de Chile - Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (S.F.). *El ministerio*. <https://www.cultura.gob.cl/ministerio/>
40. Gobierno de México (S.F.). *CULTURA: Secretaría de Cultura*. <https://www.gob.mx/cultura>
41. Gobierno Federal de Brasil (26 de abril del 2021). *La secretaría*. https://www.gov.br/turismo/pt-br/secretaria-especial-da-cultura/acesso-a-informacao/institucional/a_secretaria
42. González, A. J. Y Ben L. (2014). Gestión cultural. En Catalan S. Y González A. (Eds.), *Manual Atalaya. Apoyo a la gestión cultural*. Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya. <http://atalayagestioncultural.es/capitulo/gestion-cultural>
43. González, M. L. (2013). Intervenciones en el Espacio Público: performance, mirada y ciudad. *Revista Brasileña de Estudios de Presencia*, 03(3).
44. Gorostieta, D. (02 de octubre 2020). *52 años de la masacre de Tlatelolco ¿Qué pasó el 2 de octubre de 1968?* <https://www.publimetro.com.mx/mx/nacional/2020/10/02/2-de-octubre-1968-paso-aquel-dia-en-mexico.html>
45. Harris, M. (2012). *Antropología cultural* (3.a ed.). Alianza editorial.
46. Hormigos, J. (2010). Distribución musical en la sociedad de consumo La creación de identidades culturales a través del sonido. *Comunicar*, 17(34), 91-98. <https://doi.org/10.3916/c34-2010-02-09>
47. Jucá, B. (10 de enero del 2019). *La cultura no es prioridad en el Brasil de Bolsonaro*. https://elpais.com/cultura/2019/01/09/actualidad/1547065263_272222.html
48. Junco, M. F., Iges, J., Fundación Juan March, Alcoz, A., & Museo de Arte Abstracto Español. (2016). *Escuchar con los ojos*. Fundación Juan March, 54-81.
49. Landy, L. (2007). *Understanding the Art of Sound Organization*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
50. de León, M. (2015). *Espectáculos escénicos. Producción y difusión* (2.a ed.). Conaculta.
51. Leyva, F. (2011). *Guía para la gestión de proyectos culturales* (2.a ed.). Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
52. Lezama M. (2013). *Historia de América Latina - Crisis del Orden colonial* [Película]. TVE.

53. Licht, A. (2009). Sound Art: Origins, development and ambiguities. *Organised Sound*, 14(1), 3-10. doi:10.1017/S1355771809000028
54. Liut, M. (2009). Notas al pie de la ciudad. Arte sonoro para sitios y tiempos específicos. *L.I.S. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada*, 2(3), 85-99.
55. Liut, M. (2008a). Arte sonoro para el espacio público. Condiciones para su desarrollo en la Argentina. *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, 3(4).
56. Liut, M. (2008b). De fronteras y horizontes: música y arte sonoro. *Revista Clag* (3), 45-59.
57. Macías, A. (3 de abril de 2015). Procesión del Silencio de Morelia, una mística tradición. *Quadratin Morelia*. <https://www.quadratin.com.mx/municipios/morelia/Procesion-del-Silencio-de-Morelia-una-mistica-tradicion/>
58. Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Akal.
59. Mann, J. (2018). *Música, arte sonoro y arte de los ruidos: el legado de Luigi Russolo*. Infobae. <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2018/04/15/musica-arte-sonoro-y-arte-de-los-ruidos-el-legado-de-luigi-russolo/>
60. Martinell, A. (2006). La formación en gestión cultural en Iberoamérica. *Pensar Iberoamérica. Revista de cultura*, 10, 73-90.
61. Martinell, A. (2014a). Los agentes de la cultura. En Catalan S. Y González A. (Eds.), *Manual Atalaya. Apoyo a la gestión cultural*. Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya. <http://atalayagestioncultural.es/capitulo/gestion-cultural/agentes-cultura>
62. Martinell, A. (2014b). Los modelos de gestión. En Catalan S. Y González A. (Eds.), *Manual Atalaya. Apoyo a la gestión cultural*. Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya. <http://atalayagestioncultural.es/capitulo/gestion-cultural/modelos-gesti0n>
63. Mass, M. (2006). *Gestión Cultural, Comunicación Y Desarrollo*. CONACULTA.
64. Mata, A. (2019) La postura del artista ante los museos de arte urbano en el contexto latinoamericano. *Geo-conservación*, (16), 193-203, <https://doi.org/10.37558/gec.v16i0>
65. Mello, C. (Ed.). (2014). Coriún Aharonián y la mimesis a la constitución cultural latinoamericana. En *Sonidos y hombres libres: música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI* (pp. 83-92). Iberoamericana Vervuert Verlag.
66. Méndez, D.M. (2014). *Al filo de las independencias de América Latina*. Palibrio.

67. Mexico | Enciclopedia Jurídica Online (Noviembre del 2019). *Organismo desconcentrado*. <https://mexico.leyderecho.org/organismo-desconcentrado/>
68. Ministerio de Cultura del Gobierno de Colombia (s.f). *¿Quiénes somos?* <https://www.mincultura.gov.co/ministerio/quienes-somos/Paginas/default.aspx>
69. Molano, O. L. (2017). Identidad cultural un concepto que evoluciona. *OPERA*, (7), 69-89. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67500705>
70. Molina, M. (2008). El arte sonoro. *ITAMAR: Revista de Investigación Musical*, (1), 235-257.
71. Molina, A (2016). La construcción del sentido social en la gestión cultural en América Latina. *International Journal of Arts Management*. Especial Edition, 44 – 55. http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/123456789/445/La_construccion_del_sentido_social_en_la.pdf?sequence=1&isAllowed=y
72. Moreno, M. (2019). La globalización: su concepto e impacto en los sistemas jurídicos. *Cultura Jurídica* (3), 215 - 230. <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/9/4071/19.pdf>
73. Minsburg, R. (2016). Identidad y arte sonoro: el proyecto “Argentina suena”. *Ouvirouer*, 12(1), 44-52. <https://doi.org/10.14393/ouv18-v12n1a2016-3>
74. Nigro, V. (2021). Escuchar el ruido. Músicas y sonidos de la crisis del 2001 en Buenos Aires. *Aletheia*, 12(23), e102. <https://doi.org/10.24215/18533701e102>
75. Nivón, E. (2006). *La política cultural. Temas, problemas y oportunidades*. CONACULTA-Fondo Regional para la Cultura y las Artes de la Zona Centro.
76. Nivón, E (2017). Sobre el concepto de cultura. La dialéctica entre ilustración y pensamiento romántico en Nivón (ed.), *Gestión cultural y teoría de la cultura* (pp. 21-56). Gedisa Mexicana.
77. Nivón, E. Y Sánchez, D. (2016). La gestión cultural en América Latina. En J. Amaya, J. P. Rivas y M. I. Mercado (Cords.), *Diversidad, tradición e innovación en la gestión cultural* (pp. 21 - 53). Universidad de Guadalajara.
78. Ramos, J. J. (2016). *¿Una autopsia al arte sonoro? Un análisis de su teoría y crítica*. [Tesis de doctorado, Universidad de Zaragoza]. Repositorio de la Universidad de Zaragoza.

79. Real Academia de la Lengua Española (2022). *Definición de alegoría*. <https://dle.rae.es/alegor%C3%ADa?m=form>
80. Real Academia de la Lengua Española (2022). *Definición de habitáculo*. <https://dle.rae.es/habit%C3%A1culo>
81. Real Academia de la Lengua Española (2021). *Definición de latinoamericano, na*. <https://dle.rae.es/latinoamericano?m=form>
82. Real Academia de la Lengua Española (2021). *Definición de performance*. <https://dle.rae.es/performance?m=form>
83. Real Academia de la Lengua Española (2021). *Definición de peronismo*. <https://dle.rae.es/populismo?m=form>
84. Real Academia de la Lengua Española (2021). *Definición de populismo*. <https://dle.rae.es/populismo?m=form>
85. Reyes, J. (2006). Perpendicularidad entre el arte sonoro y la música en Paganini (Ed.), *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* (pp. 57–62). Universidad de Palermo. https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/107_libro.pdf#page=57
86. Ribeiro, D. (1969). *Las Américas y la civilización*. Centro editor de América Latina.
87. Ribeiro, D. (Ed.). (1979). *Latinoamérica. Cuaderno de cultura latinoamericana* (Vol. 6). UNAM.
88. Ruiz, G. (2021). *La guerra fría: causas, desarrollo y final*. <https://sobrehistoria.com/la-guerra-fria/>
89. Rocha, M. (s. f.). *¿Qué es el arte sonoro?* <https://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/QueEsElArteSonoro.html>
90. Roitman, M. (2017) *Tiempos de oscuridad: Historia de los golpes de Estado en América Latina*. Ediciones Akal
91. Roselló, D. (2007). *Diseño y evaluación de proyectos culturales*. Ariel.
92. Rouquié, A. (1989). *América Latina. Introducción al extremo occidente*. Siglo Veintiuno.
93. Russolo, L. (1996). El arte de los ruidos: Manifiesto futurista. *Revista sin nombre*, (3).
94. B Oppenheimer, A. (2010). *!Basta de historias!: la obsesión latinoamericana con el pasado y las 12 claves del futuro*. DEBATE

95. Ortiz C. (2018) El espacio en la instalación sonora. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 14 (1), 27-44. <http://doi10.11144/javeriana.mavae14-1.eeen>
96. Saavedra, J.C. (Productor). (2019). *¿Qué modelo de gestión cultural necesita México? Observatorio Cultural* [Programa de televisión] Tv UNAM.
97. Salinas, N. A., Barajas, J. A., & Bernal, L. M. (2019). Relevancia y desarrollo de la Gestión Cultural en Iberoamérica. Formación, publicaciones y pertinencia. *Culturas. Revista de Gestión Cultural*, 6 (2), 1-24. <https://doi.org/10.4995/cs.2019.12434>
98. Schroeder, F. (2016). Museum City: Improvisation and the narratives of space. *Organised sound*, 21(3), 249-259. <https://doi.org/10.1017/S1355771816000224>
99. Schwab, E., & García, A. (2014). Discursos e intervenciones en torno al espacio público. Experiencias en Viena y Buenos Aires a principios de siglo XXI. *Gestión y ambiente*, 17 (1), 139 – 157. <http://www.bdigital.unal.edu.co/46841/1/41227-235056-1-PB.pdf>.
100. Sosa, S. (2010). La identidad cultural latinoamericana en José Martí y Luís Villoro: Estado plural, autonomía y liberación en un mundo globalizado. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 52 (208), 41 – 61. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-19182010000100003#notas
101. Sterken, S. (2001). Towards a Space-Time Art: Iannis Xenakis's Polytopes. *Perspectives of New Music*, 39 (2), 262 – 273. <https://www.jstor.org/stable/833570>
102. Telechea, R. (2009). *Argentina y América Latina al compás de las cacerolas. 1980-2008* [Documento de presentación en congreso]. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, Argentina. <https://cdsa.academica.org/000-062/177>
103. Tompson, S. Y Davis, N. (2018). *La formación histórica de la cacerolada*. Libros corrientes.
104. Tröndle, M. (2019). Concert Evolution: A theoretical Approach en Freydank y Rebhahn (Eds). *Curating Live Arts*. 194-203. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik.

105. UNESCO. (2017). *Textos fundamentales de la Convención de 2005 sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales*. MH DESIGN.
106. Varchausky, N. Y Molinari, E. (2016). *Tertulia. Intervención en el Cementerio de la Recoleta*. Universidad Nacional de Quilmes.
107. Yáñez, C. (2016). ¿Es posible una episteme de la gestión cultural en América Latina? En U. Bustamante, J. Mariscal y C. Yáñez (Eds.), *Formas y configuraciones de la gestión cultural en América Latina* (pp. 19 - 30). Universidad Nacional de Colombia
108. Zegada, M. (2011). Reseña: Los conflictos sociales en América Latina. *Tinkazos*, 14 (3 0) . http://www.scielo.org.bo/scielo.php?pid=S1990-74512011000200013&script=sci_arttext

Bibliografía

1. Alpízar, G. (2017). Ilusiones y realidades en el devenir de América Latina. *Contexto Latinoamericano*. 2 (1), 26 - 31. <http://www.contextolatinoamericano.com/site/editorial/15>
2. Aharonián, C. (2001). El compositor y su entorno en Latinoamérica. *Revista musical chilena*, 55(196), 77-82. <https://doi.org/10.4067/s0716-27902001019600006>
3. Daumal, F. (2015). Comparación de la estética sonora de espacios públicos en Barcelona y en la ciudad de México. En J. Gortari & F. Valdés (Eds.), *Espacios Sonoros y Audiovisuales 2013: Creación, Representación y Diseño* (pp. 225-238). Universidad Autónoma de Madrid.
4. Jacobs, J. (1992). *The Death and Life of Great American Cities*. Random House.
5. Vieira, E. (2008). *La formación de espacios regionales en la integración de América Latina*. Pontificia Universidad Javeriana.

Referencias de las imágenes.

1. Buenos Aires Sonora. (2006). Fotos de "Mayo, los Sonidos de La Plaza" [Fotografía]. Blogger (<http://buenosairessonora.blogspot.com/2006/04/fotos-de-mayo-los-sonidos-de-la-plaza.html>).
2. El Teatro del Sonido. (s/f). La Zona [Fotografía]. Sitio web oficial (<https://www.teatrodelsonido.cl/lazona>).
3. Fernando Godoy. (s/f). Acciones/TocaToca [Fotografía]. Sitio web oficial (<https://00000000.info/acciones/toca-toca/>).
4. Marcelo Armani. (2014). S/T Sound Action [Fotografía]. Sitio web oficial (<http://marceloarmani.weebly.com/solidao-a-gosto.html>).
5. Mónica García Rojas. (2019). PROYECTOS, PIEZAS Y COLABORACIONES [Fotografía]. Sitio web oficial de Fernando Vigueras (<https://fvigueras.tumblr.com/proyectosycolab>).
6. Nicolás Varchausky. (s/f). Tertulia - Recoleta [Fotografía]. Sitio web oficial (<https://www.varchausky.com.ar/tertulia-recoleta/>).
7. Oswaldo Maciá. (s/f). SCENARIO IN CONSTRUCTION, Permanent public sound sculpture, Bogotá, Colombia [Fotografía]. Sitio web oficial (<https://www.oswaldomacia.com/scenario-in-construction>).

Anexo web

Dirección de proyecto general

- Arte Sonoro para Espacios Público de Latinoamérica (2021) Anexo general del proyecto. <https://www.artesonorolatinoamericano.com/>

Direcciones particulares por artistas participantes

- Arte Sonoro para Espacios Público de Latinoamérica (2021) David Vélez. <https://www.artesonorolatinoamericano.com/david-velez>
- Arte Sonoro para Espacios Público de Latinoamérica (2021) Fernando Godoy. <https://www.artesonorolatinoamericano.com/fernando-godoy>
- Arte Sonoro para Espacios Público de Latinoamérica (2021) Fernando Vigueras. <https://www.artesonorolatinoamericano.com/fernando-vigueras>
- Arte Sonoro para Espacios Público de Latinoamérica (2021) Marcelo Armani. <https://www.artesonorolatinoamericano.com/marcelo-armani>
- Arte Sonoro para Espacios Público de Latinoamérica (2021) Martín Erazo. <https://www.artesonorolatinoamericano.com/martin-erazo>
- Arte Sonoro para Espacios Público de Latinoamérica (2021) Martín Liut. <https://www.artesonorolatinoamericano.com/martin-liut>
- Arte Sonoro para Espacios Público de Latinoamérica (2021) Nicolás Varchausky. <https://www.artesonorolatinoamericano.com/nicolas-varchausky>
- Arte Sonoro para Espacios Público de Latinoamérica (2021) Oswaldo Maciá. <https://www.artesonorolatinoamericano.com/oswaldo-macia>

Dirección de archivos permanente

- <https://drive.google.com/drive/folders/1B07WEkiDX1AmY7D6VN-J7uueC85RW5Hm?usp=sharing>