



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
DOCTORADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

Meato insinuante: la escultura sonora como auxiliar auditivo para la escucha. Un estudio y experimentación sobre la percepción (del espacio) a través de la sonoridad de una propuesta objetual

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN ARTES Y DISEÑO

PRESENTA:
ELIAS PARACELSO XOLOCOTZIN ELIGIO

TUTOR O TUTORES PRINCIPALES
Dr. Francisco Javier Tous Olagorta
Facultad de Artes y Diseño, UNAM

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
Dra. Patricia Vázquez Langle
Facultad de Artes y Diseño, UNAM.
Dr. Juan Manuel Martente Cruz
Facultad de Artes y Diseño UNAM

Ciudad Universitaria, CDMX, Diciembre 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Índice

<i>Índice</i>	<i>iii</i>
<i>Dedicatoria:</i>	<i>vi</i>
<i>Agradecimientos:</i>	<i>vii</i>
<i>Introducción</i>	<i>4</i>
<i>CAPÍTULO I Desbordar el espacio: una revisión al trabajo con sonido en el campo de la escultura contemporánea</i>	<i>13</i>
1.1 De la exploración de lo ordinario en el arte y la escucha	13
1.1.2 Las líneas tendidas por las vanguardias artísticas del siglo XX.....	14
1.1.2.1 El sonido ordinario en la estética estridentista	16
1.1.3 Atender la expresión cotidiana del flujo sonoro	18
1.1.4 La poética percepción del sonido detonada por la experiencia escultórica	19
1.1.5 Senderos de una escucha encarnada	25
1.2 Desbordar el espacio	27
1.2.1 Ni capelo, ni pedestal: La emancipación de la escultura, un antecedente de la escultura sonora.....	29
1.2.2 Del arte sonoro a la escultura sonora. Un acercamiento al concepto de escultura sonora	37
1.2.3 La escultura sonora	45
1.3 Acercamiento a la escucha mediada por la escultura sonora contemporánea	58
1.3.1 Experiencia estética detonada por la escultura sonora	60
1.3.2 La escucha mediada por la escultura sonora.....	62
1.3.3 La experiencia estética y la escucha en espacios de resonancia y Sonic Pavilion	67
<i>Capítulo II: Los sonidos ordinarios en el paisaje sonoro cotidiano, su dimensión estética mediante la escultura sonora</i>	<i>70</i>
2.1 Del concepto al acontecimiento: un acercamiento al paisaje sonoro de los sonidos cotidianos	72
2.1.2 Otros modos de entender el concepto de paisaje sonoro al incluir sonidos cotidianos.....	73
2.2 Incitación a la interacción con el paisaje sonoro de sonidos cotidianos	78
2.3 Fronteras invisibles para el paisaje sonoro de sonidos cotidianos	86
2.3.1 Los sonidos cotidianos están en todas partes	88
2.3.2 Potencial estético de los sonidos ordinarios	102
<i>Capítulo III: La percepción corporal y cognitiva del sonido mediado por el objeto escultórico</i>	<i>114</i>
3.1 El escucha activo: sonido e identidad	116
3.2 Mi cuerpo como instrumento sonoro reverbera en el océano sonoro	118

3.2.1 Aprehender el océano sonoro	122
3.3 La escucha emancipada como acto de resistencia	126
3.4 Escuchar-recordar-relacionar	129
3.5 La corporalidad de la escucha: percepción plurisensorial inducida por la escultura sonora experimental	133
3.5.1 Percepción plurisensorial en la escultura sonora experimental actual.....	135
3.6 Diseñar un hábitat para el encuentro del sonido en pro de la escucha	137
Capítulo IV: Propuestas de escultura sonora experimental para la percepción del entorno sonoro cotidiano.....	152
4.1 Auscultación renovada, a fin del intercambio de afectos entre el escucha, la escultura sonora como dispositivo y la morfogénesis del sonido en crudo.....	152
4.1.2 La experiencia escultórica como nodo de la escucha.....	153
4.1.3 Sonido en crudo	158
4.1.4 Auscultar el silencio como estrategia para guiar la escucha	162
4.1.5 Escucha corporizada: afectos entre el sonido y el cuerpo del escucha.....	164
4.2 Propuestas de escultura sonora experimental para la percepción del entorno sonoro cotidiano	168
4.2.1 Acusia (2019).....	170
4.2.2 Estetoscopio aurial (2020)	173
4.2.3 Colisionador sensorial (2020).....	177
4.2.4 Residuos plurisensoriales (2021).....	181
4.2.5 <i>Todos los sonidos son yo: cabina para espacios sonoros desde y en la virtualidad para explorar el océano sonoro con sonidos cotidianos</i> (2022)	185
4.2.6 <i>Atisbos de una simbiosis afectiva sono-háptica</i> (2022-2023)	189
4.3 Socialización de la investigación	192
4.3.1 Exposición: <i>El silencio no existe</i> (2023)	193
4.3.2 Publicación: <i>Cuadernos Híbridos 22: El sonido no existe</i> (2023)	194
4.4 Atisbos hacia la investigación académica en relación a la escucha en el contexto del arte actual como práctica pedagógica	197
4.4.1. La experiencia de la escultura sonora en el aprendizaje de la escucha.....	198
4.4.2 Habitar el espacio sonoro desde la práctica pedagógica como mediación de la experiencia	202
4.4.3 Escuchar-sentir- aprender de lo ordinario.....	204
4.4.4 El caso de Laboratorio Sonoro para Infancias: Exploradores del Paisaje Sonoro.....	206
Conclusiones	211
La pluripercepción del sonido, una propuesta de investigación artística en torno a la escultura sonora experimenta	211
Glosario.....	220
Índice de figuras.....	222

<i>Bibliografía</i>	228
<i>Anexos</i>	245
Diagramas:	245

Dedicatoria:

Para MIU, quien dio pie a esta gran aventura.

Para Mateo Xolocotzin Villanueva, quien sin saberlo ha sido el motor para concluir esta etapa.

Para Erika Solis Arizmendi, quien me acompaña en todo momento

Para mi familia:

Rosendo Xolocotzin, Martina Eligio, Dr. Ulises Xolocotzin, Xochitl Xolocotzin

Dra. Lia Villanueva, Salvador Hernandez, Adriana Arizmendi, Roberto Solis

Para mis roomies:

Pablo, Ome, Eyi y Toño



Agradecimientos:

Al Dr. Francisco Tous, al cual agradezco sus atenciones y consejos a lo largo de esta etapa.

A la Dra. Patricia Vazquez, quien en todo momento estuvo al tanto de mis avances, nutriendome con materiales que enriquecieron mi investigación.

Al Dr. Juan Manuel Marentes, con quien encontré una resonancia en los conceptos y métodos de trabajo a los que he tratado.

Al Dr. Josep Cerda Ferre, quien atendió mi texto aun sin conocernos previamente, a quien cité en el cuerpo del texto, dado que su obra tiene paralelismos con mi propuesta escultórica.

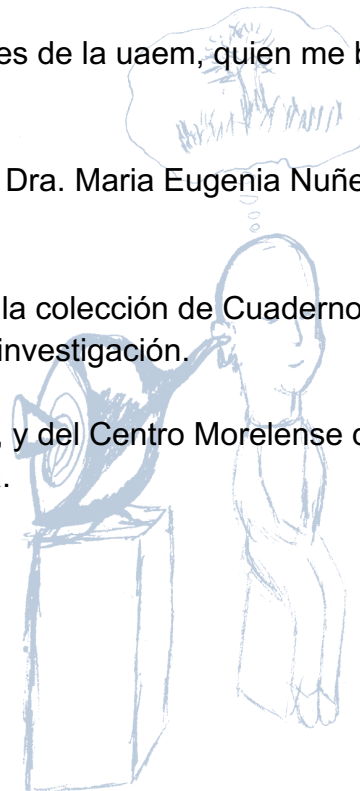
A la Dra. Rossana Lara, de quien admiro su trabajo como artista, pero sobre todo como investigadora, fue para mí muy grato tenerla como sínodo.

A la Mtra Juana Bahena directora de la Facultad de Artes de la uaem, quien me brindó el apoyo para dar pie a esta gran aventura.

A mi jefa directa y amiga en la Facultad de Arte UAEM, Dra. Maria Eugenia Nuñez Delgado.

Al Dr. Gerardo Suter, quien me invitó a formar parte de la colección de Cuadernos Híbridos, lo que significó la cereza en el pastel de esta investigación.

A mis queridos alumnos de la Facultad de Artes UAEM, y del Centro Morelense de las Artes, quienes me alentaron a lo largo de esta aventura.



Introducción

El trabajo de investigación que presento está orientado a la escultura experimental con sonido. Es importante señalar que las experiencias escultóricas propuestas, así como la mayor parte de las piezas y obras citadas en el documento, se distancian en medida de lo posible de objetos escultóricos que producen sonidos, ya sea al ser manipulados por el espectador, como si se tratase de un instrumento musical o de aquellas esculturas que hacen la función de soporte para una bocina, donde se reproduce un audio previamente grabado, editado o no. El objetivo de esta investigación es aludir y proponer trabajos escultóricos con sonido que propicien un estado de escucha, que permita atender al sonido ordinario en su propia dimensión estética. El marco de referencia son propuestas de esculturas sonoras en el terreno del arte sonoro que trabajan con sonidos ordinarios, ruidos o silencios, que provocan al escucha-espectador darse cuenta de que nos encontramos inmersos entre sonidos que se expresan, en lo que David Toop refiere como “océano de sonido”¹, mientras que para Christoph Cox será “flujo sónico”. Sin duda nos interesa que el lector tome en cuenta estos conceptos.

Ya que a lo largo del documento vendrán a colación diversos términos para referirse al acontecimiento sonoro, como el manto que nos envuelve en nuestra cotidianidad, sin lugar a dudas, la intención es que el lector tome en cuenta que los sonidos aun los más minúsculos causan un efecto en los objetos con los que se relaciona en ese efímero instante en el que coinciden en espacio tiempo.

Dado que el paisaje sonoro² cotidiano en la actualidad no está solamente constituido por sonidos agradables, mucho menos por sonidos intencionales, luego entonces, proponemos que

¹ En su libro *Océano de Sonido*, David Toop se refiere a los sonidos no intencionales como elementos que se adhirieron a la música a partir de las segundas vanguardias del siglo XX, por lo tanto, a lo largo del texto retomaremos la analogía del *océano de sonido*, en razón de que nos permite referirnos al continuo flujo de los sonidos intencionales y no intencionales. “Los oyentes flotan en ese océano; los músicos convertido en viajeros virtuales, creadores de un teatro sonoro, transmisores de toda las señales recibidas a través del éter” (Toop, 2016, p.15).

² Murray Schafer define el término paisaje sonoro como: “el entorno sonoro. Técnicamente, es cualquier porción del entorno sonoro observado como campo de estudio” (Schafer, R., 2013, p.370), El concepto puede aplicarse a entornos reales, imaginarios, o compuestos.

prestando atención a los sonidos que forman parte del fondo de nuestra escucha, se provocará una “limpieza de oído”³, pero sobre todo un intercambio de afectos con el entorno.

Los trabajos citados tanto de literatura especializada como propuestas sonoras, se inclinan por el acontecer sonoro sin un significado previamente otorgado, proponen atender el sonido sin prejuicios. Somos conscientes en cuanto que dentro del campo de las artes sonoras existe una variedad de propuestas comprometidas con la relación del sonido y el entorno en un sentido antropológico, o la relación de lo sonoro en lo social, sin embargo, para fines de nuestra investigación consideramos pertinente atender al *sonido en crudo*⁴.

La metodología empleada en esta investigación se realizó a partir de la experimentación plástica, el análisis de textos transdisciplinarios que abordan conceptos como: arte, sonido, cuerpo, percepción. Términos que provienen de distintas áreas disciplinares, principalmente del arte sonoro, filosofía, ciencias cognitivas, estudios aurales, entre muchos otros. Se procuró entablar un diálogo con las propuestas de escultura sonora actual preocupadas por propiciar la exploración de los sonidos circundantes. Sin ser una investigación historicista, consideramos de gran relevancia referir de manera no cronológica aquellos artistas, teóricos, filósofos y obras de arte que consideramos sustentan los cimientos para lo que hoy proponemos como tema de investigación. Los movimientos vanguardistas de principios del siglo XX, las segundas vanguardias artísticas, quienes romperán y explorarán la transdisciplinariedad, contenido y forma para las propuestas artísticas. Sin lugar a duda, un referente importante para la práctica del trabajo con sonido en México es el movimiento *estridentista*, cuyo valor deviene en una exploración del sonido y sus posibilidades estéticas dentro del campo de las artes, la música y la vida cotidiana. su participación en los movimientos de vanguardia dan cuenta de que parte del México de principios del siglo XX, fue partícipe y nutrió el campo en el marco de las artes sonoras.

³ El concepto es retomado del curso de música experimental *Ear Cleaning* publicado en 1967 por el compositor Murray Schafer. En él describe una serie de ejercicios en busca de una escucha atenta de todos los sonidos que se encuentran en el paisaje sonoro. Alude a una escucha profunda que permita atender a las sonoridades más allá de los sonidos musicales. “Schafer sostiene acertadamente que los oídos deben ser limpiados como requisito previo a toda audición y ejecución musical” (Bissell, K., en Schafer,R., 1998, p. 9).

Para fines de esta investigación retomamos el concepto y sus implicaciones, en tanto la importancia de prestar atención a los sonidos relegados, ordinarios, los más obvios, aquellos que nos permiten atender el acontecimiento sonoro sin prejuicios.

⁴ Para fines de este texto, con *sonido en crudo*, nos referimos a los acontecimientos sonoros previos a ser significados. Aquellos que se atienden desde su fisicidad, de los que atestiguamos su expresividad.

Los antecedentes académicos en mi investigación posibilitaron definir el rumbo que tomaría el presente texto. Como se menciona en cada uno de los capítulos, las tesis consultadas abrieron los canales para ampliar los referentes literarios y artísticos. Es por ello que el abordaje de los conceptos se profundiza en cada capítulo sin perder el horizonte de atender el fenómeno como un tejido de relaciones que posibilitan el fenómeno de la percepción-escucha de los sonidos ordinarios.

Si bien es cierto que hasta el momento son pocos los textos especializados, publicados por editoriales, escritos originalmente en nuestro idioma, cada día el campo de investigación teórica-práctica en torno al trabajo con sonido en el campo de las artes se nutre. Es importante mencionar que los trabajos resultantes en los posgrados de las universidades de habla hispana, son una pauta para quienes están interesados desde el campo académico en los temas en torno al arte-sonoro.

Tal es el caso de la tesis doctoral de colegas de la Universidad Nacional Autónoma de México; Rossana Lara Velázquez con su tesis *Poner la escucha en (corto) circuito. Arte electrónico y experimentación sonora en México: dos décadas*, quien hace un recorrido por aquellas piezas y obras que fueron claves para el desarrollo del arte sonoro en nuestro país, así como una crítica al concepto de “arte sonoro”. Lara Velázquez dedica parte de su investigación a la producción de artistas quienes hoy en día son un referente en el circuito del arte sonoro en México; Hector Ivan Navarrete Madrid, en su tesis *Favor de tocar: Escultura Sonora Baschet Mx*, hace una profunda investigación en la influencia que tuvo la participación de los hermanos Baschet durante su visita a nuestro país, así mismo, desarrolla toda una propuesta de producción escultórica experimental de entorno al vasto catálogo de piezas, textos, instrucciones que desarrollaron los hermanos Baschet. La investigación al ser una investigación- producción tuvo un impacto importante en el desarrollo de mi investigación; Silvia Yoliztli Villanueva Marañón en su tesis *El sonido de las piedras: Escultura Sonora expandida*, propone desde el campo de la experimentación escultórica con sonido, una investigación en torno a los materiales como la piedra. Villanueva profundiza no solo en el resultado sonoro sino que se adentra en las posibilidades sonoras acorde a las propiedades matéricas de cada tipo de piedra. Esto resultó en un enriquecido trabajo que podemos considerar como una propuesta en el campo transdisciplinar entre artes y ciencia.

El trabajo de investigación se atenderá en tres bloques, primero la relación del sonido con la escultura en el terreno de las artes, segundo la escultura sonora como mediadora de la escucha de sonidos ordinarios, y tercero la percepción de los sonidos haciendo uso de la escultura sonora como dispositivo de escucha.

Es por ello que las experiencias escultóricas propuestas, propician que el escucha-espectador se disponga al acto de escuchar, preste atención a la condición de sujeto afectante y afectado, y se percate de que el sonido al mismo tiempo “envuelve, atraviesa, se desborda”⁵, en síntesis, se encuentra inmerso en lo que el investigador, curador y compositor David Toop tuvo a bien llamar océano de sonido. Para fines de la investigación nos referiremos al concepto señalado como océano sonoro, en razón de que nos permite ampliar la analogía de aludir a lo sonoro como acontecimiento. Prestar conciencia a los distintos sonidos que nos circundan es una de las preocupaciones latentes en las propuestas escultóricas, más allá de apropiarse del paisaje sonoro o determinar una marca sonora del sitio en donde se está desarrollando la experiencia, la escucha atendida a través de las experiencias escultóricas proponen atender a lo sonidos en sí mismos, atenderlos sin prejuicios, incluso tener un acercamiento a la morfogénesis del sonido más allá de la fuente que lo origina, en este sentido citamos las investigaciones de los artistas y compositores Christoph Cox y Francisco Lopez, quienes aluden al sonido como un ente autónomo incluso en un estado de autopoiesis. Con ellos compartimos un interés por atender la relación del sonido con el auditor en relación a las propuestas filosóficas del realismo especulativo y la ontología orientada a objetos.

Para favorecer los encuentros, las propuestas escultóricas en un primer momento involucran el cuerpo del escucha-espectador, ya sea al colocarlo al centro del objeto escultórico o recargando su cuerpo sobre el objeto, en un segundo momento, los objetos escultóricos propician una percepción háptica de lo sonoro, en donde lejos de una escucha coclear, el escucha-espectador

⁵ A lo largo del texto hacemos referencia a esta analogía con respecto a la relación entre el sonido y el cuerpo del auditor. Lo abordamos tomando en cuenta la propuesta del filósofo Jean-Luc Nancy, quien en su texto *A la escucha*, refiere: “Escuchar es ingresar a la espacialidad que, al mismo tiempo, me penetra: pues ella se abre en mí tanto como en torno a mí, y desde mí tanto como hacia mí: me abre en mí tanto como afuera” (Nancy, 2002, p.33). Nosotros hacemos alusión no solo a la literalidad del sonido que atraviesa “el cuerpo”, sino también, a las afecciones que tiene el sonido en nuestro proceso cognitivo en torno al contexto de quien escucha. Coincidir en espacio tiempo con lo sonoro nos permite formar un vínculo que al menos por un instante, nos permite pensarnos como un solo objeto, sin embargo, cada elemento debe continuar su camino, desdibujando las fronteras que enmarcan el objeto-cuerpo.

percibe las vibraciones del sonido a través del objeto escultórico. Cabe mencionar que en mayor medida el uso del ordenador o electrónica de autor se simplificó, permitiendo que el material mismo de los objetos propiciarán la amplificación del sonido y por ende su percepción, para evidenciar el constante intercambio de afectos entre el objeto sonoro y el objeto afectado.

No podemos escapar del sonido. Nos acompaña a cada instante incluso cuando hemos perdido la audición, ya sea por una afección congénita o accidentalmente. Es por ello que la propuesta no se centra en una escucha coclear sino que alude a una experiencia multisensorial, a una percepción corporeizada, en donde el cuerpo entero es un órgano sensitivo. Nuestro cuerpo involucra todos nuestros sentidos durante el intercambio de afectos con lo sonoro, no solo nos evidencia nuestros límites espaciales sino que lo sonoro evidencia los límites de los objetos que se encuentran en un espacio tiempo determinado. En este sentido fue necesario tener un acercamiento a las distintas investigaciones que desde la ciencias cognitivas se están realizando alrededor de la percepción en relación con el sonido y el cuerpo. De igual manera, a lo largo del texto cito las investigaciones y artículos de filósofos actuales tales como:Graham Harman, Markus Gabriel, entre otros, quienes están ligados a las corrientes filosóficas de la ontología orientada a objetos y el realismo especulativo, lo que permitió una aproximación a la relación con el sonido desde un punto de vista no antropocéntrico, por tanto el escucha espectador no es el centro de la afección sino que da cuenta de la dinámica de afecciones en las que se encuentra en su cotidiano.

Por ello,las experiencias escultóricas propuestas son invitaciones, vehículos, dispositivos para atender a los sonidos cotidianos más allá de su utilidad y significación, se propicia en cierto sentido, volver a un estado cero de la escucha, una escucha similar a la de la primera infancia, aquella que carecía de prejuicios, una escucha que nos permita atender y presenciar la expresividad caótica del sonido, “la naturaleza se expresa para sí misma” mencionó el Dr. Manuel de Landa en su participación para SITAC IX: “Teoría y práctica de la catástrofe”, el sonido no es ajeno a ello, en su constante morfogénesis sucede dicha expresividad.

El objetivo de la propuesta de esculturas sonoras experimentales, es prestar atención a la percepción de los afectos que se propician tras una escucha profunda del día a día, al relacionar al escucha con su entorno, involucrando el cuerpo cual órgano sensitivo que corporiza la

escucha, siendo los puntos de encuentro los sitios en donde los objetos involucrados se desnudan de prejuicios permitiendo una percepción recíproca.

A lo largo del texto los ejes conductores se encuentran en la experiencia escultórica con sonido, la experiencia estética del sonido y el paisaje sonoro a través de la escultura sonora, la percepción del sonido mediado por el objeto escultórico.

En el capítulo I: Desbordar el espacio: una revisión al trabajo con sonido en el campo de la escultura contemporánea. Se realiza una revisión al trabajo con sonido en el campo de la escultura contemporánea, sin pretender ser un texto historicista sino más bien contextual, a lo largo del capítulo se aborda la pertinencia en relación al trabajo con sonido desde las artes visuales, poniendo especial énfasis en lo que compete a la experiencia escultórica, por lo cual nos apegamos a situar el inicio de las artes sonoras durante las primeras vanguardias artísticas europeas, coincidimos con otros colegas en que este momento fue crucial en la ruptura de fronteras disciplinares pero sobre todo en el interés de abordar el sonido en su carácter temporal y espacial.

Concatenamos el concepto de “escultura en el campo expandido” propuesto por la crítica de arte Rosalind Krauss y el concepto “intermedia” desarrollado por el artista Dick Higgins, con el propósito de encontrar el nodo del que se desprende nuestra propuesta. Por lo cual al citar los trabajos y sus autores no sucede en un orden estrictamente cronológico, sino por el contrario apuntalando los ejes medulares para nuestra investigación.

La correspondencia con el arte contemporáneo en este documento refiere mayormente al desarrollo actual en los contextos del arte sonoro. Específicamente en lo que refiere al vínculo entre la experiencia escultórica y la percepción del sonido, que para fines de nuestra investigación, se inserta en el campo de la escultura sonora. Anunciamos que a lo largo del presente documento consideramos una apertura temporal de aproximadamente tres décadas anteriores al momento en que se realiza la presente investigación al convocar el concepto *escultura contemporánea*. No está por demás mencionar que en algunos capítulos referimos a la producción artística de colegas cuyas propuestas de investigación en y para las artes, está sucediendo de forma paralela a nuestra propuesta como *arte actual*.

Lo que significa que el arte no solo amplía su campo de acción en cuanto a la forma sino al mismo tiempo al contenido. Algunas de las propuestas que se gestan durante la segunda mitad del siglo XX y la primera del siglo XXI, dan pie a pensar el arte desde una perspectiva de investigación-producción, ya que los artistas construyen un cuerpo de obra que se cimenta en la experiencia y resultados obtenidos a lo largo de su producción. Para algunos de estos artistas escribir sobre sus procesos se vuelve parte integral de la producción.

Capítulo II: Los sonidos ordinarios en el paisaje Sonoro cotidiano, su dimensión estética mediante la escultura sonora. A lo largo de este capítulo se propone atender los sonidos ordinarios, sonidos relegados al primer nivel fónico del paisaje sonoro, señalados como ruidos cuando no es claro su contenido o silencio cuando el contenido no interesa al escucha. Se propone que al centrar nuestra escucha en estos sonidos en crudo, estamos teniendo un acercamiento real con nuestro entorno sonoro, ya que la emancipación de toda función al servicio de la humanidad, permite atender lo sonoro no solo con el aparato auditivo sino con un cuerpo receptivo a los estímulos sonoros, somos frecuencias, el sonido está en todas partes se desplaza en frecuencias, entramos y salimos de una sintonía mutua⁶.

Hacemos mención a la detonación de la escucha del paisaje sonoro, a través de objetos de arte silentes, desde aquellos previo a los dispositivos de grabación, que detonan una escucha siniestras a partir de narraciones literarias, de la pintura alegórica, aludiendo al susurro a las sonoridades de la vida nocturna, la guerra, el caos, hasta aquellas propuestas escultóricas actuales que nos colocan entre los sonidos. Nos permiten mostrar que la escultura sonora que proponemos orilla a ser receptivo al sonido como acontecimiento, posibilitando la limpieza de oídos.

Capítulo III: La percepción corporal y cognitiva del sonido mediada por el objeto escultórico; mientras que a lo largo de los capítulos anteriores mencionamos la importancia de la corporalidad de la escucha para detonar la experiencia estética, en este capítulo se profundiza en el quehacer del escucha-usuario al enfrentarse a las propuestas escultóricas que requieren de una escucha

⁶ En este sentido hacemos alusión a la propuesta de la filósofa Jannett Benet, quien en su texto *Materia vibrante* menciona: “en una densa red de relaciones. Y en un enredado mundo de materia vibrante, dañar un tramo de la red puede significar dañarse a uno mismo” (Bennett, J., 2022, p.51). A lo largo del texto hacemos mención de la importancia de las redes de afectos entre los objetos que interactúan durante el acontecimiento sonoro. Al aludir sobre la materia vibrante nos referimos por igual al sonido como al cuerpo del auditor. Es por ello, que para nosotros entrar en sintonía remite al intercambio de afecto en donde el afectado es afectante al mismo tiempo.

profunda, para ello se apunta en atender el sonido como un objeto individual a los propósitos antropocéntricos ya que es a partir de la dislocación del centro de la acción que podemos tener un intercambio de afectos con el sonido de cuerpo a cuerpo.

Este apartado está dividido en cuatro secciones, la primera sección, “El escucha activo: sonido e identidad” se describe la relación entre el acto de escuchar y el escucha, profundizando en los distintos niveles en los que se relacionan, siendo el sonido el incitador de los puentes que se tejen durante el afecto entre objetos, para ello consideremos necesaria enfatizar la independencia entre los objetos que intervienen en la experiencia aurál. La segunda sección, “Mi cuerpo como instrumento sonoro reverbera en el océano sonoro”, busca hacer énfasis en los distintos maneras en que el sonido afecta al cuerpo del escucha, enfatizando en la dinámica de interacción que se suscita indefinidamente entre lo sonoro y el escucha, proponiendo tomar distancia del antropocentrismo que dominó a lo largo del siglo XX el estudio del arte en relación con el entorno. La tercera sección, “Aprehender el océano sonoro” parte de la propuesta del compositor e investigador David Toop⁷ quien hace una analogía entre el entorno sonoro y el océano, en cuanto que no podemos evitar estar inmersos en él, sin embargo sí que se puede profundizar en las capas de sonidos que interactúan con nosotros dentro del océano sonoro. En la última sección, “La escucha emancipada como acto de resistencia”, se propone que más que una limpieza de oído, se debe pensar en un estado cero de la escucha, atender los distintos niveles de afectos que el sonido intercambia con el escucha como si fuera la primera vez, desprovistos de alegorías y prejuicios.

Capítulo IV: Meato Insinuante; Propuesta de escultura sonora experimental. Al mismo tiempo en que este texto se iba desarrollando, como resultado de la consulta y análisis de bibliografía especializada, asistencia a talleres, seminario y diplomados, se fueron diseñando y construyendo las esculturas que forman parte del resultado de la propuesta, por lo cual el lector podrá dar cuenta del paralelismo entorno del texto y el objeto escultórico. **Acusia (2019)** fue diseñada como dispositivo para amplificar los sonidos del espacio en el que se encuentra ubicada, de tal manera que propicia que el espectador coloque su canal auditivo en el extremo opuesto del cono, la altura de la pieza obliga al escucha-usuario a sostenerse de las paredes de la pieza, por tanto la percepción del sonido en el torno no solo sucede en la amplificación del sonido sino también en las vibraciones que se transmiten a través de la escultura; **Estetoscopio aurál (2020)**, el diseño

⁷ David Toop es un músico, autor, curador y profesor emérito inglés. De 2013 a 2021 fue profesor de cultura de audio e improvisación en el London College of Communication. ("David Toop - Wikipedia", 2021)

de la escultura comunica dos espacios geográficos a través de un espacio virtual. Como su nombre lo indica la escultura hace la función de dispositivo de escucha a la caza de sonidos, el resultado de la casería sonora es transmitida en tiempo real, por lo cual los escuchas pueden atender los sonidos sin la necesidad modificar su ubicación geográfica, por tanto evidencia la nulas fronteras que existen para el sonido; ***Colisionador sensorial (2020)*** fue diseñada como un provocador de la escucha profunda, demanda del escucha-espectador colocarse al centro del espacio de resonancia que generan los tres paneles cóncavos que forman parte de la escultura, el nicho permite amplificar el sonido al tiempo que es percibido por el cuerpo; ***Residuos plurisensoriales (2021)*** propone una percepción háptica del sonido, despoja al sonido de toda significación o perjuicio, la pieza permite apuntar el resonador a cualquier estímulo sonoro que resulte de interés para el escucha-espectador, a su vez se traduce en pequeñas pulsaciones eléctricas que se harán perceptibles en las palmas de las manos del escucha-usuario; En ***Todos los sonidos son yo: escultura para espacios sonoros desde y en la virtualidad (2022)*** discurre la percepción sonora entre el espacio virtual y el espacio físico, de tal manera que el escucha-usuario debe de colocar su cuerpo sobre la escultura, la escultura se conecta a través de un dispositivo electrónico a un espacio virtual que debe recorrer para descubrir los sonidos que lo habitan, la percepción de los sonidos que habitan en el espacio virtual son resultado de varias muestras de paisajes sonoros, el escucha-usuario recibe el estímulo en su espalda, lo sonidos lo atraviesan; ***Atisbos de una simbiosis afectiva sono-háptica (2022-2023)*** sitúa al espectador al centro de la relación de afectos con el sonido y los objetos que lo circundan. Cada elemento que roza la superficie de la pieza detona una reacción sonora, mientras que el espectador manipula los objetos el sonido se hace presente, al afectar su cuerpo. Por lo tanto, la interrelación entre los cuerpos es evidenciada. Esto quiere decir que el acontecimiento sonoro está sucediendo en un continuo, pero el usuario se percata de ello al manipular la pieza.

Al final del capítulo se presentan dos momentos que permitieron socializar los resultados obtenidos a lo largo de la investigación. Al tratarse de una investigación-producción es fundamental dar cuenta de la recepción que tiene el espectador-escucha al estar en contacto con los objetos escultóricos que se desarrollaron. Por ello, se presenta una reflexión a partir de lo sucedido en la exposición ***el silencio no existe*** de la cual se desprende el cuaderno híbrido homónimo, cuyo propósito es mostrar los procesos creativos que se suceden al momento de desarrollar un proyecto artístico.

CAPÍTULO I Desbordar el espacio: una revisión al trabajo con sonido en el campo de la escultura contemporánea

1.1 De la exploración de lo ordinario en el arte y la escucha

¡Las vanguardias ya lo hicieron!, me apropio y adoptó la expresión del asistente del Profesor Caos en el capítulo 7, temporada 6 de la serie animada *South Park*: “¡Los Simpsons ya lo han hecho!”⁸, la pronuncia atinadamente en cuanto Dr. Caos vocifera sus planes, haciendo alusión a que muchas de las acciones planeadas ya fueron propuestas y ejecutadas en la serie animada *Los Simpson*. En el presente apartado partimos de los atisbos que las vanguardias artísticas tendieron en cuanto a desafiar lo establecido por los cánones, a las formas en que atendemos nuestro entorno en la cotidianidad. Hacemos énfasis en la percepción de lo sonoro, en la pronta urgencia por atenderlo más allá de lo académico y científico.

Para nuestro estudio, en el contexto de las artes, invariablemente será difícil pensar en una acción o relación de sucesos experimentales que no fueran sufragados o inducidos por un reflejo de las vanguardias artísticas del siglo XX. La hegemonía o necesidad que persiste hoy en día por parte de algunos grupos dentro del arte actual, sobre todo en la segunda mitad del siglo pasado en relación a las prácticas estéticas, devendra por una puesta en escena de lo transgresor, lo radical, lo nuevo, ¡pero es aquí donde les preguntó! ¿Ustedes que habrían hecho? Es importante atender cada momento de la historia del arte en su justa medida. Lo anterior implica un compromiso que escapa a una postura ocularcentrista en la investigación experimental de las artes, toda vez que damos cuenta que “el arte” escapa de lo objetual y por tanto de una habilidad manual. ¿Qué nos queda? ¿Sabemos lidiar con tal libertad? Es allí el punto de inflexión, cuando pensamos en el arte de lo cotidiano, no se refiere *per se*, a que cualquiera de los objetos circundantes es resultado de un proceso artístico, sino que en lo ordinario nos permite atender el entorno desde una perspectiva de la experiencia en el contexto de las artes; por tanto, nuestro acercamiento con lo ordinario desde la práctica artística posvanguardias, se ha ido enriqueciendo, al revelarnos que las artes al igual que otras áreas de investigación no pueden

⁸ *Los Simpson ya lo han hecho*. (n.d.). *South Park*. Consultado 21 de Noviembre 2022, en <https://www.southpark.lat/episodios/155r7v/south-park-los-simpson-ya-lo-han-hecho-temporada-6-ep-7> .

hacer frente a la cotidianidad por sí mismas, sino que requieren de tejer redes de estudio que permitan atender aquello que hemos dado por hecho, deba suceder.

Si bien las vanguardias artísticas fueron distintas en cada contexto detonaron la necesidad de atender lo ordinario. Es por ello que aún se continúa la investigación y producción, en torno al intercambio de afectos con lo que nos acontece día a día, sobre todo cuando se trata de experiencias con la naturaleza; muestra de ello, es la experiencia con el paisaje sonoro, contenedor de múltiples sonidos.

1.1.2 Las líneas tendidas por las vanguardias artísticas del siglo XX

Las vanguardias artísticas en sus variopintas facetas, insufribles e inalcanzables, se encontraron ante un lienzo en blanco en el cual hicieron y deshicieron. La investigación plástica experimental incluyó ejercicios que promovieron la postura del artista ante su contexto histórico-social, por lo tanto no encontramos la misma resonancia en los procesos presentados en Latinoamérica en comparación con Europa . Solo basta dar cuenta, tras revisar la literatura especializada en vanguardias rusas y el contraste con las vanguardias europeas Para los jóvenes artistas mexicanos de aquella época, la maneras de hacer arte corrían por borbollones, el arte supuraba por doquier, bastaba con señalar un punto, enfocarlo, para dar cuenta que la pregunta es: ¿Dónde hay arte?

En todos lados por supuesto, toda vez, que aquellos que se dedicaban a la investigación plástica experimental, se emanciparon de las cadenas de la opresión, llamadas cánones estéticos, no quedó más que señalar de qué manera se podría atender las múltiples formas de acercarnos a una experiencia estética más allá de una frívola alabanza a la habilidad manual de un sujeto.

¿Qué nos queda cuando el dedo de dios no nos ha bendecido? A la distancia lo sucedido en las vanguardias pareciera un corte de tajo. Pero pensemos en esto, cuando un rebaño de entes logra salir del perímetro que los contiene; en primera instancia corren eufóricos, pero una vez fuera, andan a tientas, deben seducir a la libertad, su andar es lento y precavido. Lo mismo ha sucedido con las artes, la transición se ha dado paulatinamente, por tanto no hay que hablar de los cambios sucedidos a partir de las vanguardias como una ocurrencia de adolescentes, sino como aquel que por primera vez mira, escucha y siente su entorno al desnudo, sin prejuicios. El recién nacido

que por vez primera se enfrenta a la expresión del entorno que lo contiene, se da cuenta que los límites en el intercambio de afecto son vanos y efímeros.

No todo en las vanguardias fueron ruedas de bicicleta atornilladas a un banco de madera, ni todo en las vanguardias fueron abstracciones de afectos con el tiempo y el espacio; mucho refiere, a dar cuenta del cómo el pensamiento y la actitud de la sociedad ante un mundo en constante cambio, dan cuenta que el mundo está vivo y se expresa, por tanto la experiencia estética siempre estuvo allí, no en el pincel, no en la piedra, ni se diga de la notación musical, mucho menos en la iglesia. En las redes que se tejen en el intercambio de afectos entre los objetos humanos y no humanos, la experiencia estética se manifiesta, las ideas, los imaginarios, la realidad virtual, las redes, los vínculos es allí donde la expresión sucede.

Cegados y condenados, sin entender la insufrible cantidad de símbolos contenidos en las obras previas a las vanguardias, nos obligaron a banalizar el objeto artístico, reduciendo su valor a una mera apreciación de las habilidades de un sujeto, pero qué pasa, cuando el objeto “artístico” lo pudo haber hecho un niño de cinco años o incluso un ente no humano, ¿Por qué creer que el espectador no especializado lo va rechazar? ¿Por qué cuesta tanto atender *My bed*⁹(1998) de la artista inglesa Tracey Emin¹⁰? Cuando la escena, no es solamente una cama, es una instantánea que se representa a sí misma, no es pues un acertijo, es lo que es, los sonidos que nos ha develado John Cage, no son más, que los sonidos que siempre estuvieron allí, expresándose.

⁹ *My Bed* (1998) consultado 21 de noviembre 2022 en <https://historia-arte.com/obras/mi-cama>

¹⁰ Tracey Emin (1963), London, consultado 21 de Noviembre 2022, en https://www.saatchigallery.com/artist/tracey_emin



fig. 1: Emin, Tracey. (1998), *My bed*, [registro fotográfico], <https://proyectoidis.org/tracey-emin/>

Apuntar de lo cotidiano aquello que nos permita dar cuenta del intercambio de afectos que se sucede con el resto de los objetos con los que interactuamos en el día a día, no son ocurrencias, demanda un proceso de investigación por parte del “artista”, percibir aquello en lo ordinario y lo extraordinario, no se trata de una habilidad paranormal, sino de ser conscientes que nuestro entorno está vivo, se expresa, pero no para agradarnos. Las expresiones estéticas suceden todo el tiempo, no solo están en el amanecer ni en el olor de las flores, sino también en el caos, las catástrofes y el silencio. La investigación del artista japonés Akio Suzuki (Pyongyang, Korea del Norte, 1941), propone señalar puntos de escucha dentro de la ciudad, el gesto de prestar atención al flujo sonoro.

1.1.2.1 El sonido ordinario en la estética estridentista

Más allá de pensar al movimiento estridentista mexicano (1921-1927), como una consecuencia del movimiento futurista Italiano debemos tomar en cuenta los contextos en los que cada vanguardia artística toma las riendas de su propuesta, si bien hay una serie de similitudes en

cuanto a la ruptura con los cánones estéticos, soportes y metodologías del pasado, así como un interés por los aportes que brindan las tecnologías a la vida cotidiana y por lo tanto, a la obra de arte, en cualesquiera de sus disciplinas.

El caso del estridentismo mexicano¹¹ deviene de una serie de acontecimientos que permiten que los artistas afines al pensamiento de vanguardia confluyen en espacio y tiempo. Esto permite el surgimiento de *estridentópolis* en la ciudad de Xalapa, Veracruz, en la década de los 20 del siglo pasado. Pareciera que el movimiento fue breve pero sin lugar a duda su legado es loable y sigue permeando el arte actual. A finales del siglo pasado surge un interés por retomar los aportes estéticos que se desarrollaron a partir de las experimentaciones de dicho movimiento. Este es el caso del proyecto; *Ruidos y susurros de las vanguardias: Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1990-1945)*¹² realizado por el Laboratorio de Creaciones Intermedia coordinado por el artista e investigador Miguel Molina Alarcon. Este material es un referente hoy en día para quienes tienen interés tanto en la poesía sonora, en radio arte, y el arte sonoro.

Hay un interés creciente por los sonidos. No solo en su relación en un contexto de identidad nacional o el significado de los símbolos sonoros, sino también por pensarlo como una posibilidad matérica que permite generar texturas aurales; cacofonías, sonidos guturales, rechinidos. Todos estos sonidos formarán parte de algunos de los poemas sonoros de estos artistas. “Las vanguardia sería la negación de la tradición, para postular un arte acorde con un hoy, con un presente, con una asimilación típica de la modernidad, de las transformaciones sociales, en particular tecnológicas” (Premat, J., 2013, p 52). Tanto en las artes plásticas como en la música los estridentistas romperán con las viejas estrategias artísticas para acercarse al público. Interesados por un espectador consciente del momento histórico que les ha tocado vivir, sin temor a los ruidos ocasionados por el bullicio de las máquinas que comienzan a formar parte de un México cosmopolita.

¹¹ El movimiento estridentista mexicano, de acuerdo a los investigadores, inició en 1921. A partir de la publicación del manifiesto *Actual nº1*, escrito por Manuel M. Ples Arce, “el año de 1927, con la caída del gobierno de Jara, significó el fin del Estridentismo como grupo organizado de vanguardia” (Corella, Lacasa, M, 2004, p. 114).

¹² Para mayor información y consulta: *ruidos y susurros de las vanguardias: reconstrucción de obras pioneras del arte sonoro* 1909-45. Produccions·Laboratori de creacions intermèdia ·. (2002-2004). https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/publicacions_produccions/2004_ruidos_y_susurros/produccions_ruidos_susurros_doble_cd_e.htm

Sin duda, la escucha de los artistas estridentistas es profunda. Ya que prestan atención hasta en los siseos que producen los cables de alta tensión que se convertirían en un símbolo de la modernidad del México moderno. La riqueza de los poemas y transmisiones radiales nos permiten dar cuenta de los sonidos que permean al México posrevolucionario. Un México que va más allá de la caricaturización del arte nacionalista del momento. “Los estridentistas tomaron una postura diferente en relación con la idea de arte e identidad nacional” (Sánchez, F. F., 2007, p. 208), atestiguan los aportes que el arte mexicano hizo a las vanguardias artísticas que detonaron a nivel global.

1.1.3 Atender la expresión cotidiana del flujo sonoro

Algunos han dado por sentado que las formas en que atendemos nuestro entorno es endémico de nuestra especie, sin embargo, como hemos podido dar cuenta, las estrategias a las que recurrimos cuando no enfrentamos al entorno son aprendidas; toda vez que nos percatamos de ello, podemos re-aprender a relacionarnos con el entorno, “la pregunta nunca es si existe algo, sino siempre *donde* existe algo, pues todo lo que existe, existe en algún lugar, aunque sea sólo en nuestra imaginación”, (Gabriel, 2016, p, 26). Al flujo sonoro lo habitamos al tiempo en que lo contenemos. Son los sonidos los que nos permiten dar cuenta del intercambio con el tiempo y el espacio, pero ¿Cómo es que lo atendemos? Tratar de ordenar las frecuencias sonoras para generar sonidos gratos ha sido una estrategia que nos limitó la escucha al tratar de encasillar la escucha en estos parámetros de ordenamiento, negando la experiencia estética de aquellas sonoridades que se aventuraban a salir de lo establecido.

Sin embargo, no hay que confundir la experiencia de percepción de las frecuencias sonoras con la escucha¹³, si bien las frecuencias sonoras nos invaden y atraviesan constantemente, para que la escucha suceda , debemos disponernos a ello. Nuestro cuerpo percibe gran parte de las manifestaciones y expresiones de nuestro entorno, muy a nuestro pesar, requerimos de estrategias vinculantes para acercarnos a estas expresiones. En gran medida el arte ha sido el

¹³ Aludimos a la relación que se teje entre las distintas expresiones de los objetos. En este caso, nos referimos a que la experiencia de la escucha no se limita a la estimulación háptica de los canales auditivos, sino que, la experiencia de la escucha involucra las referencias auditivas del espectador cual detonador de experiencias previas. Al mismo tiempo que nuestro cuerpo recibe estímulos, nuestro cerebro los interpreta. Es entonces que sucede una experiencia estética de la escucha. Sin la red de afectos el acontecimiento pasaría desapercibido.

dispositivo que ha permitido extender nuestras redes de afecto con el entorno, permitiendo atender de manera extraordinaria lo ordinario. El arte nos ha permitido advertir que no somos el centro del universo, mucho menos que el entorno es un ente inerte que solo es activado por nuestra presencia.

Lo sonoro está allí expresando en su morfogénesis, tejiendo redes de afectos con los objetos no humanos: “en contacto con el arte aprendemos a liberarnos de la suposición de que existe un orden estipulado en el mundo, del que somos espectadores pasivos. Como espectadores pasivos no se entiende nada en un museo” (Gabriel, 2016, p. 197). La escultura sonora posibilita tener un acercamiento distinto a los sonidos ordinarios, las propuestas artísticas dentro y fuera del campo de las artes sonoras, que proponen un acercamiento a lo sonoro con una escucha renovada, nos posibilitan acercarnos al sonido desnudos de prejuicios, nos permiten tener una experiencia somatosensorial distinta con aquello que siempre estuvo allí.

1.1.4 La poética percepción del sonido detonada por la experiencia escultórica

Durante las vanguardias artísticas la escultura no sólo se emancipa del pedestal, sino que propicia una interacción con el entorno que otras disciplinas artísticas difícilmente podrían permitirse, no sólo dialoga con el espacio sino que el tiempo se integra a las redes que se tejen durante la experiencia escultórica detonada por los elementos que participan. No es casualidad que toda vez que la impronta de representar el tiempo, da cuenta de lo absurdo que es representar la temporalidad con un objeto estático.

El apogeo de las máquinas permea el campo de la escultura siendo de tal manera que se integrará de forma natural al campo expandido de la escultura, al dar paso a la escultura cinética y la instalación, el movimiento adquirido por la escultura tanto por fuerzas naturales como por el impulso de un motor, lo dota de una voz, un sonido que proviene de la acción que se ejecuta. Al igual que aquellas primeras máquinas que vio nacer el siglo XX, la escultura no sólo atestigua la sonoridad del entorno, sino que aporta al flujo sonoro su propia voz. “La vida se desarrolló en silencio o, a lo sumo, en sordina” (Pardo, 2008 , p.140). No es que no existieran los sonidos

estridentes previo a las vanguardias artísticas, sino que es en este momento en que se deja de lado la representación de lo sonoro para atender a los sonidos al desnudo.

A través del arte los paisajes sonoros que se fueron desarrollando durante el siglo XX, fueron atendidos con un cuerpo atento, dispuesto a dejarse seducir por lo abyecto. “El arte es nuestra herramienta para proponer formas nuevas y alentar el desarrollo de una escucha activa y afectiva” (Rocha, 2016). De esta forma se propone una escucha no lineal, descentralizada y periférica, que resonará hasta nuestros días.

Las máquinas inútiles del artista italiano Bruno Munari, y con ellas la idea de la escultura cinética, dan muestra de la necesidad de prestar atención a la expresión de lo no humano, de aquello que no tiene una función de satisfacer las necesidades del ser humano, convirtiéndose de esta manera una *esculturización* del espacio-tiempo. Este gesto permite dar cuenta de la expresión de nuestro entorno, permitiendo por una parte que los sonidos tomen distancia de la notación musical, y por otra, que la escucha de lo ordinario se comienza a gestar en las vanguardias artísticas. Las manifestación dadaístas procuran al sonido en sí mismo, ya desde una postura política pero sobre todo en el entendido de encontrar en lo ordinario lo extraordinario, tejiendo otras redes de afecto, “los oídos futuristas están preparados para encontrar esa belleza fugitiva y contingente” (Pardo, 2008, p.141), el arte por tanto no se hace, se encuentra. Para dar con él es indispensable estar dispuesto a atenderlo.

Hoy en el terreno de las artes, ya no se apremia por incluir sonidos “nuevos” al paisaje, mucho menos discernir en torno a si tal o cual auralidad pertenece o no al campo de la experiencia estética, sino de atender las formas en que estamos intercambiando afectos con nuestro entorno, es por ello, que parte de la escultura sonora promueve una escucha corporizada.

Si bien en un principio el estudio de la percepción del sonido se reducía a la morfología del oído situando la experiencia aural en un entorno estéril, donde lo sonoro se limitaba a ser un pulso, una vibración percibida por nuestro canal auditivo, en la actualidad los estudios aurales transdisciplinarios han permitido dar cuenta que la experiencia de la escucha no se limita a una excitación de la cóclea, sino que en el atender el sonido participa un cuerpo somatosensorial. “La escucha de los sonidos que nos rodean siempre nos demandará más esfuerzo y creatividad, así como un papel más activo y responsable”(Rocha, 2016), algunas de las propuestas en el terreno de la escultura sonora apuestan a desarrollar experiencias plurisensoriales, en las que el objeto

no solo provoca sonido, sino que propone un encuentro de afectos entre los distintos objetos humanos y no humanos que provocan una escucha del acontecer.

La experiencia escultórica en relación con la auralidad de lo cotidiano no se limita a ser una fuente sonora que produce o reproduce sonido, sino que es al tiempo un dispositivo de escucha plurisensorial: “la percepción escultórica es un fenómeno sensorial de simultaneidad, a la vez cenestética y de sinestesia...” (Leduc, 2015, p.9), nos permite dar cuenta de la relación activa de cada elemento para que la escucha se suceda, las vibraciones allí están, es una constante, pero no es sino hasta que nos permitimos ser seducidos por su compleja expresividad que se devela para nosotros el sonido. “El objetivo es relacionarse con ese mundo por fuera, aunque estemos dentro de él” (Leduc, 2015, p.17), somos al mismo tiempo el sonido que escuchamos, no solo al ser la fuente sonora sino, al ser atravesados por su vaivén, somos pues arrastrados por el flujo sonoro, del cual atendemos una ínfima parte.

La obra *Papegaaien*¹⁴ (1994), del físico y artista holandés Felix Hess¹⁵, consiste en cajas parecidas a altavoces que escuchan su entorno, al tiempo que reproducen fragmentos de lo acontecido. Esto da cuenta de la temporalidad del espacio sonoro ya que la respuesta sonora se traslapa a las sonoridades del presente, dando lugar a un paisaje sonoro que podríamos pensar artificial, pero que sin duda es un paisaje sonoro autónomo. Al igual que los humanos, la caja es al tiempo un receptor-emisor, “parece que nos acercamos a la teoría del *actor-red* de Bruno Latour: nos comportamos de cierta manera en esta especie de red, donde también entra en juego el objeto artístico como actor” (Perea, 2019, p.29), la obra de arte no es solo un objeto que atestigüa, sino que, juega un papel determinante en la percepción de la experiencia estética, de tal manera que el dispositivo tendrá de alguna manera su propia experiencia estética, la cual no queda develada para nosotros, pero no por ello negamos su existencia.

¹⁴ *Papegaaien* (1994), consultado 21 de noviembre 2022 en <https://v2.nl/archive/works/papegaaien>

¹⁵ Felix Hess (1941), Holanda, consultado 21 de noviembre 2022 en <https://www.kunsttechniekprijs.nl/nl/winnaars/felix-hess/>



fig. 2: Felix Hess, (1994), *Papegaaen*, [registro fotográfico], <https://v2.nl/archive/works/papegaaien>

Los objetos producidos durante las vanguardias ya daban cuenta de ello, “los efectos que un cuerpo (vivo o inerte, humano y no-humano) emite y provoca, son un corpus de lecturas absolutamente fundamental si de lo que se trata es de atender y describir sus potencias” (Rowan *et al*, 2015, p. 90), al permitir en la experiencias provocadoras un cúmulo de posibilidades de atender lo ordinario, no sólo en el campo de los sonoro, porque si bien los sentidos con los atendemos el entorno no trabajan de manera independientes sino que se activan al mismo tiempo tras los estímulos percibidos, el sonido no es ajeno a las redes vinculantes, su pulsión se enriquece en cada intercambio de afectos con el entorno.

La pieza *Campos delirantes*¹⁶(2019), de la artista colombiana, Alba Triana¹⁷ , da cuenta del intercambio de afectos que suceden entre los objetos no humanos. Las vibraciones de cada

¹⁶ *Campos delirantes* (2019) consultado 21 de noviembre 2022, en <https://www.albatriana.com/delirious-fields>

¹⁷ Alba Triana, artista colombiana, se enfoca en la exploración de la inteligencia inherente a la naturaleza, consultado 21 de noviembre 2022, en <https://www.albatriana.com/about-1>

objeto se intercalan y dan muestra del cúmulo de energías que la presencia de los elementos intercambian en la red de afectos que se generan, a pesar de no ser una escultura sonora, los campos electromagnéticos, los cuales son el agente principal en la dinámica nos permite hacer una analogía de nuestro cuerpo en relación con nuestro entorno, “percibir equivale a pensar, cómo nombrar algo puede ser igual a conocerlo” (Leduc, 2015, p.106), al sensibilizar nuestro cuerpo con nuestro entorno, ampliamos nuestra percepción a los estímulos que vibran en nuestro alrededor, dando lugar a una escuchar corporeizada.

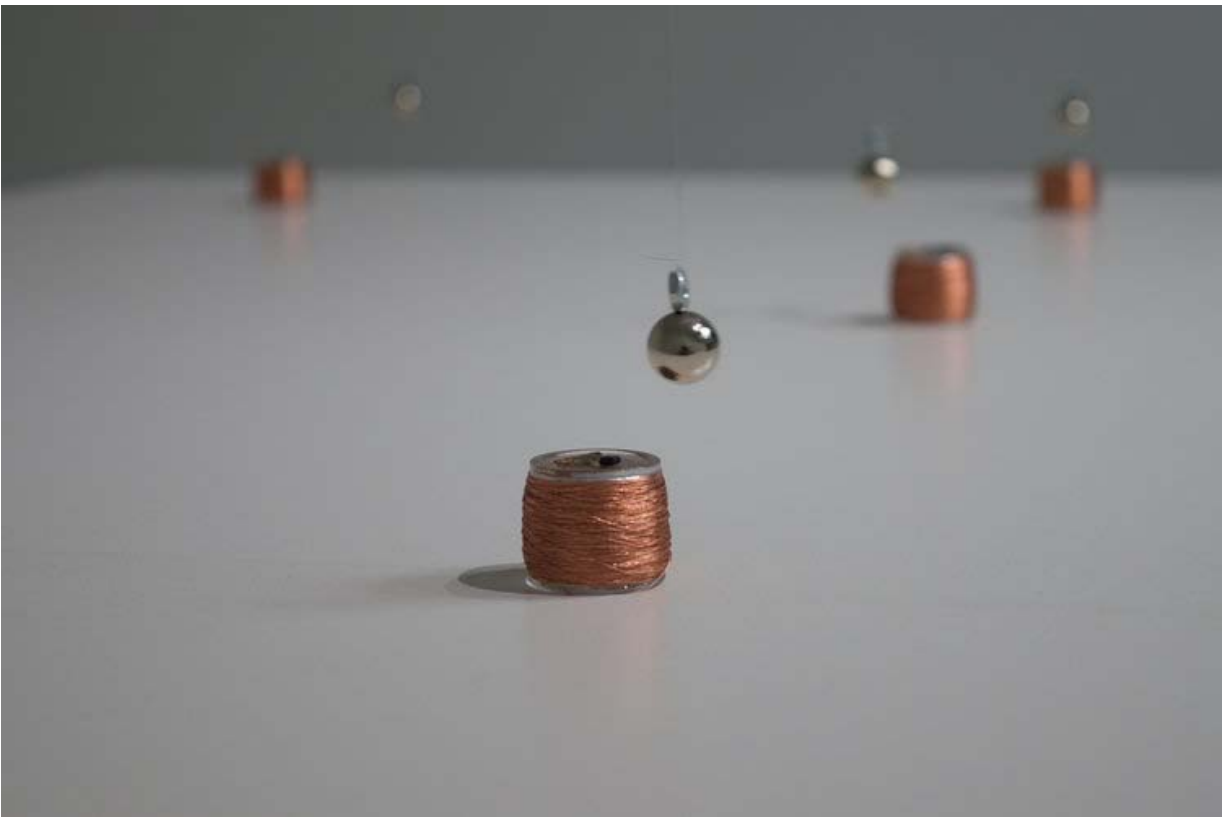


Fig. 3: Triana, Alba, (2020), *Campos delirantes*, [registro fotográfico], <https://www.albatriana.com/delirious-fields>

“Entonces la piel aparece como una interfaz poderosa que permite fusionar lo interno con lo externo” (Morand, 2016, p.36), promoviendo que el cuerpo y el espacio se sitúen en una resonancia al unísono, al menos por un instante cada cuerpo que participa en el intercambio de afectos entra en la misma resonancia. Quizá es allí donde la escucha se sucede por vez primera, una escucha que no se replica, pero que a cada instante se va transformando al tiempo que el sonido renueva su expresividad, “la materia es un territorio cargado de formas de seducción, de la que los humanos solo conocemos cierta minoría” (Rowan *et al*, 2015, p.91), es a través de la

escucha profunda que nos adentrarnos a las particularidades de los sonidos albergados en el flujo sonoro, un sonido que al igual que las fronteras de nuestro cuerpo se desdibujan en la interacción.

Hemos sido educados para discriminar lo sonoro, instruidos para dar lugar a una significación del estímulo sonoro, en donde sin significado no hay escucha. De manera disidente y remando a contracorriente, la necesidad sembrada por las vanguardias artísticas sigue dando frutos, específicamente en cuanto a la urgencia de reaprender a escuchar, la necesidad de olvidar las maneras en cómo atendemos los sonidos. “No quedemos atrapados en los confines del espectro auditivo ni de su fisiología sonora, más bien, validemos la conjetura respecto a que la experiencia de escucha implica muchas otras vivencias e interconexiones” (González-Grandón, 2019, p.9), es por ello que la poética de la escucha requiere de un cuerpo receptivo, pendiente de su propiocepción¹⁸.

Quizá valdría la pena pensar la escucha como una ecología en la que lo sonoro y el cuerpo del escucha, conscientes de su propiocepción, interactúan de manera consciente y consensuada, “el ser de la escucha está determinado o elegido, constituido o ‘agudizado’ por su devenir del mundo sonoro al que se encuentra adherido” (De Los Reyes, 2021, p.21). Este es el lugar en donde lo poético de la escucha se detona, dando pie a la experiencia estética. Partiendo de esta premisa toda vez que hemos atendido a los sonidos ordinarios desde esta perspectiva ecológica, “entonces realmente cedemos al tocar el mundo, nos adaptamos para poder re-conocer desde la piel” (Morand, 2016 , p.35). No solo estamos siendo conscientes de la importancia que cada elemento juega dentro de la experiencia aural sino que al mismo tiempo estamos atendiendo nuestro entorno con una perspectiva “no-antropocéntrica”. Desligarse del centro de atención permite dar cuenta de las formas en que es atendido el entorno por el resto de los objetos que la conforman.

Cada elemento atiende desde su mundo la expresividad del sonido, “aquí la objetualidad se muestra en un espacio donde lo humano y lo no humano se ensamblan de tal manera, que resulta complicado definir los límites entre ambos” (Rowan *et al*, 2015, p.93). No hace falta poner fronteras en donde no las hay. Caer en este error es reduccionista, ya que la dinámica que se

¹⁸ Retomamos el concepto de la Neurociencia. Es en este sentido que la propiocepción nos permite ser conscientes de nuestra ubicación espacial, en determinado espacio tiempo. En nuestro caso aludimos a la capacidad de atender los expresiones del acontecimiento sonoro no solo de manera coclear, sino también háptica y neuronal.

está sucediendo en la escucha requiere de cada uno de los elementos que la integran desde su individualidad, no pierden sus particularidades, sino que en todo momento se están transformando. Se dividen, se mezclan para generar otros sonidos, “como una matrioska rusa los sonidos pueden ser discriminados de su conjunto hasta llegar a su particularidad” (Díaz, 2015,p.4), toda vez que un sonido se hace presente este se transforma dando lugar a un nuevo estímulo, de tal manera que un sonido no se puede atender dos veces, ya que todos los elementos están en una constante transformación.

1.1.5 Senderos de una escucha encarnada

Ya hemos dado cuenta, a partir de las propuestas artísticas desde la vanguardias hasta nuestros días, que la urgencias se encuentra en crear estrategias para atender aquellos sonidos ordinarios que habíamos ensordecido. Sonidos que no solo ignoramos con nuestros canales auditivos sino que además fuimos omisos de su resonancia con nuestro cuerpo. Es por ello que “nuestro camino debe regirse por atención constante a lo que podríamos llamar la *poiesis de la experiencia estética*” (Puelles, 2007, p.57), prestar atención a los estímulos ordinarios nos permite renovar las maneras en cómo nos habíamos acercado, en nuestro caso a lo sonoro, tender nuevas redes de afecto con la experiencia acústica permite no solo encontrar una experiencia estética en lo silenciado, sino que nos permite acercarnos dar cuenta que incluso aquellos sonidos que hemos priorizado están constituidos por otras muchas propiedades más allá de las aprendidas.

Algunas propuestas escultóricas que trabajan con sonidos no musicales, permiten que el sonido se exprese en sí mismo. Son obras que nos acercan al reencuentro con aquella primera impresión que dejó la experiencia acústica, “es el deseo de conectarnos con el lugar en el que nos encontramos lo que nos motiva a escuchar” (Rocha, 2016). Y es a partir de esa experiencia artística que podemos trazar nuevas estrategias para acercarnos a lo ordinario. Estos caminos no deben trazarse desde un solo frente, sino que es a través de la investigación-producción transdisciplinar, que los estudios aurales se han enriquecido, en donde el arte no solo es un vehículo para generar conocimiento, sino que la experiencia detonada en estas prácticas sonoras promueven la cognición.

No queda más que darle su lugar a las invitaciones extendidas por las vanguardias artísticas de principio del siglo XX, no obstante, hoy en día podemos dar cuenta, que los caminos trazados

que se habían logrado han quedado limitados. Toca no sólo al arte sino al resto de los campos de investigación tender nuevos senderos, para prestar atención a lo que acontece en nuestra cotidianidad, permitiendo que los afectos con el entorno sean de calidad y no superficiales, “abrir los oídos al entorno sonoro es un método de investigación del paisaje sonoro in situ”(Díaz, 2015, p.2).

Como pudimos dar cuenta la urgencia no refiere hacer nuevos sonidos, mucho menos en crear una teatralidad en la escucha, entendida como una puesta en escena en la que los sonidos son imitados y no atendidos en su propia ontología. Lo que nos apremia es atender la escucha desde el terreno de las artes y despojarnos de toda banalidad.

No se trata de encontrar en lo sonoro lo que no existe, sino que desde la escucha profunda y corporeizada, nos permitamos reaprender a intercambiar afectos con nuestro entorno, en donde los canales auditivos se han vuelto insuficientes, ya que se requiere de un cuerpo dispuesto a ser afectado por los sonidos ordinarios que lo acompañan en todo momento.

En la obra *Canto rodado*¹⁹ (2020) del artista colombiano Leonel Vasquez²⁰, podemos darnos cuenta de ello. En primera instancia escuchamos la fricción que se ejerce entre la piedra y la madera, generan una vibración acústica, la cual nos invita a ser partícipes de la escucha que se está gestando, cada elemento trae consigo su propia historia, sus propias cicatrices. La pertinencia de una escucha atenta deviene de la intención de ser conscientes de los elementos que forman parte de la obra, siendo que ya en sí mismo lo sonoro no es sino un elemento más del conjunto de la experiencia escultórica propuesta.

¹⁹ *Canto rodado* (2020) consultado 21 de noviembre 2022, en <http://www.leonelvasquez.com/obra/canto-rodado/>

²⁰ Leonel Vasquez, Colombia, consultado 21 de noviembre 2022, en <http://www.leonelvasquez.com/bio/>



Fig. 4: Vasquez, Leonel (2020), *Canto rodado*, [registro fotográfico]
<https://www.leonelvasquez.com/obra/canto-rodado/>

1.2 Desbordar el espacio

El presente apartado no pretende redefinir el concepto de escultura, se toma como punto de partida, la afirmación realizada por Gotthold Lessing²¹ "quien la describe como un arte que tiene que ver con el despliegue de cuerpos en el espacio" (Gotthold, citado por Krauss, R. 2002), y se hace énfasis en la elongación del cuerpo en el tiempo, no solo por la instantánea, la suspensión temporal de la acción, que supone el trabajo escultórico previo a las vanguardias artísticas, sino porque estas responden a una temporalidad dada por el contexto y su lectura. El concepto de tiempo y movimiento serán características de los ejercicios escultóricos de las vanguardias en donde sonido y espacio será un generador de experiencias estéticas y escultóricas.

²¹ Crítico de arte alemán considerado uno de los personajes más importantes de La Ilustración.

Pensando el espacio no como un lugar perenne sino como una experiencia que fluye y se mantiene en continuo movimiento y transformación, en ese sentido, se suma a la propuesta que exponen Sofia Balbontín y Mathias Klenner quienes en su texto *Espacios resonantes. Escuchar el espacio y habitar el sonido*, señalan al cambiar la perspectiva de cómo entendemos el espacio en el que cohabitamos con otros objetos, desde el punto de escucha de la experiencias escultórica, “se vuelve necesario redefinir el término “espacio”, entendiendo este como una secuencia de sensaciones, espaciales, es decir, una serie de eventos temporales donde el espacio se despliega en el tiempo” (Balbontín,S., y Klenner, M., 2021, p.53).



Fig. 5: Leitner, Bernhard, (1969-1971), *The Saving of the Wittgenstein House* [registro fotográfico], por Galerie Georg Kargl, 2011, <https://www.mutualart.com/Exhibition/Bernhard-Leitner--The-Saving-of-the-Witt/D6B8A8C01D571C5E>

Una parte de la obra del artista austriaco Bernhard Leitner es un ejemplo de esto. Sus instalaciones sonoras incitan al espectador a dar cuenta de la transformación espacio-temporal del sitio en donde tiene lugar la experiencia, a partir del desplazamiento del cuerpo. Valdría la

pena apuntar que la experiencia de la percepción sonora no solo se da a partir de una escucha coclear, sino que la experiencia es plurisensorial dado que nos compenetramos en el sonido al tiempo que el sonido nos atraviesa, los intercambios sensitivos permiten que los elementos que participan en el intercambio se expresen, propiciando acontecimientos sonoros.

Trabajar con el sonido y el espacio desde el terreno de la escultura supone un largo recorrido a través de la historia de la humanidad, puesto que podríamos pensar en las propuestas venidas del campo de la arqueoacústica, al plantear s, pasando por las vasijas silbadoras del Perú, sin olvidar a los autómatas japoneses desarrollados entre los siglos XVIII y XIX, como los antecedentes de la instalación²² sonora inmersiva. Sin embargo, para propósitos de la investigación, partimos de las propuestas escultóricas y artísticas que proponen un giro a la percepción de la experiencia sonora, planteando con ello un repensar de nuestra participación en el acontecimiento artístico, en donde el objeto escultórico es un eslabón que permite dar cuenta de la experiencia estética venida de la interacción entre el espectador, el sonido y el entorno.

1.2.1 Ni capelo, ni pedestal: La emancipación de la escultura, un antecedente de la escultura sonora

Previo a la modernidad la lectura del objeto escultórico precisaba que el espectador la rodeara para comprender cada uno de los elementos que la conforman. Los desarrollos tecnológicos y las investigaciones científica trajeron consigo nuevos paisajes visuales y sonoros que cambiaron la percepción de nuestro entorno.os artistas de la época encontraron en la modernidad los ideales propicios para romper los cánones artísticos del pasado no solo en los materiales empleados, sino en el concepto y los soportes, la escultura iniciara un proceso de emancipación,

²² La instalación artística es un género artístico que permea todas aquellas manifestaciones artísticas que incluyen el espacio dentro del cuerpo de la obra, incluyendo a los espectadores no solo como observadores sino como parte importante de la experiencia estética. Su participación activa no se limita a la interacción con los objetos sino que su cuerpo y ser, se integran a la pieza. El artista conceptual Ilya Kabakov, lo llamara *Instalación total*: “ya que se construye de tal manera que el espectador... se encuentran dentro de ella, absorto en ella” (Kabakov, I.,2014,s.p), Por lo tanto, podemos atender la instalación artística, desde una perspectiva que permite dar cuenta del diálogo que se genera entre los objetos que interactúan (incluyéndonos). La filósofa alemana Juliane Rebentisch en su texto *Estética de la instalación*, menciona que: “la instalación, llega a estar en relación directa con un problema central de la filosofía moderna: el problema de la ontología sujeto-objeto” (Rebentisch, 2018 ,p.19). A la par consideremos el intercambio de afectos, sin perder su expresividad.

su expansión se sucede al tomar en cuenta al espacio, al tiempo y al espectador. El espectador se encontró inmerso en la experiencia escultórica.

Durante la modernidad el interés por las esculturas de bulto, aquellas piezas monolíticas y monumentales, comenzarán a perder interés entre los artistas de la época. De tal manera que no sólo cuestionan los temas sino de igual manera hay un interés por explorar en los materiales y la espacialidad implícita en la propuesta escultórica. El doctor en Historia del Arte Javier Maderuelo²³(1950), en su texto, *La pérdida del pedestal*, hace un interesante análisis sobre el proceso en que la escultura comienza a despojarse de la base que supone no solo una barrera con el espectador sino que al mismo tiempo la limita espacialmente. “Muchas esculturas renuncian a su posición erecta con respecto al plano del suelo y se extienden por él” (Maderuelo, J., 1992, p. 18). Al hacer un giro sobre la pertinencia de la escultura, se dan cuenta de las limitaciones espaciales impuestas por la arquitectura. Por largo tiempo los monumentos formaban parte del diseño arquitectónico más como un accesorio que como una obra en sí misma. Así que, al bajar del pedestal se apropia del espacio que la contiene. Se despoja del manto conmemorativo y establece un diálogo con el tiempo.

Un ejemplo de ello lo podemos encontrar en el cuerpo de obra del artista Umberto Boccioni, pintor y escultor italiano, figura principal del movimiento futurismo italiano²⁴, quien da la sensación de movimiento en sus esculturas, con la intención de romper con la estaticidad del observador. El espectador se vuelve cómplice del artista al completar la obra con el gesto de rodearla, lo podemos constatar en la escultura *Desarrollo de una botella en el espacio* (1912), en la cual el objeto visualmente gira entorno a un centro, como si se tratara de un rotor, evocando sonidos sinusoidales²⁵.

²³ Javier Maderuelo (Madrid, 1950), doctor en Arquitectura por la Universidad de Valladolid y doctor en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza. Catedrático de Arquitectura del Paisaje en el Departamento de Arquitectura de la Universidad de Alcalá de Henares.(interactivaclinic.com, s. f.)

²⁴ El futurismo italiano como manifestación artístico-cultural comprende un periodo que inicia su primera fase en 1909 y concluye en 1918. (Cassinelli, P. 1998, p.4)

²⁵ La onda sinusoidal genera tonos puros que están constituidos por el primer armónico, el tono fundamental.



Fig. 6: Boccioni, Umberto,(1912), *Development of Bottle in Space*, [registro fotográfico], por Bridgeman Berlin, <https://www.art-prints-on-demand.com/a/umberto-boccioni/development-of-a-bottle-i-2.html>

Durante las primeras décadas del siglo XX el arte comienza adoptar estrategias, conceptos y materiales de las más diversas disciplinas incluso de aquellas que no pertenecen al terreno de las artes. Los resultados de estas experiencias tendrán los más diversos resultados. El sonido sería uno de los elementos que se tendrán presente durante estas experiencias.

Fueron los artistas futuristas los que mostraron mayor ímpetu por integrar al arte los nuevos elementos de su cotidianidad, velocidad y ruido. Umberto Boccioni por ejemplo, rompió con la idea de la estaticidad en cuanto objeto escultórico, Boccioni entendió la integración del movimiento de dos modos a los que llamó *movimiento absoluto* y el *movimiento relativo*.²⁶ Este último dedicado a comprender la relación que tiene el objeto con el espacio real y la relación de

²⁶ Krauss, R. (2002). *Pasajes de la escultura moderna* (p. 53). Madrid: Ediciones Akal. ISBN: 9788446011415

este con el movimiento del espectador, incluso refiere a esculturas que no simulan movimiento, el movimiento está integrado a la experiencia estética.

Pero no solo los jóvenes artistas italianos mostraron interés por la dinámica del movimiento y el tiempo. Basta con recordar el *Monumento de la Tercera Internacional*²⁷ en este proyecto Tatlin²⁸ propone un edificio giratorio que se desplaza en una espiral constante. El edificio nos permite habitar el espacio interno del proyecto, no sólo evocar la sensación de movimiento sino introducirnos en él.



Fig. 7: Tatlin, Vladímir, (1920), *Pamiatnik III Internatsionala (Monument to the Third International)* 1920 [registro fotográfico], <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=226>

Existe en el caso de los futuristas italianos y de los constructivistas rusos una intención por capturar la realidad. Las primeras intenciones son testimonio del quiebre cultural del cual están siendo parte, despojar al arte de su función retratista posibilita la integración de los objetos que

²⁷ Proyecto diseñado por Vladimir Tatlin en la década de los 20 como monumento y sede de la Tercera Internacional.

²⁸ Vladimir Tatlin (1885-1953), pintor y escultor ruso perteneciente al movimiento constructivista.

comienzan a ser parte de la naturaleza, una naturaleza artificial y mecanizada, los futuristas quienes encontraron en las nuevas tecnologías un canal emancipador de los sistemas tradicionales del arte, libre de toda relación con la tradición.

Filippo Marinetti ya en el manifiesto futurista de 1909 lo anuncia, “declaramos que la magnificencia del mundo acaba de enriquecerse con una nueva belleza: de la velocidad...(Cassinelli, 1998)²⁹

La vida como arte es uno de los factores que transforma la comprensión del arte rompiendo los estigmas del objeto escultórico inmaculado, la cercanía con la realidad permite empatía con la sociedad contemporánea. El arte les rodea, es parte de su cotidianidad y se encuentran inmersos en él, lo pueden tocar, oír y ver.

Un antecedente del binomio arte-vida lo encontramos en el compositor Erik Satie³⁰ quién integra a sus composiciones sonidos de máquinas en código morse y de escribir, sonidos concretos, influenciado por la ópera *El Oro del Rin* (1869) del compositor alemán Richard Wagner³¹ en la que incluyó 18 yunques. Esta hibridación permite nuevos lenguajes y formas artísticas, aludiendo desde entonces a un arte plurisensorial e intermedial.

Estamos hablando de un tipo de arte que durante los inicios del siglo XX se está despojando de su materialización. El objeto artístico que se pensó y se realizó durante los siglos anteriores se está desvaneciendo, lo que permite un cambio en la experiencia estética. La desmaterialización del objeto artístico fue una constante, el trabajo de Marcel Duchamp³² quien influenciado por el futurismo italiano da inicio a una serie de ejercicios plásticos que detonarán en nuevas perspectivas en cuanto al arte como experiencia estética, es pues un personaje clave para el entendimiento de la escultura despojada del pedestal.

²⁹ Cassinelli, P. (1998). *Futurismo* (pp. 30-31). Firenze: Giunti. ISBN: 8809210220

³⁰ Alfred Eric Leslie Satie (1866-1925), Compositor y pianista francés, precursor del minimalismo e impresionismo. ("Erik Satie", 2020).

³¹ Wilhelm Richard Wagner (1813-1883), compositor y teórico musical alemán del Romanticismo.

³² Marcel Duchamp (1887-1968), artista y ajedrecista francés, fuerte influencia en el desarrollo del dadaísmo.



Fig. 8: Duchamp, Marcel, (1934), *Museum in a Box* 1934 [registro fotográfico], por Ivorypress, <https://www.ivorypress.com/es/review/museum-in-a-box/>

Marcel Duchamp se preocupó por liberar al objeto del abordaje estético, declarándose un artista anti retinal. Con sus *Sculptures already made*³³ rompe con la idea del artista genio al despojar de afectos personales la producción de la obra, en referencia a estos objetos, tomados de la cotidianidad destaca que los objetos resultantes de este proceso, escogen al artista y no es el artista quien los selecciona, evitando cualquier relación con el gusto y estilo.

Duchamp estaba interesado en las ideas, no en una producción de objetos lo que le permitió tener un acercamiento conceptual con las experiencias sonoras. *Sculpture Musicale* es un apunte contenido en *La Caja verde* (1934) de Duchamp en donde hace referencia a la fisicidad del sonido, describe una obra que envuelve al espectador.

“hacer grandes esculturas en las cuales el oyente pudiera estar al centro. por ejemplo una inmensa Venus de Milo hecha de sonidos alrededor del oyente... después de la Venus de Milo, se producirían una infinidad de otras transformaciones”(Duchamp, M. 1998, Citado en Ariza, J. 2008, p.36)

³³ Posteriormente Duchamp los llama *ready-made* (Del Mar, F. 2016, p. 23)

Durante el constructivismo ruso, el futurismo italiano y el estridentismo mexicano, preponderan los artistas libres de ataduras del pasado en relación a los sistemas de composición y la notación musical, así como de las formas clásicas del arte, pintura y escultura. Los artistas de estas vanguardias crearon objetos y ensamblajes, haciendo uso de objetos de todo tipo, utilizando los propios lugares de exposición como material y soporte de la obra, como sucedió en las propuestas plásticas y escénicas de Oskar Schlemmer y Laszlo Moholy-Nagy miembros de la escuela de la Bauhaus.

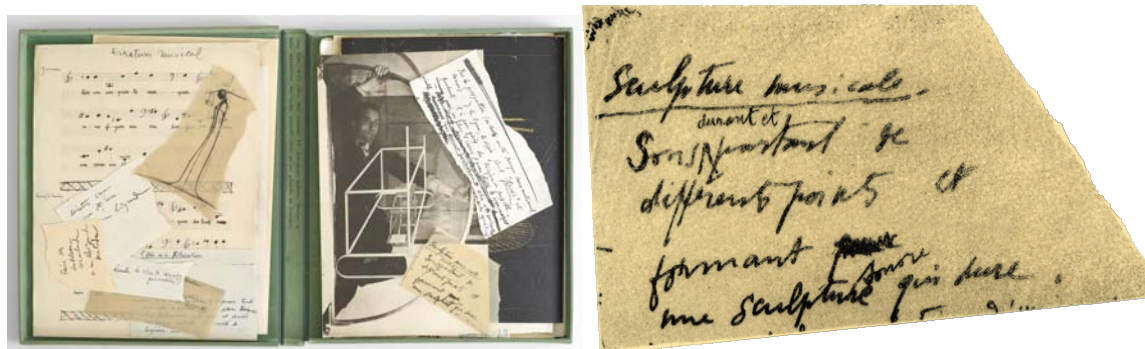


Fig. 9: Duchamp, Marcel, (1934), *Erratum Musical* 1912-1915, [registro fotográfico], <https://garadinervi.tumblr.com/post/656996372332019712/marcel-duchamp-erratum-musical-1912-1915>

Fig. 10: Duchamp, Marcel, (1934), *Note for de Green Box*, [registro fotográfico], por Succession Marcel Duchamp ARS, 2000, https://www.toutfait.com/issues/issue_2/Articles/p_7.html

Las posibilidades plásticas y conceptuales que ofrecen la incorporación de estructuras mecánicas y dispositivos electrónicos han permitido la expansión de la escultura, al dar pauta a la escultura cinética, en donde el objeto interpreta una danza en relación al espacio, el tiempo y el espectador, muchas de estas obras integran los sonidos incidentales provenientes del choque entre los materiales que la constituyen y de los mecanismos que les dan movimiento.

La palabra cinética (del griego *kinesis*) sólo se utilizaba para designar en física y química fenómenos concernientes al movimiento, pero, desde 1954 el término cinético se extenderá al campo de las artes, el movimiento pauta una temporalidad en la obra escultórica.

Es en la segunda mitad del siglo XX cuando los artistas pertenecientes a Fluxus³⁴ muestran una interacción más activa entre disciplinas artísticas que se corresponden a una nueva concepción del arte. Los artistas de esta corriente integran el uso de elementos como el sonido, la imagen y el cuerpo como medio y soporte de la obra, además de integrar al espectador quien se vuelve cómplice y muchas veces coautor de las experiencias.

Es en el marco de las veladas dadaístas, las reuniones de los constructivistas rusos, en las tertulias del estridentismo³⁵ mexicano, y las acciones llamadas *happenings* de Fluxus, en donde da inicio la concepción de un arte integral donde el sonido es liberado de la tradición de la música occidental del pasado, encontrando en el terreno de las artes plásticas, el terreno fértil para mostrarse en su calidad de objeto sonoro.

La hibridación entre la escultura y la música experimental permite un equilibrio entre los estímulos visuales predominantes en las artes y la experiencia de la escucha. Cada vez más los artistas integrarán paulatinamente el sonido en sus proyectos artísticos ya sea a través de su reproducción como parte de la obra, al diseñar esculturas que son al mismo tiempo el origen del sonido y el medio para escucharlas; en otros caso evocan la experiencia sonora a través de la relación entre del objeto y el material que los constituye, provocando una activación de los sentidos.

Los artistas aprovechan la percepción del sonido para advertir al espectador de su existencia previo a su visualización. La experiencia estética no está determinada por los estímulos visuales, sucede durante los primeros estímulos auditivos, el sonido irrumpe el espacio, lo trasciende, envolviendo al espectador-escucha poco a poco hasta engullirle. Sus dimensiones superan la simple reflexión lumínica sobre el objeto, al dar pie a una percepción plurisensorial.

³⁴ Fluxus escapa *per definitionem* a una determinación y delimitación precisa. George Maciunas publicó los primeros extractos del diccionario que explicaban el significado de la palabra inglesa *Flux* como la acción de fluir... De acuerdo con este horizonte semántico del término Fluxus, la tan difícil de delimitar historia de este movimiento se distinguía por las transiciones “fluidas”, estudiadas por los artistas entre géneros y disciplinas (Knapstein, 2009, p.108).

³⁵ Movimiento artístico mexicano de vanguardia activo durante la primera mitad del siglo XX, liderado por el poeta Manuel Maple Arce. (Corella Lacasa, 2004, pp. 107-117).

Dick Higgins³⁶ acuña el término intermedia para referir a los trabajos que existen conceptualmente entre medios que estaban previamente definidos por separado, cuando el sonido transita entre disciplinas artísticas diversas se hace intermedia, la escultura deja de ser un objeto inanimado y estático, se expande y transforma en movimiento a través del sonido, evocando en una relación plurisensorial, que supera la pura contemplación visual.

1.2.2 Del arte sonoro a la escultura sonora. Un acercamiento al concepto de escultura sonora

En la pintura *El sentido del oído* (1618) pintada por Brueghel el Viejo y Rubens, hay una evocación a la escucha, una provocación a la percepción del sonido que evidencia la importancia del sonido en nuestra cotidianidad, pero además, hay una provocación por la escucha más allá de lo musical, por tanto la alegoría no es al oído, sino al acontecimiento sonoro, por tanto a mi parecer la obra podría ser considerada un antecedente en lo que hemos denominado arte sonoro como muchos otros ejemplos en la pintura, grabado y escultura.

Sin embargo, el uso del concepto sonoro aparecerá bien entrado el siglo XX, en el terreno actual del arte, en donde las piezas que involucran al sonido evidencian la innecesidad de definir o delimitar lo que compete o no al campo de las artes sonoras. Su campo de acción es donde se difuminan las fronteras disciplinares, lo sonoro en torno a las artes llegó desprovisto de disciplinas, permitiendo ser atendido en sus distintas manifestaciones significativas y físicas, algunas veces sonando y otras tantas evocando su fisicidad, provocando una escucha silente.

³⁶ Knapstein, G., 2009. Fluxus. En: H. Butin, ed., *Diccionario de Conceptos de Arte Contemporáneo*. Madrid: Abada Editores, pp.107-110. ISBN: 9788496775466



Fig. 11: Brueghel el viejo, Jan & Rubens, Pedro Pablo, (1617-1618), *El sentido del oído*, [pintura], por Museo del Prado, 2015, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-oido/074adedf-40f0-476f-b132-fe450e71e0f3>

Al músico Danés Klaus Schöning (1954) le debemos la denominación de arte sonoro como género artístico.³⁷ Lo utilizó por primera vez en torno a las práctica del radioarte, y posteriormente extendiendo su aplicación hacia otras prácticas artísticas que involucran al sonido emancipado. A partir de exposiciones temáticas en museos y galería durante la segunda mitad del siglo XX el concepto se comienza a teorizar, será utilizado por primera vez en el contexto del arte en el catálogo de la exposición Sound/Art en 1983 curada por William Hellermann (1939-2017) en *The sculpture Center* en Nueva York la cual alberga proyectos de artistas provenientes de diversos campos disciplinarios entre ellos Pauline Oliveros (Houston, 1932-2016)³⁸ y Vito Acconci (Nueva York, 1940-2017)³⁹.

³⁷ Gómez A., J. (2018). *La liberación del sonido: las artes sonoras y su campo expandido* (p.31). Ars Sonorus Ediciones. ISBN:9789584673718

³⁸ Pauline Oliveros, Fue una compositora estadounidense, a la que debemos el concepto de Escucha Profunda (Deep listening).

³⁹ Vito Acconci, fue un artistas estadounidense, cuya obra transcurrió en la transdisciplina, lo que permitió atender la relación del arte desde distintas disciplinas haciendo uso de su cuerpo como soporte y mensaje de la obra.



Fig. 12: Sculpture Center, (1984), exhibition, *Sound/Art* 1984 [registro fotográfico], <https://sculpture-center.tumblr.com/post/37037203282/from-the-archives-soundart-1984>

En año 2000 tuvo lugar la exposición *Sonic Boom: The art of sound en Londres*⁴⁰, curada por el compositor y teórico David Toop⁴¹ quien presentó obras de artistas sonoros como Angela Bulloch, Brian Eno, Ryoji Ikeda, Christina Kubisch, Pan Sonic, entre otros, cuya propuesta se involucra con su entorno natural y arquitectónico a través de instalaciones de sitio específico.

⁴⁰ Toop, D. (2019). "Volviendo la vista atrás hacia Sonic Boom". En J. Espejo, *Escucha por favor, 13 textos sobre sonido para el arte reciente*. Madrid: Exit Publicaciones. ISBN:9788494058585

⁴¹ David Toop (Londres, 1949), Compositor, investigador y curador, Ingles, cuyo trabajo a permitido atender la relación entre la musica electronica y el arte sonoro, siendo autor de distintos libros que premian la escucha como dispositivo estetico.

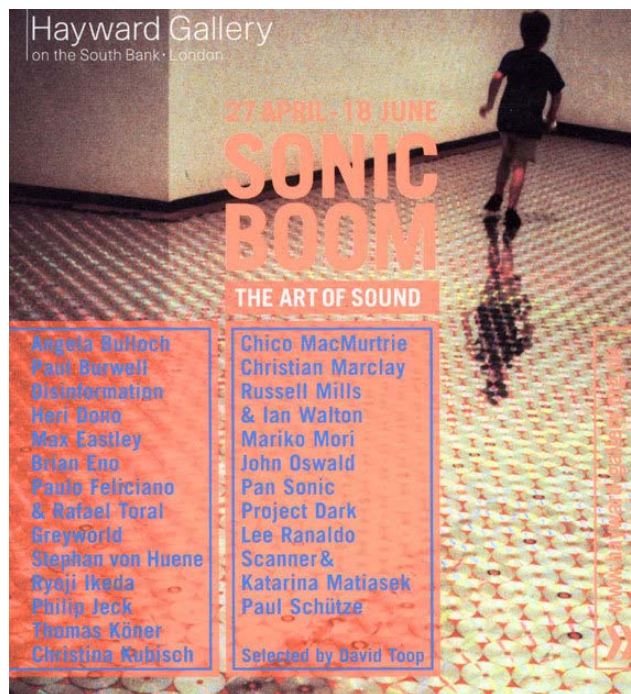


Fig. 13: Hayward Gallery, (2000), *Sonic Boom-The Art of Sound* 2000 [afiche], <https://sound-art-text.com/post/26872042219/sonic-boom-the-art-of-sound-hayward>

El arte sonoro es un arte que involucra distintas disciplinas. Crea redes interdisciplinarias en donde el sonido es el detonador de la experiencia estética. Es propicio destacar que la infinidad de posibilidades teóricas y matéricas del abordaje en torno al sonido y su percepción, han permitido utilizar puntualmente el concepto para referir a las propuestas de artistas que no pertenecen necesariamente al campo de la música, ni aquellas que priorizan el resultado visual.

El estado actual de su desarrollo permite definir al arte sonoro como arte que emplea el sonido como materia sensible, es decir simplícidamente: es la organización temporal o espacio-temporal de los objetos sonoros, con intencionalidad artística. (Gómez A., J., 2018, p.37)

A través de la literatura especializada se constata que el interés por el trabajo con sonido ha surgido con la intención de liberar al objeto artístico de los formatos tradicionales, si bien a principios del siglo XX comienza con insinuaciones hacia lo temporal, encontraron en el ruido el material idóneo que permite que el azar forme parte del proceso creativo, pero más allá de lo azaroso o extraordinario, encuentran en lo ordinario, el flujo sonoro para romper con la estaticidad de la escultura.

En lugar de hablar de Arte Sonoro deberíamos hablar por tanto de un arte sonoro, utilizando la palabra “sonoro” como un adjetivo calificativo subjetivo aplicable a aquellas obras capaces de sonar o insinuar sonido (Merino, A., 2017, p.36)

Basta con recordar las instalaciones de Nam June Paik (Seul, Corea del Sur, 1932 – 2006), artista y compositor, que durante la segunda mitad del siglo XX exploró desde la intermedialidad las herramientas utilizadas por los medios masivos de comunicación, no solo como herramienta sino también como soporte de la obra. Otro personaje clave para el desarrollo de las artes sonoras durante el siglo XX es el compositor francés Pierre Schaeffer⁴² quien resalta en sus composiciones las propiedades matéricas del sonido, nos permite pensarlo como un objeto que se transforma, y es manipulable en su estado puro, es decir que toda vez que el sonido queda registrado en una cinta magnética esta se puede cortar, pegar, repetir; transformando el resultado sonoro. Pero es John Cage⁴³ quien permite que el objeto sonoro se manifiesta en su naturalidad, los sonidos siempre estuvieron allí, lo que hacía falta era prestarles atención, permitir que se manifiesten en su esplendor, los happenings y conciertos de los que fue parte John Cage, trajeron al terreno de las artes, el silencio, que permite una experiencia estética no por la ausencia de sonido sino por una escucha atenta del paisajes sonoros dentro de la sala de conciertos.

De alguna manera el arte sonoro nos permite tener acceso a una percepción del sonido real, es decir, que a partir de las propuestas artísticas, que propicien un encuentro con expresividad del sonido, el espectador disloca las formas tradicionales de atender los sonidos del día a día. Es por ello que en este sentido consideramos fundamental referir al trabajo de John Cage, quien nos coloca y nos dispone frente a una sucesión de sonidos ininterrumpidos, como si se tratara de ready made sonoro, Cage toma fragmentos del océano sonoro, constituido por todo tipo de sonidos, recordemos sus pianos preparados, sus piezas sonoras que involucran cinta magnética con grabaciones de sonidos concretos y paisajes sonoros, por supuesto aquellas composiciones en las que la surfear las olas hertzianas, que se vuelven un dispositivo para atender los acontecimientos sonoros dados por el objeto electrónico.

⁴² Pierre Schaeffer fue un compositor francés. Es considerado el creador de la música concreta. (“Pierre Schaeffer”, 2020).

⁴³ John Cage. Pionero de la música aleatoria, de la música electrónica y del uso no estándar de instrumentos musicales, Cage fue una de las figuras principales del *avant garde* de posguerra. (“John Cage”, 2020).

Los soportes que se utilizan para registrar los fenómenos sonoros permiten a los artistas manipular los registros sonoros, de alguna manera el soporte formará parte de la plasticidad del sonido registrado, son el medio que nos permite tomar un sonido, transportarlo a un contexto diferente al de origen. Es a partir del *collage* sonoro que resulta al mezclar sonidos provenientes de distintos espacios que al batirse con los sonoro propio del recinto en el que se ejecuta la pieza, que el resultado adquiere una nueva relación con espacio y el escucha. La obra del artista Milan Knizak es un ejemplo de ellos en su propuesta *Broken Music* (1965) mutila y manipula discos de vinilo, física y mecánicamente para generar nuevas sonoridades, este gesto nos recuerda a los collages sonoros propuestos por Wolf Vostell, Filippo Tomasso Marinetti y Pierre Schaeffer.



Fig. 14:Knizak, Milan, (1965), *Broken Music 1965* [registro fotográfico], por SubRosa, 2011, <https://www.subrosa.net/en/catalogue/soundworks/milan-knizak---broken-music.html>

Podemos identificar un gesto escultórico en la manipulación del objeto que contiene al sonido, ya sean discos de cera, discos de vinilo, cintas magnéticas, discos compactos, hoy en día soportes digitales. En 1963 Nam June Paik presenta la instalación sonora *Random Access*⁴⁴ como su nombre lo indica el acceso al sonido es aleatorio está determinado por el espectador quien por medio de micrófonos magnéticos descubre los sonidos contenidos en las cintas magnéticas que Paik ha colocado aleatoriamente en la sala de exposición. El compositor japonés

⁴⁴ Paul, C. (2008). *Digital art* (pp. 14-15). London: Thames & Hudson. ISBN:9780500203989

Yasunao Tone (B.1983) miembro activo de Fluxus en 1985 para su proyecto *Wounded CD*⁴⁵ manipuló físicamente discos compactos con la intención de generar sonidos nuevos a través del error. Los sonidos le otorgan a la experiencia sonora una contemporaneidad constante, ya lo decía Heraclito “Nadie se baña dos veces en el mismo río”⁴⁶, de esa manera, el sonido está en continuo movimiento, no se tiene la misma experiencia acústica aun cuando se trata del mismo objeto quien lo provoca, esta es una las características de las cuales se enriquece la escultura sonora.

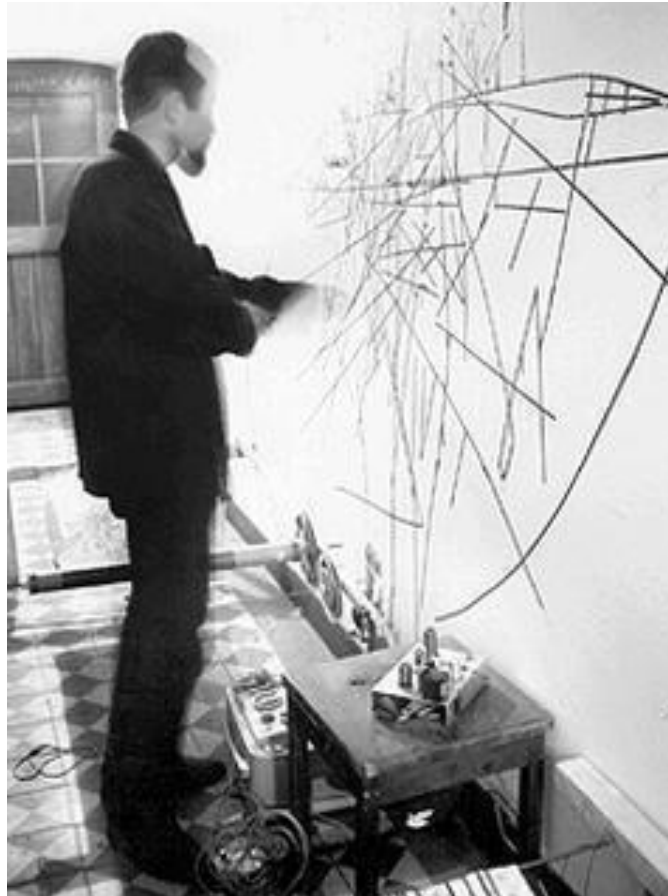


Fig. 15: Paik, Nam June, (1963), *Random Access 1963* [registro fotográfico], por Manfred Montwé, 1963, <http://www.medienkunstnetz.de/works/random-access/images/2/>

El arte sonoro se vuelve una práctica recurrente a partir de los 90, este año se realiza la exposición *Sound of Invention* que tuvo lugar en el Memorial University Art Gallery⁴⁷ (Canadá) en

⁴⁵ LaBelle, B. (2006). *Background noise* (pp. 222-225). London: Continuum. ISBN:9780826418456

⁴⁶ Gómez, J. (2011). “Borges ante el río de Heráclito”. *Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción*, 4(1), Pp. 3-24.

⁴⁷ Ariza, J. (2008). *Las imágenes del sonido* (Pp.121). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. ISBN: 9788484276517

la que se expusieron objetos para ser escuchados y percutidos, algunos de ellos coqueteaban con el diseño de objetos que requieren una ejecución como si se tratasen de instrumentos musicales, mientras que unos más sugerían la presencia del sonido: objetos quedos. Esto da muestra de la gran variedad de posibilidades que se presentan en la exploración desde el campo de las artes sonoras, sin embargo, para propósitos de esta investigación iremos decantando por una escultura que priorice la escucha atenta, insinuaciones y provocaciones para atender el sonido del día a día, “explorando la materialidad del sonido: su textura, su fluir en el tiempo, su palpable efecto y afectos con los materiales a través y contra los que se transmite”⁴⁸.



Fig. 16: Tone, Yasunao, (1985) *Prepared CD for Wounded* [fotografía], por Gary McCraw, https://errantbodies.org/wp-content/uploads/2021/09/Yasunao_Tone.pdf

⁴⁸ Traducción propia: “has explored the materiality of sound: its texture and temporal flow, its palpable effect on and affection by materials through and against which it is transmitted” (Cox, 2018, p.18).

1.2.3 La escultura sonora

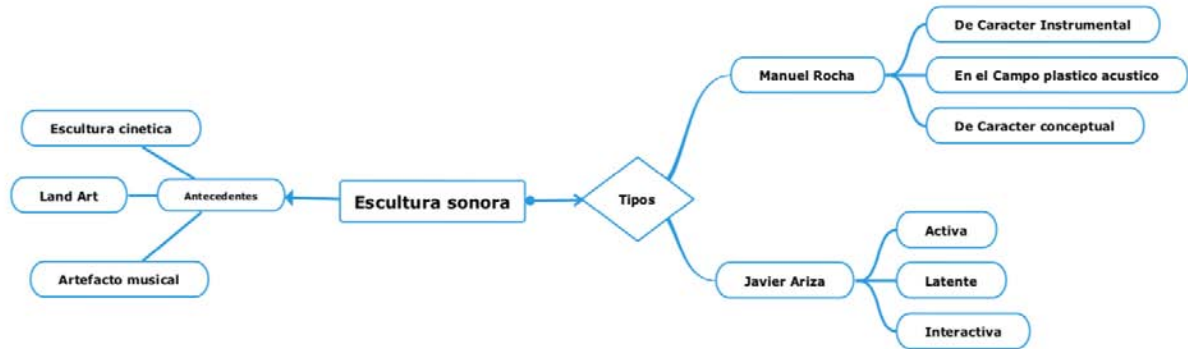


Fig. 17: Diseño de autor, (2020-2023), *Mapa clasificación de la escultura sonora según su interacción con el sonido*, [mapa conceptual], el mapa fue realizado a partir de contrastar las observaciones del artista sonoro Manuel Rocha y el investigador Javier Ariza. (Ir a la página 245)

Ahora bien si cuando abordamos el concepto de arte sonoro, ya apuntábamos la complejidad que devendría describir sus fronteras como disciplina, en cuanto qué es y qué no es arte sonoro, y que por lo tanto queda fuera de nuestros intereses, ya que sería enfrascarse en una innecesaria disputa, nos interesa la relación que se suscita entre los distintos objetos que intervienen en el acontecer sonoro. Consideramos que el campo de la escultura permite atender al sonido en todas sus dimensiones; ontológicas, conceptuales, físicas y simbólicas.

Por tanto consideramos que la escultura sonora, el acto de escuchar, y el sonido mismo, son dispositivos, “el dispositivo tiene una función esencialmente estratégica” (Agamben, G., 2014, p.8), que permite el acceso a la expresión de los elementos que interactúan en el acontecimiento sonoro. A lo largo del desarrollo del arte sonoro se han suscitado una serie de objetos y experiencias escultóricas, con características lúdicas, pedagógicas, especiales o simbólicas, por tanto a continuación trataremos de decantar por aquellas esculturas que sitúan al espectador dentro del acontecimiento sonoro, en donde el cuerpo del escucha entra en frecuencia con los sonidos cotidianos.

Javier Ariza en su libro *Las imágenes del sonido*, proponen la siguiente clasificación para las esculturas sonoras⁴⁹:

- Escultura sonora latente: esculturas que requieren la intervención del espectador o de agentes naturales para producir sonido, lo mismo tras percutir el objeto que por el paso del agua o aire entre y sobre el cuerpo de la escultura.
- Esculturas sonoras activas: son los objetos escultóricos emisores de sonido, con sonidos previamente grabados o programados, incluye en esta categoría también a las esculturas sonoras cuyos mecanismos son la fuente sonora.
- Escultura sonoras interactivas: Este tercer grupo se encuentra integrado por aquellas esculturas que poseen dispositivos electrónicos y/o mecánicos que demuestran una respuesta sonora a un estímulo exterior determinado.

Los escultores pertenecientes a las vanguardias artísticas del siglo XX encontraron en el sonido un elemento evocador de la temporalidad, de lo intangible, pero sobre todo un elemento que no respondía a un comportamiento retiniano. Sus exploraciones evidencian la propiedad que tiene el sonido de transmutar a través del tiempo, transformar y transformarse en el espacio, evocar imagen aun en su descontextualización e independencia de la fuente, permiten que el sonido se manifieste en sí mismo, con sus propiedades físicas y conceptuales.

“El sonido no es un sustrato neutro al que se le da forma desde afuera, más bien, está repleto con capacidades y tendencias propias con las que debe enfrentarse cualquier apropiación”⁵⁰, las esculturas sonoras que articulan la escucha del paisaje sonoro circundante, puntualizan la atención del escucha estimulando la escucha profunda, sin apropiarse del sonido, no lo registran ni lo reproducen, lo auscultan.

Los avances tecnológicos durante la modernidad trajeron consigo nuevos sonidos y herramientas que permitieron la contención y manipulación del sonido, no sólo se diseñan objetos tridimensionales que permiten una sonoridad fuera de su función musical, aun en aquellas experiencias que se presentaron en salas de concierto, la música experimental abordan el objeto

⁴⁹ Ariza, J. (2008). *Las imágenes del sonido* (Pp.122). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. ISBN: 9788484276517

⁵⁰ Traducción propia: “Sound is not a neutral substratum that is given form from without. Rather than, it is replete with capacities and tendencies of its own with which any appropriation of the sonic must contend” (Cox, 2018, p.43).

sonoro en cuanto a sus posibilidades físicas y conceptuales, matéricas y metafísicas. “Las artes sonoras hacen audible el devenir primario que precede y excede a los sujetos y objetos individuales”⁵¹, propiciando un encuentro despojado de prejuicios, lo que permite pensar en un intercambio de afectos en equilibrio, sin la imposición de unos sobre los otros.

El origen de la escultura sonora se encuentra en la transgresión disciplinar que encabezaron los artistas del futurismo, el dadaísmo, de la Bauhaus, afianzándose durante la segunda mitad del siglo veinte por los artistas vinculados al Fluxus. Cada uno de estos movimientos artísticos trajo consigo experiencias del trabajo con sonido, lo que ha permitido que a finales del siglo XX se le llame escultura sonora al trabajo que involucra al binomio sonido y espacio en donde los artistas encuentran la posibilidad de plantear experiencias estéticas plurisensoriales.

Es con él manifestó “El arte de los ruidos” del compositor italiano Luigi Russolo publicado en 1913, que se testimonia la necesidad de que los artista de la época giren sus oídos a los sonido que trajo consigo la modernidad e integren a sus propuestas los ruidos y sonidos cotidianos de las metrópolis. “Hay que romper este círculo restringido de sonidos puros y conquistar la variedad infinita de los sonidos-ruido”(Russolo, L., 1913, p. 9). Para Russolo los sonidos puros son aquellos provenientes de la música canónica de la época. Aquellos que buscan no solo romper con la notación musical, sino también incitar a sus contemporáneos a cambiar los objetos con los que se produce el sonido en la música. El compositor manifiesta la intención de introducir el ruido en las partituras y se da cuenta de la necesidad de construir nuevos instrumentos musicales. En el caso de Russolo diseña objetos generadores de ruido, “ruido como la coexistencia de todas las señales”⁵², *Los entonarruidos* (1914)⁵³ fueron diseñados como instrumentos sonoros, cuya ejecución remitió a los sonidos de las maquinas de la época, sin embargo, considero al igual que otros colegas e investigadores referentes para el estudio de la escultura sonora, nos invita a escuchar con atención las infinitas posibilidades del sonido-ruido para liberar al oído de las suaves armonías del pasado.

⁵¹ Traducción propia: “the sonic arts render audible primary becoming that precedes and exceeds individual, subjects, and objects” (Cox, 2018, p.31).

⁵² Traducción propia: “noise as the coexistence of all signals” (Cox, 2018, p.47).

⁵³Iges, J. and Schraenen, G. (1999). *El espacio del sonido, el tiempo de la mirada = Hotsaren espazioa, begiradaren denbora* (p. 35). [San Sebastián]: Diputación Foral de Guipúzcoa.

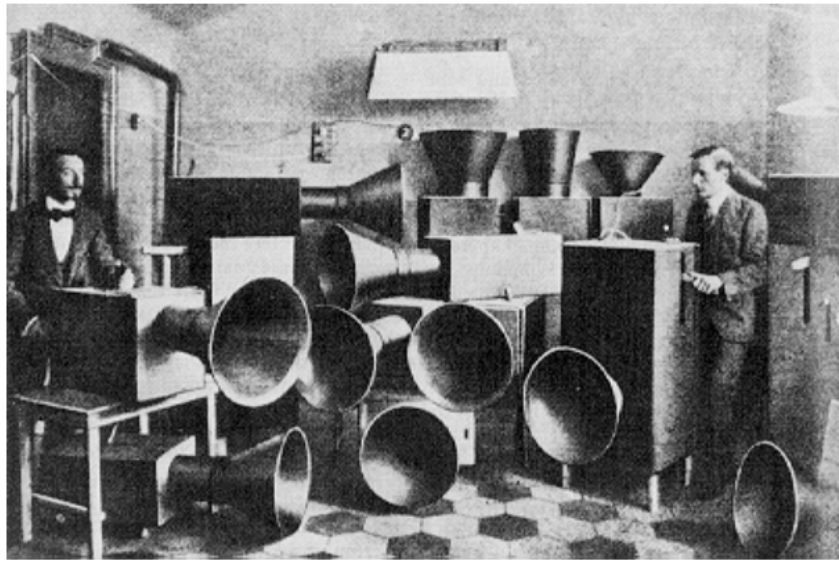


Fig. 18: Russolo, Luigi, (1914), *Intonarumori 1914* [registro fotográfico], <http://www.medienkunstnetz.de/works/intonarumori/>

En 1922 Arseni Avraamov⁵⁴ compone *Sinfonía de sirenas*, en la que convierte la ciudad de Bakou en un instrumento musical viviente con ruidos de trenes, fábricas, barcos, motores, artillería y sirenas, junto a coro de obreros dirigidos por banderas. Sin duda este acto provocó un giro en cuanto a la pertinencia de la sala de conciertos, su composición lleva a prestar atención a los sonidos ordinarios, toda vez que, aquellos que presenciaron el acto nunca volvieron a escuchar su entorno de la misma manera. La acción evidenció la sonoridad de la ciudad, postró a los escuchas casuales ante y entre la materialidad del sonido, propiciando un acto escultórico en el que todos los objetos forman parte del ensamblaje en movimiento perpetuo.

Los artistas futuristas abordaron el fenómeno sonoro sin prejuicios atentos a los paisajes sonoros que les brindó el desarrollo tecnológico del siglo XX. En ese contexto el ruido se convirtió en el sonido de la modernidad. Los recintos de exposición se convierten en espacios de experiencia. Los avances tecnológicos que permiten la captura-reproducción de imagen y sonido fueron determinantes para las vanguardias artísticas derivando en una reflexión en torno a los *nuevos medios*.

⁵⁴ Gómez Moreno, B. (1). "Paralelismo diacrónico sobre la investigación sonora en el espacio de las artes plásticas". *Arte y Políticas de Identidad* (p.33), 7, 29-50.

“Permanentemente se están transgrediendo las fronteras entre todos los campos artísticos muchos creadores, mayoritariamente venidos de la música, han venido mostrando esculturas o instalaciones cuya parte visual era un singular instrumento musical”. (Iges and Schraenen, 1999, p.19)

Los procesos de producción derivados de la intermedialidad⁵⁵ descrita por Dick Higgins permitió el desarrollo y expansión de la escultura, constituidas por herramientas y campos de acción venidos de las más variadas disciplinas artísticas. Las primeras intenciones escultóricas en relación al sonido las encontramos alrededor de objetos haciendo la función de extraños instrumentos de percusión, aparatos electro-musicales, máquinas que producen sonidos motorizados, los cuales proponen nuevas sonoridades. Lo constatamos en la obras de los artistas y compositores Harry Bertoia, de los hermanos Baschet, Jean Tinguely, entre otros.

Hablar de escultura sonora implica tener presente el concepto de Rosalind Krauss de “escultura en el campo expandido”⁵⁶. La objetivización plástica del hecho sonoro también se extiende en la misma medida en que se amplía el concepto de escultura sonora como disciplina abierta y pluridireccional que desea conquistar el espacio, no es sino posterior al texto de Pierre Schaeffer *Tratado de los objetos musicales*⁵⁷ cuando nos referimos al sonido como objeto, al intervenir en sus propiedades acústicas como la frecuencia, intensidad, timbre, altura, y el tiempo de reflexión y distensión, estrategia del proceso creativo empleado por los escultores sonoros.

“El sonido no es un mundo aparte, un dominio único y autónomo de no significado y no representación. Más bien, el sonido y las artes sonoras están firmemente arraigados en el mundo...”⁵⁸

Pienso que Marinetti al igual que Duchamp consideraron al sonido como una materia física creadora de espacios, para Duchamp, a través de la propagación de las ondas sonoras se modifican el espacio de exhibición y se amplían las dimensiones de la escultura sonora a través de la dimensión temporal. Mientras que para Filippo Marinetti y los futuristas el sonido da cuerpo

⁵⁵ Higgins, Dick (1996), *Statement on intermedia*. Consultado 2 de Mayo 2020 en: <https://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html>

⁵⁶ Krauss, R. (2008). “La escultura en el campo expandido”. En H. Foster, *La Posmodernidad*(7th ed., pp. 59 -74). Barcelona: Editorial Kairós. ISBN:9788472451544

⁵⁷ Schaeffer, P., & Cabezón de Diego, A. (2008). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza.

⁵⁸ Traducción propia: “sound is not a word apart, a unique and autonomous domain of nonsignification and nonrepresentation. Rather, sound and de sonic art are firmly embedded in the material world...”(Cox, C., 2018, p.37).

a la ciudad, al considerar a los ruidos como un *flâneur* más recorriendo la metrópoli, sin ataduras ni prejuicios. “El sonido, siendo invisible, no deja de ser un fenómeno físico y como tal, los futuristas intentarán manifestarlo a través de las propiedades de la materia”(Ariza, J. 2008, p 26). La hoja en blanco de la literatura se torna en un lienzo en donde las cacofonías devienen en dibujos que *suenan*. Los estruendosos ruidos de las máquinas ocupan los sosos silencios marcados por la música conservadurista, la fisicidad del sonido se presenta en su dimensión estética.

Las redes que se tejen entre los elementos se vuelven determinantes para la experiencia sonora, de allí que se insistiera en poner atención al acto de escuchar. Poder dar cuenta de la importancia de las sonoridades en las que nos encontramos sumergidos, corporizar la escucha se volverá fundamental para atender las propuestas inmersivas de estos artistas. La obra del artista Terry Fox⁵⁹ *Linkage* (1982), nos lo corrobora. La instalación utiliza un cable tensado entre muros dentro del espacio de exposición⁶⁰, al percutir el cable el sonido envuelve al espectador e inunda el espacio, implica una corporeidad al moverse por el recinto el escucha va interceptando diferentes sonidos y realizando de este modo su propia mezcla.

Para el campo de la física, el sonido es un movimiento organizado de moléculas causado por un cuerpo en vibración siendo la causa de la sensación auditiva, un agente que se manifiesta en forma de energía mantiene un diálogo constante entre el tiempo y el espacio. Para la psicoacústica el espacio acústico es esférico, se manifiesta simultáneamente por todas partes, carece de contornos y forma, no contiene nada, ni está contenido, es una fuente constante de estímulos sin control, ni direcciones, aporta al terreno de la escultura pensar en la cuarta dimensión, el tiempo, que más allá de ser el vehículo por el que se conduce el sonido, trabajan conjuntamente, en ese vaivén, entre lo sonoro y el tiempo se van marcando las fronteras espaciales, no sólo del objeto escultórico, sino de la arquitectura que lo contiene; al espacio en el que se encuentra; y el cuerpo del escucha. Para que sucedan esta serie de afectos no se requiere de sonidos intencionados, los sonidos ordinarios que en su mezcla hemos llamado ruido o silencio provocan experiencias estéticas.

⁵⁹ Terry Fox (1943-2008) Artista conceptual norteamericano.

⁶⁰ LICHT, A. (2019). *SOUND ART REVISITED* (p.71). New York: Bloomsbury Academic. ISBN:9781501333774

En 1787 Ernst Chladni⁶¹ desarrolló el primer tratado de acústica en el cual describe numerosas figuras producidas por la vibración sobre una placa metálica cubierta de polvo fino que al ser rasgada con el arco del violín forman patrones geométricos hoy llamados figuras de Chladni. Pero más allá de poder dibujar patrones geométricos, permitió dar cuenta de la fisicidad del sonido, del cómo interactúa con otros objetos. Las frecuencias forman parte del sonido, pero no son el sonido, lo que vemos en las placas no es la contención del sonido sino que nos permite ver las huellas que deja en su efímero transitar.

Duchamp designa el concepto *inframince*⁶² para referirse al sonido “música” que se produce tras el roce de un pantalón de pana, como una manifestación extendida a los sentidos; táctil, visual y sonoro. “diríamos que lo infra-mince es ese borde infinitamente tenue [mince] que define un límite, límite de audición... todo aquello que se presenta en el punto más agudo de la sensación” (Del Mar, F. 2016. p.98). El arte permite mitigar el asedio de lo incomprensible, durante un efímero instante participa de lo inasible, el silencio es el espacio de separación entre los sonidos, es estructura de duración, el sonido propicia que el tiempo sea escuchado.

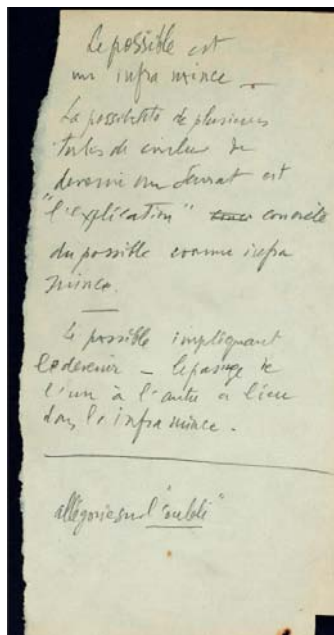


Fig. 19: Duchamp, Marcel, (1912-1968), *Le possible est un inframince* 1912-1968 [registro fotográfico], por Jean-Claude Planchet, <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cBAg7j9>

⁶¹ Ernst Florenz Friedrich Chladni (1756-1827), físico alemán, es considerado el fundador de la Acústica

⁶² Ariza, J. (2008). *Las imágenes del sonido* (p.37). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. ISBN: 9788484276517

En *A Bruit secret* (1916)⁶³ Duchamp nos invita a escuchar y ser partícipes del fenómeno sonoro que se presenta a partir de la interacción con el objeto. Walter Arensberg es el encargado de introducir un objeto de manera secreta entre el carrete de hilo y las placas que forman parte de la obra, la experiencia sonora a través de la experiencia escultórica se da en el objeto en sí mismo y en la posibilidad de descubrir el sonido que se encuentra al interior, al no saber cual es el objeto que provoca el ruido, la escucha no estará condicionada por la percepción visual, permitiendo una escucha libre de prejuicios.

Por otra parte Duchamp al igual que Cage nos invita a escuchar los sonidos que nos rodean, los sonidos ambientales son esculturas en sí mismo, por instantes toman la forma del recinto que los alberga, evidencian la cualidades acústicas de la arquitectura reflejo de una sonoridad propia para cada recinto. Por otro lado, la obra de Bill Fontana⁶⁴ rescata los sonidos que se generan durante la interacción de la arquitectura y el transeúnte. El sonido no solo nos envuelve sino que en la cotidianidad somos parte del paisaje sonoro que habitamos, identificarse en los sonidos implica un cambio de percepción de la realidad, alude a la efímera presencia del sonido.

Diseñar propuestas de instalación sonora y escultura sonora implica generar un diálogo entre el espacio y el objeto sonoro. Aludir a la relación percepción acústica que se genera entre el trinomio; espectador, espacio y objeto sonoro. La acústica y la psicoacústica son herramientas dentro del proceso de creación de las propuestas de trabajo con sonido al enfrentarnos a una realidad cotidiana. Las propuestas de John Cage evidenciaron lo *real*, al mostrar la materialidad del objeto sonoro como factor artístico, género un puente entre lo sonoro y lo visual.

⁶³ Sánchez Cardona, L. (2018). *Sonar* (Pp. 64-65). Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana. ISBN: 9786072815469

⁶⁴ Bill Fontana (1947) artista sonoro norteamericano, se enfocó en el estudio de la música y la filosofía.



Fig. 20: Duchamp, Marcel, (1916), *À Bruit Secret (With Hidden Noise)*, [registro fotográfico], por Service de la documentation photographique du MNAM, <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cML6go>

Trabajar la materialidad del objeto sonoro con la intención de modificar el espacio ha sido una de las estrategias utilizadas por artistas sonoros desde Bill Fontana hasta Ryoji Ikeda. Para que exista una percepción sonora se requiere de un espacio, el objeto sonoro al romper las fronteras del espacio, permite que la escultura se extienda más allá de una respuesta visual.

“La escultura sonora nos evidencia la complejidad de las relaciones entre la materia visible y la invisible: por un lado, el sonido, la inmaterialidad, se convierte en parte integral del material escultórico que forma la obra artística”(Ariza, J. 2008. p.121)

Robert Morris con *The Box with the sound of its own making*⁶⁵ de 1961, nos propone una distensión del espacio, al traslapar dos realidades y dos espacios pertenecientes a momentos distintos. Morris no solo está cuestionando el objeto escultórico “la caja”, sino que lo desnuda

⁶⁵ LaBelle, B. (2006). *Background noise* (Pp. 82-85). London: Continuum. ISBN:9780826418456

ante nuestros oídos, nos invita a la complicidad del proceso, al invadir el recinto con los sonidos concretos que forman parte del quehacer escultórico. El espectador escucha se encuentra cubierto por los elementos sonoros, contenidos por una escultura que se extiende a través del sonido invisible que inunda la sala de exhibición.



Fig. 21: Morris, Robert, (1961), *Box with the sound of its Own Making* 1961 [registro fotográfico], por Robert Morris, 1961, <http://www.marahoberman.com/films-by-robert-morris/>

Las interacción que se genera entre el espectador escucha, el objeto y el espacio de exposición, lo encontramos en la obra *Cube* (1975)⁶⁶ del artista canadiense Max Dean. Al entrar al espacio de exposición nos encontramos ante un cubo blanco y una sierra eléctrica dispuesta a mutilar el objeto, dentro del cubo se encuentra un sistema diseñado para accionar la sierra y acercarla al objeto en proporción a la intensidad sonora dentro del recinto. Los murmullos y sonidos incidentales producidos por los asistentes concluirán el gesto escultórico. Esta disposición de los objetos enmarca la manera en como el intercambio de afectos se da de manera mutua, por una parte los espectadores forman parte del sonido que detonara el evento, por otro lado los sonidos contenidos en la sala afectan al escucha, al tiempo que se van sumando en una mezcla de sonidos que se presentan en flujo sonoro del cual emanan sonidos de distintas alturas y matices.

La interacción en la obra *Eins* del escultor alemán Timo Kahlen (Berlin, Alemania, 1966) es sustancial; sin ella los objetos quedarían relegados a profundo silencio. El espectador debe

⁶⁶ Ariza, J. (2008). *Las imágenes del sonido* (p.136). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. ISBN: 9788484276517

acariciarlas, tocarlas e incluso golpearlas para provocar la experiencia sonora. Las esculturas también forman parte de acciones a manera de concierto en donde el artista es quien ejecuta la acción sobre la escultura. Nos parece importante citar estas esculturas que recurren al espectador para ser ejecutadas. La interacción con el objeto escultórico es fundamental para una experiencia estética venida de la escucha, notablemente la exploración de las esculturas que demandan ser percutidas o ejecutadas por un agente externo, en este caso el espectador o el autor mismo permiten que se explore las posibilidades sonoras de los materiales que conforman la pieza. El conjunto de materiales provee a la escultura de sonidos particulares, no se trata de reconocer si es el sonido de un metal o un trozo de madera, sino que el conjunto de elementos permite que el sonido tenga una expresividad peculiar en cada ejecución.



Fig. 22:Kahlen, Timo, (2005), *Eins (One)*, [registro fotográfico], <http://www.timo-kahlen.de/soundsc.htm>

Por otra parte, Reinhold Pieper Marxhausen⁶⁷ apuesta por una interacción íntima entre el espectador, el objeto y el espacio. Su pieza demanda del espectador una participación activa al convertir al espectador en el compositor de su propia experiencia sonora al colocar sobre sus oídos objetos titilantes. También Christina Kubisch en 2004 con *Electrical Walks*⁶⁸ convertirá al espectador en un explorador sonoro dispuesto a la casería, armados con dispositivos que permiten la escucha de ondas electromagnéticas, en ambos casos el espectador-escucha forma

⁶⁷ Grayson, J. (1975). *Sound sculpture* (Pp. 69-78). Vancouver: Aesthetic Research Centre of Canada.

⁶⁸ Licht, A. (2010). *Sound art* (p.276). New York, NY: Rizzoli. ISBN:9780847829699

parte de la escultura sonora, la diferencia en la propuesta de Kubisch es una escucha al interior de la masa sonora en la naturaleza.



Fig. 23: Kubisch, Christina, (2004), *Electrical Walks 2004* [registro Fotográfico], por Locus Sonus, 2004, <http://www.spring2018.soundthemound.com/2018/01/31/electrical-walks-christina-kubisch-since-2004/>

Otras posibilidades de generar un diálogo entre el entorno sonoro al exterior del recinto y el objeto escultórico, lo encontramos en *Sonic Architecture*,⁶⁹ propuestas de sitio específico de los artistas Bill y Mary Buchen en las cuales las cualidades acústicas del material en cuanto al entorno, permiten que el transeúnte descubra los sonidos a través del objeto escultórico. Algunas de las piezas que integran esta propuesta también permite al espectador percutir el objeto para provocar sonido, el espectador debe interactuar con las esculturas para que el objeto sonoro se evidencie.

Como hemos apuntado la escultura sonora no precisa de un recinto como el museo, la galería o la sala de concierto. El desarrollo de la escultura sonora decanta por una exploración experimental de las posibilidades matéricas de los materiales, así como del sonido, provoca al espectador a participar en el acto sonoro.

⁶⁹ Ariza, J. (2008). *Las imágenes del sonido* (p.139). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. ISBN: 9788484276517

La provocación de prestar atención a la escucha no solo ocurre a partir de un objeto señalado como escultura, sino que el acto escultórico se da incluso en ausencia de un objeto. El espacio cotidiano es idóneo para la experiencia estética, la calle, los bosques, arquitecturas caídas en desuso, ciudades, y un largo etcétera. Espacios recuperados por proyectos artísticos, diseñados para extender la escucha de lo cotidiano, propicios para una escucha atenta, un ejemplo de ello lo encontramos en la obra del artista japonés Aki Suzuki, *Space in the Sun* (1988)⁷⁰ quién diseña un recinto que permite al espectador aislarse de estímulos visuales con la intención de escuchar los sonidos de la naturaleza desde el alba hasta el ocaso, al intervenir el espacio natural integra los sonidos del paisaje sonoro circundante al objeto escultórico.



Fig. 24: Suzuki, Akio, (1988), *Space in the Sun*, [registro fotográfico], por Junko Wadal, <https://www.akiosuzuki.com/en/work/space-in-the-sun/>

Las esculturas sonoras son el resultado de procesos creativos de las disciplinas que integran las artes. Estas hacen uso de los recursos y herramientas venidos de otras áreas de investigación sin llegar a ser una extensión de alguna de ellas; proponen experiencias inmersivas que permitan percibir el sonido más allá de la excitación coclear. Los oídos no solo escuchan, los ojos no solo ven, la experiencia corpórea va implícita en la experiencia acústica sin dirimir en la experiencia visual, la percepción plurisensorial alude a la relación con nuestro entorno, el cual atendemos con un cuerpo sensible a todos los estímulos que se nos presentan en la cotidianidad.

⁷⁰ Licht, A. (2010). *Sound art* (p.269). New York, NY: Rizzoli. ISBN:9780847829699

1.3 Acercamiento a la escucha mediada por la escultura sonora contemporánea

El arte sonoro en sí mismo es un híbrido disciplinar. Su producción permite hacer acercamientos a otros campos de investigación, incluso aquellos fuera del terreno de las artes. Esto ha permitido que su estudio sea interdisciplinar. El arte sonoro permite atender el sonido no solo a partir de sus propiedades físicas, sino también de su percepción, su socialización con el entorno y con el usuario, un vínculo destacable es el referente a la experiencia estética a partir de la escucha.

Abordamos el concepto de interdisciplina en el campo de las artes sonoras como una estrategia cuyo fin es crear experiencias inmersivas, que puedan ser experimentadas por todos los sentidos. Proyectos que integren soportes y estrategias de otras áreas de la investigación artística en una misma obra. “Los productos emanados de la experimentación plástica interdisciplinar resultan en una variedad de propuestas que abordan a cada disciplina independientemente logrando extender los límites que cada una tiene” (Julsrud López, 2014, p.68). En ese sentido, es pertinente referirnos al ensayo *Statement for Intermedia* que escribiera Dick Higgins en 1966, en donde menciona por vez primera el concepto intermedia, en referencia al trabajo interdisciplinar que venía desarrollándose en Fluxus.

En la extensión de los campos de acción encontramos la raíz de lo que conoceremos como arte sonoro, término que no aparece en el terreno del arte sino hasta la segunda mitad del siglo XX, con proyectos que abordan el fenómeno sonoro con un enfoque intermedial. En estos el sonido interviene de una forma no tradicional, extendiendo las posibilidades de los lenguajes sonoros y plásticos propuestos hasta ese momento, para la música devendrá en composiciones que escapan de alegorías sonoras, al hacer uso de sonidos concretos dentro de las piezas, permiten que los sonidos se manifiesten y se interpreten a sí mismos, mientras que para la escultura incluir el sonido en *crudo* propicia extender los bordes referenciales de su espacialidad, consta la relación transversal entre el sonido, el tiempo, el objeto escultórico y el escucha-espectador.

Un ejemplo que da cuenta de la relevancia e influencia que tuvieron aquellas primeras propuestas en el contexto del arte actual, lo podemos encontrar, en la pieza *Volumen* (2015) del artista Alemán Timo Kahlen. Esta pieza invita al espectador a sentir las vibraciones del aire a través de los objetos de madera aglomerada, al evidenciar la ocupación de las frecuencias sonoras

emitidas por el objeto. La instalación envuelve al espectador-escucha en un manto acústico que permite atender el zumbido con la piel.

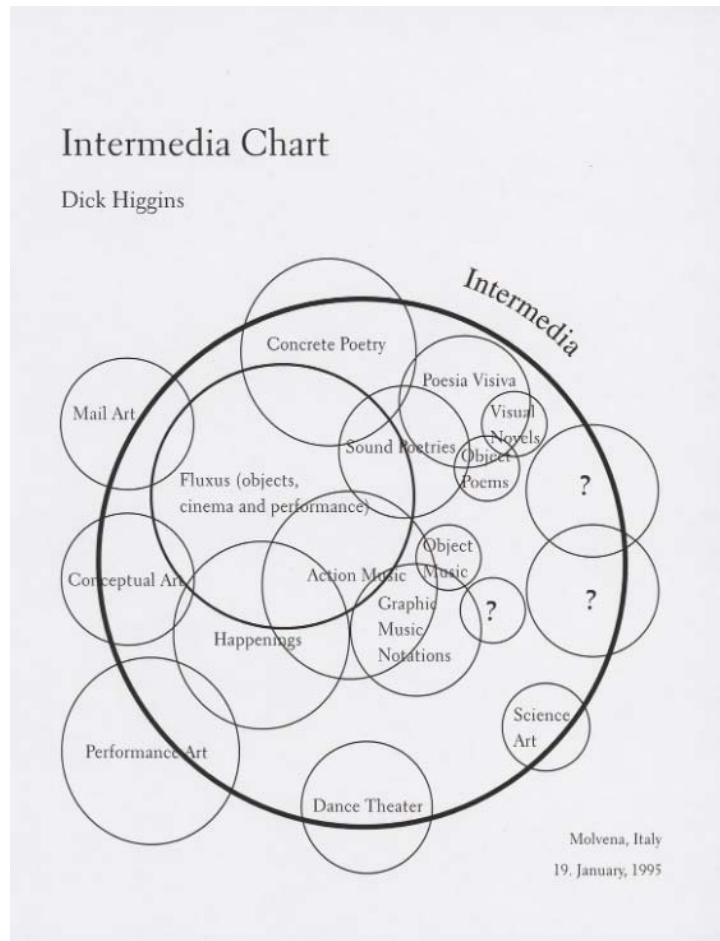


Fig. 25:Higgins, Dick, (1966), *Statement for Intermedia*, [diagrama], The Something Else Newsletter, Vol. 1, 1966, <https://dickhiggins.org/intermedia>

No solo referimos a la intención de dar cuenta la compatibilidad en cuanto la resonancia encontrando una unicidad, sino también, más allá de la experiencia sono-háptica podemos notar el como aquella intención expuesta por Robert Morris es citado en esta propuesta. Las cajas que se nos presentan en primera instancia están fabricadas con un material común. Esto permite que el espectador no se distraiga en la imagen visual, sino que se concentre en la experiencias con el sonido. En este caso la madera aglomerada, la intermedialidad que representa el trabajo de Timo Kahle, nos refiere a la unicidad disciplinar que intervienen en su propuesta.



Fig. 26: Kahle, Timo, (2015), *Volume*, [registro fotográfico], <http://www.timo-kahlen.de/soundsc.htm>

1.3.1 Experiencia estética detonada por la escultura sonora

Durante el siglo XX, las vanguardias artísticas experimentaron con las propiedades materiales y fenomenológicas del sonido. Llevaron sus acciones performativas a espacios públicos, lo que permitió incluir la relación entre el escucha y los sonidos concretos dentro del paisaje sonoro como parte fundamental de la experiencia estética. Las propuestas artísticas que se fueron desarrollando durante la época encontrarán en la artes plásticas un terreno fértil, el sonido aportará la experiencia efímera de lo real, rompiendo con los sistemas tradicionales de representación.

Se pensaba en la escultura como un arte del espacio, apartandola de sus dimensiones temporales, negando su relación con el movimiento y el sonido, sin embargo, podemos encontrar en esculturas como el *Laocoonte* referencias al movimiento (tiempo) y en el rictus de dolor, gesticulaciones, que nos hacen escuchar los sonidos de la batalla que se está disputando. No

obstante, es durante las primeras décadas del siglo XX cuando los artistas aprovechan las relaciones espaciales y temporales para desarrollar obras escultóricas que yuxtaponen la experiencia escultórica con la experiencia sonora. La fisicidad del sonido en el terreno de la escultura expande su campo de acción.



Fig. 27: *Laocoonte* 40-30 a.C [registro fotográfico], por MVSEI VATICANI, <https://m.museivaticani.va/content/museivaticani-mobile/es/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Cortile-Ottagono/laocoonte.html>

Lo sólido es materia tanto para la escultura, en donde esa materia se hace parte del objeto de arte, como para lo sonoro, donde puede servir de soporte de la obra, de medio productor (instrumentos sonoros, incluyendo al cuerpo humano), receptor (el cuerpo y las pieles del oído que perciben), conductor y/o transformador de la onda sonora (la arquitectura y objetos sólidos que conforman el espacio en el que se produce ese son y que interfieren con el mismo conformando una escucha única e irrepetible) entre otras funciones. (Silleras Aguilar, 2015, p. 43)

Fue una constante que los artistas vanguardistas experimentaran con los medios, sin embargo, dentro de su producción artística, se puede identificar un cuerpo de obra definido, es evidente que se preocupan por encontrar un balance entre la experiencia estética y lo cotidiano. Las nuevas tecnologías no solo modifican el paisaje y la vida cotidiana de los habitantes, son el punto de inflexión que romper los sistemas tradicionales de representación, el filósofo Etienne Souriau

en su libro, *La correspondencia de las artes*, a propósito de la experiencia estética refiere que sucede en donde intervienen todos los sistemas de percepción de nuestro cuerpo.

La apertura que ocurre durante las primeras vanguardias artísticas en torno al trabajo con sonido provoca un giro en la percepción del mundo. Las propuestas artísticas no se preocupan por la repetición de formas existentes, sino por develar aquellas manifestaciones que habían sido relegadas a un segundo plano. Debido a que la relación con el sonido no solo es a través de los oídos, sino que el cuerpo es un órgano sensitivo que experimenta en su totalidad los estímulos provenientes de la obra, es un conjunto de experiencias; experiencia auditiva, experiencia táctil y experiencia cognitiva.

1.3.2 La escucha mediada por la escultura sonora

La experiencia sonora sucede en el momento en que el estímulo provoca la mente y el cuerpo del espectador. Para que esto suceda la escultura sonora genera experiencias inmersivas aprovechando las propiedades físicas del sonido y su relación con el espacio. El espectador puede sentir la fisicidad del sonido, pero también se requiere una interacción activa con el objeto escultórico, recorrerlo, palparlo, y prestar atención a la escucha para completar la obra.

Podríamos decir en sentido figurado que la escultura sonora provee de esqueleto a lo invisible, a lo intangible, a lo efímero, a lo que Yves Michaud llama *éter estético*, cuando se refiere al murmullo de los sonidos cotidianos que nos anuncia un mundo en constante movimiento, nos invitan a la contemplación, dando pie a la experiencias reflexivas.

El sonido al igual que la escultura modifica el espacio que la contiene, lo modifica a través de su desplazamiento por el tiempo y el espacio, al no ser estático en tu transitar, atraviesa superficies o se refleja sobre ellas, de la reverberación podemos obtener una experiencia tangible del espacio, al percibir los cambios graduales del sonido a través de la escultura.

“El acto de contemplación máximo es el que se hace a través del Objeto Sonoro, es lo que hace al sonido algo real, por lo tanto el producto de su contemplación es una mezcla entre realidad y ficción, donde el acto imaginario de la mente del oyente corre a cumplir una función en el mundo real, es decir. Gracias al objeto sonoro tenemos lo mejor de dos mundos, del mundo imaginario y del mundo real.” (Ramos Torres, J, 2016, p.41)

El objeto escultórico nos permite extender nuestro campo de percepción, como si se tratase de una una extensión de nuestro cuerpo, permitiéndonos una experiencia acústica total. La relación entre ambos se establece en un nivel abstracto, como si se tratara de una transcripción sinestésica, al ser parte de la obra, nos permite tener una actitud crítica ante la experiencia que se desarrolla en tiempo real. Con la escultura sonora como mediadora de la escucha nos encontramos con sonidos a los que habíamos dejado de prestarles atención, sonidos que habían sido silenciados, olvidados, ruidos, silencios, sonidos residuales.

Manuel Rocha Inturbide (CDMX, México, 1963) en su texto *La expansión de la escultura y de la instalación sonora en el arte*, propone una categoría a partir de la relación entre el objeto escultórico y el sonido, él lo llama escultura sonora de carácter instrumental, en las que incluye esculturas sonoras “en las que un sonido x puede interactuar de manera física con un objeto físico y en este caso va existir una interacción tanto abstracta y psicológica como real y concreta, ya que las vibraciones del sonido pueden alterar la consistencia de ese objeto físico haciendo que se mueva o resuene de alguna manera en particular.” (Rocha, 2013, p.116)

Esta suma de experiencias nos permite pensar en la escultura sonora como un incitador a la exploración. El artista crea las condiciones para que el espectador explore el sonido con una escucha renovada, nuestro entendimiento de los fenómenos que nos rodean está determinado por nuestra percepción; de lo general a lo particular. El tipo de escucha con el que nos introducimos al paisaje sonoro es proporcional a nuestra relación con el entorno.

Nuestra escucha permanece alerta en todo momento, la mayor parte del tiempo desconocemos la fuente del sonido que percibimos, inclusive se encuentra fuera de nuestro campo visual, nos encontramos ante experiencias acusmática, la escultura sonora potencializa la experiencia acusmática⁷¹ desde el resultado sonoro y no desde el origen del sonido, la escultura puede estar constituida simplemente por sonidos, que la lleva a una mejor comprensión, aludiendo a la subjetividad del escucha, “Si la obra de arte no es capaz de provocar el juego interpretativo, difícilmente podríamos decir que es una buena obra, aunque institucionalmente haya sido consagrada como arte” (Castro, 2007, p.45)

⁷¹ Retomamos el concepto con el cual se le denominaba a los discípulos de Pitágoras, *akousmatikoi*. Estos no tenían la oportunidad de ver al maestro, solo podían escucharle a través de una cortina. En 1955 Pierre Schaeffer utiliza el término *acousmatique* para referir a la escucha de música concreta, la cual está compuesta a partir de grabaciones de campo, en donde metafóricamente los parlantes toman el lugar de las cortinas.

En mayor medida el artista que prepondera las motivaciones conceptuales de su propuesta escultórica, incita al espectador a contemplar los sonidos que siempre han formado parte de su paisaje sonoro como una pieza de arte. El acto de escuchar es algo natural para el ser humano, la experiencia sensorial desde la escultura sonora desdibuja los límites entre sujeto y objeto, revela lo que hay en el sonido en sí mismo.

La comprensión del sonido es una construcción cultural por lo tanto depende de la subjetividad del escucha para obtener un significado. El espectador y el artista en conjunto completan la experiencia estética, la experiencia sensorial a través de la escucha profunda. “Lo que oye el oído no es ni la fuente ni el sonido, sino los objetos sonoros, de la misma forma que el ojo no ve directamente la fuente o incluso la luz sino los objetos iluminados”. (Schaeffer, 2003, p. 49)

Para Schaeffer el objeto sonoro es el resultado de sustraer y mezclar sonidos de distintas fuentes para diseñar experiencias acusmáticas, los sonidos concretos adquiere nueva significación a partir de su ordenamiento, Schaeffer plantea esta posibilidad a partir del uso de técnicas que permiten la sujeción y reproducción del sonido. Podemos extender el concepto a los sonidos escuchados a través de la escultura sonora, puesto que al diseccionar el paisaje sonoro para sustraer un sonido en particular o una relación de sonidos, estos adquieren la categoría de objeto sonoro.

Al ser la escucha mediada por el objeto escultórico, atendemos al sonido sin interesarnos por su fuente, nos interesamos por la escucha del sonido en sí mismo, la escultura sonora es una variable espacial en el recorrido que hace el sonido dentro del espacio. La ausencia de una clara fuente de sonido, hace que el escucha cambie su percepción del paisaje sonoro plagado de sonidos, los de mayor amplitud, escuchados en primer plano. Para una escucha superficial todos los sonidos tienen las mismas características superficiales, solo nos damos cuenta de su peculiaridad tras una escucha reducida.

Discernir entre lo que simplemente oímos, de lo que entendemos o comprendemos del fenómeno acústico, resulta un tanto difícil. La escucha reducida nos provee las herramientas para acercarnos a las obras sonoras, ya que los artistas aprovechan la relación escucha-sonido para desarrollar experiencias inmersivas, en donde el sonido pasa de estar en el ambiente a ser un objeto sonoro en nuestra mente.

El acto de escuchar implica la participación del cuerpo y la mente, ya que es a través de los sentidos que el cerebro finalmente interpreta los estímulos sonoros. El oyente por su parte, recrea

los espacios de interrelación con las esculturas, en la amplificación de sonidos ocultos por su baja intensidad. Podemos observar la evolución dinámica de la materia sonora. Una característica primordial de la escultura con sonido es su relación con el espacio y el escucha, aun cuando el objeto escultórico pueda ser trasladado de un lugar a otro, de un recinto de exposición a otro, este debe mantener una relación estrecha entre el recinto de exposición y el transitar del escucha, es el enlace entre el escucha y su entorno.

Mientras el entorno se transforma en paisaje, o sea, en lugar de una experiencia estética, a través de un abrirse con todos los sentidos a un acontecimiento inabarcable que sobrepasa todo “que” y todo “por que” de este acontecimiento, en una obra de arte el intento de descifrar el “que” (la materia) y el “porque” (el significado) es inherente a la experiencia estética. (Krauss,2009, p.19)

Profundizar y extender la escucha a través de la escultura, nos permite acercarnos al fenómeno sonoro como acontecimiento. El acto de escuchar se vuelve un evento irrepetible, único, y cargado de emotividad. El sonido provee a la escultura de la variable temporal, permite al escucha captar la experiencia en un instante, no solo de sus características físicas; timbre, intensidad y temporalidad, sino que da pie a la significación de lo acontecido.

“Si aceptamos que el proceso de la audición es un proceso más perceptivo, descubriremos que el entendimiento sonoro es vasto y depende en gran medida de lo que quiere escuchar el sujeto.” (Schaeffer, 1993, Citado en Ramos Torres, J. 2016, p.120)

Enfrentarnos al sonido en su dimensión estética, requiere de aproximaciones pluridisciplinarias en relación a la experiencia multisensorial del escucha. El estudio del sonido ofrece nuevos modelos de percibir lo cotidiano, permite profundizar en las experiencias del usuario. El acto de escuchar determina las maneras en cómo experimentamos el mundo, la experiencia estética depende de nuestro medio cultural y nuestras experiencias previas con los sonidos y su percepción. “Escuchar, a diferencia de oír, implica cobrar conciencia; es la suma de la acción, memoria e imaginación” (Woodside Woods, 2019, p.199)

La escultura sonora cuando media la escucha, propone nuevos modos de prestar atención a lo que sucede dentro del paisaje sonoro, al evidenciar las distintas maneras en las que nos aproximamos al paisaje sonoro, escuchamos desde diversas posiciones, la mediación se da tanto en la percepción fisiológica, simbólica, tecnológica y contextual, al crear mecanismos que permiten generar conocimiento desde la escucha, ligado a nuevas formas de interpretación y

significación de la experiencia sonora. A propósito de esto, Ana Lidia Dominguez refiere que: “en la experiencia sonora vinculada con las emociones, operan procesos afectivos que apelan a una sensación acústica, fenómeno a través del cual un sonido adquiere la capacidad de, literalmente, ‘tocarnos’” (Dominguez, A. L. M., 2019, p. 98).

Tras auscultar el paisaje sonoro, las experiencias adquiridas por cada escucha serán diferentes. Esto dependerá no solo del bagaje cultural sino también intervienen factores fisiológicos. Los que percibimos el sonido a nivel coclear no compartimos la experiencia en la misma intensidad. Esto quiere decir que entre cada sujeto también varía el rango de audición, lo que deviene en una experiencia diferente para cada escucha, incluso podríamos decir que una misma persona no puede escuchar el mismo sonido dos veces. Esto se debe a que el sonido aun siendo de la misma fuente no es el mismo cuando lo percibimos debido a los elementos físicos y culturales que le rodean en el instante en que se manifiesta.

Danto menciona *En la transfiguración del lugar común que*: “la diferencia última entre arte y realidad es menos una diferencia entre tipos de objetos que una diferencia de actitudes, y por lo tanto lo que importa no es con que nos relacionemos, sino cómo nos relacionamos” (Danto, 2002, p.49). En este sentido el paisaje sonoro al ser una manifestación acústica del escucha y su entorno social, es donde se construye y reconstruye su identidad sonora, no hay que olvidar que el oído es un órgano cultural, y la escultura sonora una extensión de este.

Al estar inmersos en el espacio sonoro, la provocación desde la escultura sonora invita al escucha a reflexionar en cuanto a la información contenida en el paisaje sonoro, las obras proponen poner atención a un fenómeno sonoro en particular dentro del mundo de posibilidades que se presentan ante él, al convertirse en una extensión sensorial de la escucha, como si se tratase de un estetoscopio que ausculta el paisaje. “De esta manera la percepción aparece como proceso mediador, a modo de filtro de la realidad social, y el sonido como elemento mínimo de relación y comunicación social.” (Politi, 2011, p.6), en este sentido las esculturas sonoras que se encuentran en espacios abiertos, inmersos en la naturaleza permiten la interacción con escuchas no especializados, propician acercarse a la experiencia acústica liberados de prejuicios, con una actitud de explorar el paisaje sonoro, dispuestos a dejarse sorprender por los resultados.

Poner en juego las expectativas del escucha, con respecto a las experiencias acústicas que están por venir tras interactuar con los objetos escultóricos, es una estrategia para completar la obra. Ya Cage sitúa al espectador como eje fundamental de la experiencia estética, la escucha como

acto creativo será un detonante para su obra, cada evento se vuelve único, irrepetible y cargado de emotividad, es decir, permitir que los sonidos se hagan presentes en sí mismos. Los sonidos provocan en el espectador un sentido de pertenencia, pues dan cuenta de su participación activa dentro del paisaje sonoro, son la fuente y el receptor. Esta dualidad será retomada por otros artistas, aludiendo a que la experiencia acusmática es resultado de la percepción del entorno a través de los sentidos, aprehensión de la realidad.

La intención de la escucha como acto creativo debe ser clara en la propuesta escultórica, de tal manera que el escucha pueda completar la experiencia estética. Si la propuesta no invita al espectador a prestar atención a los eventos sonoros que está atestigüando, la escucha se queda en un nivel superficial, sobre todo en aquellas propuestas escultóricas que se insertan dentro de un espacio natural. La especulación de la auscultación se dará dentro del mismo paisaje sonoro, los sonidos concretos son parte de la propuesta escultórica. “Una persona que se mostrara indiferente ante la diferencia existente entre una escultura producto de la lluvia o el viento y una escultura tallada por la mano del hombre, sería incapaz de interpretar, realmente incapaz de percibir, las esculturas” (Scruton, 1987, p.38). El artista propone un modo de escucha, una manera de acercarnos al sonido disímil a los acercamientos que tenemos con los sonidos musicales. Aunque pudiéramos encontrar un patrón rítmico en los sonidos dentro del paisaje sonoro natural, existe en mayor medida un movimiento caótico, el azar dentro de la experiencia estética. Marcel Duchamp y Cage, figuras principales del arte contemporáneo, dentro de sus propuestas experimentaron con el azar y la naturaleza.

1.3.3 La experiencia estética y la escucha en espacios de resonancia y Sonic Pavilion

Es pertinente hacer mención de dos proyectos escultóricos que nos brindan la oportunidad de ejemplificar lo antes mencionado. Ambos son proyectos de sitio específico dentro de espacios naturales, ambas propuestas parten del gesto escultórico. Las propuestas permiten la amplificación del sonido a través de los materiales que la conforman, al ser el propio sonido el que se manifiesta para ser atendido y significado. Las esculturas sonoras en estos casos son invitaciones a la contemplación, “nada es sin un signo [*nichts ist ohne ein Zeichen*]... puesto que la naturaleza no deja salir nada de sí, sin signar lo que en ello se encuentra” (Paracelso, III, 7: 131, Citado en Agamben 2010, p.43)

Por una parte el escultor Josep Cerdà⁷² propone un espacio de reflexión, evidenciando que percibir el sonido requiere de todos nuestros sentidos, En *espacios de resonancia*: proyecto de escultura ambiental⁷³, diseñado para captar el sonido del mar, las formas de las piezas simulan un canal auditivo de grandes dimensiones por donde el sonido proveniente del ir y venir del mar, reverbera y se amplifica, la forma cónica, cavernal. La escultura nos invita a introducirnos, ser parte de la escultura y sentir la fuerza del sonido en nuestro cuerpo, el rugir del mar cobrará distintas significaciones para cada uno de los escuchas.



Fig.28:Cerdà, Josep, (2007), *Espacios de Resonancia*, [registro fotográfico], <http://www.mediateletipos.net/archives/6136>

⁷² Josep Cerdà Ferré (Tarragona, 1954), doctor en Bellas Artes. Catedrático de la Universidad de Barcelona. Escultor, especialista en arte sonoro y escultura sonora. Director del Máster en Arte Sonoro de la UB. (De Gestió De La Recerca - Ub, s. f.)

⁷³ Para mayor información sobre *espacios de resonancia* se recomienda consultar el catálogo de la exposición *CMYK exposed sound* (2018) del Dr. Josep Cerdà, el cual se puede consultar en https://issuu.com/josepcerda/docs/josep_cerd_llibre_brac2

Por otro lado nos enfrentamos ante la propuesta del artista Doug Aitken, quien en *Sonic Pavilion*, nos enfrenta ante un sonido que se encuentra fuera de nuestra percepción habitual. Podemos escuchar al menos él lo refiere así, las entrañas de la tierra. La pieza nos permite atender en tiempo real los sonidos que genera la tierra en su constante movimiento. Y es que escuchamos las placas tectónicas frotarse entre sí. A diferencia de la estrategia que utiliza Josep Cerdà en su propuesta, Aitken recurre a micrófonos geológicos para amplificar el sonido, diseña un pabellón de cristal que permite al sonido reverberar, el espectador percibe el sonido no solo con los oídos, literalmente lo zambulle en el sonido.

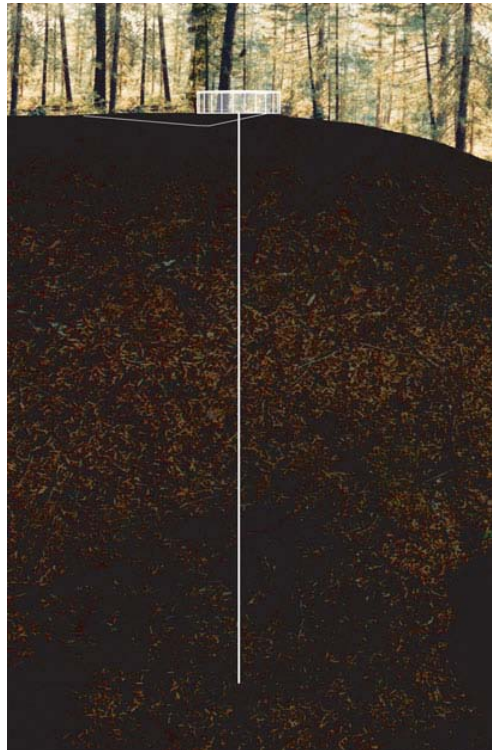


Fig. 29: Aitken, Doug, (2009), *Sonic Pavilion*, [rendering], <https://www.mutualart.com/Exhibition/Bernhard-Leitner--The-Saving-of-the-Witt/D6B8A8C01D571C5E>

En ambos proyectos las esculturas te invitan a prestar atención a la escucha, a contemplar el sonido en su fisicidad y subjetividad. La experiencia sonora es totalmente inmersiva sin el espectador no hay experiencia estética. Estos dos ejemplos nos sirven para apuntar hacia la pertinencia de una escucha mediada por la escultura sonora. Los sonidos que forman parte de las esculturas no son sonidos nuevos, no son sonidos creados por los artistas, son sonidos que siempre han estado allí, sin embargo, la disposición de los espacios escultóricos propician la experiencia, modifican la escucha y nos permiten extender nuestra percepción para aprehender la experiencia acústica.

Capítulo II: Los sonidos ordinarios en el paisaje sonoro cotidiano, su dimensión estética mediante la escultura sonora

A lo largo de este capítulo nos daremos a la tarea de proponer nuestro acercamiento al paisaje sonoro. Como hemos estado proponiendo consideramos de gran relevancia atender a los sonidos que han quedado relegados por carecer de un supuesto dado esto quiere decir de una fuente no reconocida o sonidos que carecen de un valor en cuanto a fuente de información. Exponemos que nuestro paisaje sonoro del día a día está plagado con estos sonidos, si bien dependerá del contexto en el que nos encontremos para discriminar algunos de los sonidos contenidos, refiriendo a una intencionalidad de escucha no es sino hasta que nos disponemos a una escucha atenta que realmente podemos ser partícipes y sintientes de la expresiones que se están sucediendo dentro del paisaje sonoro. Valdría la pena traer a colación la importancia que tiene el movimiento y el tiempo en el flujo sonoro.

Hacemos un señalamiento de los transitorios momentos en la generación de paisajes sonoros. estos cambian, mutan, se transforman. Consideramos que en este proceso morfológico podemos atender parte de su expresión estética, “es la apertura estética al mundo y a las cosas” (Dussel,E., 2018, p. 32), Dussel anuncia la importancia de comprender que la estética no solo afecta los estímulos afectivos en un sentido de placer y displacer, sino al mismo tiempo hay un desarrollo cognitivo, que permite relacionarnos con nuestro entorno, con un cuerpo sensitivo. Los sonidos ordinarios se nos presentan desnudos, sin ninguna intención, suceden, acontecen en su efímera presencia, es la apertura a la estética de día a día lo que nos permite comprender el paisaje sonoro como un territorio sonoro sin fuentes, sin antecedentes ni futuros impuestos.

El sonido ordinario a menudo es relegado, silenciado, en algunas producciones audiovisuales se evitan estos sonidos en estado crudo, se les enuncia como ruidos de manera despectiva. Toda vez que registramos un paisaje sonoro al que despojamos de estos sonidos de fondo, obtenemos una masa sonora despojada del brillo, “lo que está afuera de la atención consciente y del nombramiento -textura del sonido, su consistencia- no deja de tener efecto” (Chion, M, 2019,p.61). Es por ello que consideramos importante replantearnos lo que entendemos por paisaje sonoro en el campo del arte pero sobre todo, en el terreno de la escultura sonora., En el capítulo anterior revisamos someramente cómo los artistas comenzaron a explorar el sonido desde todas sus posibilidades, diseccionando y atendiendo sus afectos físicos y políticos. Hay tanto que no hemos atendido sobre nuestra relación con lo sonoro que en algunos estudios y experimentaciones sonoras sólo se trata al sonido por sus referente en la física, la ciencia nos ha mostrado cómo se mueve el sonido; pero esto solo es una de las tantas características del sonido, no es el sonido: “si escucho una sirena en la noche, es una sirena lo que escucho y no la transmisión de ondas sonoras a través del espacio que provocan la vibración de mis tímpanos”(Harman, G. 2016 p.18). Los sonidos ordinarios trascienden el estado de la fuente sonora, se mezclan con otros sonidos. La fuente sonora si es que la hay, es el afecto entre sonidos, no las respectivas fuentes que los provocaron. En ello radica nuestra propuesta de dar un giro a nuestro acercamiento al paisaje sonoro atendiendo el telón de fondo.

En la instalación sonora *The murder of Crows*⁷⁴ (2008) de los artistas Janet Cardiff y George Bures, se recrea todo un escenario sonoro disponiendo no solo los parlantes por el espacio para generar una atmósfera sonora inmersiva, sino que el resto de los elementos propician que el espectador entre en situación. La distribución de los elementos y el sonido colocan al espectador en una disposición de escucha profunda, en donde los sonidos remiten a animales alados, condenan el ambiente en un estado de desolación, recordando que los sonidos que siempre estuvieron presentes al paso del tiempo se han degradado, quizá como efecto de nuestra avasalladora invasión. La instalación nos invita a reflexionar sobre la muerte, pero sobre todo a sentir en nuestro cuerpo la catástrofe. El ritual de un grupo de cuervos tras la muerte de uno de ellos en el que no solo se escucha el graznido, se siente en el cuerpo. El frenético aleteo tiene una presencia sonora que se devela tras la calma, “la audición va más allá, comprometiéndose

⁷⁴ *The Murder of Crows*. Matadero Madrid. (2022). Consultado 9 de Mayo 2022, en <https://www.mataderomadrid.org/programacion/murder-crows>

específicamente con los sonidos no cocleares que también impregnan las dimensiones sociales, históricas y metodológicas del sonido y su reproducción”⁷⁵ (Mc Cormack, R., 2020, p.14)



Fig. 30: Cardiff, Janet y Bures, George. (2008), *The Murder of Crows* [registro fotográfico], por Estudio Perplejo, 2022, <https://www.mataderomadrid.org/programacion/murder-crows>

2.1 Del concepto al acontecimiento: un acercamiento al paisaje sonoro de los sonidos cotidianos

Proponemos un acercamiento a prestar atención a los sonidos cotidianos a través del concepto de paisaje sonoro propuesto por el compositor M. Schafer. Para ello, hay que tener en cuenta las aplicaciones que desde otras áreas de investigación han enriquecido su aplicación en el contexto

⁷⁵ Traducción propia: “Hearing goes even further, specifically engaging with the non cochlear unsounds that also permeate the social, historical, and methodological dimensions of sounding and sound production”(Mc Cormack, R., 2020,p.14).

de las artes. Es por ello que nos hemos acercado someramente a las propuestas de la ontología orientada a objetos propuesta por el filósofo contemporáneo Graham Harman. Esto con el objetivo de decantar el sonido en sí mismo, más allá de su fuente y simbolismo. Por otra parte, hemos considerado de interés esbozar algunos puentes en cuanto los estudios aurales que se plantean dentro del marco de las ciencias cognitivas, puesto que guardan a nuestro parecer una estrecha relación con el carácter interdisciplinar de la investigación aquí presentada.

El acercamiento a estos campos de investigación nos han permitido poner en perspectiva la interacción entre nosotros y el entorno aural de sonidos cotidianos tomando distancia de pensar el paisaje sonoro como una composición universal. Para proponer una apertura a los sonidos que están estigmatizados, por considerarse peligrosos para el entorno sonoro desde una perspectiva de la ecología acústica. Si bien estos sonidos fueron nombrados ruidos, desde nuestra propuesta consideramos que estos no han sido atendidos en su posibilidad de experiencia estética. Es por ello que las piezas que citamos ponen en situación al escucha. Es decir, tras una escucha profunda el escucha puede dar cuenta que aquellos sonidos que están relegados como el ruido y el silencio están en constante relación con nuestra disposición en el entorno. No solo nos sitúan en un espacio temporal sino que su presencia nos delimita como sujetos. “El ruido como contaminación, deviene de no escuchar atentamente”⁷⁶ (Shafer, 1994, p. 4).

2.1.2 Otros modos de entender el concepto de paisaje sonoro al incluir sonidos cotidianos

El concepto de paisaje sonoro fue consolidado en 1977 por Murray Schaefer en su libro *The Tuning of the World*. Esta definición nos acerca al sonido desde la ecología acústica y discrimina aquellos sonidos que irrumpen, los cuales señala, de contaminar el ambiente sonoro. Schaefer esboza las características y procesos para una ecología acústica tras una escucha renovada. Con ello podemos dar cuenta de que Schaefer está valorando las fuentes que producen el sonido y no los sonidos en sí mismos, atendiendo por su estructura simbólica, sin considerar la independencia del fenómeno sonoro de su fuente. Por lo tanto, se refiere al paisaje sonoro a partir del objeto sonoro constituido bajo las formas en que interactuamos con los sonidos en

⁷⁶ Traducción propia: “Noise pollution result when man does not listen carefully”.

contexto, al estudiar la acústica de los entornos de una manera sistemática, de los sonidos musicales y los sonidos naturales.

Debemos recordar que escuchar en contexto se refiere a la dependencia de la experiencia previa del escucha, de sus peculiaridades físicas, de su relación háptica y cognitiva y de los acontecimientos sonoros en general. Atender el paisaje sonoro solamente con la estimulación coclear limita nuestra aprehensión del sonido. Silenciamos y desechamos aquellos sonidos que se mantienen constantes en la cotidianidad que se mantienen latentes y constantes aun en su flujo. Incluso podríamos considerarlos marcas sonoras. Por lo tanto, al aperturar los límites del concepto, caemos en cuenta de que cualquier conjunto de sonidos intencionales y no intencionales forman un paisaje sonoro. En la escucha profunda, el redescubrimiento de los sonidos ordinarios, anuncia la importancia de entender y comprender las afecciones que el sonido tiene en nuestro día a día, más allá, de nuestra interacción con la música y sonidos intencionados: “la propuesta de Schafer lleva en consideración el sonido y la importancia de la sensibilidad humana para sentir el mundo a partir del sentido auditivo” (Laranjeira, 2014, p. 147). Es la simplificación excesiva resultante de nuestra comprensión del mundo que nos rodea y el empobrecimiento dramático de nuestra interacción potencial con él lo que nos ha orillado a discriminar los sonidos residuales: silencio y ruido.



Fig. 31: Tiziano, Vecellio Di Gregorio, (1550), *Venus recreándose en la Música* Hacia, [pintura], por Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/venus-recreandose-en-la-musica/3318ce42-8836-4867-acf7-276e1870294c>

Aquí valdría la pena hacer una pequeña acotación con respecto a los sonidos que integran el paisaje sonoro. Es importante distinguirlos de aquellas fuentes que los producen. Lo anterior usualmente se presenta como una confusión constante al momento de referirnos a un paisaje sonoro. Por lo general, al describir un sonido en un contexto dado se tiende a describir la fuente que lo produce, por ejemplo, “el rechinado de una llanta”. El enunciado apunta hacia la acción que ha desencadenado el sonido pero no nos permite particularizar y atender el sonido en sí mismo. “Todos los sonidos son ajenos a su fuente por naturaleza”⁷⁷ (López, 2019). Esto quizá se debe a la tradición del oclularcentrismo, la cual ha plagado la representación de los sonidos retratando las fuentes que los producen. Lo anterior lo podemos constatar en las representaciones gráficas previas al registro sonoro. En *Venus recreándose en la Música*⁷⁸ pintada por Tiziano podemos dar cuenta de ello. El órgano permanece muteado en la escena representada. La pintura evoca los sonidos pero para aquel que nunca ha escuchado un órgano sonar, le resultará difícil aprehender el paisaje sonoro propuesto en la obra, de hecho, en la representación el mismo ejecutante ha desatendido el instrumento.

Representar gráficamente la invisibilidad del sonido en sí mismo sin recurrir a la alegoría se tornara en una preocupación mayormente atendida con la llegada de los dispositivos de grabación al contexto artístico. No estamos negando que antes en el terreno de la música, la poesía, y en el arte en general, no se estuvieran planteando y ejecutando acciones para romper con los sistemas tradicionales de representación, en busca de una relación más estrecha entre arte y vida, sino que es hasta la llegada de los dispositivos de grabación que el arte encuentra en los sonidos la posibilidad de composición de paisajes sonoros desprovistos de una escucha prejuiciosa. La composición a manera de *collage* sonoro va permitir “un giro de oreja”, la escucha profunda, “en el caso de la escucha profunda y las grabaciones sonoras, el sonido tiene el mismo estatus ontológico, que la “fuente” y, por tanto, no puede definirse, justificarse o entenderse por una dependencia”⁷⁹ (López, 2019). Por tanto las grabaciones de campo en suma con las propuestas artísticas previas, inauguran la disponibilidad de atender a los paisajes sonoros de la

⁷⁷ Traducción propia: “All sounds are disembodied by their very nature”.

⁷⁸ *Venus recreándose en la Música* - Colección. (s. f.). Museo del Prado. Recuperado 18 de abril de 2021, de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/venus-recreandose-en-la-musica/3318ce42-8836-4867-acf7-276e1870294c>

⁷⁹ Traducción propia: “In the case of profound listening and the creative sound recording is that sound have the same ontological status than so-called ‘source’ and, therefore, cannot be defined, justified, explained or understood by a dependence”.

naturaleza que en primera instancia habíamos relegado a un segundo plano, dando prioridad a la música y el lenguaje.

Si bien el paisaje sonoro *shaferiano* alude a todos los sonidos en un contexto dado, recordemos que estos se nos presentan simultáneamente en nuestra cotidianidad. Podemos ignorar algunos de estos sonidos, ya sea por su baja intensidad o su monotonía, sin embargo, estos permanecen en nuestro entorno aural. Para Piere Shaeffer la repetición constante de un sonido apunta a la liberación del vínculo referencial, “los estratos aurales serían el resultado de la lenta acción temporal y repetitiva que esculpe poco a poco una figura; una figura (aural)” (Rivas, 2019, p. 188). Los sonidos existen independientemente del escucha. Al alejarnos del pensamiento antropocéntrico en cuanto a las propiedades del sonido en sí mismo, se nos permite acercarnos al paisaje sonoro con una escucha renovada, nos permite percibir el sonido libre de prejuicios y atestiguar su evolución. Ya que los sonidos están en constante flujo no se pueden pausar. Los sonidos delimitan los espacios en su efímero transitar, nos encontramos entre ellos. Desde las artes sonoras nos acercamos a los sonidos cotidianos que integran un paisaje sonoro con la intención de establecer un diálogo entre la humanidad (la sociedad también) y la naturaleza, en la dicotomía de su correlación.

Para el propósito de esta investigación nos acercaremos a los paisajes sonoros cuya integración está dada por aquellos sonidos relegados, silenciados u omitidos. Aquellos que se presentan ante nosotros como residuos sonoros, sonidos que sin intenciones de ser una señal o símbolo particular, sino que a través de su expresividad se hacen presentes sin revelar su fuente u origen.

En su libro *New Soundscape*(1969), Schafer apunta la necesidad de atender los sonidos cotidianos con una escucha renovada: “Uno de los propósitos del “folleto” es dirigir el oído del escucha hacia el nuevo paisaje sonoro de la vida cotidiana”⁸⁰(Schafer, 1969, p.3). En este acercamiento Schafer propone dividir las fuentes sonoras que generan los sonidos integrantes del paisaje sonoro en tres grupos: sonidos naturales, sonidos humanos, sonidos electromecánicos. Sin duda la clasificación propuesta es bastante amplia, pero se convirtió en un punto de partida para las siguientes investigaciones artísticas y científicas en torno a los estudios aurales. Esta clasificación dio pie a prestar atención a los sonidos que si bien Schafer consideró perjudiciales, más adelante estos sonidos se integrarán en varios proyectos artísticos,

⁸⁰ Traducción propia: “one of purposes of this booklet is to direct the ear of the listener toward the new soundscape of contemporary life”.

lo que permitió que “al tiempo que limpian nuestro oído (cerebro) de sorderas culturales nos abren a un mundo lleno de potencialidades sonoras” (Barber, 1978, citado en Balber 2009 p.184).

En nuestro acercamiento a los sonidos cotidianos constitutivos del paisaje sonoro nos inclinamos por aquellos que se encuentran en el primer nivel fónico propuesta en la teoría del paisaje sonoro de Schafer: “tónica o sonido fundamental” (Schafer, 2001 citado en Cardenas, 2015). En el paisaje sonoro este sonido no es oído conscientemente, ya que denota un hábito auditivo, volvamos al ejemplo del rechinar de las llantas, para aquellos que su cotidianidad transcurre cercanamente a una carretera el rechinar de las llantas pasara desapercibido, sin embargo, este sonido repercute en la percepción del paisaje sonoro en conjunto. Nuestra relación con el entorno, “para oír un ruido puro, debemos cerrar el oído a las cosas, retirar nuestra oreja, esto es, escuchar en abstracto” (Heidegger, citado en Balber, 2009, p.195). Las propuestas artísticas que atienden estos sonidos, promueven una escucha atenta de lo cotidiano permitiendo que sea el escucha quien decante su interés para aprehender su entorno sonoro, “un paisaje sonoro consiste en un acto de escuchar no de ver”⁸¹, más allá de lo aprendido previamente, sitúa al espectador ante lo cotidiano, sin reparar en las fuentes que producen el sonido, más bien haciendo uso de la escucha profunda como si se tratara de un estetoscopio en el proceso de auscultación.

En la pieza *Nomadic Noise* (2022) de la artista brasileña Thessia Machado, los objetos que intervienen el espacio público o jardín, permiten que el espectador a la distancia pueda escuchar los eventos sonoros que se suceden. Las pequeñas esculturas en su interior contienen dispositivos que interactúan con el medio de tal manera que el actuar de los dispositivos está supeditado a los estímulos que la naturaleza hace sobre ellos.

La estrategia es que los objetos se camuflan en el jardín y permiten dar cuenta del cómo los sonidos se entremezclan con el paisaje sonoro del recinto. Los sonidos que se van manifestando a través de las cajas refugios, en principio se introducen como agentes extraños, pero al pasar del tiempo la cotidianidad de su presencia lo unifica. Es pues, de alguna manera un pestañeo al cómo se gesta un paisaje sonoro en lo cotidiano. En la propuesta de Thessia Machado, los sonidos son azarosos, el conjunto de sonidos que se producen, crean al tiempo su propio paisaje sonoro, sin embargo, al entrar en interacción con los sonidos que se producen en el recinto, se da apertura a un tercer paisaje sonoro que abreva de su nueva cotidianidad.

⁸¹ Traducción propia: “a soundscape consists of events heard not objects seen” (Schafer, 1977, p.110).



Fig. 32: Machado, Thessia, (2022), *Nomadic noises*, [registro fotográfico]
<https://thessiamachado.com/portfolio/nomadic-noises/>

2.2 Incitación a la interacción con el paisaje sonoro de sonidos cotidianos

Al entorno aural lo percibimos no solo por nuestros canales auditivos, nuestro cuerpo en su conjunto atiende la presencia del sonido en nuestro entorno. El objeto sonoro en su tránsito se nos presenta no sólo como un detonador de imágenes o recuerdos sino que su presencia nos señala nuestros límites físicos. Así como nuestra relación con el espacio en el que nos encontramos, la percepción del espacio es un acto que sobrepasa la contemplación pasiva. “Para Barri Truax la creación de un paisaje sonoro es una composición creativa en la cual el hombre conoce su potencial para cambiar y determinar el paisaje en el que habita” (Ariza, 2003, p.212). En *Peine del viento XV* (1977) el artista Eduardo Chillida, irrumpe en el paisaje, pero no

solamente en lo visual, sino en lo sonoro. Su obra nos dispone a escuchar la relación entre el viento, el mar, la arquitectura, el sonido y el objeto escultórico. “La percepción de estas obras tiene que ver con la dimensión y relación del espectador con la pieza o piezas que observa” (Lara, A. T., 2013, p. 66).

No hay que pasar por alto que la escultura propuesta por Eduardo Chillida plantea un interés más allá de la simplicidad de formas, profundiza en la intención de relacionarse socio-políticamente con el pueblo catalán. Inicialmente hay una intención sonora con mayor literalidad, un rugido que suponía el levantamiento de la voz del pueblo en lucha. Aunque esto no se pudo lograr, el rugir que se producen los orificios que forman parte de la explanada, nos permiten atestiguar la intensidad con la que se expresa el sonido.

La interactividad entre nosotros y el acontecimiento que detona la escultura, disponen un paisaje sonoro. Los materiales que forman el objeto escultórico permiten la reverberación de los sonidos que se producen al peinar los vientos que transitan el espacio, “un paisaje formado por la pluridireccionalidad de los sonidos que nos envuelven y que nos invitan a discernir otras formas de percibir el mundo físico” (Ariza, 2003, p. 196).



Fig 33: Chillida, Eduardo, (1977), *Peine del viento XV*, [registro fotográfico] por Beatriz Matos Castaño, <https://culturacientifica.com/2016/10/28/peine-del-viento-chillida-materia-forma-lugar/>

Desde otro punto de vista, el Laboratorio Cresson de Grenoble muestra un interés por “el efecto sonoro”, por el análisis cualitativo del ambiente sonoro, al apuntar su atención a la percepción de los sonidos y su relación con el auditor. Interesados por la relación entre el espacio urbano y los usuarios, centran su atención en los contextos arquitectónicos y urbanos en los que se generan estos encuentros aurales. En cuanto que el paisaje sonoro nos permita percibir la dinámica de interacción entre el individuo y el entorno, debemos prestar oído a los acontecimientos sonoros que se nos presentan. Reconocernos en los sonidos que forman parte de nuestro ambiente aural, “indican que él es productor del sonido, por tanto tiene injerencia en la calidad de su paisaje sonoro” (Westerkamp, 1988, citado en Cárdenas 2015). Es importante señalar que el sujeto participa en la morfología del paisaje sonoro pero no es el autor de este, ni mucho menos. El paisaje sonoro natural está confeccionado para el sujeto. Hacemos esta

distinción puesto que el acotamiento del paisaje sonoro al que estamos haciendo referencia, focaliza su atención en el paisaje sonoro constituido por sonidos cotidianos, tomando distancia en cuanto a los trabajos cuya finalidad esté más cercana a la composición musical y a las propuestas artísticas que hacen uso de grabaciones de sonidos concretos naturales. No descalificamos ni dudamos de la experiencia estética que puedan detonar, por el contrario, tomamos de los estudios relacionados a la música concreta y acusmática sus propuestas orientadas a la escucha profunda y la manipulación sonora para la liberación del sonido. Por ejemplo, las acciones de John Cage orientadas a la apertura de oído y la liberación del sonido que colocan al escucha en situación, lo posicionan ante y entre el acontecimiento sonoro en diálogo con el entorno sonoro de forma directa. “No significa que la naturaleza sea muda, sino que nuestra limitación auditiva nos lleva a creer ingenuamente que era así” (Ariza, 2003, p. 199). Nos interesa atender a los sonidos en atención a su ontología, a la percepción del acontecimiento áurico con un cuerpo sensitivo.

El campo de audición, a diferencia del de la visión, no está limitado a la frontalidad. El sonido nos envuelve, y, aunque no podamos cerrar nuestro oído cual párpados, si podemos ignorar los estímulos sonoros a discreción. No obstante, pensar que nuestra escucha está limitada a una estimulación coclear, no solo limita nuestra experiencia con el objeto sonoro sino que nos está limitando en cuanto entender nuestras limitaciones espaciales y nuestra relación con él. Es fundamental nuestra experiencia kinestésica y de propiocepción para atender a los sonidos que nos envuelven en un espacio determinado. Sobre todo al momento de prestar atención a los sonidos acusmáticos, ya que nos dan información de los movimientos y posiciones de nuestro cuerpo de forma independiente a la vista.

Producto de nuestra relación con el entorno sonoro, nuestro cerebro configura y organiza los eventos sonoros por bloques asignando valores de detección espacial, discriminación y estimación. “Varela plantea que los sistemas vivos y/o cognitivos funcionan auto referencialmente, así el límite es concebido como un espacio relacional, casi virtual” (Varela, 1997, citado en Saavedra 2019, p.4). Los procesos y la relación que el sujeto tenga con su entorno sonoro darán cuenta de los límites entre cada uno de los elementos que integran el paisaje sonoro. Señalemos el ejemplo que propone Julia Bejarano López: “podríamos decir que el sonido de la respiración hace parte de los sonidos del mundo, es más, hace parte de manera constante de lo que escuchamos todos los días en nuestro entorno” (Bejarano 2017, p.15). El sonido que produce nuestro respirar pasa desapercibido para nosotros nos hemos acostumbrado

a él, sin embargo, este sonido se integra al paisaje sonoro, es un referente de nuestra especialidad, nos delimita con el entorno sonoro, formando parte del entorno sonoro, que nos atraviesa, pero al mismo tiempo somos independientes. “El entorno sonoro está en nosotros” (Pelinski, 2021), esta complicidad en la ontología del paisaje sonoro nos permite argüir que al igual que el sonido el paisaje sonoro no grabado en un ambiente natural no tiene límites, demarcaciones. Es libre en su tránsito y lo podemos transitar libremente.

Schaeffer distinguirá cuatro funciones de la escucha ⁸²			
Prestar oído	Oír - Percibir	Entender lo escuchado	Comprender lo escuchado.
Fig. 34: Diseño de autor, (2022), Tabla a partir de las funciones de escucha propuestas por Schaffer. [tabla]			

Las propuestas artísticas interesadas en el paisaje sonoro formulado por aquellos otros sonidos (ruidos, silencios, sonidos residuales), enfatizan no sólo la presencia de estos sino la posibilidad de sumergirnos entre sus planos, al permitir integrar los ruidos y silencios a un primer plano de escucha. Entre los pliegues del entorno sonoro puesto se encontrará un material en bruto, sonidos libres de simbolismos, a diferencia de lo que sucede con los sonidos musicales, lingüísticos y comunicativos. Los sonidos ordinarios están relacionados con la memoria colectiva en contexto. Al darnos cuenta de ellos nos encontramos expuestos en la dinámica percepción-producción. Los sonidos en el entorno son provocados por acciones, son eventos sonoros, no todos son productos de actividades humanas, pero forman parte de nuestra identidad sonora. Esto no es indicativo de que el valor afectivo y simbólico hacia el objeto sonoro sea determinante para una escucha atenta de los sonidos cotidianos sino al contrario, previo a otorgarles dichos valores, los sonidos se nos presentan en sí mismos.

Muchos de los sonidos cotidianos comunes tomarán presencia nuevamente en el instante que rompan con su cotidianidad, al momento de romper abruptamente con su constante sonar, pero, ¿debemos esperar a que suceda la ruptura para atenderlos? La compositora Pauline Oliveros propondrá el concepto *deep listening* (escucha profunda) a la acción de prestar atención a los sonidos que nos acompañan en lo cotidiano. Atenderlos implica ser conscientes de nuestra escucha al tiempo en que somos conscientes de todos los sonidos. Este es un proceso que

⁸² Schaffer, 2003, citado en Cárdenas 2015

relaciona la escucha y la atención del espacio aural. “Los oídos oyen, el cerebro escucha, el cuerpo siente vibraciones”(Oliveros, 2015, citado en Bejarano 2017 p. 18). La acción de escuchar profunda implica un conjunto de acciones que no se limitan a una percepción coclear, sino a percibir los sonidos con un cuerpo sensitivo. “En el paradigma cognitivo corporizado” (Schumacher, 2017, p.118)⁸³, los métodos de la música concreta liberaron a los sonidos de su función comunicativa, los constantes *loops* y la síntesis lograron un sin sentido lingüístico, al permitir atender a los sonidos sin prejuicios, siendo que “... su característica básica es la autonomía funcional con respecto al lenguaje...” (Niño, 1985, p. 24, citado en Cárdenas 2015).

Estos sonidos liberados de un fin práctico (en un sentido de comunicación), pueden ser abordados en relación a su contexto social. Volvamos al sonido del rechinar de las llantas. Esta acción estará determinada por el sitio en el que sucede e intervendrán para su percepción los elementos arquitectónicos y naturales circundantes al evento. La recepción del sonido por la escucha será distinta para cada uno de ellos, no solo por la cognición de la acción sino por la cercanía física que se tenga con los hechos. A varios kilómetros el sonido del rechinar llega al escucha fuera del contexto del evento. Deja de ser el sonido del rechinar para formar parte del paisaje sonoro liberado de simbolismos.

No hay que olvidar que el trabajo de Schafer en torno al paisaje sonoro tiene una intención educativa ya que propone una orientación hacia una escucha renovada con el fin de crear y recrear ambientes sonoros sanos. “Se tiende a pensar que cuando dejamos de escuchar un sonido deja de existir, pero es importante entender que en la escucha existe la memoria” (Bejarano, 2017, p. 18). Los sonidos se encuentran en constante movimiento, no dependen de la escucha para validar su existencia, sino que se expresan independientemente de su fuente. Debemos tener la intención de escuchar para poder percibir el acontecimiento sonoro del que forman parte estos sonidos. Es a partir de la experiencia corporal y social del ser humano que existe un sistema conceptual, para atender a los sonidos ordinarios incluso aquellos a los que Schafer llamo *low-fi*, silencio, y dictó su sentencia, “los paisajes *lo-fi* parecen crear un hábito común de no escucha, ...entendido como un todo ya que puede deteriorarse hasta desaparecer” (Truax, 1984, citado en Truax 2000). Debemos estar dispuestos a la escucha profunda, atender el valor estético de estos sonidos silenciados.

⁸³ En el paradigma cognitivo corporizado todo esquema de imagen remitirá, en último término, a una experiencia física, la que en este caso se relaciona con el hecho de asumir nuestros propios cuerpos como contenedores, mediante la experiencia más básica todavía de digerir y excretar, tomar aire y respirar. (Schumacher, 2017, p.118).

Modos de escucha del entorno sonoro (Pelinski, 2021)		
La escucha natural	La escucha reducida	La escucha privilegiada

Fig. 35: Diseño de autor, (2022), Tabla de escucha del entorno sonoro a partir de la propuesta de Pelinski. [tabla]

El musicólogo Argentino Ramon Pelinkis (Misiones, 1932-2015) señaló que la oposición entre sonido musical y sonido natural no es epistemológica, ni ontológica, tampoco neurofisiológica ni cognitiva, sino más bien una oposición cultural, derivada de la tradición musical que apostó por la imitación y la representación arquetípica de los sonidos naturales. Relegando la escucha a simbolismos, es a través de la Escucha Reducida propuesta por Pelinski que podemos negociar estrategias de supervivencia auditiva. En contraparte la escucha natural es aquella que nos permite interactuar con las dinámicas sonoras de nuestro entorno sin profundizar en las dinámicas sonoras que se generan en el espacio. Es pues, una escucha utilitaria ya que nos señala y nos simboliza lo que sucede a nuestro alrededor. Hacemos uso de ella de manera intuitiva, nos permite permanecer con vida dentro de nuestro entorno, nos advierte de posibles peligros “los ruidos del entorno que percibo son obra de mi interpretación de datos auditivos” (Pelinski, 2021). Podríamos llamarla escucha superficial, nadar sobre la superficie sin adentrarse a las profundidades del océano sonoro. Es por ello que cualquier sombra sonora que se asoma a la distancia nos causa extrañeza e incomodidad. Es nuestra interpretación del sonido como algo molesto “ruido” lo que nos cierra la capacidad de escuchar, al ruido, como un detonador de experiencias hápticas, espaciales, conceptuales y cognitivas.

La escucha reducida, invita a zambullirnos en el paisaje sonoro, toda vez que nos damos cuenta que los sonidos están en todas partes. Al escuchar incluso aquellos que habíamos silenciado o ignorado por su intensidad los encontraremos fascinantes, “no son los sonidos naturales los que se equivocan sino nuestra manera de escucharlos” (Shaeffer, citado en Pelinski, 2021). Para poder percibir los sonidos cotidianos en sí mismos debemos atenderlos despojados de la fuente que los produjo y prestar atención a la sensación acústica que nos provocan, procurando su expresividad; reparar en cuanto a fenómeno de la conciencia. “La escucha reducida se presenta, pues, como una estrategia para escuchar procesos sonoros del entorno”(Pelinski, 2021). Es en este sentido que las piezas de arte sonoro que centran su atención en los sonidos ordinarios,

crean experiencia estética auditiva al poner en práctica la escucha reducida, al sensibilizar nuestros hábitos de escuchar el entorno sonoro en lo cotidiano. “Toda producción sonora, en tanto que formación cultural, forma discursiva, resultado de unas condiciones de enunciación y de visibilización específicas”(Rivas, 2019, p. 187).

El acto de escuchar como dispositivo de escucha nos permitirá atender los acontecimientos sonoros, que si bien su expresividad no está supeditado a un acto estético en torno a nosotros, es a través de la disposición de prestar oído al paisaje sonoro cotidiano cualesquiera, que enunciamos el discurso sonoro determinado. resultado del contexto en la expectativa aural, el sonido mantiene su independencia. La resonancia de la impresión acústica, es al objeto sonoro⁸⁴ que se decanta y perfila en la experiencia de escuchar, “a través de la experiencia auditiva de determinados ambientes podemos recoger diversos índices de información del tipo cualitativo, semántico y simbólico” (Laranjeira, 2014, p. 126).

En la interacción del océano sonoro con nuestro entorno y los sonidos contenidos en el paisaje sonoro, se da al tiempo la relación con los otros escuchas con los cuales compartimos el espacio. Nos escuchamos mutuamente en una conexión temporal-aural. El paisaje sonoro por tanto “es un lugar espacio-temporal en el que también nosotros somos cosas temporales que se relacionan intersubjetivamente con lo que escuchamos”⁸⁵ (Voegelin, 2014, p.10). Al momento de prestar atención a los acontecimientos sonoros que lo componen, el sonido nos muestra un mundo invisible y sensible, receptivo: “A diferencia de lo que se asume normalmente, esto no es en absoluto una separación de la “realidad”, sino precisamente lo contrario, una verdadera penetración en ella”⁸⁶ (López, 2019). La conciencia del entorno sonoro la consideramos por tanto un encuentro con nosotros mismo, en tanto cuerpo sensitivo y escucha profunda de todos los sonidos presentes en el paisaje sonoro pero, sobre todo por aquellos que hemos relegado y estigmatizado como ruidos. Compartimos, en ese sentido, la sentencia del músico Paul Hegarty:

⁸⁴ Es la síntesis de la impresión sensible del material sonoro dado, más la forma en que lo animamos en nuestra mente, más la relación que nos permite ese sonido extender hacia regiones extra sonoras, como puede ser la causa, el signo, la referencia espacial, incluso, la emoción que nos produce, el contexto cultural al que referir, el recuerdo que tenemos de él, todo ello, más el ejercicio de aprehender sus características propias como sonido en sí mismo, independientemente de cualquier información extra sonora que nos proporciona. (Rivas, 2009, p. 83).

⁸⁵ Traducción propia: “it is a timespace place in which we too are temporospatial things thinking intersubjectively with what we hear”.

⁸⁶ Traducción propia: “as opposed to what is normally assumed, this is not at all a separation from ‘reality’ but precisely the opposite, a true penetration into it”.

“el ruido, te acerca a tu cuerpo...un cuerpo escuchante”⁸⁷(Hegarty, 2003 citado en LaBelle, 2006, p.210). El objeto sonoro nos contextualiza en un espacio sonoro mientras que los sonidos que se presentan en sí mismos. Estos nos procuran una relación espacial con el entorno, el sonido está en el aire por lo tanto el sonido está en todas partes, nos acompaña ya que nosotros somos receptores y fuentes sonoras.

2.3 Fronteras invisibles para el paisaje sonoro de sonidos cotidianos

En este apartado reflexionamos sobre el sonido cotidiano en el contexto del arte sonoro contemporáneo. Apuntamos a que si bien los objetos sonoros identifican y contextualizan un espacio determinado, las propuestas de arte sonoro que incluyen y trabajan desde la cotidianidad de los sonidos del día a día señalan su carácter etéreo. Las hemos elegido puesto que consideramos que atienden y disponen al escucha ante la expresión de los sonidos en sí mismos. Por lo tanto, las propuestas crean situaciones idóneas para que el escucha preste oído al sonido y su constante evolución. Esto nos permite ejemplificar nuestra propuesta sobre los no-límites de los sonidos cotidianos, ya que al no ser representaciones y no supeditarse a sus fuentes sonoras, su flujo se libera de los límites geográficos o arquitectónicos. “El universo revela su auténtica belleza una vez que ha sido liberado de las ilusiones, asunciones parciales y generalizaciones que distorsionan la realidad ajustándola a las necesidades del limitado ego”(Martel, 2017, p.59). Por tanto las piezas aquí propuestas se alejan del pensamiento antropocéntrico, al situarse como un enlace para la percepción del acontecimiento sonoro.

Arguyendo a una experiencia multisensorial por parte del escucha, al dar cuenta que la percepción del espacio entre su cuerpo y otros objetos son marcados por la presencia del acontecimiento sonoro, ya que “todos los sentidos incluidos la vista, pueden considerarse como extensiones del sentido del tacto, como especializaciones de la piel” (Pallasmaa, 2006, p.43). El acontecimiento en su constante transformación se desliza entre y a través de los objetos y la percepción de lo sonoro no se limita a una experiencia unisensorial sino que el escucha involucra

⁸⁷ Traducción propia: “noise, bring you to your body...a body made ear”.

todos los sentidos a la vez que el sonido le anuncia las dimensiones del espacio en una escala comprensible.

En el caso de la propuesta escultórica *Mirrors* (2014) del artista Australiano Tim Bruniges, los materiales con los que están contruidos los objetos presentados entre sí, modifican la percepción de los sonidos circundantes. De tal manera que al ser un cuerpo sólido los sonidos son amplificados y guiados al cuerpo del objeto, que al tiempo permite emitir desde el extremo la sonoridad resultante. Esto a su vez, genera una capa espesa que se retroalimenta al tiempo que suma las expresiones de los sonidos que se manifiestan a cada instante.

La forma física del objeto escultórico focaliza el acontecimiento sonoro en un punto en el espacio. El espectador al ubicarse frente a él se da cuenta de la expresividad del sonido, no solo lo escucha, lo siente atravesar su cuerpo y renovar su expresividad al instante. El acontecimiento sonoro reverbera entre los objetos que forman parte de la exposición. “El batido sonoro” que se genera nos remite a los ciclos que en el contexto de lo cotidiano, parecen no modificar su sonsonete, pero que al prestar atención, al prestarnos a la escucha profunda, podemos dar cuenta de su peculiaridades. Nos damos cuenta pues de que aun en ese ciclo no se escucha nuevamente el mismo sonido.



Fig. 36: Bruniges, Tim, (2014), [registro fotográfico], <http://ssiignnaall.com/exhibitions/mirrors/gallery.php>

2.3.1 Los sonidos cotidianos están en todas partes

Schafer anuncia que hay que atender el entorno sonoro como si se tratara de una composición musical de la cual todos somos autores, al mismo tiempo escuchas y ejecutantes, sin duda la vida cotidiana forma parte de dicha composición universal, si hemos dejado de percibir dentro de ella los sonidos ordinarios, se debe a que hemos optado por hacer oídos sordos a los sonidos que en un supuesto no nos “salvan la vida”, los relegamos a un profundo silencio.

Pero aún silenciados estos no desaparecen su fluir. No se detienen, es un silencio activo, contenedor de sonidos varios. Lejos de la catalogación *hi-fi* o *lo-fi* propuesta por Schafer, “en pocas palabras, no vemos las cosas mismas, [sino que la mayor parte del tiempo] nos limitamos a leer sus etiquetas” (Bergson, 2008, citado en Martel, 2017, p.59), si prestamos oído nos encontraremos con murmullos, respiraciones, rumores, susurros, pequeños roces entre distintos

materiales, sonidos entre la catástrofe y la contingencia, en un perpetuo ciclo de deconstrucción. “Los paisajes naturales son oportunidades que ofrece el entorno para enriquecer el contenido de nuestra vida cotidiana, podemos escuchar el entorno acústico como fuente de experiencias estéticas y existenciales”(Pelinski, 2021, Introducción, párrafo 3). La instalación del artista japonés Minoru Sato (Japón, 1963)⁸⁸, *observation of thermal states through wave phenomena based on a specific boundary condition*⁸⁹ (2000), nos permite atender el cambio en las vibraciones del aire determinadas por la temperatura del espacio. La afección en los cambios de temperatura determina la velocidad de vibración del paso del aire por entre las placas de cristal. Al ponernos en situación Sato nos permite prestar atención a un acontecimiento que está presente en nuestro día a día.



Fig. 37: Sato, Minoru. (2008). sound & art installation *observation of thermal states through a stationary wave* [still de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=MNLIL8GyOhQ>

En el documental *Touch the Sound: A sound journey with Evelyn Glennie*⁹⁰ (2005), realizado por la percusionista Evelyn Glennie (Escocia, 1965)⁹¹ en mancuerna con el cineasta Aleman Thomas

⁸⁸ Minoru Sato.(2021). minoru sato m/s profile. Recuperado 6 de Junio 2021, de <http://www.ms-wrk.com/profile.html>

⁸⁹ Minoru Sato. (2008, 30 octubre). sound & art installation «observation of thermal states through a stationary wave» by minoru sato. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=MNLIL8GyOhQ>

⁹⁰ Touch the Sound. (2021, 22 enero). Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Touch_the_Sound

⁹¹ Evelyn Glennie - Wikipedia, la enciclopedia libre. (2021). Recuperado 6 de Junio 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Evelyn_Glennie

Riedelsheimer (Alemania, 1963)⁹², somos afines a su relación con los sonidos cotidianos a través de la percepción corporal. La sordera profunda que padece, le permite percibir la inmersión en el paisaje sonoro, sin necesidad de la escucha coclear. Palpa los sonidos por minúsculos que parezcan, lo que le ha permitido desarrollar un vínculo háptico con el sonido que emanan de los instrumentos que ejecuta. “Nuestro contacto con el mundo tiene lugar en la línea limítrofe del yo a través de partes especializadas de nuestra membrana envolvente”(Pallasmaa, 2006, p.10).

Su percepción corporizada con el entorno sonoro nos evidencia que para atender al paisaje sonoro en conjunto y los sonidos que lo integran en particular, se involucra nuestro cuerpo en conjunto incluyendo la mente, “la información que los sonidos proporcionan nos permiten recrear la realidad espacial en la mente favoreciendo la cognición estética” (Laranjeira, 2014, p. 126). Lo que para nosotros son sonidos ordinarios que relegamos al silencio, para la compositora y las personas sordas, estas marcas sonoras definen un espacio determinado, se mantienen en un primer plano. Lejos de pensar los sonidos como dispositivos de comunicación en el sentido lingüístico, su presencia potencia la experiencia estética. “Los paisajes sonoros están formados por sonidos que describen o dan sentido a un lugar, a un espacio específico”(Rezza, 2009, p.3). Es a partir de la interactividad del sujeto con el entorno, cuando los eventos sonoros marcan un espacio. incluso aquellos sonidos a los que nos hemos acostumbrado y a los cuales no prestamos atención, el sonido al igual que nosotros se mueve, sentimos sus vibraciones, reverbera en nosotros, nuestro cuerpo reverbera con y en el paisaje sonoro.

Bajo esta premisa podríamos aludir a lo que el artista sonoro e investigador Francisco Rivas (Ciudad de México, 1977)⁹³ llama “*el contorno de la escucha*, la manera en que un sujeto modula y construye el sonido auditado mediante el acto de escuchar”(Rivas, 2019, p.178), al argüir que el objeto sonoro se nos presenta en escorzo. Es a través de la escucha que le damos contorno, lo perfilamos a partir de nuestra identidad, el acto de escuchar es por lo tanto un dispositivo de escucha, un agente activo que une el estímulo que produce el objeto sonoro y la disponibilidad de prestar atención. “El acto de escuchar desdobra el mecanismo de pliegue de la conciencia sobre su objeto, haciendo de la escucha una forma de atestiguar la presencia del sujeto a través de la conciencia”(Rivas, 2019, p. 184). Pensemos en una primera escucha, en el estímulo

⁹² Thomas Riedelsheimer. (2021). Recuperado 6 Junio 2021, de <http://www.thomas-riedelsheimer.de/Home.html>

⁹³ Francisco Rivas Mesa. Artista, Gestor cultural, Comisario, Investigador/Docente | ARTEINFORMADO. (2021). Recuperado 6 de Junio 2021, de <https://www.arteinformatado.com/guia/f/francisco-rivas-mesa-206377>

primario de un sonido. Está allí lo podemos sentir e incluso oír, pero no es sino hasta que tomamos conciencia de su presencia que podemos escucharlo, percibirlo en plenitud. Entre las múltiples capas aurales del paisaje sonoro nuestra escucha profunda dota de presencia aquellos sonidos silenciados.



Fig. 38: Chillida, Eduardo, (2019), *Elogio del Horizonte* [registro fotográfico] por Ayuntamiento de Gijón, 2019, https://drupal.gijon.es/sites/default/files/styles/imagen_4_3/public/2019-07/SMT_313-1.jpg

La experiencia sonora del silencio determinará la presencia sónica propia del lugar, “nosotros lo llamamos silencio cuando no encontramos una conexión directa con las intenciones que producen los sonidos” (Smalley y Sylvester 1972, citados en Bejarano 2017, p. 21). El escultor Eduardo Chillida (España 1924-2002)⁹⁴ en la pieza *Elogio del horizonte*⁹⁵(1990) sitúa al espectador dentro del acontecimiento sonoro del paisaje sonoro. Al situarse el escucha al centro de la obra podrá percibir con su cuerpo y sus oídos “el milagroso glisar que llamamos efecto Doppler”(Barber, 2009, p. 191) que se genera entre las columnas de hormigón tras cortar el paso del viento. “Es a través del aire que las ondas sonoras viajan por el espacio, por lo cual pareciera

⁹⁴ Eduardo Chillida - Wikipedia, la enciclopedia libre. (2021). Recuperado 6 Junio 2021, from https://es.wikipedia.org/wiki/Eduardo_Chillida

⁹⁵ Elogio del horizonte. (2021, 1 abril). Wikipedia, la enciclopedia libre. https://es.wikipedia.org/wiki/Elogio_del_horizonte

que no hay sonido sin aire y, sí el aire llena todo, entonces todo está lleno de sonido”(Bejarano, 2017, p. 21). El sonido marca un espacio pero no se queda suspendido, no se detiene, tintila entre los límites del adentro y afuera, en su ausencia enmarca su presencia, respiramos y exhalamos sonido.

En el arte sonoro se requiere una intencionalidad de escuchar el acontecimiento sonoro, “refiriéndose a los sonidos producidos en un espacio determinado, con una lógica o sentido otorgado por el entorno social en el que se producen y además indican la evolución de dicho entorno o sociedad” (Schafer, 1977a, citado en Cárdenas, 2015, p. 130), incluyendo aquellos sonidos que forman parte de nuestro cuerpo y aquellos sonidos que si bien como lo hemos mencionado con anterioridad surgen sin una aparente intencionalidad de comunicar, sino que se expresan para sí mismos, pero sin omitir que el espacio y los elementos que lo originan demarcaran su contexto. “Esta distinción entre interior y exterior parece esencial en cuanto a la percepción espacial de fenómenos sonoros y es a partir de ellas que Kendal⁹⁶ (2010) propone la noción de esquemas espaciales” (Kendal, 2010, citado en Ratti, F. S., & Bravo, C. F., 2017, p.117). Estos esquemas son una representación cognitiva de la interactividad espacio-temporal que tiene el sonido con los elementos que integran el espacio, la recurrencia del esquema es lo que nos permite comprender el comportamiento del sonido en el espacio. “El objetivo final de la composición de paisajes sonoros es la integración del oyente en el ambiente en una relación ecológica equilibrada” (Domingo, P. J., & Truax, B.,2013, Conclusión, Párrafo 1).

En la instalación *To breathe*⁹⁷ (2006) de la artista coreana, Kimsooja (Corea del Sur, 1957)⁹⁸, esta dispone películas translúcidas sobre los ventanales del espacio de exposición refractando la luz natural al interior del espacio. De esa manera crea una atmósfera de ensoñación. A la par del efecto lumínico el paisaje sonoro diseñado para la instalación consistió en la amplificación de una respiración pausada, lo que nos permite situarnos en un espacio íntimo. El respirar que pasa desapercibido en nuestra cotidianidad sonora toma una presencia determinante, que nos recuerda que el sonido provocado por la acción que nos mantiene vivos nos acompañará por siempre, “mediante la escucha de un paisaje sonoro simulado de este tipo, el oyente podría percibirlo de manera diferente cuando se lo encuentre en el mundo real” (Domingo, P. J., & Truax,

⁹⁶ Gary Kendall | Spatial Audio, Electroacoustic Composition, Spiritual Sound. (2021). Recuperado 6 de Junio 2021, de <http://garykendall.net/>

⁹⁷ kimsooja.com | To Breathe: Bottari. (s. f.). www.kimsooja.com. Recuperado 18 de abril de 2021, de http://www.kimsooja.com/projects_Korean_Pavilion_Venice_2013.html

⁹⁸ kimsooja, 2021. Recuperado 6 de Junio 2021, de <http://www.kimsooja.com/biography.html>

B.,2013, La composición de paisajes sonoros y la comunidad de Electroacústica, Párrafo 6). A propósito de hacer evidente el advenimiento sonoro a través del aire, la obra del artista japonés Soichiro Mihara (Tokio, 1980)⁹⁹, *Bell*¹⁰⁰ (2012) nos permite percibir lo invisible de la radioactividad. La pieza es una respuesta al accidente nuclear en la ciudad de Fukushima. Mihara se apropia de la tradicional campanilla de viento japonesa cuyo propósito es proteger del mal, a través de sensores radioactivos la campanilla no es activada por el viento sino en presencia de residuos radiactivos. La solución para evidenciar la presencia de material radiactivo en el ambiente genera en el espectador intriga. La instalación provoca que el espectador esté atento, en escucha profunda, en espera de que el acontecimiento suceda, un ligero tintineo. La finalidad de la pieza no intenta sonorizar la radioactividad. Es decir, no convierte la radiación en sonido, sino que el sonido que produce la campanilla anuncia su presencia.



Fig.39: Mihara, Soichiro, (2012), *Bell*, [registro fotográfico], por International online magazine features creative culture, 2021, <http://www.shift.jp.org/ja/images/2013/12/Soichiro%20Mihara2-thumb.jpg>

A mediados del siglo XX se desarrollaron una serie de proyectos de intervención en espacios específicos. En este contexto surgen grandes proyectos de Land Art¹⁰¹, aunado a la serie de

⁹⁹ Soichiro Mihara. 2021. Recuperado 6 de Junio 2021, de <https://mhers.pb.studio/bio>

¹⁰⁰ Elements of Art and Science. (2015, 27 octubre). Ars Electronica Presse. <https://ars.electronica.art/press/de/2015/10/27/14499/>

¹⁰¹ “La noción de *land art* (o *earth art*) se desarrolló en los Estados Unidos a fines de lo años 60 emigró a Europa a comienzo de los 70” (Ferrer, M., 2010, p.146), Sin lugar a duda el legado que han dejado los artistas que vieron en la intervención directa del paisaje, desde la experiencia escultórica, ha permeado el trabajo de los artistas sonoros. Desde la misma concepción del concepto paisaje sonoro, algunas de las

proyectos que se generaron en torno a la escucha del paisaje sonoro natural. Los artistas dan inicio a una serie de propuestas en las que los fenómenos naturales se tornaron en ejecutantes de los eventos sonoros, pero no solo la naturaleza sino también los seres que la habitan, tanto en los espacios urbanos como los rurales. Sus dinámicas sonoras generadoras de espacios sonoros, ya sea en formatos instalativos, piezas acústicas o derivas aurales heredadas de la Internacional Situacionista¹⁰².

“El sonido es espacio vivido y espacio imaginado. el sonido es un generador de espacios” (Bejarano, 2017, p. 26). Las piezas sonoras desarrolladas en estos espacios públicos podríamos catalogarlos en lo que “el artista polaco Jan Swidzinski¹⁰³ denominó arte contextual” (Aduenza, 2009, Párrafo 5), debido a que la génesis de la obra se encuentra en continuo proceso de transformación, consecuencia de los cambios que se suscitan en lo cotidiano del espacio intervenido. No sólo como un agente externo al ambiente sino que su intervención modifica la dinámica del espacio, integrándose a los múltiples acontecimientos sonoros, “constituidas a voluntad con los sonidos que el azar de la vida cotidiana nos ofrece” (Pelinski, 2021, Introducción, párrafo 5).

Las relaciones y reacciones que provocan en el espectador las intervenciones en espacios públicos son detonadoras de la experiencia estética. La obra pone en situación al escucha, lo dispone a prestar oído a los sonidos que forman parte del paisaje sonoro intervenido. El escucha adquiere la libertad de recorrer y adentrarse al sonido a voluntad, tomando el papel de cazador de sonidos, ya que en palabras del músico y artista sonoro español Llorenç Barber¹⁰⁴ “es el sonido el que me expresa cosas a mí” (Lopez, 1990, citado en Barber, 2009, p.185). A propósito de esto, en relación a la pieza de Christina Kubisch (Bremen, 1948)¹⁰⁵ *Electrical walks*¹⁰⁶ (2004), “como explica Kim-Cohen, lo que verdaderamente pone en juego la obra, es ‘un encuentro no

propuestas de quienes trabajan con sonido desde el campo de la escultura sonora, se han interesado por la intervención directa en el sitio.

¹⁰² Fundada en 1957, “La internacional situacionista es una vanguardia revolucionaria que quiere perturbar la *estética y más allá de la estética cualquier comportamiento*” (Ferrer, M. 2010, p. 142)

¹⁰³ Jan Swidzinski (Polonia, 1925-2014), Jan Świdziński. (2021). Recuperado 6 de Junio 2021, de <https://culture.pl/en/artist/jan-swidzinski>

¹⁰⁴ Llorenç Barber - Wikipedia, la enciclopedia libre. Es.wikipedia.org. (2021). Recuperado 8 Junio 2021, desde https://es.wikipedia.org/wiki/Lloren%C3%A7_Barber.

¹⁰⁵ Christina Kubisch. (2021). Recuperado 6 de Junio 2021, desde <http://www.christinakubisch.de/en/biography>

¹⁰⁶ Christina Kubisch. (s. f.). www.christinakubisch.de. Recuperado 18 de abril de 2021, desde http://www.christinakubisch.de/en/works/electrical_walks

con el sonido-en-sí-mismo sino con las categorías de las experiencias de identidad” (Adueza, 2009, Párrafo 6). El elemento sonoro en la pieza es referencial, nos señala la existencia de frecuencias electromagnéticas fuera de nuestro rango de audición, ya que de no ser por los traductores diseñados a propósito para la experiencia artística, no tendríamos acceso a dicho estímulo sonoro. Como señala el artista, escritor y músico Seth Kim-Cohen,¹⁰⁷ no estamos frente al sonido en sí mismo. Recordemos que los audífonos hacen las veces de intérprete de las frecuencias que circundan nuestro entorno, son los audífonos, cual prótesis de escucha, los que nos disponen a recorrer el espacio urbano tras los sonidos develados.



Fig. 40: Kubisch, Christina, (2004-2017), *Electrical Walks*, [registro fotográfico],
http://www.christinakubisch.de/en/works/electrical_walks

Ciertamente existe una diferencia entre los acontecimientos sonoros que se suceden en un espacio abierto a un espacio cerrado. Influye en en la percepción del paisaje sonoro resultante si es privado o público, debido a las diferencias de interacción humana y no humana que se suscita en cada uno de ellos. La intervención por parte de los artistas sonoros interesados en potenciar la experiencia estética a partir de la cotidianidad sonora, ponen de manifiesto la demarcación espacial del sitio en el que se genera la experiencia acusmática. Como lo hemos mencionado con anterioridad los sonidos no nos pertenecen, se expresan aún cuando no les

¹⁰⁷ Seth Kim-Cohen. Profesor asociado de Historia del Arte, Teoría y Crítica en el Art Institute of Chicago. Recuperado 6 de Junio 2021, desde https://kim-cohen.com/?page_id=7

estamos prestando atención, sobre todo en aquellos espacios urbanos en donde la estimulación sonora es basta e incluso perturbadora. Pero es justo en estos espacios donde la intervención artística modifica la cotidianidad del espacio sonoro, no reduciéndola sino al contrario, enmarcando aquellos acontecimientos sonoros relegados al silencio. “La obra se presta a que el ciudadano se la apropie” (Andueza, 2009, Párrafo 12), sobre todo en aquellos espacios de tránsito en donde el escucha es un espectador casual. Un escucha que ensimismado con su cotidianidad cambiará repentinamente su percepción del entorno, que a la par dará un giro a su percepción del espacio sonoro cotidiano. Esté escucha ocasional *a posteriori* se permitirá ser seducido por la sensualidad de los sonidos silenciados en los diferentes espacios que habita y transita.



Fig. 41: Oldörp, Andreas, (1998), Singende Flammen, [registro fotográfico] Por Poul Næs, www.oldoerp.de/oldoerp/projekte/1988/flammen/popUp/01.html

El artista Aleman Andreas Oldörp (Travemünde,1959)¹⁰⁸, apuesta en sus instalaciones de intervención sonora en espacios urbanos por una conexión con el ciudadano, haciendo uso de sonidos desprovistos de significados dramatizados. En su instalación *Singenden*

¹⁰⁸ Andreas Oldörp – Wikipedia. (2021). Recuperado 6 Junio 2021, de https://de.wikipedia.org/wiki/Andreas_Old%C3%B6rp

*Flammen*¹⁰⁹ (1998) intervino un búnker en la ciudad de Hamburgo. Dispuso una serie de tubos de cristal los cuales recorren el espacio. A través de ellos gases inflamables ebulen generando sonidos abstractos, sonidos en los que el escucha no había reparado. Aunque la presencia de un gas en ebullición es parte de nuestra cotidianidad, se hace presente al encender las hornillas de nuestra estufa de gas, el artista amplifica el acontecimiento, hasta generar una experiencia inmersiva. Los sonidos generados por la flama a través de los tubos de cristal generan distintos tonos debido a la variación en sus diámetros. Estos no son indicativos de una intención musical sino por el contrario, el artista aprovecha la génesis de los materiales y la disposición arquitectónica del espacio para el diseño del paisaje sonoro que reverbera en el espacio urbano.

Bajo esta misma dinámica la obra del artista mexicano, fundador del Laboratorio de Investigación en Resonancia y Expresión de la Naturaleza, Ariel Guzik (Ciudad de México, 1960)¹¹⁰, con su instalación *La cámara Lambdoma*¹¹¹ (2015) señala las dinámicas lumínicas y climáticas de la cotidianidad del bosque de Chapultepec, traduciéndolas por medio de sensores en ambientes sonoros que inundan el recinto del Carcamo. Estos ambientes sonoros desprovistos de significado, en su génesis se sitúan en la memoria del espectador, interactuando no sólo con él físicamente sino también cognitivamente.

¹⁰⁹ Andreas Oldörp. (s. f.). www.olderp.de.

<http://www.olderp.de/olderp/projekte/1988/flammen/index.html>

¹¹⁰ Ariel Guzik. (2021). Recuperado 6 de Junio 2021, de <https://17edu.org/ariel-guzik/>

¹¹¹ Ballesteros, P. (2015, 12 febrero). Cámara Lambdoma, de Ariel Guzik, nominada al Premio de Arte Público. GAS TV. <https://gastv.mx/camara-lambda-nominada-al-premio-de-arte-publico/>



Fig. 42: Guzik, Ariel, (2015), *La cámara Lambda* [Registro fotográfico], Por Gastv, 2015, <https://gastv.mx/wp-content/uploads/2015/02/Camara-Lambda-subarmonics-organ-2.jpg>

El sonido en sí mismo como parte integrante del paisaje sonoro en el contexto del arte, se dispone en una reciprocidad ante la cual el espectador, constructor del objeto sonoro, da cuenta de su posición ante el paisaje sonoro enmarcado en la propuesta artística. “El sonido no es solamente un intercambio de información, sino es que es capaz de crear relaciones entre los oyentes y su entorno en un proceso dinámico de *cognición corporizada*”¹¹² (Truax, 2012, p.2). Las intervenciones sonoras ya sea en espacios abiertos o cerrados, más allá de la significación que pueda atribuirles el escucha, están dispuestas a ser explorados y recorridos libremente. Será el usuario quien en mayor o menor medida se preste a los sonidos que el artista ha señalado con el gesto provocativo de disposición a la escucha.

El sonido desborda los espacios físicos impuestos por los asentamientos urbanos. “Existe una dimensión no-geográfica plena de sonidos” (Celedon, 2015, p.12) de la misma manera en que escuchamos los sonidos cotidianos de nuestros vecinos a través de las paredes, ellos escuchan los nuestros, sonidos similares pero no idénticos. Cada espacio sonoro es endémico de las

¹¹²Traducción propia: “sound is not merely information exchange, but is capable of creating relationships between listeners and their environment in dynamic process of embodied cognition”

interacciones causales de los eventos sonoros. “Los paisajes sonoros también buscan abrir la dinámica sonora de un determinado lugar intentando, simple y complejamente despertar la escucha” (Celedon, 2015, p. 11). En las obras citadas podemos dar cuenta que al propiciar un giro en la escucha al atender la dinámica de los acontecimientos sonoros. Son los sonidos los que propician y establecen la experiencia estética. El paisaje sonoro que creemos íntimo y propio forma parte del paisaje sonoro universal. La dimensión sonora no es limitativa como lo es la dimensión terrestre. El paisaje sonoro aun el más minúsculo marca el espacio pero no queda suspendido, fluye continuamente, son las acciones repetitivas, las causantes de los sonidos residuales, que en el cumulo de su presencia aparentemente el sonido queda pausado en el sitio, la escucha profunda se ajusta al espacio, “la auralidad revela un potencial y una capacidad extraordinaria como fenómeno perceptivo de la espacialidad” (Laranjeira, 2014, p. 126).

Todo lo que se requiere es abrirse a los fenómenos sonoros. El sonido es un tanto invasivo e inevitable: “lo sonoro podría actuar como intermediario en la interacción dinámica entre el tiempo, el lugar, el espacio y lo materializado” (Truax, 2012, p.2), determinando cómo navega el cuerpo en el interior de su espacio político, social, económico y físico. El desarrollo de las propuestas de instalación y sitio específico procuran atender estas características dadas por el contexto en interacción con los sujetos que transitan y habitan dichos espacios, lo que es una señalamiento a las dinámicas de interactividad entre los distintos agentes que integran el espacio. Lo que nos indica que el paisaje sonoro es un cúmulo de acciones sonoras en relación constante con su entorno, y no solamente un conjunto de sonidos dispuestos aleatoriamente. “La auralidad revela un potencial y una capacidad extraordinaria en cuanto fenómeno perceptivo de espacialidad ya que se trata de una forma mucha más extensa e íntegra de percepción del espacio físico” (Laranjeira, 2014, p. 126). El sonido ocurre entre los cuerpos, “el evento acústico es también social”¹¹³ (La Belle, 2006, p. x), y fomenta el diálogo entre el interior y el exterior aprovechando los acontecimientos sonoros encontrados, al poner en el terreno de lo estético alguna de las variadas maneras de atender el paisaje sonoro.

El artista audiovisual, Ryoichi Kurokawa (Japón, 1978)¹¹⁴ en su instalación *rheo:5 horizons*¹¹⁵ (2010), nos muestra cinco paisajes audiovisuales dentro de un ciclo de deconstrucción simbólica

¹¹³ Traducción propia: “the acoustical event is also a social one”.

¹¹⁴ Ryoichi Kurokawa. (2021). Recuperado 6 de Junio 2021, desde <https://mutek.org/es/artistas/ryoichi-kurokawa>

¹¹⁵ RYOICHI KUROKAWA. (s. f.). www.ryoichikurokawa.com. Recuperado 18 de abril de 2021, desde <http://www.ryoichikurokawa.com/project/5horizons.html>

y desarticulación geográfica. Los paisajes dejan de pertenecer a un sitio geográficamente localizable, la instalación construye el territorio efímero del paisaje en evolución, por medio de este gesto damos cuenta de la continua transformación de nuestro espacio en lo cotidiano. En la obra de Rheo destaca el fluir del tiempo en un espacio en construcción. El sonido es el vehículo por el que damos cuenta de este continuo flujo de transformación, pasando de un paisaje natural a un paisaje sintetizado desprovisto de simbolismo fáctico y explorando los límites de la percepción humana. El sonido “posee otro tiempo, cuando el vivir y el morir de los sonidos es totalmente diferente y lejano al morir y vivir de los seres humanos” (Celedon 2015, p. 14). Nos encontramos entonces, al acecho, en una regresión a una primera escucha, aquella escucha al nacer sin prejuicios y envolvente.

Nos permitimos entre las capas que van construyendo y transformando el paisaje sonoro atender los procesos del acontecimiento, no únicamente al objeto sonoro o a su fuente Como lo hemos mencionado anteriormente no es un mundo ajeno a nosotros. Prestar atención a la escucha refiere a dar cuenta las distintas formas de atender un mismo acontecimiento. Las intervenciones de sitio específico y las instalaciones sonoras, más allá de disponer el sonido en torno a un mapa que demarca fronteras y un camino determinado, nos posibilitan atender el paisaje sonoro entre sus aconteceres al trazar nuestras propias rutas de acceso. El artista sonoro, músico experimental e investigador español Francisco López (Madrid, 1964)¹¹⁶ en su texto *Sonic Creatures* señala: “Naturalmente hemos construido y vivido dentro de una red indexical de los hilos identificadores lógicos que llamamos el sonido de las cosas”¹¹⁷ López, 2019, Párrafo 6), por lo tanto consideramos que es por medio del arte sonoro, que se ocupa por atender sonidos liberados.

¹¹⁶ Francisco López (músico) - Wikipedia, la enciclopedia libre. (2021). Recuperado 6 de Junio 2021, desde [https://es.wikipedia.org/wiki/Francisco_L%C3%B3pez_\(m%C3%BAsico\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Francisco_L%C3%B3pez_(m%C3%BAsico))

¹¹⁷ Traducción propia: “we have naturally built and live inside and indexical web of logical identifier threads we call the sound of things”.



Fig. 43: Kurokawa, Ryoichi, (2010) *Rheo: 5 Horizons*, [Registro fotográfico], Por Ok Offenes Kulturhaus, Otto Saxinger, 2010, <http://www.ryoichikurokawa.com/project/5horizons.html>

“Por tanto, el arte sonoro es una obra abierta en su acepción de “no definida”, que seguramente sea una obra *work in progress* y que necesita un oyente y entorno activo” (Botella, 2020, p.117). Esta construcción en proceso de la obra sonora no solo surge de los límites temporales sino también desborda las fronteras territoriales. Volviendo a la idea de que el sonido no se detiene, no lo podemos pausar, dependerá de la educación del escucha, su sensibilidad para atender su entorno y la disponibilidad de involucrar el resto de sus sentidos para tener una experiencia con los entornos sonoros propuestos por estas piezas de arte sonoro.

Al volver a nuestra esencia humana, al inducirnos a percibir vibraciones en las que antes no habíamos reparado, y ser conscientes de nuestro océano sonoro, “esta conciencia del ambiente sonoro puede ser alcanzada a través de la escucha atenta de nuestras actividades cotidianas”(Barrios, 2014, p.61). La atención a los sonidos cotidianos, haciendo uso de la escucha como dispositivo y la obra de arte como extensión de esta, genera un puente vinculante entre los agentes que intervienen en el diseño del paisaje sonoro. Los objetos se relacionan afectivamente: todos los elementos involucrados en el ambiente sonoro se afectan. En consecuencia modificamos nuestra ontología cotidiana y nuestra concepción de una realidad en

constante transformación activa que escapa a nuestro ego. Los sonidos no se expresan para nosotros pero, es a través del arte sonoro que se considera a los paisajes sonoros de sonidos cotidianos como material artístico, al enfatizar la importancia del giro auditivo. “El paisaje sonoro no solo existe en el mundo, sino que se convierte en arte si el oyente se lo permite”¹¹⁸ (Rudi, 2011, p.183).

Debemos ampliar la estrategia de la limpieza de oído. Una escucha renovada debería evitar discriminar acontecimientos sonoros que se escapan de nuestro campo comunicante y servil. La escucha atenta no solo nos mantiene vivos, decanta nuestra interacción con nuestro entorno, nos dimensiona. Todos los sonidos nos afectan, nos encontramos inmersos en la dimensión virtual del sonido “la escucha pertenece a la inmersión, a la inmanencia, al contacto y la temporalidad”¹¹⁹ (Thompson, 2017, p.271). Los acontecimientos estéticos no se limitan al actuar de la humanidad, el sonido en su expresividad se manifiesta en ausencia e independencia de su fuente sonora, demarca los espacios, los habita y transforma en su continuo fluir: “Así pues, estar localizado “en” el espacio” o “en” el tiempo significa estar inserto en un entramado de relaciones” (Morton, T., 2020, p.28). Es por ello que las fronteras entre los acontecimientos sonoros se diluyen, al permitir la expresión del siguiente acontecer sonoro en su dimensión causal.

2.3.2 Potencial estético de los sonidos ordinarios

Para fines de esta investigación entiéndase por sonidos ordinarios aquellos que en primera instancia no tienen una función significativa o comunicativa, ya sea que les llamemos ruido, silencios o sonidos residuales. El sonido no musical se encuentra presente en todo momento independientemente del escucha se hace presente. Su gestación no depende de aquel que oye, sin embargo, en el momento de coincidir en un punto determinado espacio-tiempo se sucede la interacción entre el cuerpo resonante del escucha y el sonido cargado de su propia expresividad. Es en este momento cuando se sucede la escucha. Es importante reparar en la emancipación del sonido del pensamiento antropocéntrico, para tener un acercamiento al sonido libre de prejuicios permitiendo que se manifieste en sí mismo. Lo que nos permitirá renovar la escucha volver al punto inicial, la primera escucha.

¹¹⁸ Traducción propia: “Soundscape art does not just exist in the world, it is rather than the world becomes art if the listeners let it”.

¹¹⁹ Traducción propia: “hearing pertains to immersion, immanence, contact and temporality”.

Por sonidos ordinarios me refiero a los eventos acústicos que se suceden en lo cotidiano, que se hacen presentes a toda hora y en todo momento, aquellos a los que hemos silenciado o reducido a ruido y que al catalogarlos como sonidos residuales, los ignoramos. En primera instancia parecieran innecesarios, sin embargo, no podemos prescindir de ellos sino al contrario toca *prestarles oído* a ese constante susurro. “Transformar la escucha en una actividad que, más allá de paradigmas y funciones visuales, puede abrir un nuevo espacio para el pensamiento y la reflexión cotidiana”. (Celedón, 2015, p. 73). Encontramos en este giro de la escucha y la percepción sonora una oportunidad para encontrar en la expresión de los sonidos previos a la significación subjetiva la experiencia estética.

A diferencia de la idealización de un entorno sonoro organizado, como medio para la renovación de la escucha propuesta por Murray Schafer, considero que prestar atención a los sonidos ordinarios, los que Schafet describe como *keynote sound* aquellos que “no son escuchados a conciencia; se oyen pero no se pueden aprehender, los Keynote Sound devienen en una escucha cotidiana a pesar de ellos”¹²⁰. En el libro *Our sonic Environment and the soundscape*, Schafer, insiste en significar estos sonidos, incluso aboga por una “significación arquetípica” (Schafer, 1994, p. 10), situando la experiencia del escucha como responsable de la existencia del sonido: “sino lo escucho no existe”. Por otra parte, pareciera que Schafer ha descartado a estos sonidos como detonantes de una experiencia estética, sin embargo, son estos sonidos, tras un giro en la percepción sonora, los que algunos artistas han tomado como eje de la experiencia estética.

Nuestro entorno está lleno de estímulos sensoriales. Los estímulos sonoros no son la excepción, pero, a diferencia de los estímulos visuales, podemos percibirlos con todo nuestro cuerpo. Es aquí donde podemos dar cuenta del giro sensorial de los sonidos ordinarios, con un cuerpo que se presta al encuentro de los sonidos previos a ser cargados con anécdotas, al permitir que lo atraviesen sin importar su proceder, “las rutinas sonoras se componen de sonidos y ritmos habituales de un lugar, los acontecimientos son aquellos sonidos o sonemas no esperados”(Polti, 2011, Pp. 10-11). Estar a la escucha de estos sonidos nos permitirá hacer el giro perceptivo que nos acerca a una primera escucha, una escucha emancipada.

¹²⁰ Traducción propia: “keynote sounds do not have to be listened to consciously; they are overhead but cannot be overlooked, for keynote sounds become listening habits in spite of themselves. (Schafer, 1994, p. 9).

Considero la primera escucha como aquel momento en el que nuestro cuerpo se enfrenta al fenómeno sonoro por vez primera. Sonidos que se develan ante nosotros sin una carga significativa, sin ser aprehendidos por lo simbólico, “la naturaleza no se expresa para nadie, simplemente la naturaleza muestra su expresividad” (DeLanda, 2011). No es necesario mudarnos o hacer travesías por territorios inexplorados a la caza de estos sonidos, los podemos encontrar en nuestra cotidianidad, forman parte de nuestro entorno, los hemos silenciado e ignoramos. Sin embargo, al prestarles atención podríamos nuevamente colocarnos ante el océano sonoro con una escucha renovada. Desde el momento de nuestro nacimiento nos encontramos inmersos en los sonidos, “hasta que muera habrá sonidos. Y éstos, continuarán después de mi muerte” (Cage, 2002, p.8).

Al cambiar nuestra relación con el ambiente, abordándolo no como aquello que está a nuestra voluntad, sino como un ente que se expresa, y atestigua con la pertinencia requerida las capas sonoras que se generan sin una razón aparente, al tener disposición para la escucha de los acontecimientos sonoros que se generan al interior de las capas sonoras que conforman el océano sonoro, nos encontraremos ante la colisión sonora que se sucede en cada instante del cotidiano. “No se trata solo de sentir el sonido en sí, sino de sentir la conexión con el sonido con nuestros cuerpos”¹²¹ (Harris, 2020, p.122). Esto se refiere a estar al acecho de los sonidos que se suceden en un continuo vaivén de fenómenos acústicos. Estos son los sonidos que nos permitirán encontrarnos en una primera escucha previa a dotarlos de anécdotas. En este punto podríamos referir al concepto escucha participante¹²², a través de la cual se actualiza la identidad sonora de un espacio determinado, de tal manera que al estar a la escucha de los sonidos ordinarios, estamos reconociendo el espacio en el que nos encontramos inmersos. Los sonidos ordinarios al igual que el escucha se encuentran en un espacio-tiempo determinado, son independientes el uno del otro. Estos encuentros pueden devenir en la experiencia estética. “El sonido, en mi opinión, no es ni mental ni material, sino un fenómeno de la experiencia, es decir, de nuestra inmersión y mezcla con el mundo”¹²³. (Ingold, 2007, p. 11).

¹²¹ Traducción propia: “This is not only sensing sound itself, but sensing sound's connection to our bodies”.

¹²² “Propondré el concepto escucha participante para denominar la herramienta metodológica que permite abordar rutinas sonoras, acontecimientos sonoros...” (Polji, 2011, p.10).

¹²³ Traducción propia: “Sound, in my view, is neither mental nor material, but a phenomenon of experience that is, of our immersion in, and commingling with, the world in which we find ourselves”.

Al prestar atención a los sonidos ordinarios desprovistos de subjetividades, nos encontramos ante la interrelación de la vida sonora de un espacio determinado contenido en otros espacios de mayor tamaño. Los encuentros entre estas sonoridades deviene en resonancias que percibimos constantemente. No hay necesidad de huir, somos parte de la morfología del sonido, lo cual no significa que somos la causa, sino un espectador activo ante el acontecimiento. En la obra del artista Yolande Harris, *Whales at Roden Crater* (2020)¹²⁴, confronta dos espacios sonoros en apariencia disímiles. Por una parte, haciendo uso de audífonos el escucha recorre la obra del artistas James Turrell, *Roden Crater*¹²⁵, acompañado de cantos y sonidos producidos por ballenas en su hábitat. Harris refiere que en la medida que el espectador hace el recorrido, relaciona los sonidos con el espacio en el que se encuentra. Lo que podríamos interpretar como la emancipación del sonido, dejando de ser sonidos “de ballenas”, para percibirlos en sí mismos.



Fig. 44: Turrell, James, (1977), *Roden Crater* [Registro fotográfico], por Skytone Fundation, <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/roden-crater-la-gran-obra-del-escultor-de-luz-en-un-volcan-arizona/10005-3878283>

¹²⁴ "Listening to Whales at Roden Crater, published in Resonance"
<https://www.yolandeharris.net/event/listening-to-whales-at-roden-crater-published-in-resonance-journal>.
Fecha de acceso 3 nov.. 2020.

¹²⁵ "About – Roden Crater." <http://rodencrater.com/about/>. Fecha de acceso 3 nov.. 2020.

Al desprender los sonidos de campos referenciales establecidos nos encontramos expectantes a las colisiones de los sonidos ordinarios, a los acontecimientos que de estos encuentros se suceden. La experiencia de estar al acecho de las expresiones sonoras que se nos presentan en lo cotidiano sin una actitud antropocéntrica nos permite ser perceptibles en diferentes grados a las capas sonoras que se gestan tras las colisiones sonoras que se van sucediendo a cada instante. El sonido que producen la suma de catástrofes, por ejemplo: cuando un árbol caer en medio de un bosque, el sonido que produce la caída está allí, el escucha no es quien le otorga al sonido el privilegio de hacerse presente, sino que el sujeto en cuestión se ha permitido aperturarse a los sonidos del acontecimiento, el sonido como acontecimiento. “El sonido constituye un importante elemento de relaciones y comunicación dado que proporciona un contacto físico y dinámico con el mismo.” (López, 2001, p.451). Se abre una nueva relación con el sonido, no solo en la escucha sino también en el entendido que la experiencia sonora va más allá de la excitación de los canales auditivos, la experiencia con el sonido no solo es coclear.

Contrario a lo que menciona Adorno¹²⁶, si bien el oído es un órgano pasivo, la acción de escuchar tiene que orientarse. Ser conscientes del cúmulo de manifestaciones acústicas que se encuentran a nuestro alrededor. Recordemos que detrás de una aparente calma, del silencio, este se encuentra integrado por varios sonidos en mayor o en menor intensidad. “La tranquilidad sonora coincide con una sensación de lo siniestro” (Celedon, 2020, p.10). La cual demanda prestar atención a los sonidos. No es que debamos protegernos de nuestro entorno sonoro, sino que, al ser conscientes de la auscultación del paisaje sonoro en el que nos encontramos, podremos atender a cada sonido en su justa medida. En el proceso creativo del artista Robin Rimbaud *aka* Scanner,¹²⁷ quien por medio de dispositivos electrónicos, radio receptores, logra captar las conversaciones que se transmiten entre dispositivos móviles. El cuchicheo de las personas al hablar a través de su dispositivo móvil se ha vuelto un sonido cotidiano. Sin una carga significativa para aquellos que no son interlocutores de las conversaciones, estos sonidos están allí e integran nuestro paisaje sonoro. Quizá no los podremos evitar puesto que nuestros canales auditivos carecen de la capacidad de cerrarse a discreción, pero sí que podemos encontrar en la suma de este tipo de sonidos experiencias estéticas, resultado de prestar atención a la escucha.

¹²⁶ “El oído es pasivo. el ojo es cubierto por la luz y hay que abrirlo; el oído está abierto, no tiene que orientarse tanto con atención hacia los estímulos, sino más bien protegerse de ellos” (Adorno, p. 232 Citado en Szendy, 2018, p. 58).

¹²⁷ "Scanner | ROBIN RIMBAUD :: composer, artist & sound designer." <http://scannerdot.com/>. Fecha de acceso 1 nov.. 2020.

No solo en el estudio del sonido como sistema simbólico podemos dar cuenta de las condiciones materiales del sonido. La realidad espacial de la forma acústica, en tanto acontecer sonoro, lejos de ser un elemento redundante, permite aperturar un giro sensorial del espacio, contribuyendo a la vida cotidiana y a la construcción de un espacio determinado. “La presencia del sonido contribuye al proceso mediante el cual los ambientes se convierten en lugares” (Atienza, 2008, p.2). Es importante hacer una acotación, hacer lugar no necesariamente refiere a una aprehensión del sonido por parte del sujeto ni viceversa, sino que el espacio-tiempo en el que sucede el encuentro es un lugar en constante cambio. No se escucha el mismo sonido en más de una ocasión. El sonido en su continua morfología contribuye a la percepción del espacio y no solo a la percepción del tiempo. Estas características las encontramos en los sonidos ordinarios, que al momento de integrarlos a la experiencia artística, la obra media la percepción, la experiencia estética.



Fig. 45: Tsudona, Toshiya, (2000), *Monitor Unit for Solid Vibration*, [Registro fotográfico], <https://www.ntticc.or.jp/en/archive/works/monitor-unit-for-solid-vibration/>

El sonido, como tal y en sí mismo, no podría esconderse. Ningún sonido está fuera de lugar. Podemos dar cuenta de ello en la obra del artista Toshiya Tsunoda, *Monitor unit for solid vibration (2000)*¹²⁸, quien colocó micrófonos de contactos sobre los muros del recinto de

¹²⁸ "Sound Art - Sound as Media | Works | "Monitor Unit for Solid"
https://www.ntticc.or.jp/Archive/2000/Sound_Art/Works/monitor.html. Fecha de acceso 1 nov.. 2020.

exposición, los cuales nos permiten atestiguar no solo el sonido que producen los muros al vibrar, sino que nos permiten ser conscientes de nuestra presencia en el recinto. Somos parte del fenómeno acústico que emana de los muros. Nuevamente es un sonido que siempre ha estado allí, los amplificadores no son la fuente del sonido sino que actúan como extensores de nuestra percepción sonora. “El sonido, no es el objeto sino el medio de nuestra percepción”¹²⁹. (Ingol, 2007, p. 11). Al colocarnos en una actitud receptiva de los aconteceres acústicos, se nos permite estar bajo escucha. Estamos dentro de los aconteceres sonoros al tiempo en que atestiguamos su continua transformación.

En los ejemplos referidos con anterioridad, los sonidos que forman parte de la experiencia artística, en los cuales los artistas recurren a un dispositivo como estrategia para una escucha atenta, estos sonidos siempre han estado allí. No es que los sonidos aparezcan de la nada, son acontecimientos, expresiones acústicas de lo cotidiano. “El sonido define y cualifica el tiempo y espacio, y a la vez, crea y mediatiza las relaciones del hombre con el entorno”. (Lopez, 2001, p.451). Los sonidos se encuentran en constante movimiento, se reconfiguran a través del tiempo colisionando uno a uno para gestar un nuevo sonido, mientras otros se desvanecen, es esta constante de aconteceres en lo cotidiano, nos acercan a la experiencia estética en el acto de una escucha atendida.

[..] la estética no narra descriptivamente las cosas, sino que las presenta en su propia ejecución. El idioma que permite expresar la ejecución es el arte, esto es lo que hace: [mostrar] el objeto estético [como] una intimidad en cuanto tal (Harman, 2015, p. 111)

En este sentido, al adentrarnos al acontecer del fenómeno sonoro, nos encontramos en la intimidad del proceso de transformación, atestiguando la morfogénesis del sonido. El escucha es un agente activo dentro de esta acción. En este continuo de colisiones sonoras, el acto de escuchar se percibe como un acto performático. La obra de arte nos sitúa en un constante encuentro y reencuentro con el fenómeno sonoro, valiéndose de nuestros distintos grados de percepción. El encuentro que se suscita refleja nuestra relación con el mundo, “un paisaje empieza donde el sujeto involucrado no puede definir sus medidas”(Krauss, 2009, p. 17). En este sentido, las propuestas que hemos citado con anterioridad aluden a un espacio sonoro que se extiende por el espacio de exhibición y más allá, aún cuando el asistente debe utilizar

¹²⁹ Traducción propia: “For sound, i would argue, is not the object but the medium of our perception”.

audífonos, su uso no significa que el sonido ha sido atrapado o contenido, sino que es el enlace entre nosotros y los espacios sonoros. Las propuestas son inclusivas, ya que sugieren espacios de interdicción para que suceda el encuentro entre los sonidos y nuestro cuerpo.

Es por ello que el sonido y el acto de escuchar forman un binomio para la experiencia estética propuesta por la manifestaciones artísticas no musicales que integran el sonido como eje de la experiencia artística. “Aquello que la obra es, un ensamble de sonidos, no puede refugiarse en la contemplación de sus conexiones, sino más bien en la escucha de su presente que acontece” (Celedón, 2015, p. 80). El acontecer como estrategia de la experiencia estética permite situar la percepción de los fenómenos cotidianos de la naturaleza. En *documenta 13* (2012) el artista Ryan Gander presentó la obra *I need some meaning i can memorise (the invisible pull)*¹³⁰. En esta pieza el artista coloca al espectador ante un fenómeno atmosférico artificial. Una ligera ventisca inunda la galería que se encuentra aparentemente vacía. Para el asistente será difícil discernir si el fenómeno en el que se encuentra inmerso es real o artificial. Me parece que la obra evidencia el acontecer del fenómeno que en lo cotidiano pasaría desapercibido. Ryan Gander ha dispuesto los elementos necesarios para la experiencia estética de lo cotidiano, “la estética cotidiana concierne a nuestras rutinas cotidianas recurrentes” (Melchionne, 2017, p.178). El acto creativo convierte los acontecimientos sonoros en experiencias únicas.

los elementos cotidianos en las obras ya no son usados como signos funcionales con un referente trascendente, es decir, como metáforas, sino que son objeto de una especulación que trata de profundizar en su identidad física.(Matelli, 2016, p. 74)

Esto supone que la expresión de los sonidos es percibida incluso antes de su significación, previo a que el escucha lo signifique a partir de sus anécdotas. Este primer acercamiento posibilita acercarnos a las propuestas artísticas antes referidas, las cuales nos procuran acercarnos a un estado cero¹³¹ de la percepción del fenómeno sonoro, al permitir percibir los sonidos cotidianos con una escucha emancipada. “Solo podemos conocer aquello que se nos dispone a ser

¹³⁰ "documenta 13: Three Invisible Works – SOCKS." 9 ago.. 2012, <http://socks-studio.com/2012/08/09/documenta-13-three-invisible-works/>. Fecha de acceso 1 nov.. 2020.

¹³¹ Por estado cero de la percepción, me remito al primer encuentro con los estímulos externos a nuestro cuerpo. En el caso de la percepción del sonido aludo a una escucha siniestra, expectante por el sonido que acontece “El sonido abandonado a su naturaleza es el supuesto de un valor 0, invaluable, principio de la infinitud de posibilidades de síntesis” (Celedon, 2020, p.10).

conocido”(Fontdevila, 2019, p. 2). Las propuestas artísticas nos disponen al encontrarnos con los sonidos, diseñan el espacio para que suceda el encuentro, entre el performance del sonido que se deja escuchar y el sujeto que se presta a la escucha.

En el libro de Gustavo Celedón, *Sonido y acontecimiento*, refiere que la obra de John Cage “nos recuerda que el sonido puede ser pensado sin articulación, sin articularse en el horizonte de la significación” (Celedón, 2016, p. 17). Son estos sonidos los que nos permiten renovar la escucha. Es a través de la percepción de estos sonidos que podemos comprender lo sonoro como un acontecimiento que va más allá del acto creador del artista. Este se manifiesta y se expresa para sí mismo. Las instalaciones y las esculturas sonoras a las que referimos, nos disponen a estar atentos a los fenómenos acústicos que se encuentran inmersos al igual que nosotros en el océano de sonidos. Recordemos que estamos refiriendo al encuentro entre el escucha y el sonido no como un acto creador, en el sentido en el que los sonidos se suceden solo a partir de que el escucha los percibe, sino que los sonidos se encuentran allí con o sin él escucha. Se sucede la experiencia estética en el acto de escuchar y ser escuchado, sin apropiarse uno del otro.

Al caer en cuenta que los sonidos cotidianos están liberados de una tradición lingüística y musical, que se muestran en el cosmos de su naturaleza escurridiza, dispuestos a ser escuchados y percibidos, lo que toca al arte es crear los espacios, los medios y las situaciones para que el encuentro sea oportuno, elocuente y omniabarcante. Reconocernos como auditorio de una extensa gama de posibilidades que nos presenta el océano sonoro, al prestar atención a la escucha a través de la obra. Esto nos permite reconocer la autonomía de los sonidos cotidianos cuya singularidad no se encuentra en su timbre o en su textura sino en el acontecer morfológico con el que se expresa, en su acontecer *in situ*.

“La escucha reducida pone en suspenso la donación del sonido sin suprimir. Un sonido que no es sonido de algo, no existe. Pero esta suspensión devuelve al sonido su libertad” (Bachimont, 2010, citado en Celedón, 2016, p. 146). En mi pieza, *Estetoscopio Áurico* (2020)¹³², los sonidos que son colectados por el objeto escultórico son transmitidos vía *streaming* a un servidor virtual de tal manera que el escucha puede acceder a los resultados sonoros desde cualquier punto geográfico en el que se encuentre. De esta manera el espectador que accede a la transmisión,

¹³² <http://xolocotzinsonoro.blogspot.com/2020/04/estetoscopio-aurico.html>

se presta a la escucha de un cúmulo de sonidos que se están aconteciendo antes sus oídos. Nos encontramos ante sonidos de los cuales por instantes podríamos reconocer la fuente pero no por ello debemos denominarlos o significarlos a partir de las posibles fuentes de origen, por el contrario, al no tener un referente de la fuente sonora, esto permite al escuchar, auscultar más no aprehender, abrir un nuevo espacio para la reflexión de la escucha cotidiana.

El uso de este dispositivo enfatiza la importancia de prestar atención a la escucha ya que ha sido diseñado para acentuar la importancia de percibir los sonidos que nos acompañan en lo cotidiano, a los cuales hemos dejado de prestar atención. Solo a través de una escucha atenta podremos tener acceso, en primer medida a sonidos que han quedado relegados por otros de mayor intensidad, y derivar en un estado de autoreflexión, como lo menciona el filósofo francés Jean Luc Nancy en su texto *A la escucha*: “estar a la escucha es estar al mismo tiempo afuera y adentro” (Nancy, 2002, p33). Reconocerse en los sonidos nos convoca a un lugar de pertenencia, no somos un personaje pasivo dentro del paisaje sonoro, estamos inmersos en él.

En *Estetoscopio Áurico* (Ver figura 68) el resultado sonoro es transmitido en tiempo real a través de la internet. De esta forma podemos plantear lo público y lo privado en la internet, por una parte, cualquiera con un ordenador y conexión a internet podría acceder a la intimidad de los sonidos que se escuchan desde mi balcón. Por otro lado, posibilita repensar la materialidad del sonido, ya que los sonidos que se encuentran en un espacio físico son transmitidos a otro espacio físico cualesquiera, pero lo que se transmite es una interpretación de los mismos, no es el sonido el que se comparte, en todo caso es la experiencia de prestar atención a la escucha.

No podemos escapar de los sonidos. Estos se suceden en todo momento. Es el acto de escuchar el que depende del escucha, al decidir a cuáles sonidos les presta atención y cuales discrimina. Pero el acto no define la especificidad del sonido, no depende su existencia del escucha, los sonidos no funcionan, existen. Los sonidos cotidianos no están allí a la espera de ser escuchados, emergen y mutan. Toca dejarse seducir por los sonidos que se nos presentan, no para asirlos, sino percibir su continuo acontecer. “Este sonido no tiene ni comienzo ni fin y, por lo tanto, tampoco conoce una dinámica ni una dramaturgia del discurso” (Rebentisch, 2018, p. 256). El arte sonoro o parte del arte sonoro potencializa la percepción de los sonidos cotidianos, al dar lugar a la experiencia estética, no en las características físicas y conceptual del sonido, ni en la fuente sonora, sino en la dinámica entre sujeto y sonido, en la inmersión con el océano sonoro en el que nos encontramos.

En la obra *Tactile Headset* (2014) del artista Italiano Alessandro Perini, se atiende la expresión del sonido a través del tacto de los usuarios, lo que les permite dar cuenta que el cuerpo en sí mismo es un resonador que nos acompaña a lo largo de nuestra vida. Los huesos que dan estructura a nuestro cuerpo resuenan al unísono con los sonidos que emana de las esferas dispuestas para rodear el cráneo del escucha, la proximidad a la percepción háptica se sobrepone a una escucha coclear.



Fig. 46: Perini, Alessandro, (2014), *Tactile Headset*, [Registro fotográfico], <http://otherabilities.org/festival-2019/exhibition/tactile-headset/>

En este punto podemos decir que una experiencia sonora con sonidos ordinarios no está limitada a la mera percepción física de estos, mucho menos restringirlos a un espacio simbólico, sino que es a partir de una serie de interrelaciones entre los distintos sonidos que confluyen en lo cotidiano y el espectador cuando podemos referir a una experiencia sonora que involucra estímulos cognitivos y estímulos sensoriales. Las instalaciones y esculturas sonoras que detona la experiencia estética a partir de destacar estos encuentros, provocan un giro sensorial en el escucha. Es la escucha atenta en donde tiene lugar la experiencia estética de los sonidos ordinarios. Las obras son los enlaces para que suceda la interacción entre el espectador y los sonidos ordinarios. Finalmente, es a través de las instalaciones o esculturas sonoras que los sonidos ordinarios son auscultados, y podemos percibirlos en sí mismos. “La escucha antecede al origen y se fusiona con la aparición de sonidos y silencios, comprometiendo y desarticulando la posición de las subjetividades en juego” (Celedón, 2015, p. 79). Los sonidos se expresan, y es en esa expresión libre de prejuicios, es la que nos permite encontrar en lo ordinario lo extraordinario.

Capítulo III: La percepción corporal y cognitiva del sonido mediado por el objeto escultórico

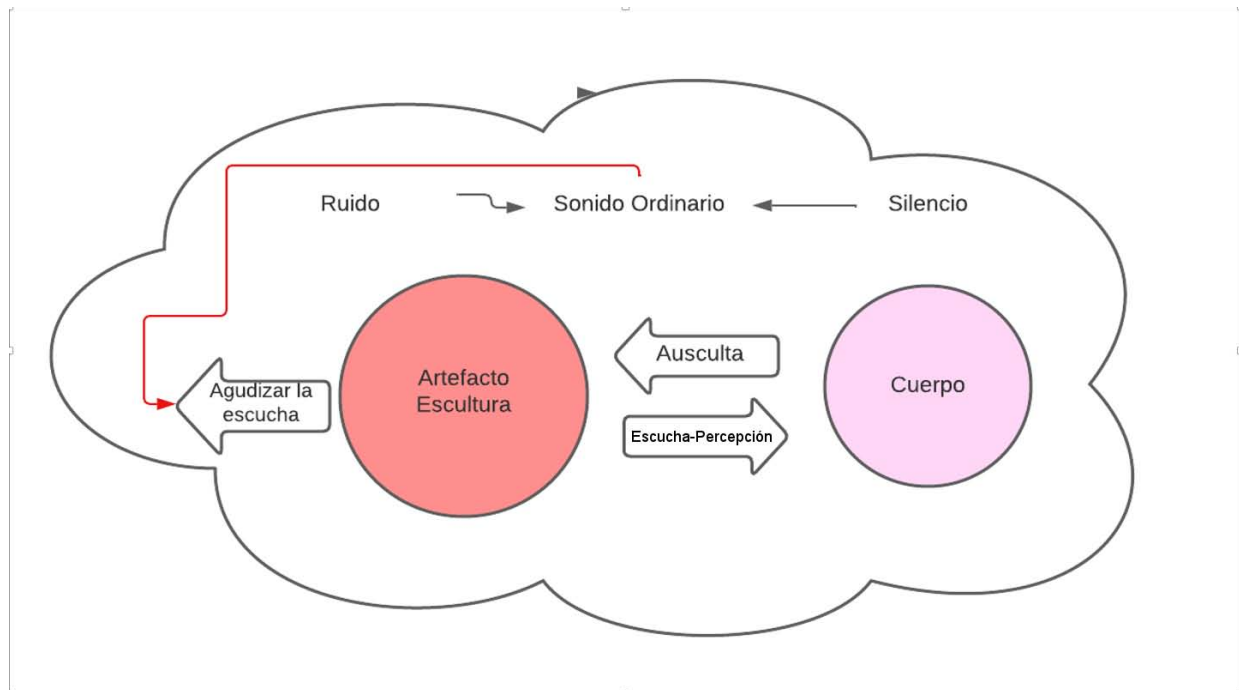


Fig. 47: Diseño de autor, (2021), La percepción corporal y cognitiva del sonido,[Mapa Mental]¹³³

Este capítulo hila una serie de pensamientos en los modos en cómo nos relacionamos con nuestro entorno sonoro, al dilucidar que toda vez que reconozcamos la independencia de este en relación a nuestra subjetividad, los aconteceres sonoros en lo cotidiano, se expresan para sí mismos y no dependen ni se expresan para nosotros. Cabe mencionar que a lo largo del texto me permito citar algunos planteamientos y sentencias del filósofo alemán Markus Gabriel¹³⁴, en

¹³³La figura 46 se refiere, de manera gráfica a cómo en el presente documento, atendemos la propuesta de la relación que se sucede entre el cuerpo, el objeto escultórico y los sonidos cotidianos. Se hace alusión a un sistema en ciclos repetitivos. Cada elemento se afecta entre sí en un continuo y casi infinita repetición.

¹³⁴Markus Gabriel (6 de abril de 1980, Remagen) es un filósofo alemán y catedrático de la Universidad de Bonn. Se especializó en metafísica, epistemología y filosofía postkantiana. Mundialmente reconocido

cuanto a pensar los objetos independientemente de lo que hemos entendido por nuestro mundo, y al pensamiento del filósofo estadounidense Graham Harman¹³⁵ en cuanto a atender las afecciones entre objetos, en relación a su ontología orientada a objetos, si bien ninguno de estos filósofos hasta el momento se han acercado al sonido en relación a las artes, han sido referentes para el trabajo del filósofo y compositor Christoph Cox¹³⁶, quien hoy día es un referente para la investigación del arte sonoro.

La percepción del entorno sonoro se da a partir de una serie de recursos de los cuales hacemos uso en la cotidianidad. Nuestro cuerpo atiende cada expresión del entorno, tratando de dar cuenta del contexto en el que nos encontramos en cada momento. El proceso cognitivo que nos permite reconocer, y desarrollarnos de acorde a los estímulos percibidos, de tal manera que, la escucha, como interfaz en el contexto de nuestro campo de estudio (ver fig. 46), refiere a una serie de acciones de las cuales podemos discurrir en torno a cómo atendemos el acontecimiento sonoro, por tanto algunos investigadores como Pierre Schaeffer, Pauline Oliveros, Peter Szendy, entre otros, se han dado a la tarea de clasificarlos, siendo el contexto y el objetivo lo que determinará su posicionamiento.

recibió numerosos premios en universidades de distintos países donde, además, suele ser profesor invitado. ("Markus Gabriel - Wikipedia, la enciclopedia libre", 2021).

¹³⁵ Graham Harman (nacido el 9 de mayo de 1968) es un filósofo estadounidense. Es profesor distinguido de filosofía en el Instituto de Arquitectura del Sur de California en Los Ángeles. ¹ Su obra sobre la metafísica de los objetos condujo al desarrollo de la ontología orientada a los objetos. Es una figura central en la corriente del realismo especulativo en la filosofía contemporánea. ("Graham Harman - Wikipedia, la enciclopedia libre", 2021).

¹³⁶ Christoph Cox es filósofo, crítico y curador de arte visual y sonoro. Enseña filosofía moderna y contemporánea y teoría del arte en Hampshire College, donde también se desempeña como vicepresidente de asuntos académicos y decano de la facultad. ("Christoph Cox", 2021).

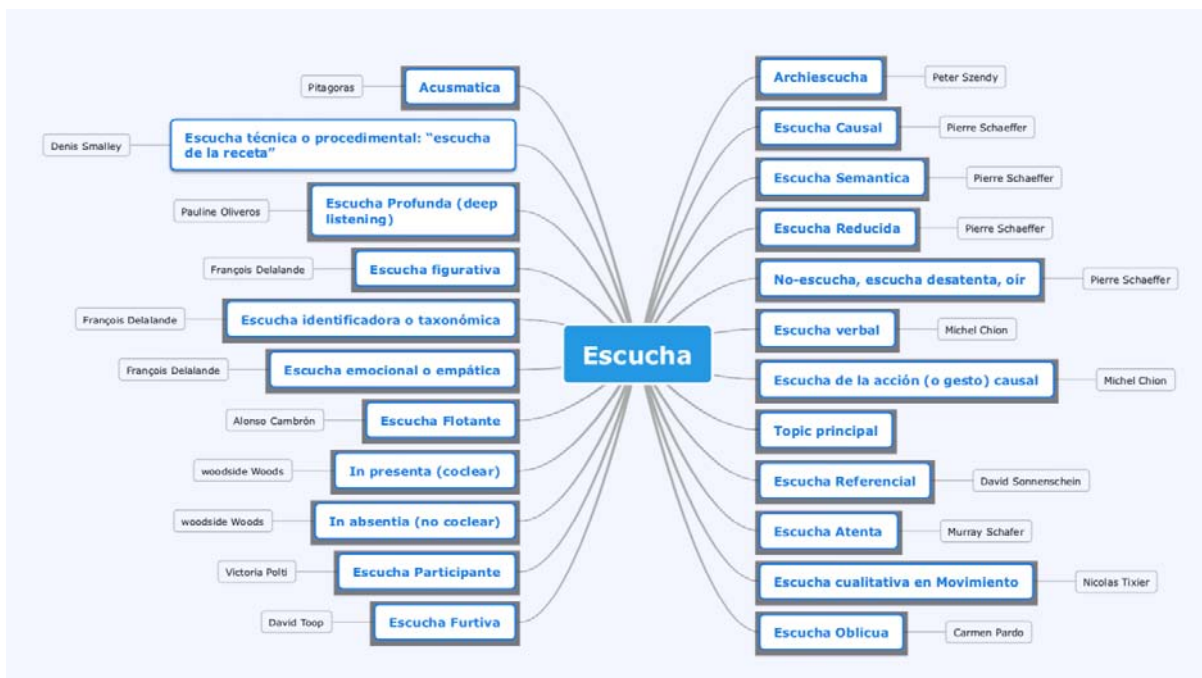


Fig. 48: Diseño de autor, (2021), Clasificación de tipos de escucha y sus autores a partir de la investigación bibliográfica, [mapa conceptual], (ir a la página 246)

3.1 El escucha activo: sonido e identidad

El filósofo Markus Gabriel en su libro *Por qué no existe el mundo* (Gabriel, 2016), asume una postura de la inexistencia de un único mundo, puesto que sólo conocemos nuestro mundo, pero ignoramos el mundo de los objetos que nos circunda, sólo conocemos una parte de ellos. No conocemos los mundos que suceden afectivamente cuando estamos distantes. Al poner distancia del pensamiento antropocentrista se nos permite comprender que aun después de muertos la vida sigue. Situemos el pensamiento de Markus Gabriel en el contexto de lo sonoro, en donde cada sonido es independiente de su fuente y del objeto con el que interactúa durante su morfogénesis, por tanto el paisaje sonoro devendrá en un acontecimiento de afectos, debemos tener precaución al sitiar el paisaje sonoro, como un objeto aprehensible en su totalidad, aun cuando hacemos uso de herramientas para sujetarlo (grabadoras de audio), al reproducirlo no es el mismo paisaje sonoro que escuchamos con anterioridad, cambia en cuanto a su relación con el contexto.

Por tanto, la escucha no solo es una sino que está devendrá en varios modelos de expresión. Durante dicho proceso algunas de estos fragmentos parecen no tener contexto con el objeto principal sin embargo, es durante el proceso en que se decanta su factibilidad. La intuición y experiencia enmarcan la aplicación del resultado, lo que supone que la escucha se puede guiar, ejercitar y obtener resultados favorables durante la práctica consciente. “Pues son los objetos en sí mismos los que nos proponen qué ver en ellos a través de distintos <<actos de aspección [aspecto + inspección]>>” (Ziff, citado en Rosa, p.29 , 2013). La expresión de los objetos, naturales o artificiales, dan cuenta de su autonomía, en el caso del sonido no es diferente, toda vez que atendemos el acontecimiento, sin prejuicios podemos testimoniar dicho acto.

Pensemos que el sonido al igual que la naturaleza se expresa para nadie. Produce una serie de acontecimientos de los cuales nosotros somos afectados y afectantes, atendiendo con un cuerpo que si bien pretende ignorar dichos efectos. Estos toman posesión de nuestro cuerpo, lo habitan instantáneamente, lo afectan, continúan su andar *ipso facto*. En el prólogo del libro *El objeto cuádruple* el filósofo mexicano Mario Teodoro Ramirez cita a Graham Harman: “Harman propone abrirnos a la dimensión extraña y olvidada de la relación objeto-objeto” (Harman, 2016, p. XII). Al profundizar la escucha nos tornamos conscientes de la relación intrínseca que tenemos con nuestro entorno sonoro. Por momentos nos encontramos en sus ecos, sentimos nuestro reflejo, nos auto exploramos en el acontecer sonoro. “El sonido toca *illico* el cuerpo, como si el cuerpo ante el sonido se presentara, más que desnudo, desprovisto de piel” (Quignard, 2005, p.23). En principio se podría pensar en la desnudez como una exposición tácita a los estímulos, pero es al tiempo en relación con el sonido que devendrá en la interacción con el tiempo-espacio.

El sonido no entiende de fronteras, ni territoriales ni hápticas, sin embargo, permite que nuestro cuerpo de cuenta de su relación espacial. “La percepción auditiva está asociada con la activación de las áreas motoras del cerebro incluso durante la escucha pasiva”¹³⁷ (Froese, 2019, p.2). Que no prestemos atención no significa que el sonido no esté sucediendo, incluso cuando hemos decidido silenciar los residuos sonoros ellos siguen allí.o sonoro nos constituye, no sólo en cuanto a los social, político y cultural, sino en la ontología misma del acontecer sonoro.

Aunque nuestra atención a los sonidos silenciados es mínima, nuestros canales de percepción dan cuenta de una constante transformación que permea al mismo tiempo a los objetos que

¹³⁷ Traducción propia: “Auditory perception is associated with activation of the brain 's motor areas even during passive listening”.

intervienen durante el acontecimiento. El físico matemático Roger Joseph Boscovich dice que: “el mundo es volátil sin que seamos capaces de percibir su volatilidad, ya que nosotros mismos estamos sufriendo los mismos cambios” (Weibel, 2001, p.28). En ese sentido, el movimiento es una constante. Estamos en continua traslación, no damos cuenta de los cambios que sufre nuestro paisaje sonoro cotidianos, lo atamos a nuestro territorio e incluso lo nombramos, creamos mapas sonoros, como si lo sonoro permaneciera inmóvil en un sitio cuando en realidad se encuentra fluctuante. Los sonidos que hemos sentenciado a un sitio geográfico mutan, el eco del cúmulo de acontecimientos que hemos estado escuchando son una tetra de nuestro cerebro que se anticipa al acontecimiento, lo unifica para no desorientarse, para sentirse “como en casa”.

“Todo sonido pasajero tiene un aspecto de alucinación, puesto que no deja huellas, y a partir de entonces puede resonar en la eternidad de un pretérito de la escucha” (Chion, 2019, p. 52). Es quizá por ello que en una escucha superficial de nuestro entorno resuena sin cambios significativos, ocultando tras de sí los distintos procesos de transformación que están sucediendo en su interior, al tiempo que cambia nuestra escucha atravesamos las capas sonoras, al delatar los sonidos que hasta entonces parecían no haber estado allí. Al ser conscientes del entorno sonoro, y haciendo uso de la escucha profunda como dispositivo de auscultación, es que nos damos cuenta de nuestra relación afectiva con lo sonoro.

3.2 Mi cuerpo como instrumento sonoro reverbera en el océano sonoro

Pareciera que el contexto actual nos relegó a un confinamiento total de escucha reducida que se ha tornado como una privación del todo. En realidad, en su correcta dimensión la escucha en el contexto actual del arte ha permitido explorar el acontecer sonoro y explorar nuestros entornos aural. Nos ha permitido dar cuenta de nuestra propiedad de entes flotantes en nuestro entorno. “El ciudadano flotante es una figura migrante e invisible, características que comparte con el sonido” (Matos, 2019, p.19). Esto lo refirió en el catálogo de la exposición, *Prácticas territoriales: visitantes con oídos*, el comisario Juan Matos-Capote en relación a la pieza “Ciudadano Flotante”¹³⁸ del artista Brandon Labelle(2018). Nuestro constante movimiento en el espacio-

¹³⁸ TEA Tenerife. (2018). ‘El ciudadano flotante’ [Video]. Consultado 2 November 2021, en <https://vimeo.com/281955465>.

tiempo no solo nos permite relacionarnos con distintos paisajes sonoros sino que nos permite dar cuenta de los cambios que se suceden en el paisaje sonoro. Atender con una escucha renovada estos cambios nos permite no solo encontrar dicha similitud sino que a la vez nos damos cuenta de nuestra efímera pero constante relación.

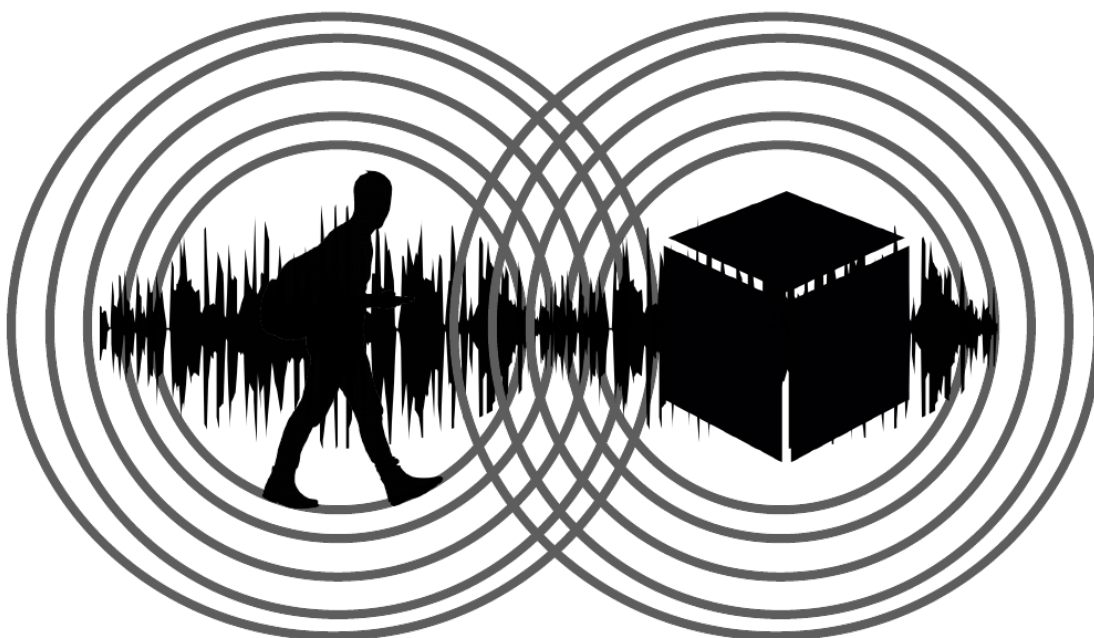


Fig. 49: Diseño de autor, (2022), sonido + cuerpo + objeto, [grafica digital]¹³⁹

Es importante dar cuenta de la importancia que tiene practicar una percepción desvinculada de una intención de comunicar. Es decir, de una intención de significación pre establecida de la sonoridad. La transversalidad a la que hacemos alusión deviene del intención de atender la expresividad del sonido desde una posición no central de la escucha, en el entendido que el afecto al que hacemos alusión refiere a la expresividad de los sonidos residuales no intencionados. Esto evidentemente se requiere no solo de mantener todos nuestros canales de percepción abiertos, sino también de sentir que nuestro cuerpo es como una fuente de sonidos.

El pensamiento antropocéntrico nos tuvo cautivos por tanto tiempo. Nos aisló del resto de los

¹³⁹ La figura 47 es un ejercicio gráfico que remite al intercambio de afectos entre el trinomio, cuerpo-escucha, escultura, y sonido.

objetos con los que cohabitamos en la cotidianidad, al relegarnos a un aprendizaje pasivo del entorno. La veladura del pensamiento antropocentrista nos volvió por tanto desentendidos de nuestro entorno y por tanto de nuestra relación con los otros objetos. “El hombre elude no la realidad, sino su responsabilidad ante ella” (Araujo, 2017, p. 2111). Una buena parte del arte sonoro actual permite situarnos ante el sonido desprovistos de prejuicios, atendiendo en su relación con nosotros y el entorno, no en consecuencia o para nosotros, es pues un enlace entre los objetos que se involucran en el acontecer de la escucha.

Esto también nos permite mencionar que aquellos que se aperturan a una escucha atenta no son seres especiales, sino por el contrario un oído no entrenado quizá tenga una relación con el entorno sonoro más sana. Esto quiere decir que permite que el sonido se exprese en sí mismo, por tanto aquellos que tenemos un oído que ha sido condicionado por una serie de supuestos culturales, sociales y artísticos, sobre todo en los campos de investigación en los que se articula una significación para los sonidos ya sean naturales o artificiales, no son los únicos que se permiten una limpieza de oído.

Una vez superado la idea de que el arte era un acto divino, al cual solo tenían acceso aquellos tocados por el dedo de Dios, hoy en día una parte del arte mira a la cotidianidad del entorno, no solo del autor o del espectador, sino que atiende de igual manera los distintos niveles en los que se afectan los objetos en sí mismos, y en relación con los otros objetos. En su libro *El poder del arte* el filósofo alemán Markus Gabriel inicia diciendo: “vivimos en una era estética, en donde el arte es omnipresente”¹⁴⁰ (Gabriel, 2020, p. 1), Lo difícil según Markus Gabriel deriva en diferenciar entre aquellos objetos cotidianos y un objeto artístico, sin embargo, recordemos que toda vez que los artistas dieron cuenta del “arte en la vida cotidiana” (Gabriel, 2020, p.1), desde las primeras décadas del siglo XX hacer una distinción entre un objeto y otro quedó relegado a una superficialidad. En la actualidad nuestra relación con los objetos deberá situarse en acontecimiento detonado por la afectación entre los objetos en el contexto dado. Para el artista filósofo Gustavo Celedon¹⁴¹ “la estética busca así el análisis de los acontecimientos sensibles” (Celedon, 2020, p.2). La sensibilidad a la que refiere Celedon no se reduce un adjetivo calificativo del acontecer sino que apertura el concepto de lo sensible a las expresiones que se suceden en

¹⁴⁰ Traducción propia: “We live in an aesthetic era. Artworks are omnipresent”.

¹⁴¹ Gustavo Celedon: es profesor titular de la Escuela de Cine de la Universidad de Valparaíso. Doctor en Filosofía por la Universidad París 8 Vincennes - Saint-Denis. Representante en América latina del Colegio Internacional de Filosofía y Director de la *Revista Latinoamericana* de la misma institución.(Suazo, 2021)

la cotidianidad. En ese sentido, podemos pensar los sonidos cotidianos como un acontecimiento lleno de sensibilidad.

Lo sonoro más allá del acto de comunicar se refiere a una serie de acontecimientos que se suceden constantemente. Basta con recordar que a diferencia de nuestros ojos, nuestros oídos no tienen párpados, por lo tanto nuestros canales auditivos siempre están al acecho. Incluso cuando dormimos nuestros oídos siguen alerta. Cuántos de nosotros no hemos interrumpido nuestro sueño a causa de un sonido minúsculo pero extraño. En su artículo “El mundo como interfaz” el artista y curador Peter Weibel¹⁴² menciona que “el mundo cambia a medida que lo hacen nuestras interfaces. Los límites del mundo son los límites de nuestra interfaz”(Weibel, 2001, p.25). Es quizá por ello que el contexto de pandemia veló nuestros límites. Nos hemos acotado a una rutina que nos mantiene postrados en una silla frente a un monitor, pero la herramienta (el ordenador) no es el capataz, nosotros en lo particular somos nuestro propio capataz.

Debemos permitirnos re descubrir nuestro entorno, aperturar los sentidos, atender los acontecimientos cotidianos con un cuerpo perceptivo. “El arte hace que el mundo sea percibido desde el interior del mundo”¹⁴³ (Luhmann, citado en Schinkel, 2010, p. 270). Dejémonos envolver en el acontecer sonoro. Para atender lo sonoro no es requisito aislarse en el desierto o viajar a las profundidades del bosque, mucho menos sumergirnos en las profundidades del océano. El sonido viene a nosotros. De hecho, nos encontramos en lo sonoro, somos receptores y emisores de nuestro propio océano sonoro.

A través del arte con sonido nuestras interfaces pueden llegar a modificarse de tal manera que toda vez que las esculturas propuestas y citadas en este texto, interactúan con el auditor. Este, al enfrentar nuevamente la cotidianidad, la percibirá de manera distinta, como si todo fuera nuevo. El arte no solo abre una ventana a lo cotidiano, sino que al mismo tiempo detona un desarrollo en nuestros canales de percepción.

“El arte sonoro es inherentemente perceptual y participativo”¹⁴⁴ (Chattopadhyay, 2017, p.2). Por

¹⁴² Peter Weibel (5 de marzo de 1944), es un artista posconceptual, comisario y teórico de los nuevos medios austriaco de fama internacional. ("Peter Weibel - Wikipedia", 2021)

¹⁴³ Traducción propia: “Art thus makes “world” visible from within the world”.

¹⁴⁴ Traducción propia: “The sound art is inherently perceptual and participatory”.

lo tanto hagamos uso de las estrategias a las que han recurrido aquellos artistas que han vinculado su trabajo al acto de escuchar. Rompamos con los lazos del ocularcentrismo. “Una obra de arte será aquella que ocasione una experiencia alternativa a la ordinaria, donde el sujeto puede liberarse de las relaciones usuales en todos los niveles”. (Perez Rubio, 2013, p.195). Es aquí donde debemos atender los sonidos cotidianos con una escucha renovada, libre de prejuicios. “Más allá de una accesibilidad antropocéntrica al mundo” (Ralon, 2015, p.67), los sonidos se manifiestan en sí mismos, no nos necesitan para suceder, el acto de resistencia es pensar la escucha como dispositivo, como un epifenómeno¹⁴⁵.

3.2.1 Aprender el océano sonoro

Una de las estrategias de las prácticas artísticas que tuvieron su origen el siglo pasado fue atender el sonido más allá de su relación con lo musical. Tomar distancia de lo sonoro en el contexto de lo musical nos reveló que vivimos dentro del acontecer sonoro. Para el sonido los bordes se diluyen¹⁴⁶. En lo musical el sonido es encausado. A mi parecer antes de las vanguardias artísticas la música suponía una ficción de lo cotidiano. Romper con esta ficcionalidad supuso una apertura de oído. Es indispensable remitir a la famosa obra 4'33" de John Cage, en la cual, en primera instancia los asistentes al evento se sintieron timados. Con el paso del tiempo, se dieron cuenta de que en el cotidiano del acontecer sonoro, esa experiencia siempre estuvo allí dentro y fuera de la sala de concierto, sin intermediarios. Solo hacía falta prestarse a la escucha.

Prous, citado por el filósofo Maurizio Ferraris, “escribe que el objetivo de la obra de artes no es hacernos ver maravillas, sino servir como telescopio o microscopio para coger nuestra vida” (Ferraris, 2012, p.110). Para nuestros fines hará la función de estetoscopio, que nos permita atender a todos los sonidos, permitiendo que sea nuestra condición natural de escucha selectiva lo que nos permita atender los sonidos minúsculos, aquellos que hemos relegado al silencio, los

¹⁴⁵ Del gr. ἐπιφαινόμενον *epiphainómenon* 'lo que aparece a continuación'.

1.m. *Psicol.* Fenómeno accesorio que acompaña al fenómeno principal y que no tiene influencia sobre él.

¹⁴⁶ No solo nos referimos a una frontera material, arquitectónica, incluso orgánica y mental, siguiendo las líneas de nuestra propuesta va más allá de lo real-virtual, como lo hemos mencionado con anterioridad lo sonoro nos compete de manera activa, “oímos cosas a través del espacio, por medio del espacio, a través del espacio. El espacio no es un fondo neutral para oír” (Szendy, P., 2015,p.117).

cuales catalogamos como residuos sonoros¹⁴⁷.

Cuando dejamos de prestar atención a los sonidos que nos acompañan en la cotidianidad, los acallamos. Al darnos cuenta nuevamente de su presencia nos causan extrañeza, incluso nos ponen alerta. “El sonido es una resonancia siniestra -una relación con lo irracional y lo inexplicable que deseamos y tememos al mismo tiempo” (Toop, citado en Celedon, 2020, p.7). Hagamos una pausa, es momento de prestar atención a nuestra respiración, ¿alguna vez has reparado en cómo se escucha? Quizá solamente has prestado atención cuando se vuelve parte de una batería de síntomas que anuncian una afección discordante o cuando con quien compartimos el espacio a medianoche nos da un codazo porque hemos dejado de respirar o lo estamos haciendo demasiado fuerte. En estos casos depende de un agente externo quien nos anuncia que nuestro respirar ha salido de su cotidiano.

He allí la importancia de prestar atención a los sonidos que inconscientemente les hemos dejado de prestar atención. No para atender nuestras afecciones médicas sino para dar cuenta de la cantidad de sonidos que se hacen presentes en nuestra constante relación con el espacio. Quizá en estos momentos no estamos escuchando el crujir de nuestras sillas. Tratamos de aislarnos de los sonidos no deseados del exterior, ya sea el constante ajeteo ciudadano o incluso la loca efervescencia de las aves. Parte de los proyectos englobados dentro del concepto escultura sonora nos permiten adentrarnos aún más en los acontecimientos sonoros que nos acompañan en lo cotidiano. ¿Alguna vez has reparado en el sonido que se produce cuando tu ropaje se roza entre sí? Marcel Duchamp describe este momento como un *inframine*, un acontecer infraleve. Y son estos acontecimientos los que a mi parecer dotan de estructura al acontecer sonoro. Son los sonidos que en la penumbra sostienen en constante fluir del océano sonoro al que pertenecemos.

Como anunciamos anteriormente estamos inmersos en el océano sonoro. Nos encontramos en una posición activa y pasiva al mismo tiempo en que se sucede lo sonoro. Dar cuenta de ello requiere ser perceptivo al sonido sin reparar en la fuente que lo produce. El verdadero ejercicio de resistencia radica en poder atender los sonidos sin anclarlos a la fuente que los provoca, puesto que cuando describimos un sonido invariablemente lo asimilamos como una característica del objeto que lo provoca: el “sonido de mi cafetera”, por ejemplo. Pero es importante entender

¹⁴⁷ Llamamos residuos sonoros a los sonidos que han sido relegados por otros de mayor intensidad. Acontecimientos que han sido relegados a un ensordecimiento por su cotidianidad e incluso por su falta de vigencia comunicativa. Son los ruidos y silencios que se encuentran al fondo del paisaje sonoro, digamos pues que en el argot de la pintura sería la materia que fondea el paisaje.

que los sonidos no le pertenecen al objeto. Lo sonoro es un objeto en sí mismo que se ve afectado al tiempo que afecta el resto de los objetos y nosotros somos un objeto más en esta constante interacción de afectos. “Puesto que el mundo no existe, existen infinitos campos de sentido en los que hemos sido arrojados y entre los que establecemos puentes” (Gabriel, 2016, p.220). En el contexto de nuestra propuesta de pensar la escultura sonora como dispositivos de escucha, las propuestas escultóricas facilitan el tendido de puentes, al permitir atender la escucha y sus afectos sin prejuicios, al tiempo que nos damos cuenta de que en el proceso tendemos puentes con nuestros propios afectos dentro del océano sonoro.

Anuncia en su texto sobre el sonido el compositor Michel Chion que “terminar en el océano sugiere muy bien la tendencia de los sonidos a absorberse unos en otros, un sonido siempre puede ser sofocado por otro”. (Chion, 2019, p.27). En este fluir y mezclarse en toda la extensión del concepto, el acontecer sonoro se libera del acto de comunicar en el sentido lingüístico o musical. El batimiento sonoro trae consigo sonidos que surgen de la afección entre actos sonoros. Al prestar atención a los acontecimientos sonoros, atendemos a la ontología del sonido. Si bien, como hemos referido hasta ahora, en cuanto a nuestra relación con el entorno sonoro, que es impensable pensarnos fuera del océano sonoro, sí que podemos pensar las palabras del compositor Chion en cuanto a su propuesta de modelo de interacción sonora, entre los objetos sonoros y nosotros.

Aprehender el océano sonoro como acto de resistencia, es salir a nuestro balcón y auscultar los sonidos que forman parte de nuestro día a día. Los sonidos que forman parte de nuestra realidad. Es decir, tomar un respiro para dar cuenta de la riqueza de texturas sonoras en las que nos encontramos, es percatarnos de que el sonido atraviesa nuestros cuerpos y sigue su camino en su inagotable morfología. “Escuchar es ingresar a la espacialidad que, al mismo tiempo, me penetra: pues ella se abre en mí tanto como en torno a mí”. (Nancy, 2002, p.33).

El compositor David Toop en su libro *Resonancias Siniestras* distingue que, “a veces la escucha es involuntaria, una escucha no buscada de sonidos producidos por acciones que no pueden ser vistas” (Toop, 2017, p.123). Dispongamos entonces nuestra percepción a los sonidos minúsculos, exploremos entre los “ruidos y silencios” de nuestra cotidianidad. La exploración de los sonidos que reverberan con y en nuestros cuerpos. Ya sea en el desarrollo de proyectos artísticos o involucrando conceptos de asignaturas ligadas a las ciencias y las humanidades que permiten un aprendizaje transdisciplinar y transmedial, de conceptos abstractos.

Nuestra relación con el océano sonoro involucra todos nuestros canales de percepción. Por eso tenemos que atenderlo con un cuerpo sensible. Para explorarlo podemos echar mano de tantas disciplinas de investigación como queramos, desde la ciencias de la complejidad, ciencias cognitivas, antropología, artes, y hasta las culinarias. Imaginemos preparar un platillo en relación a nuestro paisaje sonoro, ¿qué sabor tendría?

Los estudios aurales atraviesan de manera transversal distintos campos del conocimiento y generan proyectos transdisciplinarios, en donde cada una de las áreas de investigación aportan desde su *expertise*. Los resultados permiten escuchar el acontecer sonoro desde distintos ángulos y en consecuencia, durante la aprehensión de la experiencia aural, encontramos un nicho que nos permite explorar el acontecer sonoro haciendo uso de vastas herramientas cognitivas y disciplinares. Lo anterior supondría entender que al igual que nuestro cuerpo, al afectar y verse afectado por nuestro entorno, no distingue entre los canales de percepción. No salimos al mundo diciendo “hoy solo voy a ver” y apagar el resto de nuestro canales receptores, aún no podemos hacer eso. “Abogando por una primacía de lo real más allá de todo subjetivismo, idealismo o correlacionismo, esto es, más allá de todo antropocentrismo” (Ramirez, 2019, p. 184). La realidad que supone el acontecimiento sonoro nos sitúa no en el centro sino que nos hace parte de él, desde nuestras expresividades nos afectamos los unos a los otros.

El océano sonoro es un sistema capaz de sostenerse y mantenerse por sí mismo (autopoiesis)¹⁴⁸. Para el artista sonoro Tito Rivas “el objeto sonoro no es el cuerpo físico que lo produce ni la vibración física que se propaga en el aire, sino la materia sonora que se hace patente en nuestro oído” (Rivas, 2010, p.5). El acto de escuchar nos permite aprehender efímeramente el acontecer sonoro. Lo retenemos en nuestra memoria, en nuestra piel, pero aquel sonido que nos estremeció nunca lo volveremos a escuchar. Los sonidos no se detienen, mutan en su temporalidad. El movimiento, el espacio y tiempo son afectados y afectan al sonido. Incluso cuando hacemos uso de dispositivos para grabar el sonido, los sonidos que quedan registrados se vuelven una representación del acontecer sonoro, más no una réplica del mismo.

El espacio no es un fondo neutral para oír, el oír ya siempre está implicado en el espacio. En

¹⁴⁸ Autopoiesis: “autopoiesis no es un término metafórico, sino que en un sentido más literal se define como una creación propia o auto producción” (Gonzalez-Grandondo, X., 2013, p.4), para fines de la investigación, referimos el concepto a la autonomía de la expresión del sonido en tanto objeto, los que nos permite atender su expresividad desde una perspectiva transversal.

palabras del escritor francés Pascal Quignard, “el sonido ignora la piel, no sabe lo que es un límite” (Quignard, 2005, p.22). Nos interesa atender a los sonidos en atención a su ontología, a la percepción del acontecimiento áurico con un cuerpo sensitivo, más allá de la carga de significaciones que puedan atribuírsele, incluso de aquellas abstracciones venidas del terreno de lo musical. Es por ello que a partir del contexto de lo escultórico, el sonido y el arte de escuchar se atienden desde sus afecciones al espacio-tiempo.

3.3 La escucha emancipada como acto de resistencia

“No hay paisaje sonoro porque el paisaje supone distancia ante lo visible. No hay apartamiento ante lo sonoro” (Quignard, 2005, p.23). Del sonido no hay escapatoria como hemos referido a lo largo del texto. No podemos tomar distancia del sonido incluso si nuestra capacidad auditiva en un sentido mecánico (coclear) se viera afectada. Lo sonoro reverberaba en cada parte minúscula de nuestro cuerpo. Algunas prácticas de la escultura sonora actual nos ponen en situación, al proponer atender lo sonoro a pesar de nuestras limitaciones cocleares que nos permiten dar cuenta que nuestra piel es un órgano sensible a todo tacto sonoro. Esto, en cuanto que nuestra piel cubre en toda dimensión nuestra estructura corporal. Es por ello que lo sonoro no solo excita nuestros canales auditivos, sino que también nuestro cerebro tanto en lo háptico como en su proceso cognitivo.

El sonido no musical se encuentra presente en todo momento independientemente del escucha. Su origen no depende de aquel que lo oye, sin embargo, en el momento de coincidir en un punto determinado (espacio-tiempo) se sucede la interacción entre el cuerpo resonante del escucha y el sonido cargado de su propia expresividad. Es en este momento cuando se sucede la escucha. Es importante reparar en la emancipación del sonido del pensamiento antropocéntrico para tener un acercamiento al sonido libre de prejuicios permitiendo que se manifieste en sí mismo. Esto nos permitirá renovar la escucha y volver al punto inicial, la primera escucha. “El bebe que fuimos aún no hacia esa discriminación entre sonido directo y sonido reflejo, y que oía el sonido en una suerte de vasto eco” (Chion, 2019, p.31). Volver en el tiempo resulta virtualmente imposible, quizá nos acerquemos a ello, al menos para nuestro propósito de escucha, desaprender, liberar nuestros canales de percepción.

John Cage nos invitó a aperturar los oídos a los sonidos que siempre estuvieron allí. Incluso nos invitó a procesarlos desde el terreno de lo musical con la intención de gradualmente ir emancipando lo sonoro del lenguaje musical y pensar el sonido en su propia expresividad despojada de prejuicios. Pero sobre todo apartándonos de la idea de que el sonido le pertenece a un objeto o persona. Los sonidos como acontecimientos se suceden tras una interacción entre distintos objetos. No existen los sonidos de las cosas. Los ruidos que emanan del estómago de mi gato no le pertenecen, son un acontecimiento dado por muchos factores.

Nos damos cuenta pues que no todo está perdido en nuestro contexto actual. La escucha atenta apertura un reconocimiento de nuestro entorno. Por ello, giremos nuestra escucha al exterior. Prestemos atención a los sonidos que surgen de nuestra interacción con otros objetos, permitamos atestiguar la ontología del sonido en su proceso de morfogénesis y ser receptivos en una acto recíproco. “La ontología orientada a objetos¹⁴⁹ (OOO) propone una ampliación óptica que le permita a todos los entes -humanos y no humanos, reales y ficticios- ser igualmente objetos” (Ralon, 2015, p.282)”. Permitamos entonces, percibir el sonido desprovisto de todos los parámetros, de todas las variables, de toda síntesis, volvamos a un estado cero.

Poner la escucha en estado cero o volver a una primer escucha supone permitir atender lo sonoro con un oído ejercitado para atender lo sonoro sin un interés por sujetarlo. Como si se tratase de un objeto de colección, como un acontecimiento que en su fugacidad nos deja una reverberación de su presencia la cual podemos preservar en la memoria. “La perfectibilidad de un sonido es abandonarlo a su simple comportamiento, es decir, a su autorregulación” (Celedon, 2020, p.10). Incluso en nuestra memoria su autorregulación continua en el entendido de que el acontecer sonoro atestiguado no es el mismo que recordamos y que con el tiempo este recuerdo suscita transformaciones. También puede llegar el momento en el que el recuerdo se esfuma para dejar en su lugar a un recuerdo de un sonido que nunca escuchamos o que nunca perteneció a dicho contexto.

Para el filósofo holandés Baruch Spinoza¹⁵⁰ “la materia es materia afectiva: afectante y afectada: un cuerpo afecta a otros y a su vez él mismo es afectado por otros cuerpos” (Berberis de Mercado

¹⁴⁹La ontología orientada a objetos (abreviada a menudo como OOO) es una posición filosófica de que los objetos existen independientemente de la percepción humana y cuestionan el papel central de la perspectiva humana dentro de la filosofía tradicional. (“Ontología orientada a objetos”, 2021).

¹⁵⁰ Baruch Spinoza (Ámsterdam, 24 de noviembre de 1632 - La Haya, 21 de febrero de 1677) fue un filósofo neerlandés de origen sefardí hispano-portugués. También se le conoce como Baruj, Bento, Benito,

et al, 2010, p.3). Por su capacidad de ser afectado lo sonoro se presenta ante nosotros desprovisto de prejuicios. Extender esta desnudez a través de propuestas artísticas permite al escucha atender sin prejuicios. Estas propuesta se encuentran en un espacio neutral en el que cada objeto se presenta al encuentro sin intenciones de subordinar al resto. La experiencia artística venida de la escultura sonora no pretende ficcionalizar lo sonoro y el acto de escuchar, sino que teje los puentes para que el acontecer sonoro y la escucha devengan en experiencia estética. “[...]La estética no narra descriptivamente las cosas, sino que las presenta en su propia ejecución. El idioma que permite expresar la ejecución es el arte, esto es lo que hace: [Mostrar] el objeto estético [como] una intimidad en cuanto tal” (Harman, Citado en Quintero, 2021, p. 7). Permitamos ir al encuentro de lo sonoro cual infante que por vez primera se encuentra intimidado por las afecciones que el entorno nos provee.

“Para escuchar necesitamos desear, y éste es el único modo en el que podemos conectarnos auralmente con el mundo que nos rodea” (Rocha, 2016, p.97). Como hemos propuesto hasta ahora, una escucha emancipada refiere a la intención de ir por lo sonoro sin ataduras preconcebidas, alejándonos lo más posible de su significación lingüística o musical. El estudio de la escucha y lo sonoro desde sus terrenos, que por mucho tiempo se relegó como el único frente de batalla para entender o comprender el fenómeno sonoro, nos invita a distanciarnos de estos supuestos. “En contacto con el arte aprendemos a liberarnos de la suposición de que existe un orden estipulado del mundo, del que somos espectadores pasivos.” (Gabriel, 2016, p. 197). Como hemos mencionado con anterioridad, la expresividad del sonido nos incluye, no nos pertenece, ni le pertenecemos. Algunas de las propuestas artísticas que trabajan con sonido nos permiten dar cuenta de ello. La propuesta se extenderá en la cotidianidad en tanto el espectador-escucha de cuenta que el acontecer sonoro nos acompaña en todo momento.

En este punto encontramos en la escultura sonora actual propuestas que muestran un interés por proponer otras formas de atender sonidos que siempre estuvieron allí. Ya sea atendiendo al sonido en su relación espacial como en su propia ontología o alejándose en la manera de lo posible de la fuente que los produjo, al desdibujar los procesos por los que obtuvo su independencia del contexto del que fue sustraído. A propósito de los artistas que trabajan con sonido, “ellos sacan ventaja de esa concepción de la naturaleza en la que está es expresiva,

Benedicto o Benedictus (de) Spinoza o Espinosa. ("Baruch Spinoza - Wikipedia, la enciclopedia libre", 2021).

creativa y que da origen a la forma por sí misma sin necesidad de una agencia psíquica, divina o humana, que se la imponga” (De Landa, 2011).

Nuestra relación con el entorno sonoro nos identifica no por la pertenencia en el sentido de sujeción sino en cuanto a los afectos que intercambiamos. Es a través de estos que nos reconocemos como objetos afectantes y afectados. Por lo tanto toca desdibujar las fronteras que nos suponían como centros del fenómeno. Los acontecimientos se expresan con y a pesar de nosotros de tal manera que el sonido siempre ha estado allí y continuará estando aún en nuestra ausencia.

A lo largo del texto proponemos estrategias para atender los aconteceres sonoros tendiendo puentes que desde la práctica de la escultura sonora enlazan el acontecer sonoro con el escucha. Esto toda vez que este tenga el interés y la excitación de auscultar el océano sonoro en el que se encuentra inmerso, sucederá la ínfima aprehensión del acontecer sonoro.

3.4 Escuchar-recordar-relacionar

Cuando decimos estar al acecho del acontecimiento sonoro no sólo nos referimos a la atención que se presta a los acontecimientos sonoros sucedidos al exterior del cuerpo del auditor. Recordemos que las líneas que se tienden para generar las redes de afectos en cuanto a la percepción del sonido actúan por igual forma desde el interior del cuerpo, de allí quizá también debemos referir a la escucha encarnada, o quizá podríamos nombrarla en este punto una *escucha cerebral*¹⁵¹. Aquellos recuerdos sonoros que a lo largo de nuestras experiencias en el entorno hemos sujetado instantáneamente o que quizá simplemente hemos significado a nuestra conveniencia, esta apropiación debe suponer no una sujeción del sonido sino una interpretación del acontecimiento sonoro.

Al momento de crear un entorno propio buscamos aquellos estímulos que nos permiten situarnos en espacio tiempo. Creamos nuestro propio espacio. “El sonido es capaz de estimular la mente

¹⁵¹ La escucha cerebral es un concepto esbozado en este apartado. Debe ser un concepto que nos permitirá en futuras investigaciones ahondar más sobre aquellas escuchas que suceden al interior de nuestra memoria, aun cuando es estimulada por signos y símbolos ajenos a los estímulos acústicos.

cuando construye unas imágenes ideales desvinculadas de las imágenes reales” (Ariza, J., 2008, p.19). Acorde a los contextos en los que nos encontremos el paisaje sonoro que se sucede en cada sitio geográfico tiene una impronta en nuestra percepción. La significación no sólo deviene de las características socioculturales que podamos añadir al acontecimiento sonoro, sino que también intervienen factores ajenos a los estímulos acústicos, claro que para ello debes tener en cuenta que nuestras interfaces trabajan en colectivo y se activan en todo momento.

La percepción háptica del sonido no permite tocar el mundo, nos permite sentirnos, interactuar en un acto que procura una interrelación entre los objetos. Evidentemente nos referimos a que no solo se sucede como un encuentro fugaz, sino que aun cuando no creemos no estar prestando atención al entorno, nuestro cerebro se encuentra analizando la situación en la que nos encontramos. “Poseemos una memoria auditiva que registra una gran cantidad de información sonora proveniente del entorno” (Dominguez Ruiz, 2019, p.96). Al volver al mismo contexto nuestro sistema somatosensorial es estimulado, por lo tanto nos da una pauta espacio temporal que nos permite desplazarnos por el sitio y abrir los canales de percepción de acorde al estímulo que ha reconocido. Algunas propuestas de escultura sonora recurren al acontecimiento sonoro para estimular emotivamente al espectador-escucha, ya sea reproduciendo voces, música o ambientes sonoros que remiten a un suceso histórico, motivando a que el cuerpo y mente del auditor se someta a un bombardeo de estímulos que dan pie a la experiencia estética de un escucha que demanda del espectador una empatía desde lo recordado.

Los acontecimientos sonoros afectan nuestro sistema emocional, fisiológico, cognitivo, cuando pasan de ser *resonancias siniestras a sonido objeto*. El acontecimiento es interpretado, activando nuestras interfaces que nos sitúa en espacio-tiempo al hacer un llamado de experiencias previas. “A el sonido objeto le añadimos atributos y los acompañamos de sustantivos y adjetivos, nominándolos, clasificándolos, calificándolos” (Bejarano Calvo, C. M., 2017, p.194). Toda vez que le otorgamos un nombre y clasificación a un sonido lo sujetamos a una característica otorgada, le adjudicamos propiedades, incluso lo reducimos a ser la propiedad de un evento: “el sonido de tal o cual cosa”. Si bien todos los sonidos nos afectan, no todos los sonidos están dispuestos a ser significado. Los silencios sonoros, los ruidos, y lo sonidos residuales, escapan al menos en su ontología, a una imposición de significados siendo que, el “sonido no describe sino produce el objeto/fenómeno bajo consideración”¹⁵². El acontecimiento sonoro aun cuando

¹⁵² Traducción propia: “sound does not describe but produces the object/phenomenon under consideration” (Voegelin citado en Fiebig, G., 2015, p. 205).

devendra de un recuerdo, no siempre será el mismo sonido, se irá degradando la experiencia previa en sumativa con otras experiencias, siendo el recuerdo sonoro una especie de “sobre escritura de archivo”, por lo tanto el sonido se reinterpreta en cada llamamiento.

Los paisajes sonoros que habitan nuestros recuerdos tendrán una relación afectiva. Esto podría silenciar, acallar, algunos sonidos que en apariencia no tienen una participación primordial para nuestra relación con el entorno. “El cerebro afina su propio sentido del sonido y cuando un patrón de ruidos se oye varias veces, el cerebro memoriza ese patrón” (Rubini, V., 2017, 76). Sin embargo, el muteo de estos sonidos repetitivos es lo que nosotros hemos venido llamando a lo largo del texto *sonidos residuales*, los cuales poseen propiedades estéticas. Son esta repetición de patrones sonoros los que despertaron el interés de los artistas de vanguardia, sonidos mecanizados. Estas repeticiones también las podemos encontrar en la naturaleza como en el caso de las cascadas. Aquel que escucha cotidianamente el fluir de la caída del agua dejará de prestarle atención silenciando su caudal. Tal cual sucede para aquellos que conviven en la cotidianidad con una maquinaria que produce el mismo sonido infinitamente. “Se tiende a pensar que cuando dejamos de escuchar un sonido deja de existir, pero es importante entender que en la escucha existe memoria” (Bejarano López, J., 2017, p.18). Aun cuando el acontecimiento sonoro se ha memorizado, siempre está allí, siendo que cuando cesa o cambia su patrón nos damos cuenta de su ausencia. Pero es por ello que nos referimos a la importancia de prestar atención a los sonidos silenciados, consideramos que son los que nos permiten dar cuenta de la morfogénesis del acontecimiento sonoro.

Escuchar hace un llamamiento a la imaginación y la memoria. Esto pasa cuando nos llama la atención un sonido, “una escucha intermedial *in absentia* sería cuando una imagen u otro medio no sonoro incluye elementos que activan una experiencia aurál implícita” (Woodside Woods, J. J., 2019, p. 196). Cuando referimos a una escucha no coclear incluimos al mismo tiempo estos estímulos que detonan una escucha que se configura a partir de lo recordado y la relaciones previas que tuvimos con los paisajes sonoros aprendidos. Esta escucha intermedial a la que refiere el investigador Woodside Woods no solo implica un estremecimiento en cuanto la estimulación de los canales auditivos, sino que al mismo tiempo se activa nuestro sistema sensoriomotor, lo que significa que no solo recordamos como se escucha sino también cómo se siente estar rodeado por dicho paisaje sonoro.

Nuestra relación con el acontecimiento sonoro y nuestra piel no solo remite a la experiencia fugaz de una caricia, sino que también nuestra piel recordará el intercambio de afectos. “Entonces la piel aparece como una interfaz porosa que permite fusionar lo interno con lo externo” (Morand, F., 2016 ,p.36). Interpretamos las palabras de Morad con la intención de referir al desbordamiento de la experiencia sonora. Como hemos mencionado hasta ahora el sonido no puede sujetarse. La experiencia siempre será distinta, ya que aun cuando lo estemos reproduciendo de una grabación el estímulo será disímil al que le precedió, “El mismo sonido tiene una raíz corporal, que pasa por el cuerpo antes que por el pensamiento en sí mismo, o bien, que ocurre al mismo tiempo” (Rodríguez Kees, D., 2020, p.17). Cuando nos referimos a una escucha corporizada, nos apremia dar cuenta que la experiencia estética detonada por las esculturas sonoras mencionadas en la investigación. Estas procuran aludir a la corporalidad del sonido, ya que la autopoiesis es enmarcada por el sonido y al mismo tiempo el acontecimiento sonoro demarca su espacio.

Como hemos mencionado con anterioridad las fronteras parecieran no existir para el acontecimiento sonoro. Los bordes se diluyen. Entramos en sintonía con nuestro entorno sonoro: “la frecuencia cardiaca, la frecuencia respiratoria, las frecuencias hormonales y las frecuencias emocionales se coordinan con las frecuencias vibratorias del ritmo o timbre musical” (González-Grandón, X., 2019, p.4). Es decir, se activa el sistema somatosensorial del auditor. Esto nos permite pensar en el sonido y sus afectos no sólo incitador de los canales auditivos, sino como el resultado de una actitud reduccionista. Las investigaciones en torno al sonido han dado cuenta de la importancia que deviene de una escucha atenta. Una escucha que no se sitúa en un estímulo coclear, sino que afecta nuestros canales de percepción, estimulando nuestro cuerpo por dentro y por fuera en todos los sentidos. “Los sonidos forman parte de nuestra experiencia y su escucha puede desencadenar asociaciones inconscientes y hacer surgir de la memoria impresiones e imágenes” (Atienza, R., 2008, p.2). Así que para fines de nuestra investigación hemos insistido en la necesidad de prestar atención a los sonidos previo a sus significación o relación con experiencias previas. Pero aun cuando nos enfrentamos a un estímulo acústico que no conocemos, nuestro cerebro lo relaciona con experiencias previas. Al menos por un instante el sonido se nos presenta al desnudo.

Toda vez que un sonido se nos presenta en un contexto cotidiano o en torno a la escultura sonora, demanda del auditor una escucha activa. Recordemos que los procesos creativos no son endémicos de los artistas, sino que son parte de nuestro proceso de atender los estímulos que encontramos en nuestro entorno por tanto, “la escucha de los sonidos que nos rodean siempre

nos demandan más esfuerzo y creatividad” (Rocha, M., 2016). Incluso cuando un sonido pareciera haber sido silenciado o acallado por otro de mayor intensidad, su presencia continúa. Nuestro cuerpo y mente lo sigue percibiendo aún cuando se encuentre en “la última capa sonora” de nuestro paisaje sonoro. “Un sonido significa porque emociona y emociona porque la escucha hace emerger diversas asociaciones relacionadas con este” (Dominguez, 2015, p.100). No se trata de aprehender el sonido, sino de reconocer su ontología, de atenderlo, no como una consecuencia de un suceso o la propiedad de un evento sino como un objeto emancipado.

3.5 La corporalidad de la escucha: percepción plurisensorial inducida por la escultura sonora experimental

En este apartado se plantea la percepción del sonido a partir de propuestas artísticas que propicien experiencias plurisensoriales, espaciales y de temporalidad. En el contexto de la escultura sonora contemporánea refiero bajo el mismo concepto aquellas manifestaciones artísticas que involucran al sonido como agente detonador de la corporalidad de la escucha. Los ejercicios que revisaremos en el presente documento dotan de *corporalidad* al sonido, evidenciando e incluso potenciando la percepción de su fisicidad.

En el entendimiento de que el sonido es un ente en sí mismo, en constante cambio, y que el cuerpo del escucha es un órgano que toma un lugar activo, las obras aquí anunciadas procuran un acontecimiento entre estos agentes. Las esculturas sonoras son un punto de encuentro entre las sonoridades de estos. “No se trata de la dimensión temporal del acontecimiento acústico sino de su dimensión espacial”(Rebentisch, 2018, p.256). La participación activa del escucha-espectador en la ejecución de la experiencia artística, colaborador y productor de situaciones, es crucial la presencia de la corporalidad de la escucha.

En *Wave Ufo* (2003), de la artista multimedia Mariko Mori¹⁵³ (Tokio, Japón, 1967), mediante el uso de la tecnología en lectura de ondas cerebrales, se nos permite visualizar dentro del objeto

¹⁵³ Mariko Mori es una artista japonesa multimedia que trabaja con performance, diseño de moda, videos y fotografía. Asentada en Tokio y Nueva York, en su obra explora el contraste entre oriente y occidente, sintetiza dos mundos en una visión hiperrealista. («Mariko mori | IDIS», s. f.).

escultórico los estados de ánimo. De esta manera sinestésica el espectador es expuesto a sí mismo. El entorno depende de los sujetos interactuando con el objeto que los contiene, colores, formas y texturas son reinterpretadas por un ordenador al tiempo que las dibuja y proyecta.

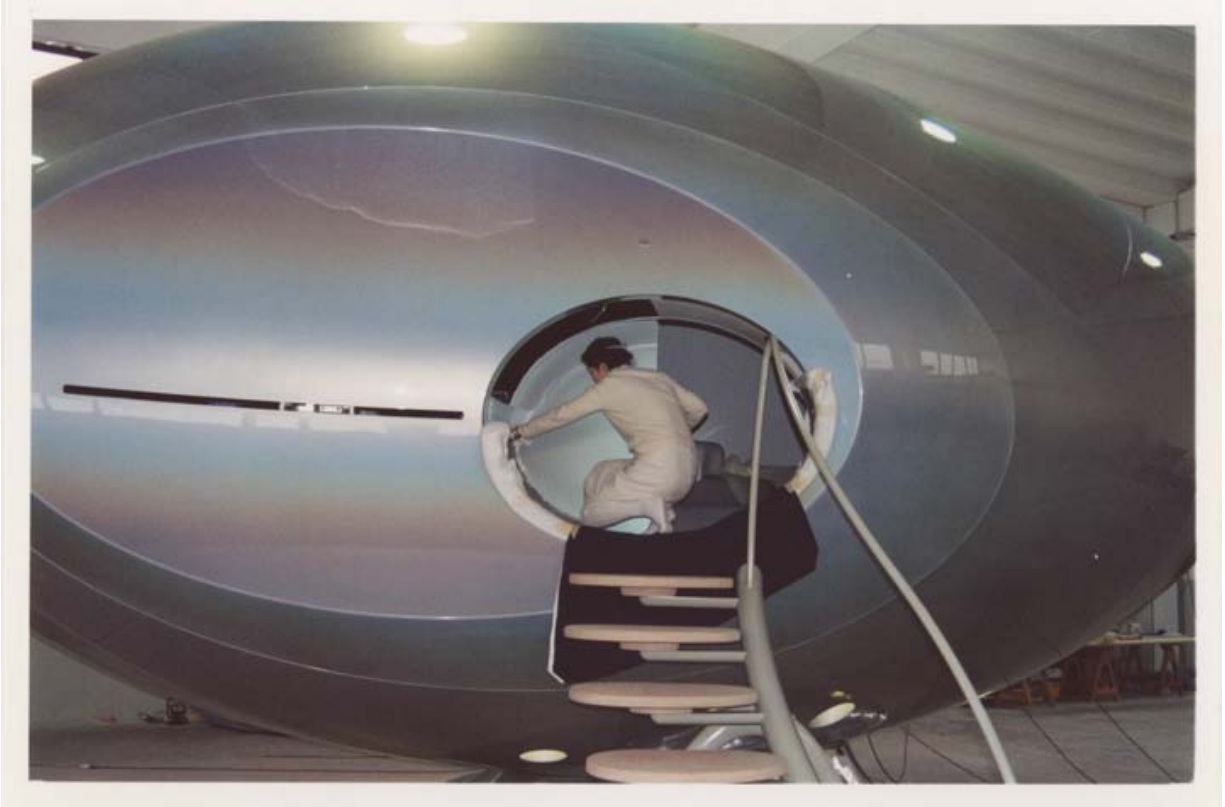


Fig. 50: Mori, Mariko, (2003), *Wave-UFO*, [Registro Fotográfico], por Tom Powel, <https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/wave-ufo/>

El paisaje sonoro resulta siniestro. En primera instancia se presenta como un extraño. Un sonido que el espectador no ha reparado en atender hasta el momento en que se presenta ajeno a su cuerpo. La intimidad en la que se penetra no solo refiere al encierro dentro de la cabina diseñada por la artista, sino que hay una intención de introspección, es pues un pestañeo a la relación que tenemos con nuestro entorno, del cómo nos afectamos mutuamente.

3.5.1 Percepción plurisensorial en la escultura sonora experimental actual

Al involucrar el sonido en *crudo* las esculturas que median la experiencia las podríamos abordar a manera de dispositivos que potencian la corporalidad de la experiencia háptica y sonora. Los elementos que forman parte de una obra en donde la escucha se vuelve el agente detonante de la experiencia artística, propician una participación activa tanto del elemento sonoro como del espectador-escucha, ya que es a partir de esta relación que la experiencia estética tiene lugar, entendiendo por ello que la obra de arte se sucede en la contingencia de los acontecimientos sonoros y su percepción plurisensorial.

En lo cotidiano no discernimos entre un sistema de percepción y otro para relacionarnos con nuestro entorno. Al ser aludidos por distintas manifestaciones de la naturaleza nuestro cuerpo se involucra por completo. Las primeras vanguardias artísticas proponen integrar la vida a la práctica artística, prolongar la experiencia estética en el diario acontecer.

El sonido toma un lugar importante dentro de las prácticas artísticas del siglo XX. Las características físicas y subjetivas del fenómeno sonoro son en parte los elementos que se integran al discurso conceptual y estético de las obras que lo integran. No hay que olvidar que desde las primeras vanguardias artísticas se cuestiona el ocularcentrismo, práctica que no solo repercute en las prácticas artísticas sino que social, política y económicamente ya que responde a una práctica de consumo. Nos encontraremos experiencias de la cotidianidad dentro de las dinámicas artísticas, y con ello, no solo nos damos cuenta de la innecesaria frontera disciplinar, sino que al mismo tiempo la sutil frontera entre arte y vida se disipa.

Para este estudio partiremos de la experiencia plurisensorial que se ha venido desarrollando a lo largo del siglo XX y el XXI. En las prácticas escultóricas que involucran la espacialidad, temporalidad y fisicidad del sonido, las cuales identificamos como esculturas sonoras, incluyendo aquellos proyectos performáticos e instalaciones. El propósito del presente trabajo no es debatir sobre la pertinencia de clasificarlos sino de abordarlos en conjunto en pro de la corporización de la experiencia del escucha. El objetivo es dar cuenta de la importancia que tiene la experiencia sensorial en dichas manifestaciones artísticas.

Las escultura sonoras que median la escucha dan cuerpo a los sonidos que se encuentran en nuestro entorno, en nuestra cotidianidad, aquellos sonidos que hemos relegado y silenciado., Estos silencios, ruidos y sonidos residuales son el fondo de la vida, acontecimientos que dan cuenta del incesante flujo sonoro, corporizando el paisaje sonoro. “No todo acontecimiento es un evento, sino sólo aquel que se presenta como *tyche*” (Perniola, 2002, p.88). Las esculturas sonoras dan cuenta de ello, se integran al océano sonoro para diseccionar aquellos acontecimiento sonoros que le parecen propicios dada la intención del trabajo artístico.

La escucha profunda del acontecimiento permite un acercamiento consciente de la constante transformación del evento sonoro. Así mismo destaca la participación del espectador-escucha al evidenciar su participación activa no solo durante su presencia en la escultura sino que en la cotidianidad. Nuestro cuerpo es la fuente y el receptor al mismo tiempo. “El ruido de fondo bien puede ser la base de nuestro ser, puede ser que nuestro ser no esté en reposo[...] El ruido de fondo nunca cesa; es ilimitado , continuo, interminable, inmutable”¹⁵⁴. Para Cage ¹⁵⁵ el silencio está integrado por estos ruidos de fondo. No podemos escapar de nuestra responsabilidad dentro del paisaje sonoro en el que nos encontramos inmersos. Somos un cuerpo en constante resonancia y esta resonancia se extiende más allá de nuestra piel, la cual nos protege pero también nos permite familiarizarnos con nuestro entorno sonoro.

Las propuestas de John Cage en torno a la escucha de lo cotidiano toman un lugar importante en las esculturas sonoras que aquí menciono, sin embargo, como mostraré más adelante me inclino por aquellas experiencias sonoras que no se encuentran delimitadas por un principio y un final *a priori*. Es decir, una temporalidad dictaminada por el artista, sino que la temporalidad de la escucha estará marcada por la propia naturaleza del sonido que se expresa en sí mismo. “El material acústico no puede ser asumido estéticamente en un significado determinado, ni tampoco ser captado como tal, como *mero ente*” (Rebentisch, 2018, p.259). Al profundizar en la escucha de un acontecimiento sonoro en particular, estamos dotando de identidad a dicho sonido, lo cual no necesariamente debe remitir a una significación subjetiva. Nos acercamos a esta posibilidad cuando las propuestas artísticas aluden a sonidos rezagados por otros de mayor

¹⁵⁴ Traducción propia: “ Background noise may well be the ground of our being. It may be that our being is not at rest [...] The background noise never case; it is limitless, continuous, unending, unchanging” (Serres, 1982, citado en Cox, 2009, p.19).

¹⁵⁵ "John Cage - Wikipedia, la enciclopedia libre." https://es.wikipedia.org/wiki/John_Cage. Fecha de acceso 20 ene.. 2021.

intensidad, cuya estrategia para evidenciar su presencia propone involucrar el cuerpo del escucha-espectador.

3.6 Diseñar un hábitat para el encuentro del sonido en pro de la escucha

La escultura sonora extiende la sensación del constante estado de evolución espacial del sonido. Al mismo tiempo esculpe el sonido en el espacio y esculpe el espacio con el sonido. Además, apertura la percepción de la fisicidad del sonido. “La escultura de esa unidad claramente implica consideraciones de su contenido espectral (frecuencia) y comportamiento de la envolvente (amplitud) en el tiempo”¹⁵⁶. Como daremos cuenta más adelante el sonido en su constante transformación, este no se mantiene resonante dentro de un espacio determinado. Recordemos que el silencio absoluto para nuestro cuerpo es inexistente.

Al usar materiales y objetos cotidianos para el diseño de esculturas sonoras mediadoras de la escucha, el espectador-escucha se involucra con mayor facilidad, no solo físicamente sino también afectivamente, al no requerir una preparación académica para acceder a la experiencia estética.

En la obra del artista Karel Van Der Eijk (1961)¹⁵⁷, *Ockenburg* (2008)¹⁵⁸, se da cuenta de ello, puesto que la escultura invita al espectador a habitarla para percibir el evento sonoro capturado por la escultura. El espectador-escucha debe introducir su cuerpo dentro del objeto escultórico como si de un exoesqueleto se tratase. Los receptores sonoros de la escultura capturan los sonidos habituales del paisaje en el que se encuentra inmersa la escultura. Al poner en primer plano la materialidad del sonido, la escultura sonora explora el espacio físico del paisaje y su relación con el espacio físico del escucha.

¹⁵⁶ Traducción propia: “The sculpting of that unit clearly involves considerations of its spectral content (frequency) and envelope behaviour (amplitude in time” (Harrison, 1998. p.118).

¹⁵⁷ "Karel van der Eijk | Omstand." <https://www.omstand.nl/kunstenaar/van-der-eijk-karel/>. Fecha de acceso 20 ene.. 2021.

¹⁵⁸ "Ockenburg 2008 - Karel van der Eijk." 26 feb.. 2012, <http://karelvandereijk.blogspot.com/2012/02/ockenburg-2008.html>. Fecha de acceso 20 ene. 2021.



Fig. 51: Van der Eijk, Karel, (2008), *Ockenburg*, [Registro fotográfico], <http://karelvandereijk.blogspot.com/2012/02/ockenburg-2008.html>

El océano sonoro cotidiano se nos presenta como una masa. Al prestarle atención en su pluralidad podremos distinguir la peculiaridad sonora de los elementos que la integran. “las esculturas sonoras alargan lo que Leibniz teorizó como “*petite perceptions*” (Leibniz, 1704. Citado en Cox, 2009, p.21). las *petite perceptions* dan cuerpo a nuestra percepción integral del entorno. Se trata de una percepción consciente. Cada onda individual es el resultado de una multitud de fuerzas que se manifiestan incesantemente produciendo *catástrofes*¹⁵⁹. “Las vibraciones del sonido no desaparecen se disipan, haciendo eco todo el tiempo porque la energía se conserva” (Evens, 2015, p.14). En la pieza *Cylindre Sonore* (1987)¹⁶⁰ del arquitecto Bernhard Leitner

¹⁵⁹ Refiero a *catástrofe* enunciando los procesos de cambio que se suceden durante la morfogénesis de los elementos que integran la realidad, basado en el pensamiento de Manuel de Landa, para mayor referencia del concepto recomiendo consultar el documento audiovisual de su participación en SITAC IX, con la charla: “Teoría y práctica de la catástrofe-viviendo al borde del caos” (de Landa, 2011)

¹⁶⁰ (2011, septiembre 13). AD Classics: Le Cylindre Sonore / Bernhard Leitner | ArchDaily. Recuperado el enero 20, 2021, de <https://www.archdaily.com/168152/ad-classics-le-cylindre-sonore-bernhard-leitner>

(Austria, 1938)¹⁶¹ el sonido reverbera de manera indeterminada. En el espacio arquitectónico los cuerpos cilíndricos que forman parte de la pieza procuran una prolongación del fenómeno acústico. De esa manera, la percepción del acontecer sonoro estará determinada por el sitio que ocupe el espectador dentro del espacio arquitectónico. El recinto procura un encuentro entre el cuerpo del escucha y el cuerpo adoptado por el sonido, ambos elementos se afectan entre sí, dando lugar a la experiencia estética.



Fig. 52: Leintner, Bernhard, (1987), *Le Cylindre Sonore*, [Registro fotográfico], <https://www.archdaily.com/168152/ad-classics-le-cylindre-sonore-bernhard-leitner>

¹⁶¹ (n.d.). Bernhard Leitner Bios/mobile/. Recuperado el enero 20, 2021, de <https://www.bernhardleitner.at/bios>

En la búsqueda de la corporalidad de la experiencia sonora, Harry Partch (California, 1901-1974)¹⁶², “encontró sonidos mágicos en los materiales que lo rodeaban” (Partch, 1991, citado en Kaylin, 2015), al quebrantar con el diseño de sus instrumentos los sistemas tradicionales de la sonoridad dentro del campo de la música occidental, los cuales podríamos considerar como esculturas-instrumentos¹⁶³. Estos aluden a la experiencia plurisensorial tanto del intérprete como por la del escucha. El ejecutante debe involucrar todo su cuerpo al hacer sonar el instrumento. La fisicidad del sonido provoca que el cuerpo del ejecutante se exprese mientras que los sonidos que emanan del cuerpo del instrumento se presentan a sí mismos.

En el entendido de que el sonido es un ente en sí mismo, en constante cambio, y que el cuerpo del escucha es un órgano que toma un lugar activo, al aperturar un acercamiento consciente a la expresión de la constante transformación del evento sonoro, la escultura sonora explora el espacio físico del paisaje y su relación con el espacio físico del escucha, la corporalidad de la experiencia es al mismo tiempo visceral y cognitiva.

Esto nos recuerda al concepto que desarrolló Bernhard Leinert en su obra, *Escucha corporal*¹⁶⁴. Las obras permiten al espectador tener una experiencia háptica y coclear, al aprovechar la materialidad del sonido e involucrar la totalidad del cuerpo. Recordemos que nuestro cuerpo está protegido por la piel, órgano sensorial. “La escultura es según Heidegger “corporeización de lugares”, que a su vez abren o “acogen espacios” (Rebentisch, 2018, p.290). En la obra *Diabolus* (2001)¹⁶⁵ del artista Finnbogi Petursson (Reykjavík, 1959)¹⁶⁶, el artista proyecta bajas frecuencias resultado de la unión de dos frecuencias bajas de distintas fuentes. La percepción acústica del resultado sonoro es casi imperceptible sin embargo, la piel como órgano sensorial, es mayormente receptiva a dicho estímulo acústico. En esta pieza nos damos cuenta que el sonido ocupa el espacio determinado por la escultura, adopta el cuerpo del objeto escultórico.

¹⁶² (n.d.). Harry Partch - Wikipedia, la enciclopedia libre. Recuperado el enero 20, 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Harry_Partch

¹⁶³ Cuando refiero a esculturas-instrumento, aludo a construcciones o ensamblajes de objetos tridimensionales, diseñados como fuente sonora, en donde su ejecución da lugar a pensarlos como instrumentos musicales que requieren de un ejecutante para hacerlos sonar.

¹⁶⁴ Traducción propia: “Corporeal hearing” (Schultz 2002, Citado en Kaylin 2015).

¹⁶⁵ (2019, marzo 9). Diabolus - Finnbogi Pétursson (2001) on Vimeo. Recuperado el enero 20, 2021, de <https://vimeo.com/322457214>

¹⁶⁶ (n.d.). Finnbogi Petursson Biography – Finnbogi Petursson on artnet. Recuperado el enero 20, 2021, de <http://www.artnet.com/artists/finnbogi-petursson/biography>



Fig. 53: Petursson, Finnbogi, (2001), *Diabolus*, [Registro fotográfico], por Giardini di Castello, 2011, <http://www.finnbogi.com/work.php?p=79>

Para la pieza *Room Tone* (2007)¹⁶⁷, de las artistas Christ Kubick y Anne Walsh (New York, 1962)¹⁶⁸, realizaron cientos de grabaciones *room-tone*¹⁶⁹. Un programa generativo es el encargado de fragmentar y combinar las grabaciones. Los resultados son emitidos a través de un sistema de cuatro canales. Estas grabaciones se refieren a los infinitos eventos sonoros que tienen lugar en el silencio. El espectador en este caso se encuentra ausente durante la grabación del espacio vacío. Su presencia rompería el silencio que inunda la habitación. Al dar cuenta de que la actividad sonora persiste aun sin la presencia de un escucha, el sonido y su fisicidad suceden independientemente del sujeto. Al mismo tiempo, en el registro sonoro, nos damos cuenta de la espacialidad de la habitación. La arquitectura del lugar la podríamos considerar la piel del silencio, y es a través de la escucha que quebrantamos esa piel para adentrarnos a las entrañas del silencio.

¹⁶⁷ (n.d.). Room Tone — Anne Walsh. Recuperado el enero 20, 2021, de <https://www.annewalshjunior.org/room-tone>

¹⁶⁸ (n.d.). Anne Walsh - Wikipedia. Recuperado el enero 20, 2021, de https://en.wikipedia.org/wiki/Anne_Walsh

¹⁶⁹ *Room Tone* hace referencia al fenómeno sonoro del mismo nombre que se suscita en una habitación vacía. (Amador, 2016).



Fig. 54: Walsh, Anne & Kubick, Christ, (2007), *Room Tone* 2007 [Still de video], <https://www.annewalshjunior.org/room-tone>

A propósito de la espacialidad del silencio a partir de la arquitectura, para el proyecto *Room Tone (18 sounds in 6 models) (2008)*¹⁷⁰ el artista Brandon LaBelle (Los Angeles, 1969)¹⁷¹ realizó tres grabaciones de su apartamento vacío. Los resultados sonoros son enviados a seis arquitectos a los que se le solicita rearmar o interpretar el espacio del apartamento a partir de las grabaciones. La resonancia de los espacios vacíos dan cuerpo al sonido registrado de tal manera que el espacio es moldeado por el sonido. Los arquitectos serán los encargados de dar cuerpo a las frecuencias de resonancia naturales de la habitación. A diferencia de lo que sucede con la obra de *Resonance3 (2002)*¹⁷² del artista Jeff Talman (Pensilvania, 1954)¹⁷³. En este caso la instalación es una pieza de sitio específico. Previo a la zonificación de la instalación se realizó una grabación de la sala vacía *room tone*. El silencio registrado en las grabaciones es mediado por cilindros metálicos que resuenan en la misma frecuencia que los sonidos obtenidos de la

¹⁷⁰ (n.d.). Room Tone, 18 sounds in 6 models – tuned city. Recuperado el enero 20, 2021, de http://www.tunedcity.net/?page_id=189

¹⁷¹ (n.d.). Current / Brandon LaBelle. Recuperado el enero 20, 2021, de <https://brandonlabelle.net/>

¹⁷² (n.d.). Resonance^3 (NYC, 2002) from Jeff Talman on Vimeo. Recuperado el enero 20, 2021, de <https://player.vimeo.com/video/83341288>

¹⁷³ (n.d.). Jeff Talman - Wikipedia. Recuperado el enero 20, 2021, de https://en.wikipedia.org/wiki/Jeff_Talman

grabación. En este caso el acontecimiento sonoro se amplifica, emerge en su potencial de auto representación de tal manera que se atestigua la corporalidad del silencio, adentrándose en sí mismo.

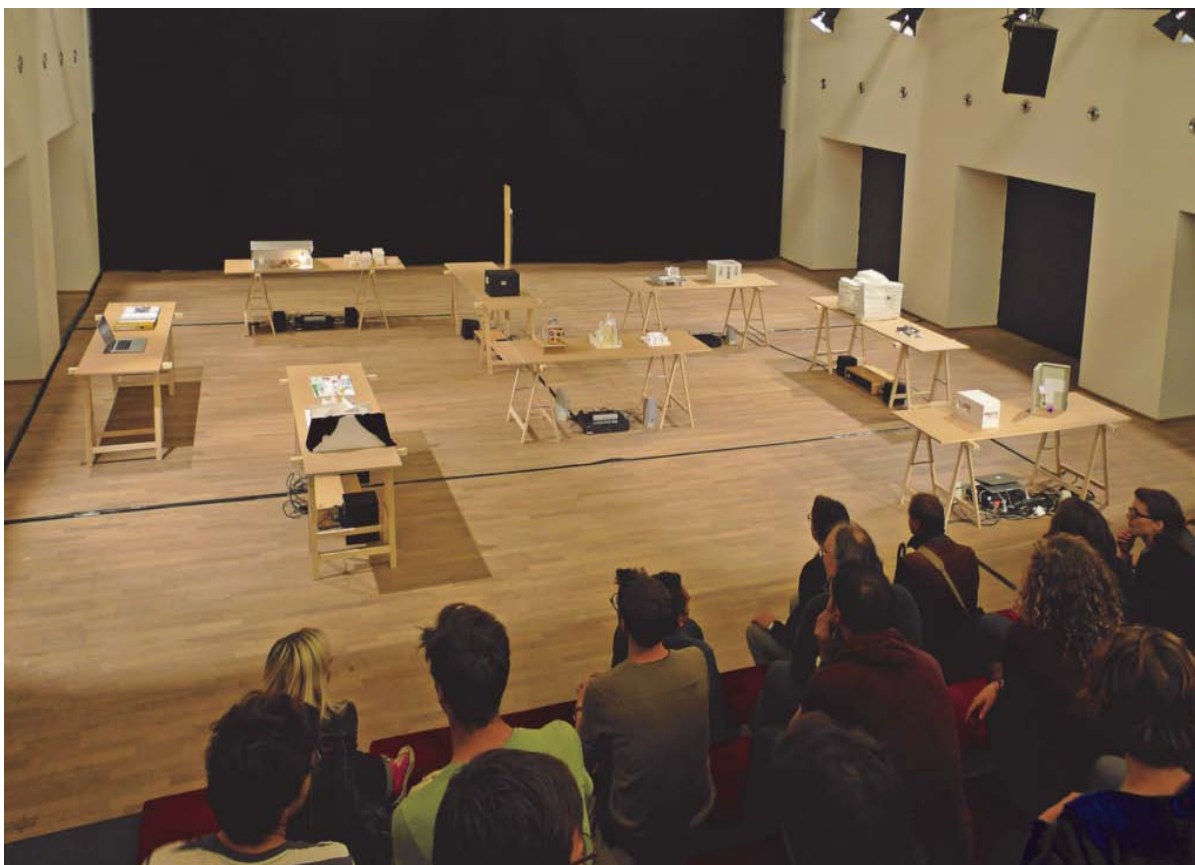


Fig. 55: LaBelle, Brandon, (2008), *Room Tone*, [Registro fotográfico], <https://www.sfmoma.org/read/room-tone/>

En los ejemplos anteriores la corporalidad del sonido es extraída del espacio donde sucede su continua transformación, al aludir a los ruidos, silencios que habitan en los espacios y del que solo puede dar cuenta el escucha-espectador a través de la mediación del objeto escultórico que amplifica la experiencia acústica, la cual es percibida por el cuerpo y los oídos del espectador-escucha. “El buen arte, nos deja ver Rancière, debe negociar la tensión que (por un lado) acerca el arte hacia la “vida” y que (por otro) separa la sensorialidad estética de otras formas de experiencia sensible” (Bishop, 2016, p.53). En cierto sentido la escultura sonora aísla el acontecimiento sonoro, diseccionando del resto de los sonidos que le acompañan en su continuo transitar.



Fig. 56: Talman, Jeff, (2002), *Resonance3*, [Registro fotográfico], por Bitforms Gallery, 2002, <https://bitforms.art/exhibition/jeff-talman-resonance3/>

Con un objetivo distinto en la obra del artista Jacob Kirkegaard (Dinamarca, 1975)¹⁷⁴, *AION* (2007) y *4 Rooms* (2006)¹⁷⁵, se grabaron los sonidos de cuatro habitaciones vacías dentro de la zona restringida en el centro de la ciudad de Chernobyl. Para hacer más evidente el efecto *room tone*, Kirkegaard registró y reprodujo el resultado para volver a grabarlo dentro de la misma habitación. Las grabaciones en la pieza en este caso más allá de abordar la espacialidad del silencio contenido en el recinto, aluden al contexto histórico de las habitaciones que forma parte de la percepción plurisensorial de la pieza. Por ejemplo, la contaminación radioactiva influye en los resultados sonoros, la cotidianidad del recinto solo se nos revela a partir de la escucha atenta de las grabaciones sonoras. “El arte pierde su distancia respecto a la realidad y adquiere una fisicidad y una materialidad que nunca había poseído antes; la música es sonido [...] ya no son imitaciones de la realidad, sino realidades *tout court*” (Parniola, 2002, p.41). En las piezas que hemos mencionado hasta ahora, aun en aquellas que reproducen un registro previo, procura una escucha atenta del sonido que se expresa. Es decir, un sonido libre de prejuicios, un sonido que se devela como una instantánea ante la presencia del espectador-escucha.

¹⁷⁴ (n.d.). Jacob Kirkegaard - Wikipedia. Recuperado el enero 20, 2021, de https://en.wikipedia.org/wiki/Jacob_Kirkegaard

¹⁷⁵ (n.d.). AION - jacob kirkegaard. Recuperado el enero 20, 2021, de <https://fonik.dk/works/aion.html>



Fig.57: Kirkegaard, Jacob, (2006), *A/ON 2006* [Fotografía],
<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/soundings/artists/6/works/>

Independientemente de la perspectiva del espectador el sonido está siempre presente. La autonomía del sonido se hace latente en la escucha renovada toda vez que somos conscientes de la percepción plurisensorial. Al percibir su instantaneidad infinitamente breve podría ser suficiente para escucharlo todo. “La forma estética tampoco debe ser entendida como el producto de un proceso de producción artística que, una vez completado, esta “allí” sin más, esperando a ser identificado por el observador” (Rebentisch, 2018, p.105).

El papel del espectador-escucha es primordial en estos proyectos. Su participación activa permite pensarlo como un ejecutante que en ocasiones toma el papel de coautor de la obra. En la pieza del artista Peter Vogel (Brisgovia, 1937)¹⁷⁶, *klangwand*(1991)¹⁷⁷, la sombra del espectador detona los sonidos, los cuales a su vez envuelven al espectador, al dar lugar al encuentro de ambos cuerpos. Involucrar físicamente y emocionalmente al escucha es uno de los principios impulsores de la escultura sonora. “El escultor hace algo, y los músicos o visitantes lo usan para crear su propio arte”¹⁷⁸. El movimiento y el espacio son determinantes para la experiencia escultórica del espectador. La corporalidad de la experiencia es al mismo tiempo visceral y cognitiva. “El sujeto

¹⁷⁶ (n.d.). Peter Vogel (artist) - Wikipedia. Recuperado el enero 20, 2021, de [https://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Vogel_\(artist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Vogel_(artist))

¹⁷⁷ (2011, mayo 18). Klangwand Peter Vogel - YouTube. Recuperado el enero 20, 2021, de <https://www.youtube.com/watch?v=pag4t7qNgvA>

¹⁷⁸ Traducción propia: “The sculptor make something, and musicians or visitor use it to create their own art”(Baschet and Baschet, 1987, p. 110, Citado en Kaylin 2015).

se experimenta así mismo como performativo o productivo en relación con el objeto estético” (Rebentisch, 2018, p.236). De esa forma, apunta a la capacidad para reflexionar del espectador. “El acontecimiento que hace de la obra una obra de arte es un acontecimiento que ocurre entre el objeto estético y el sujeto receptor” (Rebentisch, 2018, p.287).

En la cotidianidad se suele silenciar los ruidos y sonidos residuales que forman parte del paisaje sonoro en el que nos encontramos inmersos. Al escucharlos constantemente optamos por relegarlos, los dejamos de fondo sin prestar atención a su constante transformación. En la escultura sonora plurisensorial, “el ruido ya no es simplemente un sonido entre muchos, un sonido que no queremos o no podemos oír, más bien, es un flujo incesante e intenso de materia sonora que se actualiza, pero no se agota”.¹⁷⁹ La inagotable transformación del sonido es parte esencial de los proyectos sonoros en la obra de Akio Suzuki (Pyongyang, 1941)¹⁸⁰, *Oto-Date* (2013).¹⁸¹ El gesto de detenerse en un sitio para prestar atención a la escucha propicia que el espectador decida cuáles de todos los sonidos presentes es el que decide escuchar de manera consciente.



Fig. 58: Suzuki, Akio, (2013), *Oto-Date*, [Registro fotográfico], <http://www.q-o2.be/en/ongoing/oto-date-akio-suzuki/>

¹⁷⁹ Traducción propia: “Noise is no longer merely one sound among many, a sound that we do not want to hear or cannot hear. Rather, it is the ceaseless and intense flow of sonic matter that is actualised in, but not exhausted by” (Cox, 2009, p. 22).

¹⁸⁰ (n.d.). bio – The Akio Suzuki Website. Recuperado el enero 20, 2021, de <https://www.akiosuzuki.com/en/bio/>

¹⁸¹ (n.d.). Oto date – Akio Suzuki - Q-O2. Recuperado el enero 20, 2021, de <http://www.q-o2.be/en/ongoing/oto-date-akio-suzuki/>

“La obra de arte no tiene una estructura unificada de sentido; no forma un solo mundo, en el sentido de Badiou, sino que abre diferentes mundos” (Gabriel, 2016, p.138). Para entender la idea de la apertura a otros mundos en el caso de la obra que prioriza la escucha y percepción plurisensorial del acontecimiento sonoro, tendríamos que apuntar hacia aquellas propuestas escultóricas que se acercan a una intención de auscultación, en las cuales el espectador involucra su cuerpo para percibir el acontecimiento sonoro. En *Vertikal-Raum I y II (1975)*¹⁸², el artista Bernhard Leitner dispone dos bloques en paralelo verticalmente, de tal manera que el espectador-escucha debe situarse entre ambos bloques para poder percibir las frecuencias sonoras que emanan de ambas fuentes y la reverberación atraviesa el cuerpo del espectador-escucha.

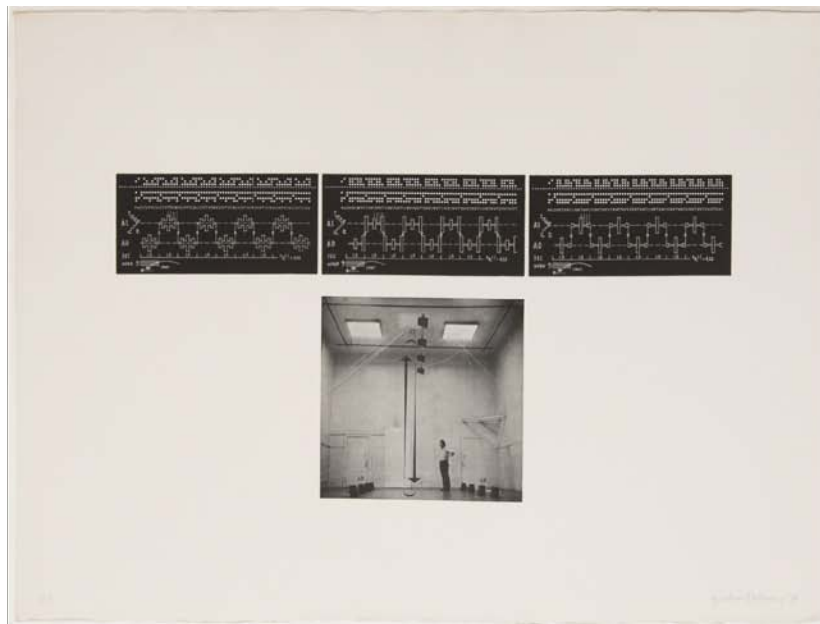


Fig. 59: Leitner, Bernhard, (1974), *Vertikale Raum*, [Registro fotográfico], por Georg Kargl Fine Arts, 1974, <https://www.artsy.net/artwork/bernhard-leitner-vertikaler-raum-slash-vertical-space>

En la obra *Sound Chair (1991)*¹⁸³ del artista Bernhard Leitner, el espectador debe sentarse sobre la obra. Los sonidos se encuentran dentro del cuerpo de las sillas y estos serán perceptibles toda vez que el espectador-escucha se siente sobre el objeto. La escucha no solo sucede por los

¹⁸² (n.d.). Bernhard Leitner | VERTICAL SPACE I (1975) | Artsy. Recuperado el enero 20, 2021, de <https://www.artsy.net/artwork/bernhard-leitner-vertical-space-i>

¹⁸³ (n.d.). Bernhard Leitner | SOUND CHAIR (1991) | Artsy. Recuperado el enero 20, 2021, de <https://www.artsy.net/artwork/bernhard-leitner-sound-chair>

canales auditivos. Al hacer contacto con la silla se puede percibir el sonido a través de la piel haciendo uso de todo el cuerpo, al desvanecer las fronteras entre el cuerpo del espectador y el cuerpo de la escultura sonora. “Las sensaciones auditivas preparan al sí-mismo para estructurarse teniendo en cuenta la tercera dimensión del espacio (orientación y distancia) y la dimensión temporal”(Anzieu, 2013, p. 171). Como anuncié con anterioridad las esculturas sonoras que utilizan dispositivos para la reproducción de sonidos previamente registrados, tienen resultados sonoros que quedarán enmarcados en una temporalidad dictada por la capacidad de contención de la grabación. Aun cuando el registro sea de larga duración. Sin embargo, esto no significa que el acontecimiento sonoro del que se hizo registro caduque en el momento que se dejó de registrar. Recordemos que al menos en estas obras las grabaciones son pequeños registros de un acontecer atemporal, del cual se ha tomado un fragmento para formar parte de la experiencia estética.



Fig. 60: Leitner, Bernhard, (1991), *Sound Chair*, [Registro fotográfico], <https://www.artsy.net/artwork/bernhard-leitner-vertikaler-raum-slash-vertical-space>

Al tomar distancia del ocularcentrismo los artistas de las primeras vanguardias artísticas, abrieron la experimentación y la integración de la totalidad de nuestros canales de percepción al momento de enfrentarnos a las propuestas artísticas, de tal manera que incitaran del espectador a involucrarse activamente durante el proceso de la obra. En el caso de las obras con sonido el espectador-escucha concientiza la percepción del sonido, lo explora física y cognitivamente. “El arte debe ser dirigido en contra de la contemplación, en contra de la

espectaduría, en contra de la pasividad de las masas paralizadas por el espectáculo de la vida moderna”(Groys, 2009, citado en Bishop, 2016, p. 433). Esto quiere decir que debe pasar de la percepción habitual a una nueva escucha, imprevista y sorprendente.

En la escultura sonora que media la experiencia plurisensorial, la relación entre el espectador y la obra se vuelve intimista. El encuentro entre estos dos cuerpos nos recuerda a la idea de escultura social de Joseph Beuys (Krefeld, 1921)¹⁸⁴, en donde el público, la obra y el artista se unen en el quehacer de la obra. En este caso se genera una sinergia entre el cuerpo del espectador y la escultura sonora que permite ir al encuentro de la morfogénesis del sonido dentro de la escultura. Nuestro cuerpo amplifica sus canales de percepción hápticos y acústicos. El objeto escultórico durante el proceso de la experiencia estética se dispone a manera de prótesis sensorial, “los objetos artísticos son *agentes sociales*” (Perniola, 2016 ,p.47). Durante el proceso de la experiencia estética se crea una comunidad que se muestra, al permitir ser afectada y aprendida por los agentes que intervienen durante el proceso.

Al ser entes sociales requerimos del contacto para dar cuenta de nuestros límites espaciales. La relación háptica que tenemos con nuestro entorno y con los agentes que se encuentran en él, es determinante para nuestra socialización y sentido de pertenencia con el ambiente sonoro. Esta nos acerca al océano sonoro en donde nuestra percepción acústica se encuentra ilimitada permitiéndonos sentir lo inaudible.

La escultura sonora no niega la presencia del espectador, sino al contrario la evidencian, propiciando un espacio de participación mutua. “La instalación llega a estar en relación directa con un problema central de la filosofía moderna, el problema de la ontología sujeto-objeto” (Rebentisch, 2018, p.43). Ocurre un acontecer entre sujeto y objeto en donde ninguna de las partes toma el control del encuentro sino que el acontecer mismo permite la relación entre ambas partes de tal manera que la experiencia estética se sucede cuando las partes entran en contacto directo. Podríamos referirnos a los lugares que se generan en torno a las esculturas sonoras como “el espacio de la experiencia estética” (Rebentisch, 2018, p.66). En referencia al vínculo experimental que tiene lugar durante este encuentro con el cuerpo sonoro dentro o desde la escultura sonora.

¹⁸⁴ (n.d.). Joseph Beuys - Wikipedia, la enciclopedia libre. Recuperado el enero 20, 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Joseph_Beuys

La relación que experimenta el espectador-escucha durante el acontecimiento sonoro no solo es con el objeto escultórico, ni con el sonido, sino que es una experiencia autorreferencial. La *reacción espontánea* que teorizó el artista Checo, Milan Knížák (Pilsen, 1940)¹⁸⁵ en varios de sus trabajos, la cual indicaba el involucramiento total del participante. “Knížák sentía que necesitaban ser definidos dos tipos de participación, ya que hay dos tipos de participantes, el pasivo y el activo”(Bishop, 2016, p.220). Ahora bien, cabe señalar que la experiencia plurisensorial del acontecimiento sonoro mediante la escultura sonora, toma distancia de la espectaduría en donde la experiencia, es fetichizada, de tal manera que la articulación entre el objeto y sujeto no es profunda y percepción del acontecimiento se torna superficial.

La experiencia estética en función del acontecer sonoro, en relación con el objeto escultórico se sucede toda vez que la relación entre los agentes se torna colaborativa. Al ser conscientes de la percepción del acontecimiento, en este caso el acontecer sonoro en su constante morfogénesis, “la experiencia estética, entonces, no trasciende la subjetividad empírica concreta del sujeto de la experiencia, sino que reflexiona sobre ella” (Rebentisch, 2018, p.327). Prestar atención a la escucha es reconocernos. Somos parte del océano sonoro en el que nos encontramos inmersos y nos damos cuenta de ello toda vez que auscultamos el paisaje sonoro, permitiéndonos explorar cada elemento sonoro que lo compone. “Bretón sugirió que los observantes debían encontrar una continuidad entre la obra de arte y sus vidas” (Bishop, 2016, p.116). Por otra parte, Mario Perniola en relación al pensamiento filosófico en torno al objeto señala “no hay nada que sea arte en sí mismo”(Perniola, 2016, p.50). Para que esto sucede interceden una serie de factores y encuentros entre los elementos involucrados. Es en la mediación de la experiencia donde supone un acercamiento a la experiencia artística.

En las obras que abordamos en el presente capítulo la experiencia plurisensorial tiene lugar cuando los agentes que intervienen en el proceso de la experiencia estética se prestan a la apertura de su percepción. La escultura sonora genera nichos propicios para unificar los cuerpos de los elementos que han de intervenir en el acontecimiento sonoro. En su tesis central con respecto a la Ontología Orientada a Objetos (OOO)¹⁸⁶ el filósofo Graham Harman (Lowa, 1968)¹⁸⁷

¹⁸⁵ (n.d.). Milan Knížák - Wikipedia. Recuperado el enero 20, 2021, de https://en.wikipedia.org/wiki/Milan_Kn%C3%AD%C5%BE%C3%A1k

¹⁸⁶ (n.d.). Object-oriented ontology - Wikipedia. Recuperado el enero 20, 2021, de https://en.wikipedia.org/wiki/Object-oriented_ontology

¹⁸⁷ (n.d.). Graham Harman - Wikipedia. Recuperado el enero 20, 2021, de https://en.wikipedia.org/wiki/Graham_Harman

menciona que: “No es que todos los objetos sean iguales sino que todos son igualmente objetos [...]el ser humano, es en su constitución fundamental, es un objeto como cualquier otro” (Ralón, 2016, p.233). En nuestro cuerpo al igual que en los materiales que integran la escultura sonora, el acontecimiento sonoro reverbera expresando su fisicidad, al prestar atención a la escucha-percepción. Por ello, nos damos cuenta de la relación física y cognitiva que tenemos con nuestro entorno sonoro. “Cage que señala que la separación imaginaria de la escucha respecto a los otros sentidos no existe” (Ariza, 2008, p.94). A diferencia de lo que sucede con nuestra percepción ocular, los odios y la piel permanecen abiertos en todo momento. No podemos inhibir la percepción de nuestro entorno. El oído al igual que nuestra piel recibe estímulos por las frecuencias que encontramos en el paisaje sonoro cotidiano, inclusive aquellas frecuencias que se encuentran fuera de nuestro rango de audición. Nuestro cuerpo se relaciona con el entorno haciendo uso de todos sus canales sensoriales y la escultura sonora envuelve el acontecimiento sonoro posibilitando una escucha corporal.

Capítulo IV: Propuestas de escultura sonora experimental para la percepción del entorno sonoro cotidiano

4.1 Auscultación renovada, a fin del intercambio de afectos entre el escucha, la escultura sonora como dispositivo y la morfogénesis del sonido en crudo

Pensemos en una escultura sonora cuyo propósito es poner al escucha en el centro del acontecimiento sonoro, para lo cual, hace uso de elementos cotidianos que permiten una percepción de los sonidos que lo trascienden como referente simbólico o detonador de experiencias previas. Esto daría lugar a un intercambio de afectos en el terreno de la percepción que podría detonar en re experimentar nuestra primera relación con lo sonoro.

No nos detendremos en una disertación en torno al momento en que sucede esa primera experiencia afectiva con el sonido. No porque menospreciemos su importancia sino porque nuestro interés deviene en la experiencia del encuentro, ya que consideramos que la afección entre los elementos que se encuentran en espacio tiempo se afectan los unos a los otros en distintos niveles, en una continua metamorfosis.

De todas las posibilidades dentro del campo de la escultura sonora nos ocuparemos por aquellas que permiten el intercambio de afectos en distintos niveles, que sean un punto de encuentro. Un recinto que posibilita un acercamiento a la escucha primaria, por lo tanto la experiencia deberá encaminar al escucha al acontecimiento sonoro.

4.1.2 La experiencia escultórica como nodo de la escucha

Desde nuestra perspectiva la experiencia escultórica trasciende al objeto. La experiencia escultórica dentro del campo de las artes sonoras puede suceder en presencia o en ausencia de un elemento matérico, ya sea que esté reparado o construido por el artista, e incluya al objeto sonoro. Proponemos considerar esta experiencia escultórica como una percepción de nuestra relación con el espacio y el resto de los objetos que se encuentran allí. Esto nos permite por lo tanto dar cuenta de que en todo momento nos encontramos en una continua transformación.

Pero no solamente nosotros nos encontramos en dicha transformación e intercambio de afectos, sino que el resto de los objetos se relacionan entre sí, sin necesitar de nuestra participación. Lo anterior permite dislocar la idea antropocéntrica de nuestra relación con el entorno, ya que somos un agente más entre los tantos otros elementos que formamos parte de un efímero encuentro.

Nuestro entorno y los objetos que lo conforman se encuentran en una continua interacción que nos permite atenderla como una red de encuentros. En algunas ocasiones los percibimos, en otras pasarán desapercibidos, pero no quiere decir que no estén sucediendo. Nos encontramos en mundo de mundos; en un acoplamiento y desacoplamiento de afectos. Cada experiencia con nuestro entorno nos relaciona con los elementos, pero sobre todo nos provee de lo necesario para dar cuenta de nuestro contorno: de las fronteras de nuestro cuerpo.

Las mismas zonas limítrofes son señaladas por el sonido en el acontecimiento sonoro, es por ello que consideramos esta experiencia en relación con el espacio-tiempo venido de los afectos con los sonidos, lo que detona la experiencia escultórica.

El objeto escultórico invariablemente se encuentra en una interacción constante con el espacio que lo contiene. Este mantiene esta misma relación de manera efímera con el espectador que recorre el espacio de exposición. Ya sea en una institución o en el espacio público. La interacción con el entorno no solo sucede en los recintos arquitectónicos, como bien lo corroboraron los *land*

*artists*¹⁸⁸. Sería difícil pensar un objeto que no interactúe con el espacio. Si atendemos al sonido como objeto y no solo como una propiedad de la fuente, entonces “es casi imposible pensar el sonido sin el espacio o el espacio sin el sonido” (Balbontin & Klenner, 2021, p.53). Por lo tanto el intercambio de afectos con lo sonoro siempre está sucediendo. Lo que provoca la escultura a la que referimos es, poner en situación al escucha-espectador, enmarca el acontecimiento sonoro en su continuo fluir.

Al pensar en una escultura sonora como nodo o dispositivo de escucha, consideramos innecesario para nuestro interés la creación de nuevos sonidos. Los sonidos ya están allí Siempre lo han estado. Por el contrario, proponemos pensar el encuentro como una renovación en la percepción a través de la experiencia escultórica. Para ello se precisan nuevos modos de oír. Esto es que la experiencia a partir de la interacción estimule al espectador a asirse del acontecimiento sonoro haciendo uso de todos sus canales de percepción. Es entonces cuando la escultura sonora como dispositivo de escucha logra ser un nodo de afectos entre el espectador-escucha y el sonido circundante.

Nos interesamos por los sonidos cotidianos. Aquellos a los que hemos dejado de prestarles atención, relegados a una cortina de fondo. Los hemos acallado aunque nos acompañan todo el tiempo. Los mantenemos alejados de nuestra escucha atenta. Consideramos que la escultura sonora que atiende estas sonoridades permite el giro de la percepción del entorno sonoro. Aquella limpieza de oído que hemos estado buscando se consigue en esta cascada de estímulos auditivos. Es el silencio al que los compositores como John Cage¹⁸⁹ (1912-1992) giraron su oreja encontrando en ellos el continuo flujo sonoro que no se regula en lo simbólico. “Este sonido no tiene ni comienzo ni fin y, por tanto, tampoco conoce una dinámica de la dramaturgia del discurso” (Rebentisch, 2018, p.256). Su efímera presencia denota su constante morfogénesis.

Esta red de afectos que provoca la escultura sonora como dispositivo de escucha potencia la corporeización de la experiencia y da pie a la enacción de los cuerpos interactuantes, “como la

¹⁸⁸ El *land art*, *earth art* o *earthworks* (propuesto por Robert Smithson), también conocido como arte de la Tierra, arte ambiental, u obras de tierra, es una corriente del arte contemporáneo en la que el paisaje y la obra de arte están estrechamente enlazados. Consultado: 25 de Mayo 2022 en https://es.wikipedia.org/wiki/Land_Art

¹⁸⁹ John Cage (Los Ángeles, 1912 – Nueva York, 1992), músico estadounidense que influyó de forma decisiva en la vanguardia de su tiempo. Estudió con los compositores Henry Cowell y Adolph Weiss, así como con el austriaco Arnold Schönberg. Consultado: 25 de Mayo 2022, en: <https://www.circulobellasartes.com/biografia/john-cage/>

arquitectura, también la escultura es según Heidegger “corporeización de lugares”, que ha su vez abren o “acogen” espacios” (Rebentisch, 2018, p.290). El acontecimiento enmarca el fugaz mundo que se construye en el ensamblaje de afectos, por lo tanto la corporización de la escucha tiene lugar aquí. Evidentemente no es una escucha coclear, sino por el contrario una escucha total.

La anterior nos permite dar cuenta de las capas que en constante ir y venir forman parte de nuestro entorno sonoro. “Cuando decimos que los sonidos son percibidos, muchas veces nos referimos a los sentidos. Cada sentido aporta un marco de referencia distintivo a través del cual se percibe el mundo” (Polti, 2015, p.141). Por ello, sustentamos que para tener una experiencia realmente inmersiva en cuanto a la escucha-percepción del sonido se requiere de un cuerpo que lo permita. Hemos dado cuenta de que nuestro cuerpo no se relaciona con el entorno con los sentidos dislocados el uno del otro, sino por el contrario, las interfaces con las que nos relacionamos trabajan de manera conjunta, llevando la experiencia a un nivel de aprovechamiento vasto. Aludimos a ello desde la escultura cuando esta no solo demanda del espectador atender el sonido con el oído, sino que involucra la corporalidad de la experiencia estética.

Emplazar nuestro cuerpo en el tiempo y espacio, lo hemos estado haciendo de manera automatizada sin reparar en ello. La escultura sonora que proponemos, cuál dispositivo de escucha, enmarca la experiencia estética del instante en el que sucede el encuentro. Esta dispone al espectador para mantener sus interfaces activas en todo momento. “La propiocepción es solo uno de los sentidos por medio de los cuales puede ocurrir la autoevaluación estética”¹⁹⁰(Montero, 2022, p.231). Dicha escultura nos hace conscientes de nuestro cuerpo al tiempo que damos cuenta de la expansión de nuestras interfaces para aprehender el entorno.

En la historia del arte, o al menos en la historia del arte occidental que se enseña en la academia de este lado del mundo, la escultura ha ampliado su campo de acción, dejando tras de ello la conmemoración de personajes o eventos. Todavía le ha costado al mercado del arte y algunos recintos de exhibición dar cuenta de ello. Con mayor razón se muestran renuentes a pensar el objeto escultórico más allá de la representación o significación de conceptos venidos de una tradición asociativa en cuanto la lectura de la obra, una lectura estructurada a partir de la

¹⁹⁰ Traducción propia: “Proprioception is only one of the senses by which aesthetic self - evaluation can occur”.

identificación de signos. Lo anterior no solo representa una barrera nada más a la relación y la interacción con el espectador, sino que además nubla la capacidad de atender el intercambio de afectos.

Los sonidos previos a ser significados, *los sonidos en crudo*, son el elemento clave para la renovación de la formas de atender el intercambio de afectos con el entorno sonante. “Las artes sonoras hacen audible el devenir primario que precede y excede a los sujetos y objetos individuales”¹⁹¹. Al ser un eslabón en el intercambio de afectos estas esculturas permiten que identifiquemos la individualidad de cada elemento al tiempo en que se sucede el acontecer sonoro, al aludir a que por un instante formamos parte de un mismo objeto; como objetos vibrantes entramos en una vibración unísona.

Posteriormente a la experiencia estética de la escucha a través de la escultura sonora, esta nos provee de un giro en la funcionalidad de nuestras interfaces para atender el entorno sonoro cotidiano. “Para Luhmann la forma estética -el arte- existe únicamente en el proceso de su observación, es decir, en un efecto colaborativo de forma y medio” (Rebentisch, 2018, p.106). El acontecimiento sonoro que propone la escultura sonora como dispositivo de escucha sucede al momento de interactuar con el espacio, el espectador, el objeto escultórico y el sonido en crudo.

Este tipo de escultura dispone al escucha a la exploración de los sonidos que emanan o reverberan dentro y/o a través del objeto escultórico. “Al interponer un dispositivo técnico entre los dos cuerpos resonantes se puede empezar a escuchar al otro sin escucharse a sí mismo” (Szendy, 2017, p.58). De tal manera que la escultura sonora a la que nos referimos es aquella que nos permite explorar la *cortina sonora* que nos acompaña día a día. Podríamos decir que nos permite auscultar, lo que compromete al escucha-espectador es prestar atención a los sonidos que forman parte de esa *masa sonora* sin dar por sentado que se trata de un desorden, sino quizá a un *hyperchaos*¹⁹², en donde el sonido devela su constante devenir.

¹⁹¹ Traducción propia: “the sonic arts render audible primary becoming that precedes and exceeds individual, subjects, and objects” (Cox, 2018, p.31).

¹⁹² “El hipercaos significa que todo puede modificarse sin razón, pero también que todo puede, sin razón, no modificarse –permanecer en el estado de una duración infinita– tal como las leyes de nuestro Universo” (...) Respecto al Hipercaos, toda cosa es contingente, incluso el desorden, incluso el devenir” (Meillassoux citado en Ramires, 2016, p.152).

Insistimos en dar cuenta de la independencia de los elementos que forman parte del acontecimiento sonoro, ya que al entenderlos en lo individual, nos permite desde nuestra perspectiva, aprehender el acontecimiento como un entramado o redes de intercambios. “Hay que partir de la idea de que cada ser viviente es una línea, o mejor aún, un atado de líneas”(Ingold, 2018, p.23). Los elementos fuera del acontecimiento sonoro continúan su constante transformación que evidentemente no requieren de nuestra participación. “El arte a diferencia de la mercancía, no es *para* los sujetos; es en cambio *como* sujeto, en el sentido en que no debería ser consumido sino reconocido” (Rebentisch, 2018, p.324). De allí la importancia de pensar en un intercambio de afectos transversal en donde todos los elementos afectan al tiempo que son afectados.

En la escultura sonora del artista Marco Barotti¹⁹³ *The pulse of London* (2015)¹⁹⁴, los sonidos que se mezclan en tiempo real dentro de la esfera provienen de los espectadores que se encuentran en el recinto que alberga la escultura. De esa forma, evidencia como nuestra sonoridad forma parte de un ensamble sonoro en la cotidianidad. Generalmente no nos damos cuenta de ello, porque pocas veces prestamos atención a los sonidos de los cuerpos que nos acompañan en el día a día, y en menor medida atendemos las sonoridades que nuestro propio cuerpo emana. La escultura propuesta por Barotti no solo nos permite atender el paisaje sonoro colectivo sino que además activa una escucha inmersiva. Para conseguirlo el espectador debe entrar a la esfera en donde es sumergido y atravesado por el resultado sonoro de la suma de pulsaciones emanadas por cada espectador. La interacción con el flujo se sucede antes, durante y después de interactuar con la escultura. El sonido dentro de la esfera es un elemento vivo, su morfogénesis se sucede en cada nivel de interacción.

¹⁹³ Marco Barotti es un artista multimedia residente en Berlín. Su trabajo se guía por el desarrollo de un lenguaje artístico en la era ficticia del post-futurismo, a través de intervenciones cinéticas-sonoras en entornos naturales y urbanos. Consultado: 25 de Mayo 2022, En <https://www.marcobarotti.com/about-1>

¹⁹⁴ *The pulse of London* (2015) Consultado 25 de Mayo 2022, En <https://www.marcobarotti.com/The-Pulse-Of-London>



Fig. 61: Barotti, Marco, (2015), *The pulse of London*, [Registro fotográfico]
<https://www.marcobarotti.com/The-Pulse-Of-London>

4.1.3 Sonido en crudo

Todo sonido es independiente de su fuente. Es un objeto en sí mismo y no una propiedad de otro. “Así mientras las fuentes generan o causan sonidos, los sonidos no están ligados a sus a sus fuentes como cualidades. Más bien son individuos distintos o particulares como objetos”¹⁹⁵. Es cierto que para que el acontecimiento sonoro suceda se requiere de una interacción entre objetos. La vibración emanada del encuentro da lugar a la develación de un sonido, pero esto no quiere decir que el flujo sonoro resultante quede sujeto a los objetos, sino que, cual ente vivo, continúa su vaivén. Independiente de la significación que un grupo social pueda otorgar para fines de nuestra investigación a estos sonidos los llamamos *sonidos en crudo*.

¹⁹⁵ Traducción propia: “while sources generate or cause sounds, sounds are not bound to their sources as qualities, Rather, they are distinct individuals or particulars like objects” (Cox, 2018, p.32).

Ya que consideramos que estos sonidos al no tener la necesidad de simbolizar o comunicar en función de un grupo social, se nos presentan desnudos, libres de prejuicios, de los cuales podemos experimentar su expresividad, una expresión que no está en función de nuestra presencia sino que sucede en su realidad, “el sonido es el fenómeno sensorial más inmersivo”¹⁹⁶ para nosotros es aquel que se encuentra en la última capa de nuestra escucha cotidiana, en donde los sonidos que hemos relegado al anonimato fluyen en un ir y venir de estímulos y afectos entre ellos.

El sonido en crudo se nos presenta como un continuo susurro que tendemos a identificar como silencio. Un silencio que no está desprovisto de sonidos sino por el contrario es una masa sónica en constante flujo. “El sonido entonces es como la luz, no es físico ni psíquico, sino atmosférico” (Ingold, 2018, p.157). Por lo tanto el sonido está en todas partes, no podemos ser renuentes a sus afectos aunque pudiéramos cerrar nuestros canales auditivos. El sonido se hace presente en nuestra piel, nos atraviesa, resuena en nuestras entrañas, no somos ajenos, somos igualmente materia vibrante.

La metáfora de la cascada nos permite ejemplificar nuestra perspectiva con respecto al movimiento constante en el que se encuentra el flujo sonoro. Cada elemento que lo conforma se encuentra en un constante acoplamiento y desacoplamiento, generando otras sonoridades en la suma de elementos. “Landa sostiene que cualquier entidad es un ensamblaje” (Castillo, 2019, p.242). Por lo tanto, el sonido en crudo es un ensamblaje entre objetos sonoros. No es que el sonido en crudo sea inmune a los afectos de otros ensamblajes sino por el contrario, en el intercambio de afectos, se sucede la expresividad del acontecimiento sonoro, independiente y emancipado del mundo de las significaciones.

Lo que sucede con el *sonido en crudo*, en torno a nuestra propuesta lo consideramos indispensable para el giro de la percepción del acontecimiento, ya que al estar libre de una significación nos permite profundizar en sus expresiones estéticas. “Todas esas formas de generación espontánea de estructura en el mundo material sugieren que la materia inorgánica es mucho más variable y creativa de lo que nos imaginamos” (De Landa, 2017, p.14). Habría que dar cuenta que el sonido en estado crudo se expresa para sí mismo. Es decir, su distensión,

¹⁹⁶ Traducción propia: “Sound is the most immersive of sensorial phenomena” (Cox, 2018, p.152).

desfragmentación y de más cambios que sufre durante su transitar, no están atendiendo una necesidad estética para otros. La expresión del sonido sucede de manera endémica a su flujo.

El cambio constante del sonido sucede en el transitar del tiempo, por lo tanto, intercambian afectos durante su procesos de transmutación. “Al ser materia y energía, el flujo sonoro se vuelve no sólo temporal, sino también espacial” (Balbontin & Klenner, 2021, p.55). Esto quiere decir que son propiedades con las que interactúa el objeto escultórico. La experiencia espacio-temporal se sucede al prestar atención a los sonidos en crudo y las relaciones inter objetuales se hacen notorias. Son veladas, sin efectos o filtros que ensordecen los sonidos cotidianos en estado crudo.

Volviendo al susurro contenido en el silencio consideramos que nos coloca en un estado cero de la escucha, al remitir a aquellos primeros afectos de nuestro devenir. “Pensar el silencio hoy significa construir nuestra relación con el mundo a partir de la escucha, y distinguirlo de otras formas de aprehender la realidad”¹⁹⁷ (De Visscher, 2014, p.200). Cuando nos adentramos en la dimensión del silencio, para lo cual debemos estar en disposición de atenderlo, nos damos cuenta que siempre estuvo allí, dando forma a nuestra realidad sonora. Sería imposible imaginar un sonido aislado del resto de los sonidos aún cuando el sonido concreto está contenido en algún dispositivo. Al reproducirse, este interactúa con el espacio y el entorno, por lo tanto la experiencia de escuchar dicha grabación será siempre otra. “En la escucha del susurro, voz baja, secreta, se pierde en semántica y se gana en sonoridad” (Calmels, 2011, p.4). La escultura sonora a la que hemos referido apuesta por un afecto emancipado, para que, en lo cotidiano nuestro intercambio con los sonidos que nos susurran en el día a día, sean atendidos desde una escucha corporizada.

Ya en sí mismo el acto de escuchar es un dispositivo. Al disponernos a través del arte prestar atención al flujo sonoro, este actúa como una extensión de nuestros canales sensoriales. En nuestro caso, la escultura sonora enfoca su atención en los sonidos cotidianos y apuesta por una estética de lo ordinario. “La estética cotidiana se define más por la forma que por su contenido; en otras palabras, más por el proceso que por el producto” (Melchionne & Pérez, 2017, p.180). De esa manera, propone un encuentro casual con lo que siempre estuvo allí, y que, de no ser por la escultura sonora que extiende nuestra percepción, continuaría velado para nuestros oídos. Este velo ha sido adquirido por nuestra pertenencia a un grupo social o

¹⁹⁷ Traducción propia: “Thinking of silence today means constructing our relationship with the world based on hearing, and distinguishing it from other ways of apprehending reality”.

comunidad. “Consideremos entonces el sonido como una especie de piel o escama, un *hálito dérmico* de las energías que pululan el universo” (Matus, 2017)¹⁹⁸. Estamos conscientes que el manto sonoro está constituido al igual que la piel por capas que mantienen al sonido en crudo aislado. Aquellos disidentes son los que nos develan que el océano sonoro en el que nos encontramos inmersos no solo está conformado por los sonidos “que significan”, sino también por aquellos que nos permiten dar cuenta de nuestros límites espaciales. “El sonido es especial dado que el proceso de audición contiene una narrativa espacial para cada sonido” (Balbontin, S., Klenner, M., 2021, p.53).

La obra *el sonido del fuego*¹⁹⁹ (2021) de la artista mexicana Tania Candiani²⁰⁰(1974), nos acerca a la posibilidad de atender el flujo sonoro. Podemos atestiguar los sonidos que forman parte del proceso de construcción de los elementos escultóricos que pertenecen a la instalación. La escultura no solo se limita a ello. De la mano del compositor mexicano Rogelio Sosa los distribuyen en el espacio. Se trata de sonidos recuperados del proceso químico-físico que sufren los minerales, el aire y el fuego durante la fusión. La composición nos permite dar cuenta de los minúsculos ensambles sonoros que forman parte de la cotidianidad del taller en que fueron construidas las cornetas. La cotidianidad acústica se devela en crudo ante nuestros oídos a través de las cornetas de vidrio. Estas se hacen presentes al reverberar dentro de la corneta y se emancipan de la fuente que los ha provocado. La pieza no solo evidencia el proceso de producción de los objetos escultóricos, sino también el proceso en que los sonidos en crudo se integran al paisaje sonoro que nos circunda.

¹⁹⁸Matus, A. (2017). *Ideofonía: Morfogénesis del sonido hacia una expansión de la escucha*. PIJAMASURF.COM. Consultado: 21 May 2022, En https://prijamasurf.com/2017/05/ideofonia_morfogenesis_del_sonido_hacia_una_expansion_de_la_escucha/.

¹⁹⁹ El sonido del Fuego (2021), Consultado 25 de Mayo 2022, En <https://taniacandiani.com/work/el-sonido-del-fuego/>

²⁰⁰ Tania Candiani* (Ciudad de México, 1974) se ha desarrollado en varios medios y prácticas que mantienen el interés en la compleja intersección entre los lenguajes fonéticos, gráficos, lingüísticos, simbólicos y tecnológicos. Consultado 25 de Mayo 2022, En <https://taniacandiani.com/bio-about/>



Fig. 62: Candiani, Tania, (2021), *El sonido del fuego*, [registro fotográfico]
<https://taniacandiani.com/work/el-sonido-del-fuego/>

4.1.4 Auscultar el silencio como estrategia para guiar la escucha

Las apariencias engañan. Lo que se escucha de manera superficial en el ensamblaje sonoro con el que nos hemos encontrado de manera fortuita, se nos presenta con una primera impresión de la cual sólo estamos atendiendo la primera y delgada capa del conjunto. Debemos poner atención en el silencio en donde los sonidos se presentan al natural. “El silencio no es ausencia de sonido; más bien es sonido en su mayor concentración”(Ingold, 2018,p.161). Estos emergen al estar en constante transformación e intercambio de afectos entre objetos, la fuente que dio inicio a la transformación, ha quedado atrás, no influye en su susurrar, “los oídos y el oír establecen la relevancia del sonido pero no su existencia” (Ingold, 2018,p.155). Como hemos de dar cuenta, el silencio del que hemos estado hablando se nos presenta como un todo. Toca al escucha

convertirse en un explorador, un cazador al acecho de sonidos. No para su contención o sustracción sino para atenderlos en su ontología del acontecer.

A lo largo de nuestras vidas nos hemos comprometido con una *praxis* de decodificación para entender una serie de símbolos y signos dados por los grupos sociales en los que nos desenvolvemos en nuestra cotidianidad. Detrás de todos estos códigos aprendidos, recordemos que los objetos no pueden ser reducidos a una interpretación sino que más allá de significados socioculturales otorgados, estos deben atenderse en toda su extensión.

En arte todo significa. La interpretación de elementos en el contexto de la experiencia estética del acto de escuchar, no debe quedar reducido a esa primera impresión. Evidentemente esto aplica para el contexto de la escultura sonora sin olvidar que esto dependerá de la sonoridad engarzada al acontecimiento sonoro. Hemos estado haciendo referencia a lo largo del texto a los sonidos cotidianos, los cuales no desatienden su compromiso político sino por el contrario lo mantienen latente. La escucha como hemos dicho no es ajena a la interpretación. Lo que proponemos es atender el acontecer sonoro en todos sus niveles. “La escucha acentúa lo que pretende capturar”(Szendy, 2015, p.9). Para lograrlo debemos cambiar nuestra manera de relacionarnos con el entorno sonoro como hemos propuesto. El sonido nos atraviesa al tiempo en que nosotros lo atravesamos. “Trabajos recientes en estudios de sonido han intentado enmarcar la vibración como un campo de afecto que opera en el cuerpo antes de la interposición de la significación”²⁰¹. Seamos, por lo tanto, conscientes de los distintos niveles en que nos afectamos. Para atender más allá de esa primera piel del acontecer sonoro. Debemos dar cuenta que al igual que el resto de los objetos con los que convivimos en lo cotidiano somos materia vibrante²⁰².

Los objetos están en constante cambio. Los ensamblajes provocan vibraciones, frecuencias que resuenan entre el resto de los objetos. El tiempo y el espacio no son ajenos a ellos; son parte de la expresión estética del intercambio de afectos con nuestro cuerpo. “Llevamos la estética en todo el cuerpo: en los sentidos, emociones y preferencias a lo largo y ancho de nuestra evolución”

²⁰¹ Traducción propia: “Recent work in sound studies has attempted to frame vibration as a field of affect that operates on the body prior to the interposition of signification” (McCormack, 2020, p.12).

²⁰² Como podrá dar cuenta el lector coincidimos con la filósofa estadounidense Jane Bennett, quien desarrolla el concepto *vibrant matter* en relación a entender los objetos como materia viva. “La capacidad que tienen las cosas comestibles, mercancías, tormentas- no tan sólo de bloquear la voluntad y los diseños de los humanos, sino que a su vez les permite actuar como casi agentes o fuerzas que tienen trayectorias, propensidades o tendencias propias” (Bennett, citado en Rowan et al, 2015, p. 83).

(Mandoky, 2014, p.10). Los sonidos ordinarios; ruido, silencio o residuales, se nos presentan en estado crudo, sin veladuras o arreglos. Estos mantienen su estética intacta al momento de expresarse, lo que significa que estamos inmersos en un mundo de intercambios estéticos con el sonido. Nuestro cuerpo lo percibe y la escultura sonora enmarca dichos encuentros: los provoca, nos disponen a una escucha profunda, a una percepción plurisensorial.

4.1.5 Escucha corporizada: afectos entre el sonido y el cuerpo del escucha

Escuchar requiere un compromiso corporal. Ya que nuestra piel responde a la resonancia de cada objeto con el que nos relacionamos, entramos en un batido de resonancias en el que nuestro cuerpo responde al tiempo que emana sonido, Posterior a la resaca de la posmodernidad se retoma en la propuesta filosófica del *realismo especulativo* y sus distintas ramificaciones. Un halo que propone atender nuestra realidad en relación con las realidades de otros objetos, al dislocar la atención antropocéntrica de la escucha del entorno. La naturaleza no se manifiesta para nosotros, sino que se expresa a pesar de nuestra presencia. Los elementos orgánicos y no orgánicos contenidos en la naturaleza se encuentran en una perpetua morfogénesis. “El cuerpo propiamente dicho no es pasivo” (Damasio, 2019, p. 305). Nos adaptamos al tiempo que avanzamos. El sonido, como hemos señalado con anterioridad, no es ajeno a ello, es un objeto independiente que en su flujo corporiza sus afectos con el entorno.

Cuando nos referimos a un intercambio de afectos entre el escucha y el sonido desde la corporalidad, abogamos por una percepción plurisensorial. Los intercambios se atienden en los distintos niveles en los que están integrados los objetos. El cuerpo del escucha y el cuerpo del sonido, “como entes vivos e independientes de un a priori cognitivo” (Castillo, 2019,p.240), se ensamblan para dar paso a una escucha corporizada. Esto se refiere a atender lo sonoro con una apertura de sentidos trabajando al unísono. Es decir, pensar en que el oído es el único canal receptivo para nuestra relación con el sonido es reduccionista. No basta con atender el acontecimiento con una escucha coclear. Desde nuestra perspectiva es imposible hacerlo así. Cuando lo atendemos, hacemos uso de todo nuestro ser. El proceso cognitivo activa todas nuestras interfaces y así, el sentido de propiocepción se activa en el tiempo y el espacio.

Por otra parte, una escucha des-corporizada no solo sería ingenua en cuanto el intercambio de afectos sino que, los objetos en dicho ensamblaje del acontecimiento sonoro se encontraría desprovisto de piel. Recordemos que la piel, al menos, en el cuerpo humano es uno de los órganos sensoriales más grandes que tenemos. “Los límites de los cuerpos y las cosas se amplían radicalmente a través de las acciones sonoras”²⁰³ (LaBelle, 2018,p.61). El flujo sonoro al entrar en contacto con la piel permite que nuestras resonancias se extiendan y se unan al tejido de afectos resultantes en el espacio en el que se está sucediendo el encuentro. “Percibir tiene que ver tanto con actuar sobre el ambiente como con recibir señales del mismo” (Damasio, 2019, p.306). Por lo tanto, cada objeto trae consigo sus propias expresiones. El intercambio de afectos tiene que ver con la apreciación de dicha expresividad. El enlace detona la experiencia estética de la escucha a través de la escultura sonora como dispositivo. Al atender sonidos cotidianos, promueve un encuentro, nos permite extender nuestras interfaces en busca de la expresión de los objetos sonoros a los que habíamos dejado de prestarles atención. Y así, nos encontramos desprovistos de subjetividades. Es allí donde sucede lo que llamamos *estado cero de la escucha*

“Propongo que la subjetividad emerge durante el último paso,cuando el cerebro está produciendo no solo imágenes de un objeto, no solo imágenes de las respuestas del organismo al objeto, sino un tercer tipo de imagen, el de un organismo en el acto de percibir un objeto y responder a él” (Damasio, 2019, pp.326-327)

Nuestra propuesta de una auscultación renovada deviene por lo tanto no solo en una escucha profunda consciente, sino en la pertinencia de hacernos a un lado y dejar de pensar que las cosas que suceden en la naturaleza lo hacen en sentido y proporción de la humanidad. Somos un agente más en el tiempo y espacio en el que surgen los acontecimientos. “Al ser atravesados por las vibraciones del sonido, el espacio y el cuerpo son intrínsecamente relacionales, se constituyen conexiones” (Balbontin & Klenner, 2021, p.57), creamos nodos de afectos. Es por ello que creemos que la escultura sonora que genera estos espacios de encuentro es el medio idóneo para renovar la auscultación, al orillar al escucha-espectador a corporizar la escucha.

²⁰³ Traducción propia: “The limits of bodies are radically extended through sounded accion”.

Por lo tanto, sobra decir que somos sonido no es una idea descabellada en el sentido de que nuestro intercambio de afectos, preña el vibrar del entorno con el nuestro. “De igual modo nuestra corporeidad es huella a imagen y semejanza del mundo que habitamos, de su pasado y del nuestro” (Mandoky, 2014, p.14). Allí radica la experiencia estética detonada por la escultura sonora que atiende al sonido cotidiano. En el encuentro con lo ordinario que sólo a través del arte damos cuenta de su expresividad. Es por ello, que cuando nuestro entorno sonoro cambia, es consecuencia de las formas en que interactuamos con él. “Explorando la materialidad del sonido: su textura, su fluir en el tiempo, su palpable efecto y afectos con los materiales a través y contra los que se transmite”²⁰⁴ (Cox, 2018, p.18). Es a través de los artefactos, que nos permitimos tomar distancia para tener un acercamiento distinto desde otra perspectiva de tal manera que la exploración dentro de las capas de sonido permitan un reconocimiento cognitivo de nuestra espacialidad.

La corporalidad de la experiencia sonora como lo mencionamos antes, no solo marca los límites espaciales de los objetos, es decir, no queda en una mera experiencia física, sino que también sucede de manera cognitiva. Nuestros canales sensoriales se disponen a ser afectados, no solo porque nos reconocemos físicamente en el espacio, sino porque somos conscientes de ello. Es gran importancia extender nuestros sentidos, ampliar nuestro campo de afectos, no limitarnos a una escucha superficial de nuestra realidad, sino a profundizar en las realidades contenidas en el océano sonoro. La escucha que propuso John Cage, más allá de ser un cambio de paradigma, es un llamado de atención para dar cuenta de los sonidos que constituyen nuestro *background* sonoro.

A lo largo del texto hemos usado el concepto de auscultación en referencia a la escucha profunda del silencio. Un silencio contenedor de sonoridades en crudo. Esto significa sonidos que no han sido provistos de simbolismo y significados. La auscultación nos ha parecido pertinente para este acto de escucha-exploratoria, ya que los ejemplos escultóricos que hemos citado a lo largo del texto (y otros bajo la misma dinámica de atender el sonido cotidiano), hacen la función del estetoscopio que explora las sonoridades contenidas en el cuerpo sonoro.

El flujo sonoro es un cuerpo vibrante e independiente. Por medio de la escultura sonora sorteamos las numerosas capas que forman el silencio. Esto nos permite no solo atender la masa

²⁰⁴ Traducción propia: “has explored the materiality of sound: its texture and temporal flow, its palpable effect on and affection by materials through and against which it is transmitted”.

sonora, sino que extiende nuestros canales de percepción, al generar espacios en donde los afectos colisionan, se mezclan y provocan que el acontecimiento sonoro suceda. Es por ello que hablamos de una corporalidad de la escucha. “Corporalidad tiene este doble sentido: abarca el cuerpo como estructura experiencial vivida y el cuerpo como el contexto o ámbito de los mecanismos cognitivos” (Varela *et al*, 1997, p.18). Para lograr atender el sonido en su ontología debemos dislocar las formas en que nos enseñaron a escuchar. Desde la práctica de la escultura sonora como artefacto o dispositivo de escucha logramos renovar la manera en que nos relacionamos con nuestro entorno sonoro. La renovación de la auscultación desde la práctica escultórica supone una extensión de los canales de percepción. El espectador-escucha demanda involucrar el cuerpo en el intercambio de afectos.

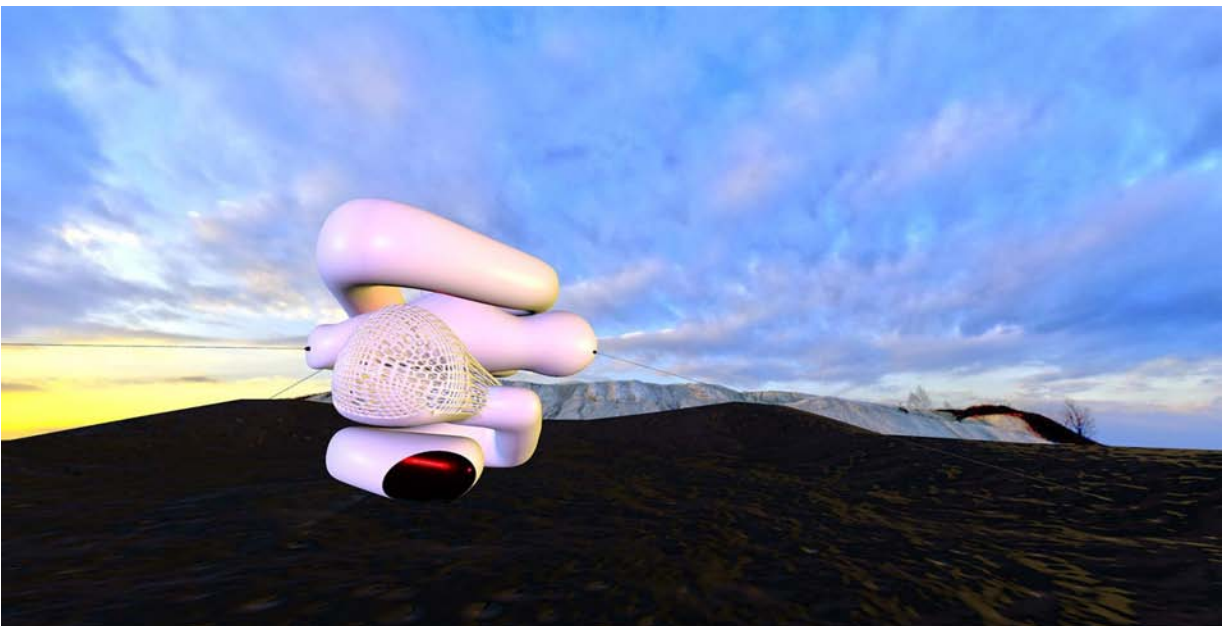


Fig. 63: Cortes, Malintzi, (2020), *Layering Corpus*, [Captura de pantalla], <https://areaforvirtual.art/locations/experiencing-extended-realities/>

En la pieza *Layering Corpus* (2020) de la artista mexicana Malintzi Cortes aka CNDSD, se hace un recorrido virtual dentro de un paisaje arquitectónico especulativo, sin referencias a los entornos de la realidad fuera del ciberespacio. Durante el recorrido el internauta es abordado por una serie de estímulos audiovisuales sin previo aviso. Los sonidos y formas van apareciendo en el mundo virtual. De esa forma, la realidad en el ciberespacio permea el avatar del usuario que se encuentra sumergido ante los múltiples estímulos. Esta pieza nos remite a nuestro entorno lleno de estímulos de los cuales atendemos unos cuantos a discreción.

El paisaje sonoro que se manifiesta en el espacio virtual diseñado no solo nos afecta en tanto experiencia háptica, sino que al mismo tiempo interactúa con nuestros sistemas cognitivos. Reconocemos el paisaje en la virtualidad, pero no por ello nos es ajeno en cuanto espacialidad. Como hemos mencionado con anterioridad nuestro sistema propioceptor se activa y el cuerpo del usuario percibe lo que el avatar va develando en su transitar. El sonido rompe la barrera de lo virtual para hacerse presente en ambos espacios, al tejer puentes plurisensoriales.

4.2 Propuestas de escultura sonora experimental para la percepción del entorno sonoro cotidiano

Las piezas aquí propuestas a manera de dispositivos sonoros están diseñadas atendiendo tres puntos primordiales que deben estar implícito en cada proyecto; 1) Los materiales a usar deben ser de uso común, de tal manera que la socialización con el escucha-espectador se de sin premuras; 2) Las propuestas escultóricas visualmente deben sugerir su relación como mediadores de la escucha; 3) Las esculturas sonoras deberán poder activar la escucha profunda tanto en espacios abiertos y cerrados. Esto último, con la intención de lograr un equilibrio significativo entre el objeto plástico, el objeto sonoro y el escucha.

En las piezas se utiliza la tecnología electrónica así como los espacios virtuales para potencializar los afectos entre los elementos que intervienen en la experiencia estética. Las esculturas no discriminan ni eligen un sonido en particular, de tal manera que el paisaje sonoro se atienda como el cúmulo de sonidos que lo conforman. Las esculturas abordan el silencio no como la ausencia de sonido sino como el contenedor de paisajes quedos, plagados de sonidos silenciados (no por su nula importancia sino por una falta de atención por parte del escucha), mientras que, el concepto de ruido como fenómeno que permite una reflexión en cuanto a la

percepción y evocación del sonido, posibilita evocar experiencias sonoras a través de la experiencia escultórica.

Las esculturas sonoras experimentales que forman parte de la investigación provocan una experiencia plurisensorial del acontecer sonoro, posibilitan atender al sonido expresando su morfogénesis, y despojan de prejuicios, como si se trataran de prótesis, al secundar la corporalidad de la escucha.

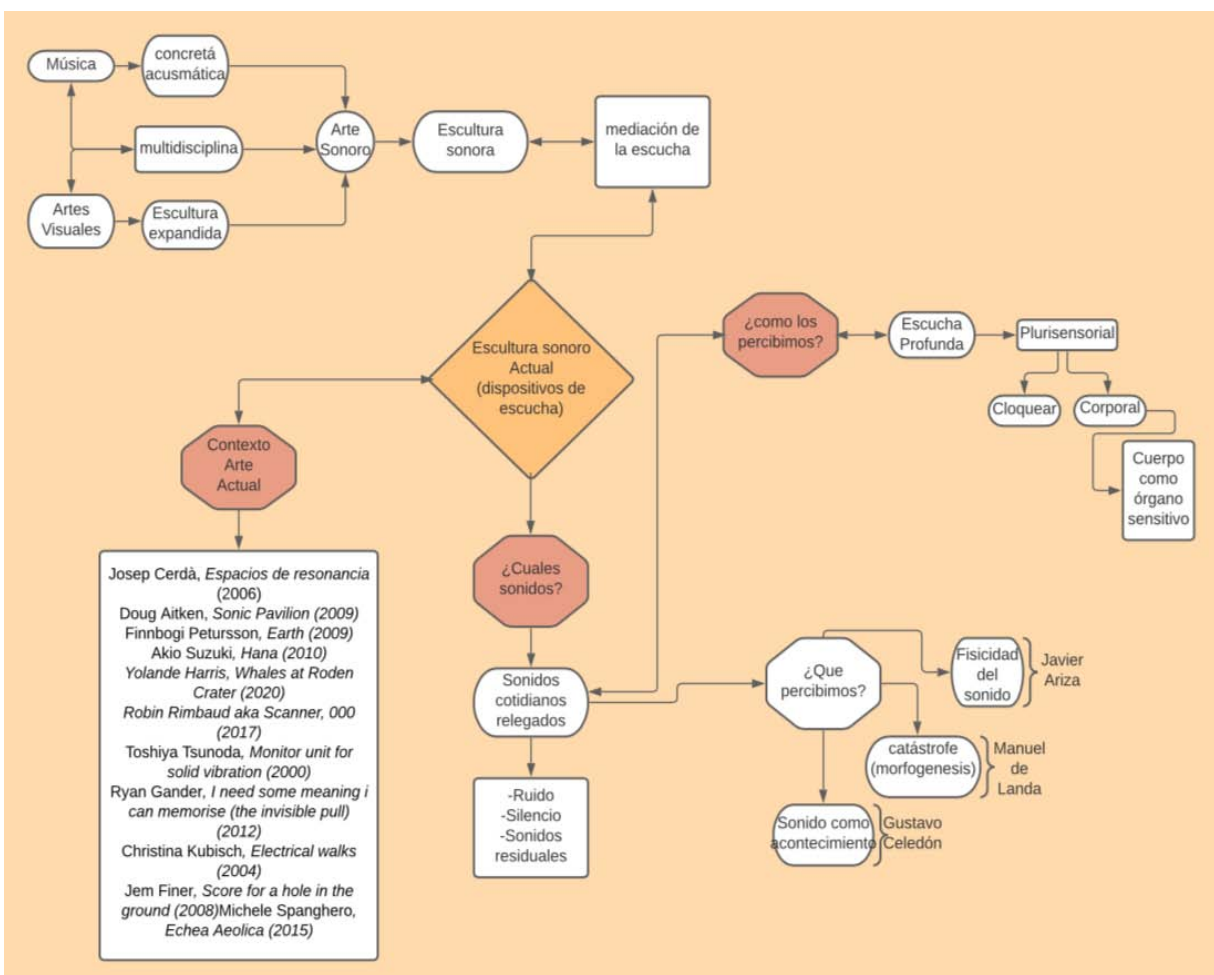


Fig. 64: Diseño de autor, (2022), Mapa mental sobre la escultura sonora actual como dispositivos de escucha, [Mapa mental]²⁰⁵ (ir a la página 247)

²⁰⁵ El mapa representa de manera gráfica parte del camino que se ha seguido durante la investigación para dar cuenta de los puntos de encuentro entre los conceptos y las prácticas venidas del campo de las artes y estudios aurales.

4.2.1 Acusia (2019)



Fig. 65: Xolocotzin, Elias, (2019), *acusia*, [registro fotográfico]²⁰⁶

La escultura sonora se propone para el espacio público. Su propósito es que el transeúnte casual tenga interés por hacer uso del dispositivo. Los materiales se eligieron en razón de ser objetos convencionales. Proponemos que al hacer uso de materiales “pobres” permite que el espectador interactúe sin temor a lastimarlo o romperlo. Esto se vuelve fundamental ya que el escucha-usuario debe hacer uso de todo su cuerpo para atender los sonidos que captura el cono de la pieza.

Al estar construido con papel, el resultado sonoro distorsiona la percepción de los sonidos capturados, lo que permite que el espectador atienda los sonidos de su cotidianidad con una escucha renovada. Como se puede ver en la imagen (**figura 65**), el usuario debe colocar su

²⁰⁶ La escultura fue presentada en la primera edición del proyecto *Palmera Ardiendo*.

cuerpo sobre el objeto escultórico de tal manera que refiere a la intención de espiar y auscultar en los sonidos caóticos de la vida diaria.

La pieza por lo tanto es una extensión del odio del escucha-usuario al permitir que los sonidos que de otra manera pasarían desapercibidos, sean atendidos por el usuario. Los sonidos develados no son aquellos que el autor de la escultura elige sino aquellos a los que el usuario prefiere atender. El sonido se hace presente de distintas maneras dando cuenta de su plasticidad, como si se tratase de un objeto escultórico cambiante a través del tiempo.

Al tomar en cuenta estas premisas, era importante elegir los materiales que permitieran llegar al objetivo. Las piezas que forman parte de la investigación, están configuradas por materiales comunes, cuya finalidad es que el usuario se permita interactuar sin temor a romperlas.

En esta pieza el cono que amplifica el sonido está elaborado con toallas de papel que normalmente utilizamos en nuestras cocinas. El triplay es un material que se utiliza para la construcción, pero también podemos encontrar algunos muebles construidos con este material. En México, los bafles que se construyen de manera artesanal para los sonideros²⁰⁷, están construidos de este material, ya que es un material económico que permite que el sonido se refleje fácilmente.

²⁰⁷ Los sonideros, es el nombre coloquial que reciben las personas que se encarga de sonorizar eventos populares, en su mayoría son bailes que conmemoran alguna festividad alusiva al origen o desarrollo de la comunidad que les contrata.

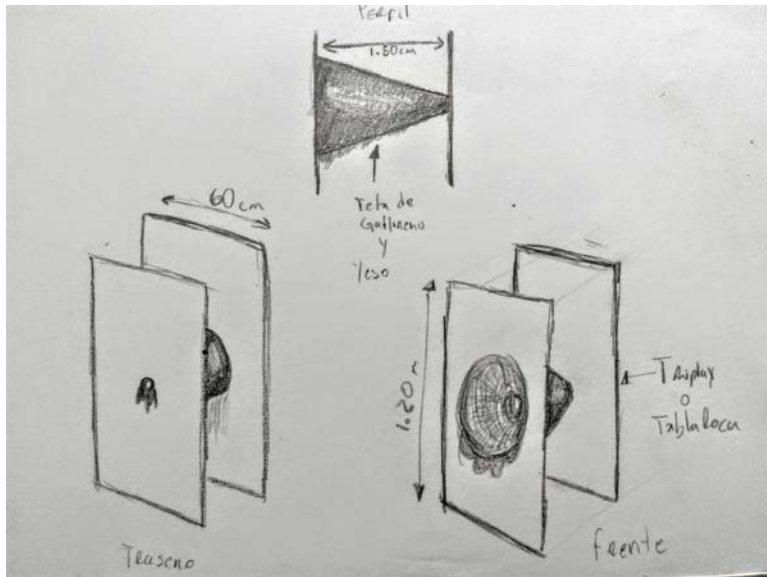


Fig. 66: Xolocotzin, Elias, (2019), boceto de la pieza **acusia**, [dibujo digitalizado]

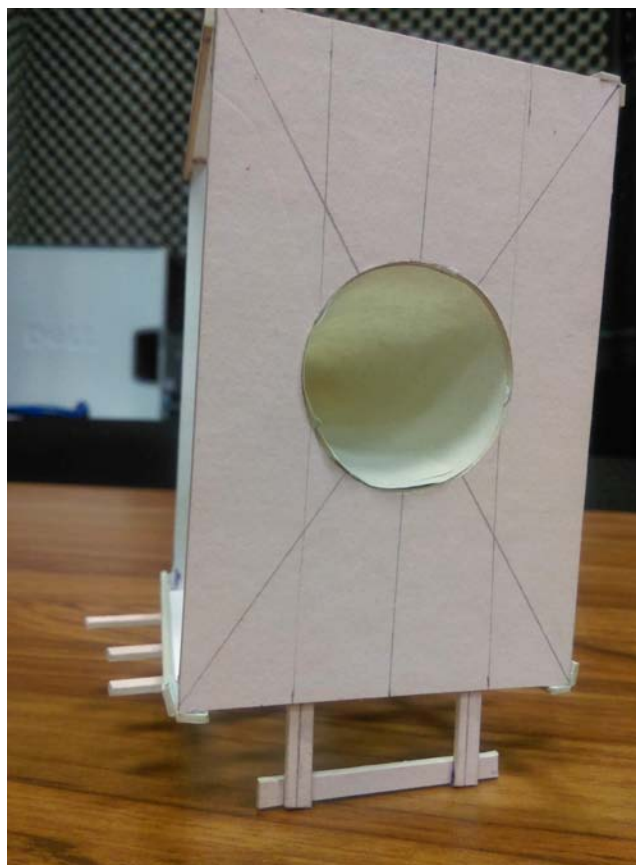


Fig. 67: Xolocotzin, Elias, (2019), maqueta de la pieza **acusia**, [registro fotográfico]

En las **figuras 66-67** podemos dar cuenta de las decisiones que se tomaron tanto en la forma como en los materiales que se usaron para la realización de la pieza. Un punto a destacar durante el proceso de producción, es la decisión sobre la altura de las piezas para lograr que los usuarios colocaran su cuerpo sobre la pieza. Para ello se optó por una altura que obligará al espectador-escucha a flexionar ligeramente sus rodillas obligándolo a recargar su cuerpo sobre la pieza.

Se requiere que el usuario coloque perfectamente su oído sobre el cono de papel porque al hacerlo el sonido se tornará más nítido. Dicha posición propicia que la concentración de la escucha y la percepción háptica sean óptimas. En este caso, la relación de percepción del sonido contenido en el espacio no requiere de una amplificación con medios electrónicos. Optamos por permitir que los materiales con los que está construido el objeto posibilitaron al escucha atestiguar el intercambio de afectos entre los objetos que han de encontrarse en dicha búsqueda.

4.2.2 Estetoscopio aural (2020)



Fig. 68: Xolocotzin, Elias, (2020), *estetoscopio aural*, [Registro fotográfico]

La pieza se presentó en el marco del festival de arte sonoro Tsonami (Chile) en su XIV edición. También formó parte del XVI Simposio Internacional del Posgrado en Artes y Diseño.

El planteamiento deviene de pensar la escultura como una extensión de nuestra percepción sonora. El objeto escultórico que forma parte de la acción remite a un parlante que no habla: solo escucha como si se tratase de un estetoscopio auscultando el paisaje sonoro, en busca de aquellos sonidos que hemos dejado de prestarles atención.

Haciendo uso de materiales que permiten experimentar la resonancia del sonido, *Estetoscopio áurico* propicia una escucha profunda para atender los micro paisajes sonoros que John Cage llamo “silencios sonoros”. Sonidos que han quedado rezagados por otros de mayor intensidad, paisajes sonoros no intencionales. El objeto escultórico nos permite extender nuestro campo de percepción, como si se tratase de una extensión de nuestro cuerpo, permitiéndonos una experiencia acústica total. La relación entre ambos se establece en un nivel abstracto, como si se tratara de una transcripción sinestésica. Al ser parte de la obra, se nos permite tener una actitud crítica ante la experiencia que se desarrolla en tiempo real.

La pieza potencializa la presencia de los sonidos a los cuales hemos dejado de prestar atención o que simplemente relegamos por no ser útiles para nuestras labores, sin embargo son estos sonidos los que dan forma a nuestro paisaje sonoro. Han estado allí todo el tiempo y solo a través de una escucha profunda y atenta podemos dar cuenta de ellos. A través del objeto escultórico podremos volver a experimentar una primera escucha, liberada de prejuicios y significados.

Discernir entre lo que simplemente oímos de lo que entendemos o comprendemos del fenómeno acústico resulta un tanto difícil. La escucha reducida nos provee las herramientas para acercarnos a la experiencia acústica. *Estetoscopio áurico* aprovecha la relación escucha-sonido para desarrollar experiencias inmersivas, en donde el sonido pasa de estar en el ambiente a ser un objeto sonoro en nuestra mente.

Una característica primordial de la escultura experimental con sonido es su relación con el espacio físico y virtual. Al transmitir la información sonora de un espacio a otro por medio de un espacio virtual nos estimula a ser conscientes del paisaje sonoro que nos contiene y posibilita reconocernos como receptores y emisores del fenómeno sonoro. Es decir, somos parte de un todo, dentro de un espacio determinado que se modifica constantemente en relación a la mutación que sufre el sonido en su recorrido por el tiempo y el espacio. Los sonidos de nuestra cotidianidad forman parte de nuestra intimidad. Al transmitir vía *streaming* los sonidos que nos

rodean no solo estamos compartiendo los sonidos, sino que siniestramente estamos compartiendo nuestra intimidad.

El espectador involuntariamente recrea los sonidos. La pieza los confronta irrumpiendo el paisaje sonoro del escucha. El objeto se hace presente a través de su propio testimonio sonoro y su intimidad, una escucha no buscada, de sonidos producidos por acciones que no pueden ser vistas. El resultado de esta experiencia se da cuando los sonidos involuntarios que se filtran a través de la arquitectura de nuestro espacio se suman a los sonidos captados por *Estetoscopio áurico* al atravesar nuestros cuerpos nos recuerda que el sonido no se manifiesta en el espacio, sino que es a través de él que se sucede la escucha. No hay que olvidar que nuestro cuerpo hace las veces de caja de resonancia. A pesar de estar envueltos por el fenómeno sonoro ocasionalmente estos sonidos se encuentran lejos de nuestro umbral sonoro y solo serán revelados a través de dispositivos diseñados para su percepción.

En *estetoscopio aural* se utilizaron materiales materiales como cerámica, metal, manguera plástica y madera. El cuerpo cerámico que forma parte de la pieza (ver **figura 69**) permite que el sonido reverbere en su interior, por lo tanto podemos escuchar el flujo del viento circular y mezclarse con el resto de los sonidos que son captados por el cuerpo metálico al exterior de la pieza. Estos elementos permiten, que el sonido adquiera distintos matices. Al ser afectados el resultado sonoro permite atender dar cuenta de la diversas capas que integran el océano sonoro en el que nos encontramos inmersos.



Fig. 69: Xolocotzin, Elias, (2020), cuerpo interno de *estetoscopio aural*, [Registro fotográfico]



Fig. 70: Xolocotzin, Elias, (2020), website de *estetoscopio aural* (2020), [captura de pantalla]

En nuestro caso de *Estetoscopio aural*, hemos echado mano de algunos recursos digitales al momento de capturar y emitir los sonidos captados de tal manera que a través del entorno de programación *PureData*, filtramos los resultados para acentuar los sonidos residuales. Esto sin tener la intención de ser atendidos como música, sino acentuando la extensión que suponen los dispositivos contruidos para auscultar los sonidos a la distancia.

4.2.3 Colisionador sensorial (2020)



Fig. 71: Xolocotzin, Elias, (2020), **Colisionador Sensorial** [Registro fotográfico]²⁰⁸

Colisionador sensorial, como mediadora de la escucha de sonidos cotidianos propone tener un acercamiento con el sonido como acontecimiento, en donde tanto los sonidos como el escucha se pertenecen. “La materia es siempre en movimiento, la materia es siempre relacional, la materia nos invita a su baile, un baile sin duda salvaje, al que nos debemos arrojar” (Rowan, J., p.13,). Estos no dependen el uno del otro, sin embargo, cuando sucede el encuentro entre ellos se sucede una colisión sensitiva Es decir, la experiencia estética se produce, al dar pie a una meta-escucha renovada.

La propuesta apunta al silencio como presencia. Indica al silencio como el espacio que posibilita la escucha de sonidos en confluencia, a partir de la premisa de que en cuanto que el silencio es más que la ausencia de excitación a los canales auditivos. La pieza propone el vínculo que se genera entre el entorno físico y el virtual, al generar experiencias plurisensoriales. “La meta-

²⁰⁸ La pieza se presentó en la exposición *La Tormenta* organizada por el proyecto de encuentro de arte contemporáneo Colncidir en diciembre del 2020.

escucha que propongo, es una escucha reflexiva que atraviesa todas las dimensiones físicas, metafísicas, simbólicas, temporales y cognitivas, en la búsqueda de una experiencia de escucha profunda como evento multidimensional²⁰⁹. La experiencia escultórica se torna pretexto para proyectar el encuentro de los afectos.

Los objetivos son detonar una escucha agudizada y profunda e invitar así al espectador a interactuar con el objeto sonoro y de esa manera, participar activamente dentro del océano sonoro. La complicidad se establece durante la experiencia mutua de percibirse. La obra especula con estrategias para percibir paisajes sonoros en apariencia carentes de sonido. Finalmente, permite una reflexión en cuanto a la percepción y evocación del sonido: invoca experiencias a través del objeto escultórico.

Como se puede observar en las imágenes (ver **figuras 72-74**), las decisiones que se tomaron para el desarrollo de las piezas, se consideró las formas en que socializaron con el espectador. En el caso del colisionador **sensorial** el reto no solo suponía poner en estado de escucha al espectador sino que le demanda una escucha profunda. Es por ello que los paneles tendrían que invitar al espectador-escucha a colocar su cuerpo al centro de los paneles. Los sonidos se reflejan entre los paneles al estar el usuario al centro de alguna manera el sonido no solo atraviesa sus canales auditivos sino también su cuerpo, al evidenciar la necesidad de atender al sonido con un cuerpo sensitivo.

²⁰⁹ Traducción propia: “*Meta-Escuta* que propõe, deste modo, uma escuta reflexiva que atravessa todas as dimensões físicas, metafísicas, simbólicas, temporais e cognitivas, na procura de um aprofundar da experiência de escuta como evento multidimensional” (Paquete, H., p.29, 2015).

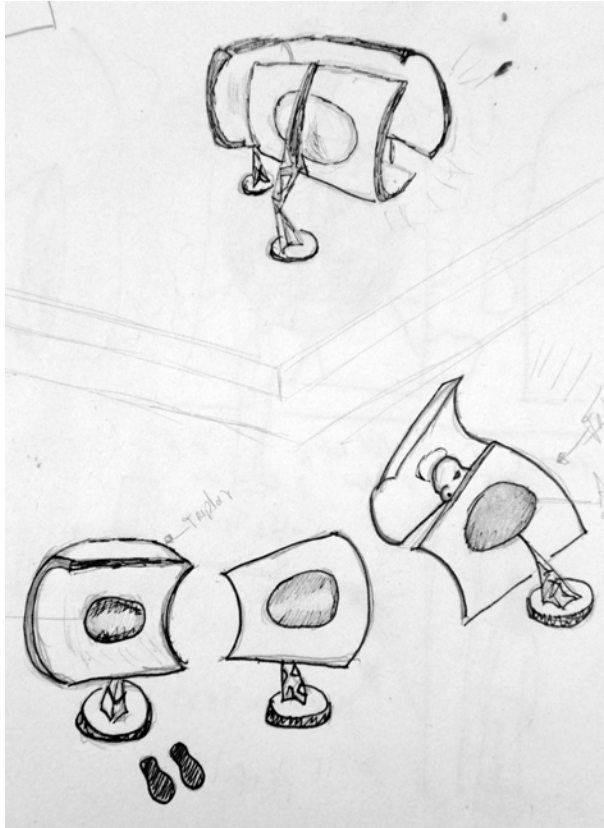


Fig. 72: Xolocotzin, Eligio, (2020), boceto *colisionador sensorial*, [dibujo digitalizado]



Fig. 73: Xolocotzin, Eligio, (2020), proceso de construcción | *colisionador sensorial*, [Registro fotográfico]



Fig. 74: Xolocotzin, Eligio, (2020), proceso de construcción II **colisionador sensorial**, [Registro fotográfico]

En el *Colisionador sensorial*, la escucha háptica no es controlada ya que no se usan amplificadores electrónicos. Para este proyecto evitamos usar osciladores digitales o análogos y en su lugar, se dispone atender a las resonancias que se suceden en el espacio de exhibición. El encuentro entre los cuerpos se sucede por instantes azarosos.

4.2.4 Residuos plurisensoriales (2021)



Fig.75: Xolocotzin, Elias, (2021), **Residuos plurisensoriales** [Registro fotográfico]²¹⁰

Este proyecto propone el diseño de experiencias sonoras que permitan atender el acontecimiento sonoro con un cuerpo sensitivo, en donde el escucha involucre el total de sus sentidos para atender los sonidos cotidianos. Así mismo el proyecto hace un guiño a la ontología orientada a objetos y al realismo especulativo de pensadores como Christoph Cox y el propio Graham Harman. En cuanto que la relación sensual entre los objetos se da aun en ausencia del ser humano, esto adquiere relevancia en la experiencia de atender lo sonoro con una escucha no antropocéntrica. Puesto que la renovación de oídos que se propone a mediados del siglo XX se limitó a una experiencia subjetiva donde el objeto sonoro se atendía con un prejuicio dado.

²¹⁰ La pieza forma parte del proyecto beneficiado por el programa PAPIAM-D 2021, gestionado por el Centro Multimedia México.

Al hacer un acercamiento a la ontología orientada a objetos atendemos al sonido en crudo sin prejuicios, al dar cuenta de que el sonido, al igual que el resto de objetos que conviven con nosotros en lo cotidiano, no se expresan para nadie. Como lo ha mencionado el filósofo Manuel de Landa, la naturaleza y por ende el sonido se manifiestan para sí mismos. Las experiencias sonoras que se proponen en el proyecto permiten pensar la escucha como dispositivo. Un dispositivo que nos permite acercarnos al momento en que los sonidos son en sí mismos y atienden a los sonidos independientemente de la fuente que los produce, por lo tanto el espectador escucha se encontrara en una situación de escucha que demandará atender lo sonoro no solo con los oídos sino con un cuerpo sensitivo.

La pieza traduce los sonidos en pulsaciones eléctricas. Para acceder al acontecimiento sonoro que se desarrolla al interior de la escultura el espectador debe colocar sus manos sobre dos placas de metal. La intensidad de las pulsaciones eléctricas dependen del volumen de los sonidos. Para la interpretación de sonidos a pulsos eléctricos se utilizó un microcontrolador arduino, el cual regula la intensidad de las pulsaciones.

La pieza propone más que una escucha coclear renovada, dar un giro a las formas en que percibimos los sonidos que nos rodean. Nuestro cuerpo es un receptor de sensaciones en sí mismo. Los sentidos por los cuales obtenemos información del espacio que nos rodea es a través de la conjunción de estos y no en lo particular. El sonido se percibe con el cuerpo y con los oídos. Evidenciar este hecho particulariza la experiencia de cada uno de los espectadores-escuchas.

La obra especula con estrategias para percibir de manera háptica el paisaje sonoro , sitúa al espectador dentro del acontecimiento sonoro del paisaje sonoro, irrumpe en el paisaje, nos dispone a escuchar la relación entre el viento, el sonido y el objeto escultórico, la interactividad entre nosotros y el acontecimiento que detona la escultura, “un paisaje formado por la pluridireccionalidad de los sonidos que nos envuelven y que nos invitan a discernir otras formas de percibir el mundo físico”.

Para el diseño de **residuos plurisensoriales** era importante tomar en cuenta que los usuarios no tendrían una percepción coclear del sonido, sino que la percepción del sonido se daría a través de las palmas de sus manos. Nos interesaba que la percepción no se tradujera en una percepción aural, sino que aludiera prioritariamente al tacto. Es por ello que se decidió ocupar electrónica de autor que permitiera traducir las vibraciones que produce el sonido sobre la madera en pulsos electrónicos (ver **figura 74**).

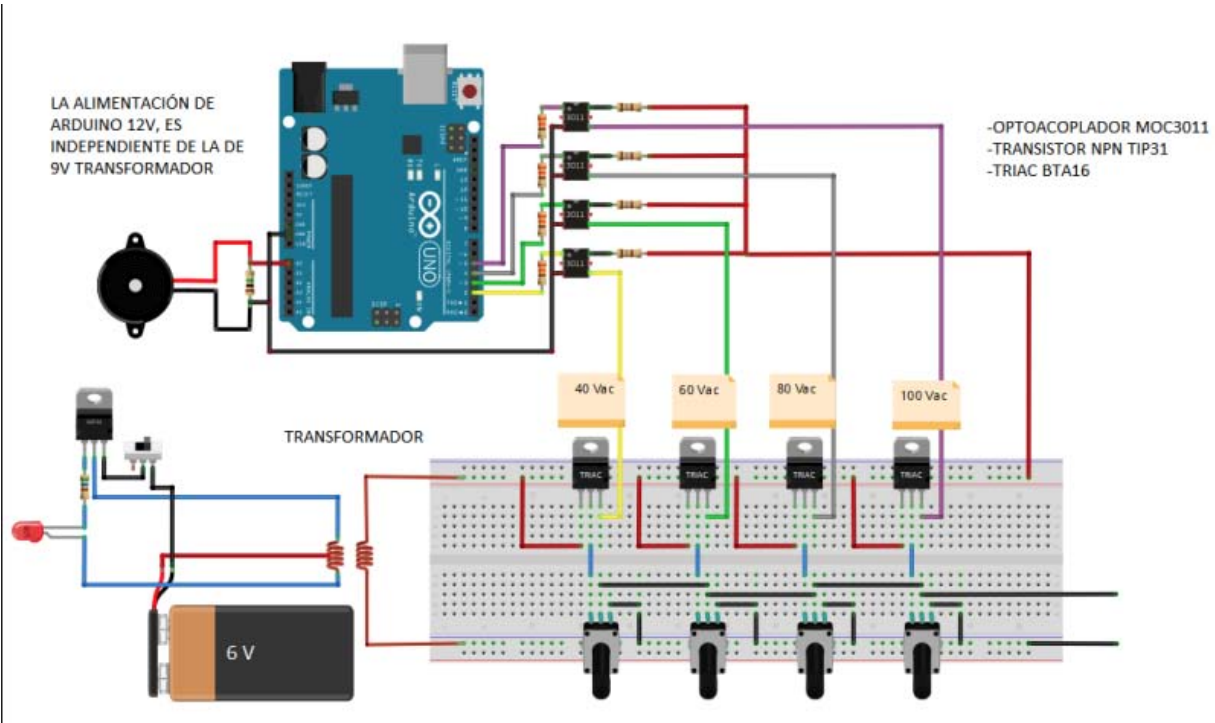


Fig. 76: Xolocotzin, Elias, (2021), diagrama electrónico para **Residuos Plurisensoriales**, [Captura de pantalla]

Para obtener una respuesta más satisfactoria se optó por utilizar una madera cuya sensibilidad a las vibraciones sonoras fuese mayor. Se utilizó madera fresno, se realizaron pruebas de respuesta al sonido para calcular el espesor (ver **figura 77**). Cabe resaltar que la caja de resonancia no está adherida por ningún aglutinante para no afectar su elasticidad. También se diseñaron anillos de madera que permiten mantener los listones de madera en su lugar, lo que dio como resultado que las pulsaciones eléctricas resultantes sean proporcionales a la intensidad del sonido percibido.



Fig. 77: Xolocotzin, Elias, (2021), proceso de construcción **Residuos Plurisensoriales** [Registro fotográfico]

En este mismo sentido *Residuos plurisensoriales* se acerca a la percepción corporizada, sin embargo, para fines de la investigación se optó por dar prioridad a la percepción a través de la piel que recubren las palmas de mano, por lo que el sonido que capta la escultura no se amplifica en un sentido acústico sino que el estímulo se traduce a pulsaciones eléctricas.

Las pulsaciones eléctricas permiten auscultar la cantidad de sonido que envuelve al escucha al tiempo que modifica su intensidad a partir de la altura acústica de la expresión del sonido. Entre mayor estridencias, el cuerpo será expuesto a un pequeño choque eléctrico, sin hacer daño al usuario, sino remitiendo a los habilidades desarrolladas por aquellos que han perdido la escucha coclear.

4.2.5 *Todos los sonidos son yo: cabina para espacios sonoros desde y en la virtualidad para explorar el océano sonoro con sonidos cotidianos (2022)*



Fig. 78: Xolocotzin Elias, (2021), *Todos los sonidos son yo: Cabina para espacios sonoros desde y en la virtualidad para explorar el océano sonoro con sonidos cotidianos* [Registro fotográfico]²¹¹

Esta escultura genera un puente entre el espacio físico y el espacio virtual diseñado para ser explorado. El flujo sonoro que se genera propone pensar el cuerpo como órgano sensitivo. En el entendido de que nuestra relación con el entorno no se genera de manera sesgada, sino que es a través del conjunto de canales sensitivos que disponemos para explorar nuestro espacio, en el caso del ambiente sonoro no difiere de ello. Tendemos a creer que nuestra relación con el sonido

²¹¹ La pieza forma parte del proyecto beneficiado por el programa PAPIAM-D 2021, gestionado por el Centro Multimedia México.

se da mediante los canales auditivos cuando en realidad nuestro cuerpo en su totalidad es sensible a los estímulos sonoros.

Con sonidos cotidianos como habitantes del espacio virtual, se nos permite enfatizar que los sonidos son independientes a nosotros. Son estos sonidos los que nos permiten percibirlos en sí mismos más allá de sus fuentes de origen o sus representaciones simbólicas. Atender los sonidos en sí mismos permite que exploremos el espacio sonoro sin prejuicios. El espacio propone una auscultación del ambiente sonoro del que nuestro cuerpo forma parte. Somos el sonido. Un sonido que se encuentra en una constante morfogénesis a la que accedemos tras una escucha profunda.

Por lo tanto, el espacio virtual es un océano sonoro en donde para poder percibirlo el usuario debe hacer uso de la escultura como dispositivo mediador. Para ello, debe colocar su cuerpo sobre la pieza, la cual traduce los paisajes sonoros contenidos en el espacio virtual en vibraciones que atraviesan el cuerpo del espectador. Al aludir al hecho de que el sonido está en todas partes, por instantes nos habita, al mismo tiempo que generamos nuevos sonidos que se mezclan con otros detonados por el flujo del tiempo y la interacción del resto de objetos que intervienen en la cotidianidad; aun en nuestra ausencia.

Como puede observarse en la imagen (**figura 79**), se plantea desde un inicio la intención de colocar al espectador completamente en contacto con la escultura. Por lo tanto, la pieza tiene una pequeña inclinación la cual sitúa la espalda del espectador completamente sobre la fuente del sonido. Se decidió utilizar un *subwoofer* puesto que nos interesaba obtener una vibración constante al ir percibiendo los sonidos que forman parte del recorrido virtual y evidenciar que el sonido atraviesa nuestro cuerpo.



Fig. 79: Xolocotzin, Elias, (2021), boceto *Todos los sonidos son yo: Cabina para espacios sonoros desde y en la virtualidad para explorar el océano sonoro con sonidos cotidianos*, [dibujo digitalizado]



Fig. 80: Xolocotzin, Elias, (2021), proceso de construcción *Todos los sonidos son yo: Cabina para espacios sonoros desde y en la virtualidad para explorar el océano sonoro con sonidos cotidianos*, [Registro fotográfico]

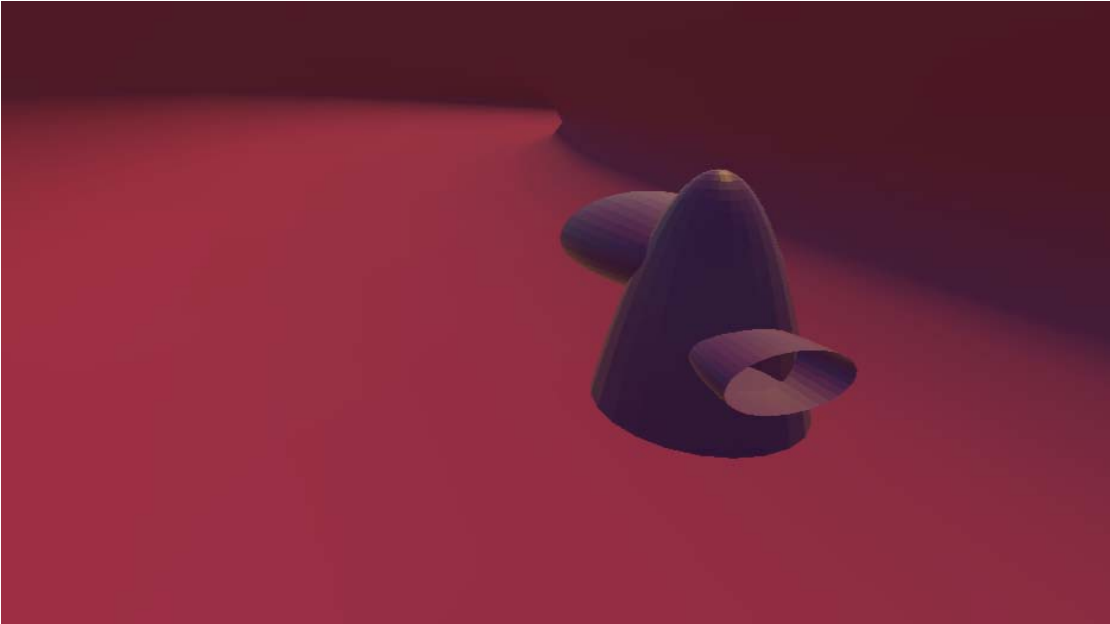


Fig. 81: Xolocotzin, Elias, (2021), proceso de construcción ***Todos los sonidos son yo: Cabina para espacios sonoros desde y en la virtualidad para explorar el océano sonoro con sonidos cotidianos*** [captura de pantalla]

Nos interesaba que el aspecto de la escultura en madera mdf mantuviera una estética similar a las esculturas virtuales (ver **figura 81**) que se encuentran a lo largo del recorrido virtual. De tal manera que se lograra un equilibrio estético que remitiera a la premisa de que la realidad no está sujeta a un estado palpable en el sentido físico, sino que las ideas, el espacio virtual, son al tiempo realidades. Esto de acuerdo a los postulados de filósofos del realismo especulativo como el filósofo alemán Markus Gabriel. La escultura es un enlace entre el espectador y el espacio virtual que hay que recorrer.

Más adelante se podría desarrollar una pieza que permita simular el desplazamiento, e incluir en la escultura motores, acelerómetros, giroscopios, por mencionar los menos. Para los fines de esta investigación, los resultados obtenidos en esta versión nos permitieron acercarnos al objetivo primario, es decir, atender el sonido desde su ontología con un cuerpo sensible.

En ***todos los sonidos son yo*** evocamos la experiencia del recorrido. Hacemos una cita al trabajo de los situacionistas²¹², para posibilitar que el recorrido que hace el espectador en el espacio virtual sea un descubrir de sonoridades. El objeto escultórico evidencia el descubrimiento, al anunciar su presencia a través de resonancias dirigidas al torso del usuario. La interfaz hace que el mundo vibre y permita una resonancia al unísono entre todos los objetos involucrados, una materia vibrante.

4.2.6 *Atisbos de una simbiosis afectiva sono-háptica (2022-2023)*



Fig. 82: Xolocotzin, Elias, (2023) ***atisbos de una simbiosis afectiva sono-háptica***, [registro fotográfico]

²¹² Deviene de las prácticas artísticas, políticas detonadas por la *Internacional Situacionista* (Italia, 1957-1972). En palabras del investigador Mario Perniola: “La <<situación construida>> se define como un <<momento de la vida, concreta y deliberadamente construido por medio de la elaboración colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos>>” (Perniola, 2010,p.29).

Este proyecto propone pensar en la realidad diluida de la que el espacio sonoro forma parte al mismo nivel que lo hace el resto de los objetos; sólidos o imaginarios. Por lo tanto, nuestra relación con el entorno no se genera de manera sesgada sino que es a través del conjunto de nodos sensitivos con los que exploramos y aprehendemos nuestro propio espacio. El intercambio de afectos con el ambiente sonoro no difiere de ello. Es frecuente pensar de manera reduccionista que nuestra relación con el sonido se da mediante los canales auditivos, cuando es la piel la que teje redes somatosensoriales que nos permiten ser sensible a los estímulos sonoros.

Ubicar nuestro cuerpo en el tiempo-espacio, lo hemos estado haciendo de manera automatizada sin reparar en ello. Es por ello, que la experiencia escultórica aquí propuesta detona la experiencia estética del instante en el que sucede el encuentro, en el que las membranas que nos protegen se disipan para al menos en un instante fusionarse. De esta manera, se dispone al espectador a mantener sus interfaces activas en todo momento. “La propiocepción es solo uno de los sentidos por medio de los cuales puede ocurrir la autoevaluación estética”(Montero, 2022, p.231), nos hace conscientes de nuestro cuerpo al tiempo que lo expande.

Para el funcionamiento de la pieza, se ha pensado en la interacción con el usuario, por lo tanto la pieza puede ir a piso (ver **figura 84**). De esa forma, el usuario detona el acontecimiento sonoro con los movimientos de su cuerpo sobre la superficie metálica. Así, es responsable de los sonidos que emanan de las bocinas que se encuentran suspendidas de tal manera que el sonido entra en contacto directo con el cuerpo del usuario. Esto remite al intercambio de afectos que se sucede en lo cotidiano.

Sin embargo para la exposición ***el silencio no existe (2023)***, el cuerpo metálico responsable de amplificar los efectos sonoros entre los objetos, se colocó a manera de mesa (ver **figura 82**). Se tomó dicha decisión con base en la distribución del resto de las piezas con las que compartiría espacio. Esta fue la escultura sonora central, por lo tanto, los sonidos que se generarán tras la interacción con el usuario serían los incitadores para el resto de las piezas entrarán en funcionamiento, sobre todo aquellas piezas cuyo sistema de amplificación estaba sustentado en las propiedades acústicas del material.

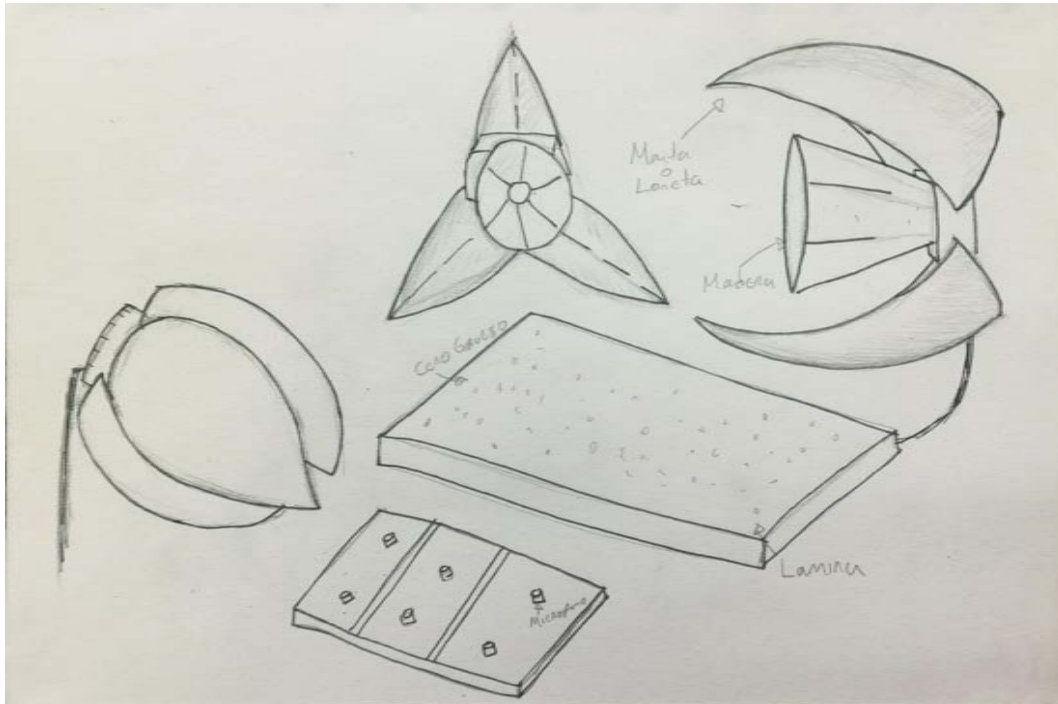


Fig. 83: Xolocotzin, Elias, (2022), boceto **Atisbos de una simbiosis afectiva sono-háptica**, [Dibujo digitalizado]



Fig. 84: Xolocotzin, Elias, (2022), Registro fotográfico, **Atisbos de una simbiosis afectiva sono-háptica**, [Registro fotográfico]

En **Atisbos de una simbiosis afectiva sono-háptica** usamos sensores que permiten atender los instantes en que se sucede el intercambio de afectos. Nos interesa a través de la amplificación del sonido evidenciar que los cuerpos que se rozan entran en un estado de latencia unísona y

una vibración singular, que forma parte de una resonancia temporal. Los afectos son expresados lumínica y acústicamente.

4.3 Socialización de la investigación

Como hemos podido dar cuenta a lo largo del texto, los resultados obtenidos durante la investigación fueron presentados en distintos foros. Esto permitió que parte de la investigación teórica fuera presentada en simposios y conferencias especializadas y de divulgación, lo que permitió atender las inquietudes de los interlocutores con respecto a la línea de investigación que proponemos. Al ser una investigación transdisciplinar nos era fundamental entrar en diálogo con colegas interesados en la experiencia estética del sonido cuyo campo de investigación pareciera disímil al de las artes, así como también consideramos fundamental la interlocución con un foro no especializado.

Mientras que los resultados objetuales fueron presentados en festivales y exposiciones colectivas. Esto nos permitió reflexionar sobre la pertinencia de pensarlas para exteriores o interiores. Cada propuesta se fue adaptando al recinto de exposición, por lo tanto en su mayoría las piezas que forman parte de la investigación pueden ser presentadas en espacios abiertos o cerrados. Evidentemente los resultados sonoros son disímiles entre un espacio u otro.

Al tiempo del desarrollo de la investigación, se compartió la experiencia y resultados obtenidos con mis alumnos de la licenciatura de la facultad de Artes en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, lo que me permitió desarrollar una serie de ejercicios que permitieran un acercamiento a la escucha-percepción desde la escultura sonora. A la par se presentó la oportunidad de diseñar talleres con infancias, lo que se vislumbra podría ser una línea de investigación que se desprende de los resultados obtenidos hasta entonces en el presente documento.

4.3.1 Exposición: *El silencio no existe* (2023)

A pesar de que las piezas ya habían sido socializadas de manera independiente en distintos foros, nos resultaba pertinente que se mostraran en conjunto. Es por ello que se pensó en una exposición que permitiera dar lectura al cuerpo de obra. Para ello se propuso la exposición *el silencio no existe*. En un principio se pensó en presentar solo los resultados de la presente investigación, sin embargo, para dar cuenta de los procesos creativos y de producción en el campo de las artes, es importante mostrar los antecedentes. Por lo tanto, piezas que formaron parte de mi investigación para obtener el grado de maestría fueron incluidas, entre ellas, *Alusiones al silencio: alegorías de dispositivos para escuchar paisajes sonoros silentes*.

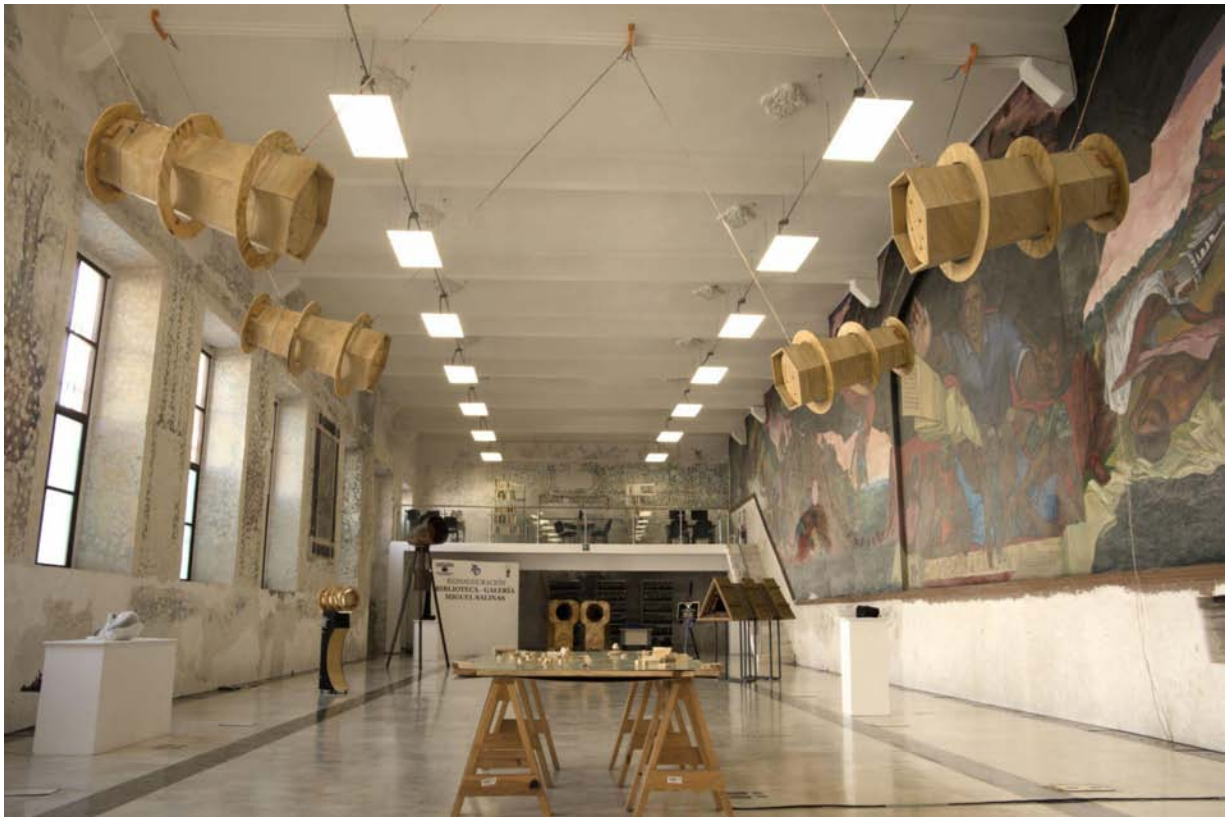


Fig. 85: Xolocotzin, Elias, (2023), exposición *el silencio no existe*, [Registro fotográfico]

A la fecha en que se redactó el presente documento la exposición ha tenido una excelente recepción por parte del público asistente, sobre todo para el público no especializado. Este ha

prestado su cuerpo a una intención de percepción, pero sobre todo, al salir de la exposición su relación con el sonido de su cotidianidad se torna distinto. Ahora pueden prestar atención a los sonidos que antes habían relegado.

Quienes han recorrido la exposición refieren que en cada una de las esculturas se va agudizando su escucha-percepción, de tal manera que mientras van atendiendo las piezas su cuerpo se va sensibilizando. Algunos asistentes incluso han referido que han sentido la necesidad de interactuar con las piezas en más de una ocasión antes de abandonar la exposición.



Fig. 86: Xolocotzin, Elias, (2023), exposición *el silencio no existe*, [registro fotográfico]

4.3.2 Publicación: *Cuadernos Híbridos 22: El sonido no existe (2023)*

A la par de la exposición se editó una publicación en la colección Cuadernos híbridos, en este caso el Cuaderno híbrido número 22: *el sonido no existe*. Este es un trabajo editorial que permite que el lector pueda dar cuenta de los procesos creativos que implica el desarrollo de un

trabajo investigación-producción en el marco de las artes. A través de imágenes que incluyen bocetos, esquemas, fotos de registro, el lector puede involucrarse con el producto editorial.

El diseño editorial del libro es una propuesta del Dr. Gerardo Suter, quien forma parte del núcleo básico de docentes de la Maestría en Producción Artística (UAEM). La colección está integrada por el trabajo y cuerpo de obra de otros 21 artistas nacionales e internacionales, de distintas disciplinas artísticas. Esto permite que el lector identifique la complejidad implicada en el desarrollo de un proyecto de investigación que se ciñe a las artes. Los diferentes artistas involucrados incluyen en sus cuadernillos una serie de elementos que forman parte de sus procesos de producción, escritos, referencias teóricas e incluso algunos ensayos que permiten dar cuenta del pensamiento del artista.

En el número 22 ***el sonido no existe***, compartimos con el espectador de manera no cronológica elementos que ayudaron a dar forma a la investigación que forma parte de este documento. El cuadernillo acompaña la exposición sin ser un catálogo de obra, sino por el contrario sería un “detrás de cámara” del desarrollo de las piezas con las que el espectador está interactuando. El texto incluido en el cuadernillo es una serie de frases e ideas que salieron a flote durante una charla con el Dr. Fernando Delmar, quien también forma parte del núcleo académico de la Maestría en Producción Artística. Él mismo fue el encargado de redactar el texto de sala para la exposición ***El silencio no existe***.

Esta publicación no solo es una mirada al interior de la exposición sino al mismo tiempo se puede adentrar a la “cabeza del artista”, lo que resulta un elemento que permite dar una lectura al cuerpo de obra con una perspectiva que no se limita a la experiencia ocularcentrista del objeto.



Fig. 87: MaPa, (2022), portada del libro *el sonido no existe*, [Imagen digital]



Fig. 88: Malpica, Roberto, (2023), presentación libro *el sonido no existe*, [registro fotográfico]

4.4 Atisbos hacia la investigación académica en relación a la escucha en el contexto del arte actual como práctica pedagógica

Este apartado refiere a las posibilidades de compartir la experiencia de escucha profunda a partir de la incorporación de dinámicas lúdicas que permitan que los participantes reconfiguren sus maneras/formas de atender a los sonidos que los circundan en la cotidianidad. La tarea se ve enriquecida por los propios asistentes al momento en que entran en una sinergia de activación de los canales de percepción.

Toda vez que atendemos a los estímulos que el entorno expresa desde y para un cuerpo plurisensorial damos cuenta de la importancia que tienen la experiencia estética plurisensorial en el desarrollo cognitivo. Al dar lugar a una práctica pedagógica disruptiva en el sentido en que no

se enseña nada en dichas activaciones, sino por el contrario se aprende a aprehender en relación a la mediación que suponen la escucha-percepción²¹³ con nuestro entorno.

Por lo tanto, promovemos en el presente trabajo la provocación no como una intimidación al sujeto, sino como una estimulación a la exploración del océano sonoro. Esto quiere decir que se invita al asistente a desarrollar otras prácticas de escucha. Filtrar el océano sonoro en busca de aquellos sonidos que llamen su atención. Siempre con la intención de descubrir aquellos sonidos que se habían mantenido en un tercer plano.

A la largo del texto usamos el concepto de pedagogía disruptiva, ya que “favorecen la integración de las tecnologías en las aulas para provocar cambios en los métodos de enseñanza , ello se logra produciendo nuevas formas de enseñar y aprender” (Heldberg y Freebody, 2007, citado en Soria Ortega, V., & Carrió Llach, M., 2016, p. 384). Ya que la metodologías y procesos aplicados en el terreno de las artes sonoras son de carácter transdisciplinar y experimental, consideramos pertinente partir de este concepto para ir generando nexos en favor de generar otras maneras de atender nuestro entorno sonoro, no solo en un práctica de contemplación sino como parte del desarrollo cognitivo de los asistentes a las provocaciones de escucha diseñadas en el terreno de la escultura sonora.

4.4.1. La experiencia de la escultura sonora en el aprendizaje de la escucha

En los últimos años me ha tocado participar en distintas actividades enfocadas a infancias. Esto ha supuesto un lugar fértil para desarrollar un pensamiento creativo y crítico en torno a lo sonoro. Quienes asisten a estas prácticas generalmente lo hacen voluntariamente lo cual ya supone un interés en la exploración por lo desconocido, están dispuestos a indagar.

Me parece importante trabajar con infancias ya que considero que han pasado por menos filtros generadores de prejuicios, de tal manera que aún están dispuestos a disrumpir aquello que les

²¹³ Uso en el presente texto los conceptos escucha y percepción como si se trataran de un solo concepto. Esto hace énfasis en que la escucha no solo se sucede a través de una estimulación de los canales auditivos, sino que al tiempo se activan el resto de nuestros canales receptores en conjunto y no en lo particular.

enseñaron en el colegio en torno a los sonidos musicales. Es un hecho que al no tener conocimiento a profundidad sobre cómo la ciencia explica el movimiento y comportamiento del sonido, se permiten una mayor autonomía a experimentar un sonido desprovisto de significados dados por una tradición sociocultural. Esto quiere decir que la explicación de los sonidos que atienden no se atañen a si son resultado de una reverberación o una reflexión, están atendiendo la expresión del sonido en sí mismo.

Las prácticas dentro de las aulas alrededor del sonido tendrán estos dos supuestos para atenderlos, por un lado, desde el terreno más purista de la notación musical, por el otro, como un fenómeno físico y fisiológico. “Considero que el arte es una forma de pensar. Y creo que la educación como se la utiliza hoy es una forma de entrenar” (Camnitzer, 2013). Romper con las formas rancias de atender el sonido no solo supone un pensamiento crítico sino que permite a las infancias atender su entorno desde una perspectiva autoconstruida, escuchan desde su singularidad.

Si bien la colectividad nos permite tejer redes con nuestros pares también con aquellos otros objetos con los que coincidimos en espacio y tiempo. No debemos echar en saco roto la individualidad de cada objeto. En el entendido que cada cual tendrá una experiencia estética disímil a la de su vecino Por ello coincidimos en que “las provocaciones pedagógicas en cambio, son motivadoras, son aquellas que tienen la labor de incidir en la voluntad, en la novedad, en la creatividad en la capacidad de los estudiantes...” (Sanchez, A.S.J., 2021, p. 29). Cada una de las infancias que participa de las actividades que se diseñan para su comunidad están ligadas a la intención del desarrollo de herramientas que le permitan atender el sonido desde su propia experiencia y necesidades.



Fig.89: (s/f), *Initiation à la pratique de l'Instrumentarium pédagogique Baschet*, [registro fotográfico], <http://baschet.org/site/index.php/pedagogie/?lang=fr>

Es por ello que en mi práctica como mediador de la experiencia de escucha a partir del trabajo con un infancia, pensándolo desde el terreno de la pedagogía disruptiva, encuentro en la metodologías exploradas, experimentadas y desarrolladas por los artistas que forman parte del arte sonoro, el pretexto perfecto para motivar una escucha profunda a partir de la exploración del paisaje sonoro circundante. En el arte sonoro ya otros colegas se han dado a la tarea de explorar la pedagogía desde la práctica experimental del arte con sonidos. Sin duda un ejemplo claro son los hermanos Baschet²¹⁴, quienes desarrollaron todo un sistema de esculturas como provocación para que los asistentes a los laboratorios y recintos de exploración formarán parte de la experiencia de ejecución de las obras. Desarrollaron todo un sistema pedagógico que lejos de ser un sistema hermético permite la libre exploración con los recursos matéricos.

Sin lugar a dudas, el diseño de paisajes sonoros también ha sido un terreno fértil para el vínculo transversal entre la pedagogía y el arte. Ya sea en el proceso de captura de sonoridades como en las salidas que estas puedan tener. Sin embargo, habría que apuntar que en la mayoría de las ocasiones se trabaja con los sonidos grabados como si se tratase de un *collage*, lo que permite no solo atender el paisaje sonoro circundante sino que al mismo tiempo se puede aludir

²¹⁴ Para ahondar en el trabajo de los hermanos Baschet y sus aportaciones en activación de espacios, así como en sus prácticas pedagógicas, remitir al trabajo de investigación del Dr. Ivan Navarrete *Favor de tocar: escultura sonora Baschet MX* (Navarrete, I, 2021)

a un paisaje sonoro especulativo que sólo se hace presente a través de la subjetividad de quien lo ha ensamblado.

Para el propósito de vinculación entre la práctica de la escucha como mediadora de la experiencia de la percepción de lo sonoro, no solo se pone en contexto al escucha dentro del constantes flujos del océano sonoro, sino que también se le da un atisbo a las posibilidades políticas y sociales de la escucha como herramienta alrededor de los estudios aurales. Este es el caso del proyecto *Diario sonoro*²¹⁵ de la Dra. Jimena de Gortari, coordinadora de investigación de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. El objetivo del proyecto es causar en el espectador una sensibilidad por los sonidos que cohabitan en nuestro espacio privado tomando en cuenta que el sonido va más allá de las fronteras que suponen los muros. A lo largo del diario sonoro se posibilita dar cuenta de los primeros sonidos que se escuchan por la mañana, hasta la invitación a traer a tu espacio sonidos de otros contextos.

La práctica del diario sonoro permite ser atendido desde una transdisciplinariedad ya que no solo aborda el registro de la experiencia a través de palabras, sino que también posibilita el uso de recursos gráficos. El uso del diario sonoro hace la función de dispositivo pedagógico disruptivo ya que lejos de atender las necesidades académicas, atiende el recursos del autoaprendizaje. Si es que hay algo que aprender, sería mejor pensarlo como una aprehensión de afectos. “Tradicionalmente se ha considerado un paisaje sonoro como el conjunto de todos los sonidos perceptibles en una situación concreta” (Ordóñez, M. F. G. , 2008). Recordemos que el paisaje sonoro es un concepto que define un variopinto de posibilidades de atender un conjunto de sonidos, tanto en la práctica de la composición, conservación, pasando por el terreno de las artes visuales.

Por tanto el *Diario Sonoro* no sólo dota de herramientas en cuanto la contención de la experiencia sino que promueve la escucha profunda, al dar lugar a una escucha en la que no solo se atienden los sonidos en primer plano sino también aquellos que han sido silenciados por otros de mayor intensidad. Habría que pensar que la escucha de paisajes sonoros “no se trata solo del sonido concreto que es emitido o percibido sino del dispositivo que le da forma y visibilidad (auralidad)” (Rivas, 2019, p.187). Las mediaciones que suponen las técnicas desarrolladas por los artistas

²¹⁵ *Diario Sonoro IBERO busca resguardar la memoria auditiva de la pandemia.* (s/f). Ibero.mx. Recuperado el 23 de mayo de 2023, de <https://ibero.mx/prensa/diario-sonoro-ibero-busca-resguardar-la-memoria-auditiva-de-la-pandemia>

sonoros durante el desarrollo de sus propuestas de obra, disponen para las prácticas docentes disruptivas un abanico de herramientas para aplicar en las provocaciones de escucha.

No olvidemos que la propuesta apunta a tomar el acto de escucha como un dispositivo mediador de la experiencia de intercambio de afectos con lo sonoro. El afecto en un sentido de afectación. “Recordemos que la escucha es un fenómeno mediado, y su mediación no sólo apela al sentido del oído, sino también al tacto mediante las vibraciones” (Woodside Woods, J. J., 2019, p. 201). A propósito del perpetuo estado de vibración de la materia, se da lugar a pensar en un entrar en resonancia. Pensemos en la escucha profunda como un sintonizador que nos permite entrar en un estado de vibración al unísono, lo que nos permite atender lo sonoro desde su propia expresividad.

Por lo tanto, el trabajo que se propone desde la escultura sonora permea la experiencia espacio temporal. Lugar idóneo para prestar atención a la provocación de escucha profunda. La escultura que atiende esta mediación nos sitúa en un terreno fértil para desaprender la escucha coclear y atender una escucha plurisensorial, posibilitando que la pedagogía disruptiva gesticule un terreno ávido de una escucha libre de prejuicios.

4.4.2 Habitar el espacio sonoro desde la práctica pedagógica como mediación de la experiencia

Sin duda la relación entre las artes sonoras, en específico lo que compete a la escultura con sonido, con las prácticas pedagógicas no se constipa en la imitación de las técnicas desarrolladas por los artistas. Mucho menos a pensar el objeto artístico como un algo utilitario, por el contrario como hemos referido anteriormente la provocación de la escucha es lo que nos atañe a la relación entre estos dos campos de investigación. Recordemos que tanto el sonido como el conocimiento son sistemas vivos que permanecen en un estado de morfogénesis, por lo tanto, convivimos con su expresividad en su interior como en su exterior, nos *habitamos* mutuamente.

Habitarnos refiere a sentirnos. A no ser omisos a los intercambios de afectos que nos supone la redes de contención que nos unen al resto de los objetos con los que convivimos. “La percepción de obras de arte dependen directamente de los sentidos y, en particular, de una hibridación

visual, sonora y táctil (Reyes, 2005, citado en Murillo i Ribes, A., *et al.*, 2019, p.3). Al igual que en las artes, en la pedagogía disruptiva no se puede ser un agente pasivo. Se requiere de una interacción constante. Si bien hemos dado cuenta de que el conocimiento se mantiene en movimiento, si los agentes que abrevan del resultados de las prácticas pedagógicas permanecen inmóviles, la experiencia les llega de manera esteril, lo que supondrá una experiencia sesgada del entorno.

Ahora bien, si nos ceñimos a la metáfora de atender nuestro entorno sonoro como un océano, esto nos provee la oportunidad de visualizarnos en un profundo e infinito espacio lleno de materia vibrante que nos proporciona conocimiento sobre nuestro entorno cotidiano. “El sonido es una sensación fisiológica a la cual responde nuestro cerebro” (Rezza, 2009, p.4). Creemos que las artes sonoras aplicadas a las prácticas pedagógicas ayudan no solo al desarrollo psicomotriz del asistente, sino que también a los sistemas de propiocepción; así como al desarrollo cognitivo, ya que el nivel de abstracción que proveen los sonidos residuales, al estar desprovistos de prejuicios, permiten ser apropiados y utilizados si se desea al libre albedrío del asistente a las prácticas pedagógicas.



Fig. 90: Bisscheroux, Jeroen. (2017). *TOON, ASSEN*. [registro fotográfico], https://bisscheroux.eu/en/pile_portfolio/toon/

Algunas instalaciones de escultura sonora como la obra para espacio público, *TOON, ASSEN*²¹⁶, del artista holandés Jeroen Bisscheroux (1963)²¹⁷, en donde la práctica pedagógica se supone una exploración de la herramienta-dispositivo por parte del usuario, no hay una sola manera de hacer uso de la escultura. Por el contrario, quien la activa tiene la oportunidad de explorar sus posibilidades acústicas como generador de sonidos o dispositivo de escucha. “En el entorno sonoro, este tipo de propuestas favorece y anima a la manipulación de materiales y objetos que aportan todo un imaginario vibratorio desde la experimentación acústica” (Murillo i Ribes, A., et al., 2019, p. 2). Lo que nos supone que la exploración del objeto escultórico como un detonante del desarrollo cognitivo y por ende de la aprehensión del conocimiento dependen de un instructor o acompañante, quizá dar inicio a la exploración, a través de una provocación, dé como resultado la adquisición de un conocimiento que permita ser aplicado al resto de objetos que iremos encontrando a lo largo de nuestras vidas.

La asociación de experiencias durante el proceso de adquisición de conocimiento es una de las estrategias de las que hace uso nuestro cerebro para administrarlas y hacer uso de ellas para cuando se requiera. Los sonidos residuales en su carácter siniestro se nos presentan desnudos, libres de prejuicios sin embargo, a partir de la experiencia adquirida en la escucha profunda podemos dar cuenta de presencia. Ser empáticos con ellos en el sentido de permitirnos el intercambio de afectos sin reparar en su valor semántico. “Pensaremos al hombre como una entidad sonora capaz de producir y ser modificada por el sonido” (Verea, S., 2018). Esto nos permite pensar que el aprendizaje se da entre todos los objetos que intervienen en la red de afectos que se sucede al momento de participar de la experiencia sonora como acontecimiento.

4.4.3 Escuchar-sentir- aprender de lo ordinario

Sin lugar a duda, lejos de pensar el aula de una institución como el único espacio en el que podemos adquirir conocimiento, debemos plantearnos la necesidad de atender el conocimiento en la experiencia cotidiana. Esto nos supone que las estrategias pedagógicas utilizadas en relación con las artes se han estado poniendo en práctica, como si se tratara de una asignatura

²¹⁶ Se recomienda visitar la página oficial de la pieza para profundizar en sus características, http://bisscheroux.eu/pile_portfolio/toon/

²¹⁷ Jeroen Bisscheroux. (2014, septiembre 8). Jeroen Bisscheroux. <http://bisscheroux.eu/over-jeroen/>

en la que los elementos se presentan como objetos inamovibles, monolíticos. Sin embargo, como hemos podido atender, es en los espacios fuera de las aulas institucionales, quienes promueven el aprendizaje transdisciplinar. “A diferencia de otras manifestaciones de percepción estética, en un paisaje no nos encontramos frente a uno o más objetos, sino dentro de un mismo espacio con esos objetos” (Krauss, 2009, p. 17). Proponemos la experiencia de la escucha desde el terreno de la pedagogía como un dispositivo que unifica realidades que conviven en la cotidianidad. Lo anterior detona un conocimiento-reconocimiento del otro y sus propiedades.

En todo momento nuestros canales de percepción se encuentran abiertos de tal manera que en todo momento nuestro cuerpo está aprehendiendo conocimiento de lo que sucede a su alrededor. Sería reduccionista pensar que solo a través de datos duros aprendemos a reconocer nuestro entorno. Es un hecho que la información que aparentemente explica los fenómenos resultado de la expresión de la naturaleza en las aulas, se comparte de manera abstracta. Los números y estadísticas nos disponen a una imaginaria que sin la experiencia con el entorno pasaría desapercibida, por lo tanto, es importante tener una experiencia vivida, un reconocimiento del terreno al que nos estamos conectando.

El paisaje sonoro es un acontecimiento que no tiene ni principio ni final. No se navega dos veces en el mismo sonido. Por ello, nos toca adecuarnos a las sonoridades que forman parte de nuestro contexto geográfico y antropológico. “El hombre es un participante tardío en el ruido del mundo” (Verea, S., 2018). Aprendemos a escuchar desde la experiencia del otro, bloqueamos la escucha de los sonidos que en apariencia no están aportando nada a nuestra relación con el espacio-tiempo, pero es en este acallar de los ruidos, que perdemos la riqueza en texturas del paisaje sonoro. No solo en un sentido estético sino incluso en nuestra percepción del espacio. La tercera capa de sonido nos permite dimensionar con mayor riqueza los espacios que cohabitamos.

No solo hay que romper con las viejas prácticas pedagógicas orientadas a las artes, sino también con las suposiciones de sistemas caducos en torno a los procesos de producción y ejecución de los proyectos artísticos. Sobre todo en el terreno de las artes sonoras, que al ser una disciplina indisciplinada, permea situaciones que suponen asirla a viejas prácticas de la composición musical e incluso proveerles de una funcionalidad. Por ejemplo, pueden ser ejecutadas como instrumentos musicales, reproductores sonoros, entre otras. “Esta mediación, esta acción instrumental no es propiamente ni el sonido auditado, ni la vibración sonora física, sino, justamente, el dispositivo de escucha” (Rivas, F., 2019, p.179), lejos de pensar las prácticas

artísticas como herramientas en un sentido estéril, pensemos en los procesos de producción de los artistas sonoros como provocaciones que permiten ser aplicadas en las experiencias de escucha.

Es por ello que nos parece importante una investigación a profundidad sobre las experiencias de producción de los artistas sonoros aplicadas en los recintos dedicados a la producción de conocimiento. En el terreno académico como en ambientes lúdicos, el aprendizaje del entorno a través de la escucha ha estado rezagado por una tendencia oclularcentrista. Hoy en día algunos proyectos, como los mencionados en este ensayo y otros, están logrando que los asistentes se interesen por su entorno y aprendan de él tras el contacto con el acontecimiento sonoro. “A través de la escucha los sujetos actualizan este espacio sonoro, construyendo y reconstruyendo su memoria e identidad” (Polti, 2011, p. 5). Reconocer el sonido es reconocernos a nosotros mismos.

4.4.4 El caso de Laboratorio Sonoro para Infancias: Exploradores del Paisaje Sonoro

“Fuera de los ámbitos más formales o academicistas que buscan un equilibrio entre la escuela y el mundo exterior” (Murillo i Ribes, A., et al., 2019, p. 5). Considero importante que la investigación en y para las artes tenga una resonancia directa con las personas más jóvenes. Es por ello que parte de mi desarrollo profesional ha estado vinculado con la docencia, con la intención de compartir con los educandos en todos los niveles, con especial interés en el caso de la investigación en torno a la escucha de las infancias.

El trabajo pedagógico en torno al diseño de objetos que permitan la auscultación del paisaje sonoro en busca de sonidos silenciados, resultó ser bastante enriquecedor. Los encuentros entre los cuerpos de las infancias y lo sonoro son una detonante para despertar el interés por atender el entorno sonoro con el cuerpo, compartir los descubrimientos, y colocar señalizaciones de los puntos de escucha.

“Exploradores del paisaje sonoro” fue un taller que se desprende del proyecto “Esculturas hápticas para la auscultación de paisajes sonoros cotidianos para quienes estamos perdiendo la audición”, el cual recibió el estímulo del Programa de Apoyo a la Producción e Investigación en

Artes, Medios y Discapacidad 2021. Cuando pensamos en una pérdida de audición, nos remitimos a un hecho fáctico, sin embargo, algunas patologías degenerativas promueven una disminución paulatina de la escucha, como en mi caso.



Fig. 91: CENART, (2022), Invitación *exploradores del paisaje sonoro*, [e-card]

Fig. 92: Xolocotzin, Elias, (2022), infancias interactuando con los objetos diseñados en el taller, [registro fotográfico]

Durante el desarrollo de la actividad, los y las asistentes, se dan cuenta de los sonidos que los rodean. No solo en una primera capa sonora sino que prestan atención a los sonidos residuales, al tiempo se les pide compartir sus descubrimientos haciendo uso de un diario sonoro que tiene la función de ser un álbum en el cual coleccionar afectos con el sonido.

Nuestra propuesta de generar comuniones de escucha tiene resonancia con otros proyectos que, de manera lúdica promueven el interés por mostrar a los asistentes el diseñar estrategias para atender sonidos. Tal es el caso del taller "Ear Accessory" desarrollado en Ginebra y guiado por los artistas sonoros Antoine Bertin y Helen Combal Weiss. En este taller los participantes diseñaron objetos escultóricos para tener una escucha inmersiva de los sonidos que los circundan y de aquellos que se desprenden del cuerpo.



Fig. 93: Bertin, Antoine & Combal-Weiss Helen, (2015), Taller *Ear Accessory*, [registro fotográfico], <https://immatters.com/HEAD-Geneva-Ear-Accessories>

El proyecto de pedagogía en arte sonoro “La tercera oreja docente” que se desarrolla en el marco del proyecto Tsonami Arte Sonoro²¹⁸ merece una mención especial puesto que ha dedicado un espacio para desarrollar una capacitación para docentes de educación básica. Sus creadores han desarrollado un cuaderno a manera de guía sustentado en ejercicios diseñados a partir de la investigación de los hermanos Baschet, John Cage, Pauline Oliveros, Murray Schafer y Pierre Schaefer. Por ello, logra un genuino acercamiento a la exploración sonora.

²¹⁸ TSONAMI ARTE SONORO es una organización de Valparaíso, Chile, dedicada al fomento, desarrollo y promoción de las prácticas sonoras contemporáneas. Desde el 2007 la actividad más relevante ha sido producir el Festival Internacional de Arte Sonoro Tsonami. (De la Puente, G. B. F. F. J. S. T. F. , 2016)



Fig. 94: Tsonami, (s/f), La tercer oreja docente, herramientas del arte sonoro para la educación, [e-card], <https://www.tsonami.cl/blog/>

Este es un gran antecedente en América Latina por atender desde las infancias la escucha como un sistema que permite desarrollar las habilidades cognitivas.

Hemos dado cuenta de la importancia de atender los sonidos desde una escucha profunda, en donde el acontecimiento sonoro se ausculta. A partir de la aplicación de técnicas usadas por artistas sonoros para desarrollar sus investigaciones teórico-prácticas, dado que en el terreno de las artes sonoras no hay un canon de lo que es o no es una pieza de arte sonoro. La dinámica misma del área se torna experimental. No solo en técnicas de construcción y recursos materiales sino al mismo tiempo en su aplicación, ejecución y activación.

Cada vez que llevamos estas prácticas de producción al terreno de la pedagogía nos damos cuenta de que estas fomentan el desarrollo cognitivo de los asistentes no solo a partir de la

especulación, sino en el desarrollo de estrategias creativas para atender la resonancia siniestra de los sonidos ordinarios. Lo anterior, despierta en los usuarios métodos propios de sensibilización para una escucha-percepción enriquecida. “La escucha reducida es la escucha del sonido menos las contingencias de su entorno; consiste en abandonar o poner entre paréntesis las costumbres de la escucha natural” (Pelinski, 2021, s/n). Escuchar sin prejuicios permite un mejor aprendizaje de nuestro cuerpo como un conjunto de sensores que nos permiten reconocernos en el espacio-tiempo.

En la pedagogía disruptiva se hace uso de TICS (tecnologías de la información y comunicación). Las artes sonoras son un terreno fértil que enriquece las posibilidades de mediaciones durante los procesos de enseñanza-aprendizaje, “una tecnología que funciona como prótesis” (Verea, S., 2018). El arte como elemento mediador de la experiencia permite pensarse como ese elemento que extiende nuestra percepción.

Entiéndase que el presente texto no es una receta para insertar en los sistemas educativos un programa dedicado al uso de procesos de producción en arte sonoro dentro de las aulas, sino como una provocación para profundizar sobre la aplicación de estas en las prácticas pedagógicas. Lo anterior, para aprender a conocer nuestro paisaje sonoro cotidiano. “El asunto con lo real no es captarlo, aprehenderlo , representarlo o conocerlo sino constatarlo, admirarlo, “amarlo”” (Ramírez Cobián, M., 2019, p. 194). Es pues, una provocación para continuar con la investigación en torno al desarrollo de estrategias pedagógicas a partir de los complejos sistemas de producción que desarrollan los artistas sonoros, investigadores aurales y cualquier otro profesional que incluya en su práctica al sonido como acontecimiento.

Conclusiones

La pluripercepción del sonido, una propuesta de investigación artística en torno a la escultura sonora experimental

El origen de esta investigación tiene sus raíces en la necesidad de atender el sonido con una escucha renovada atendiendo a la pregunta, ¿Puede la escultura sonora ser un vehículo para la escucha profunda? A lo largo del texto hemos citado algunos de los trabajos que consideramos pertinentes para responder esta pregunta. Sobre todo en el sentir de una preocupación por lo sonoro y su percepción corporal. Por supuesto que no podemos dejar de lado las implicaciones sociales y políticas que muchas de las piezas citadas integran a la conceptualización de su investigación. Sin embargo, no hemos ahondado en ello, no porque lo consideramos innecesario, sino porque nos hemos abocado a entender las redes de afectos que se tienden al momento de una escucha profunda de paisajes sonoros silenciados a través o haciendo uso de la escultura sonora. Algunas veces como artefacto o dispositivo de escucha, otras como puntos de encuentro, pero siempre con la intención de provocar una percepción atenta.

Insistimos a lo largo del texto en la corporalidad de la atención de afectos puesto que los objetos propuestos potencian la experiencia con el entorno sonoro de tal manera que quienes atienden el espacio sonoro, vinculando su experiencia con la del objeto escultórico, extiende las interfaces de su corporalidad. “La percepción del espacio desde una inmersión de nuestro ser corpóreo en él, tiene una dependencia directa con la propiocepción de nuestro cuerpo...” (Lezaeta, R. H., p.39, 2020). Es por ello que hemos abordado el concepto auxiliar auditivo, no literalmente en referencia a los aparatos auditivos propios de una atención médica, sino como prótesis temporales que nos han permitido atender el intercambio de afectos con nuestro entorno. Desde otro lugar, al dislocar los adjetivos, símbolos y supuestos aprendidos.

Por tanto, nos referimos a la posibilidad de realizar una auscultación a las redes que se suscitan en el intercambio de afectos entre los objetos actantes en la cotidianidad. Esto “implica pensar en temporalidades no humanas, pensar los objetos siempre en movimiento” (Rowan, J., p.12). La individualidad del sonido como un elemento que tiene su experiencia de morfogénesis independiente de la fuente que lo provocó, de quienes perciben sus expresión, se sucede en las experiencias escultóricas diseñadas y propuestas en esta investigación.

Lo anterior, devendrá a propósito del contexto en el que se realiza el presente documento académico al abordaje del objeto resultante a manera de extensión y no como un elemento ilustrativo. “Por lo tanto la ‘escultura’ en sí misma aquí es tomada como documento” (Navarrete Madrid, H.I, p.46, 2021). Lo que ha permitido poner en práctica los supuestos que se fueron proponiendo a lo largo del texto escrito, es la experiencia resultante, un contenedor de teorías que sólo a través de vivirlo en carne propia se pueden comprender y asir.

Procuramos a lo largo del texto la emancipación de los materiales utilizados en artes referentes a la escultura expandida, posibilitando atender la propuesta experimental no solamente a través de la materialidad que conforman los objetos, sino considerando los elementos externos con los que el objeto escultórico se relaciona, sonora y corporalmente. “Las estéticas de la experimentación sonora surgen particularmente de la adopción de toda clase de dispositivos tecnológicos concebidos como instrumentos por derecho propio” (Lara Velázquez, R., p.6, 2016). De tal manera que los materiales fueron electos por su origen siendo materiales ensamblados, creados a partir del resto de otras materias primas, considerando su fragilidad temporal. Al hacer uso de estos materiales, consideramos que el espectador haría uso de ellos sin reparar en su conservación sino sintiendo la libertad de apropiarse del recurso propuesto.

Al ser un trabajo de investigación-producción, a la par del desarrollo de los capítulos, las experiencias escultóricas propuestas se fueron construyendo. Por lo tanto, existe una correspondencia a lo largo de cada uno de los capítulos suscritos en el presente trabajo. Son al mismo tiempo reflexiones que se fueron sucediendo conforme se fue desarrollando la

investigación. Encontraremos en las piezas referencias no solo a la literatura especializada atendida, sino a las propuestas de escultura sonora de mis contemporáneos y las conclusiones a las que se llegó en cada una de ellas.

Cuando nos referimos a la ontología del sonido en sí mismo, nos permitimos acercarnos al concepto, bordeando los prejuicios y significados que se le otorgan dentro de nuestro contexto socio-histórico. Esto nos permitió a lo largo de la investigación acercarnos al objeto sonoro como un suceso único en cada expresión, “refiriéndose al sonido no como objetos únicos, sino como eventos. Fenómenos que manifiestan la transitoriedad del tiempo y la percepción”²¹⁹. Por lo que, cada experiencia estética que tenga el espectador a través de las esculturas será particular, de tal manera que aunque interactúen dos veces con la pieza, la experiencia será distinta puesto que el sonido que se manifiesta es siempre uno nuevo.

La investigación en literatura especializada se procuró exhaustiva. Esto significó hacer una lectura de textos de quienes se consideran antecedentes dentro de los distintos campos de investigación a los que hace referencia esta tesis, sin embargo, para tener un acercamiento de primera mano a los investigadores contemporáneos se recurrió al análisis de artículos, la asistencia a cursos, seminarios, diplomados especializados en torno al sonido y la escucha .

El acercamiento a los *estudios aurales* desde la cosmología de la antropología, no estuvieron contemplados al inicio de la investigación. El desarrollo de la misma fue encontrando resonancia con los resultados y reflexiones que se están desarrollando. Esto permitió pensar la experiencia del sonido y su percepción como una red y no solo como una consecuencia. “El futuro ser humano conoce el mundo primordialmente por medio del sentido de los oídos, visualiza un universo esférico, protegido, confortable. Está inaugural percepción espacial le confiere necesidad de refugio y la búsqueda de este” (Pujol. I, p.25, 2021). Nuestra relación con el entorno sonoro supone una experiencia que se va gestando al tiempo que vamos desarrollando nuestras interfaces. la piel que protege nuestros ser es al tiempo un vínculo con los elementos que nos rodean, antecede nuestro contacto con la expresiones de la naturaleza.

²¹⁹ Traducción propia: “referindo-se aos sons não como objetos únicos, mas como eventos. Fenómenos que se manifestam na transitoriedade do tempo e da percepção” (Paquete, H., p.39, 2015).

Cabe señalar que algunas de las piezas que forman el capítulo IV no son todos los resultados plásticos o sonoros sin embargo, son los que más se atañen a lo descrito en el texto. Aquellas otras producciones que se fueron dando, nos ayudaron a sustentar y madurar las propuestas objetuales, así como a socializar la tesis de atender el sonido con un cuerpo sensitivo. Escuchar a los sonidos que en la cotidianidad, los cuales forman parte de nuestro fondo sonoro.

Como podrán haber dado cuenta, nuestro ensamblaje entre el sonido, el objeto escultórico y el cuerpo del escucha, no se atienden como hechos aislados. Nos hemos comprometido a atender los intercambios que se suscitan entre los elementos principales de nuestra investigación, siempre aludiendo a que el resto de los elementos con los que cohabitan, modifican las formas en cómo interactúan entre sí. Hemos señalado que el sonido cualesquiera que sea no solo se escucha con los oídos, la escucha coclear no actúa sola,. Nuestro proceso cognitivo para con lo sonoro echa mano de todos nuestros sentidos, Nuestra piel como el órgano más prominente de nuestro cuerpo atiende lo sonoro en todo momento. Es por ello que, aun aquellos que han perdido o se ha reducido su audición, están posibilitados para atender al sonido, disfrutarlo y comprenderlo.

A lo largo del texto mantenemos la postura de atender a lo sonoro desde su propia expresión que afecta nuestra experiencia con el espacio- tiempo. “El sonido es un elemento transitorio, fugaz, contradictorio, misterioso. Lleno de ambigüedades y debe ser atendido desde mi perspectiva como una entidad de inmanencia”²²⁰, este nos atraviesa. Como mencionamos en el cuerpo del texto por breves instantes nos pertenecemos; somos el sonido, interferimos el paisaje sonoro que lo contiene, al tiempo en que lo percibimos. Pensar que sólo es atendible con los canales auditivos de nuestro cuerpo sería reductivista ya que atenderíamos una ínfima parte de una compleja red de afectos.

La propiocepción se convirtió en un elemento clave durante el diseño y construcción de la producción plástica guiando a los sonidos. Las piezas sugieren al espectador involucrar su

²²⁰ Traducción propia: “o som é um elemento transitório, fugaz, contraditório, misterioso, cheio de ambiguidades e deve ser encarado na minha argumentação como uma entidade ou *imanência*” (Paquete, H., p.40, 2015).

cuerpo, ya sea sujetando con las manos e incluso abrazando las piezas. “La creación de un espacio escultórico debe tener como conclusión el aparecer de un “atmósfera”” (Lezaeta, R. H., p.29, 2020) con la intención de señalar la experiencia de la escucha profunda. Es importante señalar que las piezas no generan sonidos nuevos sino que permiten a tender la expresión del sonido que ya está allí circundante.

Algunas de estas producciones resultaron en performance audiovisuales que atendimos con una perspectiva escultórica. Esto quiere decir que, a través del sonido y su síntesis, se modifica la sensación espacial del recinto. Esto, al hacer uso de experiencias acústica no identificables en un sentido lingüístico o musical, permite atender la experiencia aural como si se tratara de una gran masa que nos contiene, de la cual formamos parte, nos atraviesa y la atravesamos al mismo tiempo. “Al ser atravesados por las vibraciones del sonido, el espacio y el cuerpo son intrínsecamente relacionales , se constituyen conexiones” (Balbontin, S., Klenner, M., 2021, p.56), nodos efímeros que sonorizan el afecto en relación al tiempo. Un acontecimiento que está en continua expresividad. Para ello, hemos propuesto con nuestra investigación dar cuenta de la expresividad de lo sonoro más allá de las necesidades humanas.

Con afinidad al pensamiento de los filósofos; Manuel De Landa, Graham Harman, Markus Gabriel y otros, que atienden el objeto desde una perspectiva no antropocéntrica, ya sea desde los marcos del nuevo realismo, el realismo especulativo o la ontología orientada a objetos, atendemos en la investigación al evento sonoro. Lo hacemos desde la posibilidad de la ontología de la experiencia de la escucha. “Esas materialidades raras que no se doblegan necesariamente ante los ojos y los oídos humanos no constituye solamente objetos palpables, sino que incluyen mediciones eléctricas, magnéticas y otras energías, en las que el poder se encuentra incrustado” (Parikka, p. 96, 2012 citado en Rowan, J., p.6),, También encontramos resonancias en la obra de los artistas-investigadores Christopher Cox, Francisco Lopez y Gustavo Celedón, quienes a su vez simpatizan con lo propuesto por los filósofos previamente mencionados.

La investigación se valió de un tejido transdisciplinar, lo que permitió tener una perspectiva amplia de lo que es entender la realidad sonora. Al hacera un lado al humano como centro del fenómeno que detona la experiencia estética, los objetos escultóricos diseñados para la investigación se integran a la dinámica de intercambio de afectos que se sucede en la cotidianidad. Lo anterior en sintonía con lo propuesto por el filósofo Markus Gabriel, quien postula un mundo de mundos

de objetos. Por su parte, la ontología orientada a objetos de Graham Harman nos ayudó a especular por un sonido emancipado. El objeto sonoro que se expresa para sí mismo no porque actúe solo o sea independiente del resto de los objetos o evento, sino que se sucede como un acontecimiento sonoro en sí mismo.

A lo largo de la investigación atendimos a conciencia el poder evocativo de la escucha y el sonido como elemento importante dentro de los contextos socio-culturales. Lo que hemos propuesto a lo largo de la investigación es la posibilidad de atender a los intercambios de afectos con el sonido, libre de prejuicios. “Los objetos no se reducen a su concepto y de que, por lo tanto, la vida siempre estará más allá de nuestro conocimiento y control” (Bennett, J., 2022, p.52). Como lo hemos mencionado en el cuerpo del texto al citar al compositor e investigador Francisco López, los sonidos no le pertenecen a la fuente, mucho menos a los significados que les puede otorgar un grupo social, Siguen estando allí a pesar de la carga significativa que podamos otorgarles, sin embargo, también hemos dado cuenta de que la escucha (plurisensorial) se sucede en un tejido de afectos.

Es pues, nuestra propuesta ser un vehículo cuál dispositivo que permite atender a los sonidos cotidianos con una escucha plurisensorial profunda y atenta. Esto, para develar una expresividad en el tejido de afectos, al ser los nodos en dicho intercambio los que nos acercan a las realidades de los actantes, “El término es de Bruno Latour: un actante es una fuente de acción que puede ser o bien humana o bien no humana; es aquello que posee eficacia, que es capaz de hacer cosas...” (Bennett, J., 2022, p.10).

Las experiencias escultóricas resultantes a lo largo de la investigación dan cuenta de las múltiples posibilidades en que los cuerpos se fusionan durante ínfimos eventos sonoros. Estos ocurren a cada instante en lo cotidiano. Una cotidianidad que lejos de ser un acto rutinario, es un acto performativo en continuo movimiento lleno de ambigüedades. Pero sobre todo siniestro. “Una materia ordenada nos impide acceder a la materia salvaje” (Rowan, J., 2016, p. 8). Un vaivén de expresiones de los objetos, Es por ello, que no hay una sola manera para construir y diseñar experiencias escultóricas que permitan tener un acercamiento a la expresividad del sonido. Las piezas propuestas a lo largo de la investigación son una invitación para desarrollar estrategias para atender el paisaje sonoro circundante.

Los mismos materiales con los que se construyeron las piezas que forman parte de la investigación, invitan a pensarlos como proyectos latentes, en proceso de transformación. Esculturas que se adaptan a quienes hacen uso de ellas. Por eso, hemos decidido mantenerlos en crudo con la intención de permitir que el proceso de transformación del mismo material se manifieste. “Pero cabe también pensar en la ruina como en materia latente, capaz de reorganizarse en una nueva construcción” (García Odiaga, I., p1, 2017), sin ser descuidados en la presentación de los mismos. Pensar en las piezas como herramientas diseñadas *ex profeso* para atender nuestro entorno sonoro, y no como simples esculturas inertes, mucho menos como un recetario de los caminos que se deben tomar para la construcción de esculturas sonoras para atender paisajes sonoros insonorizados.

Hasta aquí hemos hecho un corte de caja, sin duda algunos caminos se abrieron a lo largo de la investigación, líneas de investigación teórico-prácticas que permitan a quien consulte el presente documento encontrar una pauta, una pista que le permita llegar a un punto de encuentro con sus intereses entorno a la investigación en el contexto del arte y el sonido, más allá de la disciplinas y soportes que hasta el día de hoy configuran el campo de lo que la academia llama arte sonoro.

Hasta el último momento de la redacción de este texto, entré en diálogo con aquellos que me antecedieron en la preocupación de atender el sonido y su relación con el arte, algunos de ellos quizá en su momento no se consideraban artistas sonoros, puesto que el mote se ha tornado un poco difuso aún en nuestros días, el término tiene muchos adeptos y detractores, pero es precisamente por su carácter efímero y temporal, que las propuestas artísticas que colocan al sonido como eje central de la relación con el espectador, lo que nos mantiene atentos a los caminos que va tomando el arte sonoro.

Dentro del cuerpo del texto, he tratado de ceñirme a las difusas fronteras disciplinares del arte sonoro, procurando hacerlo desde la experiencia escultórica, el tiempo y el espacio entrando en diálogo, siendo así que la expansión del campo disciplinar de la escultura se ve rebasado por las propuestas de los artistas que vinculan la espacialidad, la corporalidad y el tiempo, a través del sonido, ha estas experiencias les hemos llamado escultura sonoro, en la que el campo de investigación se va enriqueciendo, desarrollando, tomando su propio camino, por momentos se

torna difícil diferenciar entre la propuesta artística y la cotidianidad sonora, lo que nos permite vislumbrar la innecesaria proeza de catalogar las propuestas artísticas en un cajón u otro, el debate sobre la pertinencia de si es o no es una disciplina artística o no el arte sonoro, no es una disertación que se haya tratado en este documento sin embargo, el lector podrá encontrar algunos autores que sí lo hacen.

Por mi parte me he comprometido a la ha crear estrategias entorno al diseño de una experiencia estética que sugiere ser atendida con todos nuestros canales de percepción abiertos y dispuestos a dejarse cautivar por lo sonoro, en donde la experiencia de escucha no se limita a ser un documento aural que atestigua una historicidad guiada, en el sentido en que los sonidos que forman parte de las propuestas aquí atendidas procuran la expresividad del sonido, facilitando el encuentro entre el cuerpo del escucha y el sonido (sin referencia a su fuente de origen), hemos propuesto la experiencia estética de la escucha plurisensorial como un tejido de redes de afectos entre los objetos que se ven involucrados en dicho evento.

La expresividad del sonido más allá de los significados otorgados por un grupo de personas en un contexto social determinado, nos permitió quizá de manera especulativa pensarlo libre, sin referentes preestablecidos, dejando de lado la necedad de querer ser el centro de toda expresividad de la naturaleza, tenemos claro que nuestra mente construye la afectividad a partir de los estímulos que reconoce, es decir que de manera intuitiva vincula las nuevas experiencias a partir de sucesos previamente atendidos, no esta por demás mencionar, que el documento que presento no intenta menospreciar las propuestas que toman al objeto sonoro como documento, de lo cual el espectador-escucha entra en sintonía afectiva con sus pares, generan una concientización sobre el fenómeno social que se enmarca.

Sin embargo el punto de vista o escucha que se presenta en el documento, se encamina por una línea de investigación que se apertura desde distintos campos disciplinares, ha encontrado en el estudio del sonido y la escucha, camino distinto a lo antes mencionado, lo que ha de permitir la continuación del presente trabajo en otras áreas de investigación, es pues atender desde un pensamiento ecológico, el que las experiencias, los dispositivos y los agentes se encuentran en un intercambio de afectos constantes.

Hemos propuesto que la relación entre la escultura sonora, el cuerpo del escucha y la expresividad del sonido, encuentren el hábitat idóneo para el intercambio de afectos, siendo la disposición al encuentro el dispositivo que permite atender la escucha libre y sin prejuicios.

Es por ello que la tesis se presenta como una puerta abierta a explorar las infinitas posibilidades que desde la escultura sonora experimental se puede desarrollar en la investigación-producción en y para las artes de hoy en día.

Glosario

Acusmatica: Retomo el concepto con el cual se le nombraba a los discípulos de Pitágoras, *akousmatikoi*. Ellos no tenían la oportunidad de ver al maestro, solo podían escucharle a través de una cortina. En 1955 Pierre Schaeffer utiliza el término *acousmatique* para referir a la escucha de música concreta, la cual está compuesta a partir de grabaciones de campo, en donde metafóricamente los parlantes toman el lugar de las cortinas.

Autopoiesis: “Autopoiesis no es un término metafórico, sino que en un sentido más literal se define como una creación propia o auto producción” (Gonzalez-Grandondo, X., 2013, p.4). Para fines de esta investigación, nos referimos a la autonomía de la expresión del sonido en tanto objeto, lo que nos permite atender su expresividad desde una perspectiva transversal.

Estado cero de la escucha: Remite a una primera percepción del sonido. Nuestro primer encuentro con el acontecimiento.

La instalación artística: Es un género artístico que permea a todas aquellas manifestaciones artísticas que incluyen el espacio dentro del cuerpo de la obra y que se incluye a los espectadores no solo como observadores, sino como parte importante de la experiencia estética. Su participación activa no se limita a la interacción con los objetos sino que su cuerpo y ser, se integran a la pieza. El artista conceptual Ilya Kabakov, lo llamara *instalación total*: “ya que se construye de tal manera que el espectador... se encuentran dentro de ella, absorto en ella” (Kabakov, I., 2014, s.p).

Land Art: “La noción de *land art* (o *earth Art*) se desarrolló en los Estados Unidos a fines de los años 60 Después emigró a Europa a comienzo de los 70” (Ferrer, M., 2010, p.146). Sin lugar a duda el legado que han dejado los artistas que vieron en la intervención directa del paisaje, desde la experiencia escultórica, ha permeado el trabajo de los artistas sonoros. Desde la misma concepción del concepto paisaje sonoro, hasta algunas de las propuestas de quienes trabajan con sonido desde el campo de la escultura sonora se han interesado por la intervención directa en el sitio.

Limpieza de oído: El concepto es retomado del curso de música experimental *Ear Cleaning* publicado en 1967 por el compositor, R. Murray Schafer. En él describe una serie de ejercicios en busca de una escucha atenta de todos los sonidos que se encuentran en el paisaje sonoro. Alude a una escucha profunda que permita atender las sonoridades más allá de los sonidos musicales. “Schafer sostiene acertadamente que los oídos deben ser limpiados como requisito previo a toda audición y ejecución musical” (Bissell, K., en Schafer,R., 1998, p. 9).

Océano sonoro: A lo largo del texto retomamos la analogía del *océano de sonido*. Esta nos permite referirnos al continuo flujo de los sonidos intencionales y no intencionales. “Los oyentes flotan en ese océano; los músicos convertido en viajeros virtuales, creadores de un teatro sonoro, transmisores de toda las señales recibidas a través del éter” (Toop, 2016, p.15), Para fines de la investigación retomamos el concepto y sus implicaciones, en tanto la importancia de prestar atención a los sonidos relegados, ordinarios, los más obvios, aquellos que nos permiten atender el acontecimiento sonoro sin prejuicios.

Propiocepción: Esta noción nos permite saber dónde está cada parte de cuerpo y cómo se mueve en el espacio sin necesidad de verlas. “La propiocepción provee la base para la referencia espacial egocéntrica y centrada en el cuerpo” (González Grandón, X. A., 2014, p.163).

Residuos sonoros: Llamamos residuos sonoros a los sonidos que han sido relegados por otros de mayor intensidad. Acontecimientos que han sido relegados a un ensordecimiento por su cotidianidad e incluso por su falta de vigencia comunicativa. Son los ruidos y silencios que se encontraran al fondo del paisaje sonoro, digamos pues que en el argot de la pintura seria la materia que fondea el paisaje.

Sonido en crudo: Refiero a los acontecimientos sonoros previos a ser significados. Aquellos que se atiende desde su fisicidad, de los que atestiguamos su expresividad, escuchar a través del sonido.

Índice de figuras

Figura. 1: Emin, Tracey. (1998), *My bed* [Registro fotográfico], <https://proyectoidis.org/tracey-emin/>

Figura. 2: Felix Hess, (1994), *Papegaaen*, [Registro fotográfico], <https://v2.nl/archive/works/papegaaen>

Figura. 3: Triana, Alba, (2020), *Campos delirantes*, [Registro Fotográfico], <https://www.albatriana.com/delirious-fields>

Figura. 4: Vasquez, Leonel (2020), *Canto rodado*, [Registro fotográfico] <https://www.leonelasquez.com/obra/canto-rodado/>

Figura. 5: Leitner, Bernhard, (1969-1971), *The Saving of the Wittgenstein House* [Registro fotográfico], por Galerie Georg Kargl, 2011, <https://www.mutualart.com/Exhibition/Bernhard-Leitner--The-Saving-of-the-Witt/D6B8A8C01D571C5E>

Figura. 6: Boccioni, Umberto, (1912), *Development of Bottle in Space*, [Fotografía], por Bridgeman Berlin, <https://www.art-prints-on-demand.com/a/umberto-boccioni/development-of-a-bottle-i-2.html>

Figura. 7: Tatlin, Vladímir, (1920), *Pamiatnik III Internatsionala (Monument to the Third International)* 1920 [Registro fotográfico], <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=226>

Figura. 8 Duchamp, Marcel, (1934), *Museum in a Box 1934* [registro fotográfico], por Ivorypress, <https://www.ivorypress.com/es/review/museum-in-a-box/>

Figura. 9: Duchamp, Marcel, (1934), *Erratum Musical 1912-1915*, [Registro fotografico], <https://garadinervi.tumblr.com/post/656996372332019712/marcel-duchamp-erratum-musical-1912-1915>

Figura. 10: Duchamp, Marcel, (1934), *Note for de Green Box*, [Registro fotográfico], por Succession Marcel Duchamp ARS, 2000, https://www.toutfait.com/issues/issue_2/Articles/p_7.html

Figura. 11: Brueghel el viejo, Jan & Rubens, Pedro Pablo, (1617-1618), *El sentido del oído*, [Pintura], por Museo del Prado, 2015, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-oido/074adedf-40f0-476f-b132-fe450e71e0f3>

Figura. 12: Sculpture Center, (1984), *exhibition, Sound/Art 1984* [Registro fotográfico], por Sculpture Center 1984, <https://sculpture-center.tumblr.com/post/37037203282/from-the-archives-soundart-1984>

Figura. 13: Hayward Gallery, (2000), *Sonic Boom-The Art of Sound 2000* [Afiche], <https://sound-art-text.com/post/26872042219/sonic-boom-the-art-of-sound-hayward>

Figura. 14: Knizak, Milan, (1965), *Broken Music 1965* [Registro Fotográfico], por SubRosa, 2011, <https://www.subrosa.net/en/catalogue/soundworks/milan-knizak---broken-music.html>

Figura. 15: Paik, Nam June, (1963), *Random Access 1963* [registro fotográfico], por Manfred Montwé, 1963, <http://www.medienkunstnetz.de/works/random-access/images/2/>

Figura. 16: Tone, Yasunao, (1985) *Prepared CD for Wounded* [Fotografía], por Gary McCraw, https://errantbodies.org/wp-content/uploads/2021/09/Yasunao_Tone.pdf

Fig. 17: Diseño de autor, (2020-2023), *Mapa clasificación de la escultura sonora según su interacción con el sonido*, [Mapa conceptual]

Figura. 18: Russolo, Luigi, (1914), *Intonarumori 1914* [Registro fotográfico], <http://www.medienkunstnetz.de/works/intonarumori/>

Figura. 19: Duchamp, Marcel, (1912-1968), *Le possible est un inframince 1912-1968* [Registro fotográfico], por Jean-Claude Planchet, <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cBAq7j9>

Figura. 20: Duchamp, Marcel, (1916), *Á Bruit Secret (With Hidden Noise)*, [Registro fotográfico], por Service de la docimentation photographique du MNAM, <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cML6go>

Figura. 21: Morris, Robert, (1961), *Box with the sound of its Own Making 1961* [Registro fotográfico], por Robert Morris, 1961, <http://www.marahoberman.com/films-by-robert-morris/>

Figura. 22: Kahlen, Timo, (2005), *Eins (One)*, [Registro fotográfico], <http://www.timo-kahlen.de/soundsc.htm>

Figura. 23: Kubisch, Christina, (2004), *Electrical Walks 2004* [Registro Fotográfico], por Locus Sonus, 2004, <http://www.spring2018.soundthemound.com/2018/01/31/electrical-walks-christina-kubisch-since-2004/>

Figura. 24: Suzuki, Akio, (1988), *Space in the Sun*, [Registro fotográfico], por Junko Wadal, <https://www.akiosuzuki.com/en/work/space-in-the-sun/>

Figura. 25: Higgins, Dick, (1966), *Statement for Intermedia*, [Diagrama], The Something Else Newsletter, Vol. 1, 1966, <https://dickhiggins.org/intermedia>

Figura. 26: Kahle, Timo, (2015), *Volume*, [Registro fotográfico], <http://www.timo-kahlen.de/soundsc.htm>

Figura. 27: *Laocoonte* 40-30 a.C [Registro fotográfico], por MVSEI VATICANI, <https://m.museivaticani.va/content/museivaticani-mobile/es/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Cortile-Ottagono/laocoonte.html>

Figura. 28: Cerdà, Josep, (2007), *Espacios de Resonancia*, [Registro fotográfico], <http://www.mediateletipos.net/archives/6136>

Figura. 29: Aitken, Doug, (2009), *Sonic Pavilion*, [Rendering], <https://www.mutualart.com/Exhibition/Bernhard-Leitner--The-Saving-of-the-Witt/D6B8A8C01D571C5E>

Figura. 30: Cardiff, Janet y Bures, George. (2008), *The Murder of Crows* [Registro fotográfico], por Estudio Perplejo, 2022, <https://www.mataderomadrid.org/programacion/murder-crows>

Figura. 31: Tiziano, Vecellio Di Gregorio, (1550), *Venus recreándose en la Música* Hacia, [Pintura], por Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/venus-recreandose-en-la-musica/3318ce42-8836-4867-acf7-276e1870294c>

Figura. 32: Machado, Thessia, (2022), *Nomadic noises*, [registro fotográfico], <https://thessiamachado.com/portfolio/nomadic-noises/>

Figura. 33: Chillida, Eduardo, (1977), *Peine del viento XV*, [Registro fotográfico] por Beatriz Matos Castaño, <https://culturacientifica.com/2016/10/28/peine-del-viento-chillida-materia-forma-lugar/>

Figura. 34: Diseño de autor, (2022), Tabla a partir de las funciones de escucha propuestas por Schaffer. [tabla]

Figura. 35: Diseño de autor, (2022), Tabla de escucha del entorno sonoro a partir de la propuesta de Pelinski. [tabla]

Figura. 36: Bruniges, Tim, (2014), [Registro fotográfico], <http://ssiiggnaall.com/exhibitions/mirrors/gallery.php>

Figura. 37: Sato, Minoru. (2008). sound & art installation *observation of thermal states through a stationary wave* [Still de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=MNLIL8GyOhQ>

Figura. 38: Chillida, Eduardo, (2019), *Elogio del Horizonte* [Registro fotográfico] por Ayuntamiento de Gijón, 2019, https://drupal.gijon.es/sites/default/files/styles/imagen_4_3/public/2019-07/SMT_313-1.jpg

Figura. 39: Mihara, Soichiro, (2012), *Bell*, [Registro fotográfico], por International online magazine features creative culture, 2021, <http://www.shift.jp.org/ja/images/2013/12/Soichiro%20Mihara2-thumb.jpg>

Figura. 40: Kubisch, Christina, (2004-2017), *Electrical Walks*, [Registro fotográfico], http://www.christinakubisch.de/en/works/electrical_walks

Figura. 41: Oldörp, Andreas, (1998), *Singende Flammen*, [Registro fotográfico] Por Poul Næs, www.oldoerp.de/oldoerp/projekte/1988/flammen/popUp/01.html

Figura. 42: Guzik, Ariel, (2015), *La cámara Lambdoma* [Registro fotográfico], Por Gastv, 2015,

<https://gastv.mx/wp-content/uploads/2015/02/Camara-Lambda-subharmonics-organ-2.jpg>

Figura. 43: Kurokawa, Ryoichi, (2010) *Rheo: 5 Horizons*, [Registro fotográfico], Por Ok Offenes Kulturhaus, Otto Saxinger, 2010, <http://www.ryoichikurokawa.com/project/5horizons.html>

Figura. 44: Turrell, James, (1977), *Roden Crater* [Registro fotográfico], por Skytone Fundation, <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/roden-crater-la-gran-obra-del-escultor-de-luz-en-un-volcan-arizona/10005-3878283>

Figura. 45: Tsudona, Toshiya, (2000), *Monitor Unit for Solid Vibration*, [Registro fotográfico], <https://www.ntticc.or.jp/en/archive/works/monitor-unit-for-solid-vibration/>

Figura. 46: Perini, Alessandro, (2014), *Tactile Headset*, [Registro fotográfico], <http://otherabilities.org/festival-2019/exhibition/tactile-headset/>

Figura. 47: Diseño de autor, (2021), La percepción corporal y cognitiva del sonido, [Mapa Mental]

Figura. 48: Diseño de autor, (2021), Clasificación de tipos de escucha y sus autores a partir de la investigación bibliográfica, [mapa conceptual]

Figura. 49: Diseño de autor, (2022), sonido + cuerpo + objeto, [grafica digital]

Figura. 50: Mori, Mariko, (2003), *Wave-UFO*, [Registro Fotografico], por Tom Powel, <https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/wave-ufo/>

Figura. 51: Van der Eijk, Karel, (2008), *Ockenburg*, [Registro fotográfico], <http://karelvandereijk.blogspot.com/2012/02/ockenburg-2008.html>

Figura. 52: Leintner, Bernhard, (1987), *Le Cylindre Sonore*, [Registro fotográfico], <https://www.archdaily.com/168152/ad-classics-le-cylindre-sonore-bernhard-leitner>

Figura. 53: Petursson, Finnbogi, (2001), *Diabolus*, [Registro fotográfico], por Giardini di Castello, 2011, <http://www.finnbogi.com/work.php?p=79>

Figura. 54: Walsh, Anne & Kubick, Christ, (2007), *Room Tone 2007* [Still de video], <https://www.annewalshjunior.org/room-tone>

Figura. 55: LaBelle, Brandon, (2008), *Room Tone*, [Registro fotográfico], <https://www.sfmoma.org/read/room-tone/>

Figura. 56: Talman, Jeff, (2002), *Resonance3*, [Registro fotográfico], por Bitforms Gallery, 2002, <https://bitforms.art/exhibition/jeff-talman-resonance3/>

Figura. 57: Kirkegaard, Jacob, (2006), *AION 2006* [Fotografía], <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/soundings/artists/6/works/>

Figura. 58: Suzuki, Akio, (2013), *Oto-Date*, [Registro fotográfico], <http://www.q-o2.be/en/ongoing/oto-date-akio-suzuki/>

Figura. 59: Leitner, Bernhard, (1974), *Vertikale Raum*, [Registro fotográfico], por Georg Kargl Fine Arts, 1974, <https://www.artsy.net/artwork/bernhard-leitner-vertikaler-raum-slash-vertical-space>

Figura. 60: Leitner, Bernhard, (1991), *Sound Chair*, [Registro fotográfico], <https://www.artsy.net/artwork/bernhard-leitner-vertikaler-raum-slash-vertical-space>

Figura. 61: Barotti, Marco, (2015), *The pulse of London*, [Registro fotográfico] <https://www.marcobarotti.com/The-Pulse-Of-London>

Figura. 62: Candiani, Tania, (2021), *El sonido del fuego*, [registro fotográfico] <https://taniacandiani.com/work/el-sonido-del-fuego/>

Figura. 63: Cortes, Malintzi, (2020), *Layering Corpus*, [Captura de pantalla], <https://areaforvirtual.art/locations/experiencing-extended-realities/>

Figura. 64: Diseño de autor, (2022), Mapa mental sobre la escultura sonora actual como dispositivos de escucha, [Mapa mental]

Figura. 65: Xolocotzin, Elias, (2019), **Acusia**, [registro fotográfico]

Figura. 66: Xolocotzin, Elias, (2019), boceto de la pieza **Acusia**, [dibujo digitalizado]

Figura. 67: Xolocotzin, Elias, (2019), maqueta de la pieza **Acusia**, [registro fotográfico]

Figura. 68: Xolocotzin, Elias, (2020), **estetoscopio aural**, [Registro fotográfico]

Figura. 69: Xolocotzin, Elias, (2020), cuerpo interno de **estetoscopio aural**, [Registro fotográfico]

Figura. 70: Xolocotzin, Elias, (2020), website de **estetoscopio aural** (2020), [captura de pantalla]

Figura. 71: Xolocotzin, Elias, (2020), **Colisionador Sensorial** [Registro fotográfico]

Figura. 72: Xolocotzin, Eligio, (2020), boceto **colisionador sensorial**, [dibujo digitalizado]

Figura. 73: Xolocotzin, Eligio, (2020), proceso de construcción I **colisionador sensorial**, [Registro fotográfico]

Figura. 74: Xolocotzin, Eligio, (2020), proceso de construcción II **colisionador sensorial**, [Registro fotográfico]

Figura. 75: Xolocotzin, Elias, (2021), **Residuos Plurisensoriales** [Registro fotográfico]

Figura. 76: Xolocotzin, Elias, (2021), diagrama electronico para **Residuos Plurisensoriales**, [Captura de pantalla]

Figura. 77: Xolocotzin, Elias, (2021), proceso de construcción **Residuos Plurisensoriales** [Registro fotográfico]

Figura. 78: Xolocotzin Elias, (2021), **Todos los sonidos son yo: Cabina para espacios sonoros desde y en la virtualidad para explorar el océano sonoro con sonidos cotidianos** [Registro fotográfico]

Figura. 79: Xolocotzin, Elias, (2021), boceto **Todos los sonidos son yo: Cabina para espacios sonoros desde y en la virtualidad para explorar el océano sonoro con sonidos cotidianos**, [dibujo digitalizado]

Figura. 80: Xolocotzin, Elias, (2021), proceso de construcción **Todos los sonidos son yo:**

Cabina para espacios sonoros desde y en la virtualidad para explorar el océano sonoro con sonidos cotidianos, [Registro fotográfico]

Figura. 81: Xolocotzin, Elias, (2021), proceso de construcción ***Todos los sonidos son yo: Cabina para espacios sonoros desde y en la virtualidad para explorar el océano sonoro con sonidos cotidianos*** [captura de pantalla]

Figura. 82: Xolocotzin, Elias, (2023) ***Atisbos de una simbiosis afectiva sono-háptica***, [registro fotográfico]

Figura. 83: Xolocotzin, Elias, (2022), boceto ***Atisbos de una simbiosis afectiva sono-háptica***, [Dibujo digitalizado]

Figura. 84: Xolocotzin, Elias, (2022), Registro fotográfico, ***Atisbos de una simbiosis afectiva sono-háptica***, [Registro fotográfico]

Figura. 85: Xolocotzin, Elias, (2023), exposición ***el silencio no existe***, [Registro fotográfico]

Fig. 86: Xolocotzin, Elias, (2023), exposición ***el silencio no existe***, [registro fotográfico]

Figura. 87: MaPa, (2022), portada del libro ***el sonido no existe***, [Imagen digital]

Figura. 88: Malpica, Roberto, (2023), presentación libro ***el sonido no existe***, [registro fotográfico]

Figura. 89: (s/f), *Initiation à la pratique de l'Instrumentarium pédagogique Baschet*, [registro fotográfico], <http://baschet.org/site/index.php/pedagogie/?lang=fr>

Figura. 90: Bisscheroux, Jeroen. (2017). *TOON, ASSEN*. [registro fotográfico], https://bisscheroux.eu/en/pile_portfolio/toon/

Figura. 91: CENART, (2022), Invitación ***exploradores del paisaje sonoro***, [e-card]

Figura. 92: Xolocotzin, Elias, (2022), infancias interactuando con los objetos diseñados en el taller, [registro fotográfico]

Figura. 93: Bertin, Antoine & Combal-Weiss Helen, (2015), Taller ***Ear Accessory***, [registro fotográfico], <https://immatters.com/HEAD-Geneva-Ear-Accessories>

Figura. 94: Tsonami, (s/f), La tercer oreja docente, herramientas del arte sonoro para la educación, [e-card], <https://www.tsonami.cl/blog/>

Bibliografía

Tesis

Comelles Allué, E. (2013). *Emplazar la escucha / Emplazar sonido. Un acercamiento a las prácticas de difusión y exposición de paisaje sonoro*. (Tesis de Doctorado). Universitat de Barcelona, 2013.

González Grandón, X. A. (2014). *La imaginación musical no representacional : una perspectiva corporeizada y situada*. (Tesis de Doctorado). Universidad Nacional Autónoma de México, México. Recuperado de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/98914>

Klug, A. (2016). *The sonic quality of art: When does sound art create effective experiences in space*. (Tesis de Maestría). Studio Art Centers International.

Lara López, A. T., y Morales González, E. del C. (2013). *Análisis iconológico del peine de viento XV de Eduardo Chillida : una metáfora de la libertad del mundo y el pueblo vasco*. (Tesis de Doctorado), TES01000687671

Lara Velázquez, R., y Madrid González, A. L. (2016). *Poner la escucha en corto circuito : arte electrónico y experimentación sonora en México: dos décadas*. (Tesis de Doctorado), Universidad Nacional Autónoma de México, México

Laranjeira, J. dos S. (2014). *Tránsitos sonoros. El paisaje sonoro a partir de las tramas de la sincronidad en el arte contemporáneo*. (Tesis de Doctorado). Universitat de Barcelona, 2014. <http://hdl.handle.net/2445/62143>.

Leduc, Y. (2015). *La escultura sonora como objeto y cuerpo sónico: Propuestas creativas dentro del "Groupe de Recherche en Sculpture et Art Sonore" -GReSAS- Quebec, 2005-2011*. (Tesis doctoral no publicada). Universitat Politècnica de València. <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/58772>

Navarrete Madrid, H. I., Tous Olagorta, F. J., Estevez Kubli, P. J., Cerda Ferre, J., Castrejón Galván, H., y Aguilar Hernández, Y. A. (2021). *Favor de tocar: escultura sonora Baschet MX*. (Tesis de Doctorado), Universidad Nacional Autónoma de México, México

Ramos Torres, J. J., y Lorente Lorente, J. P. (2016). *¿Una autopsia al arte sonoro? Análisis de su teoría y crítica*. (Tesis Doctorado), Universidad de Zaragoza

Sagarduy, M. A. (2014). *El espacio y la dimensión del sonido. Una observación desde la experimentación artística*. (Tesis Doctorado). Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.

Sanchez, A.S.J. (2021) *Provocaciones pedagógicas de arte sonoro desde el enfoque Reggio Emilia para la contribución de la expresión de emociones, sentimientos y vivencias con los niños*

de 4 a 5 años en el CEI Ciudad de Cuenca. [Tesis Licenciatura, Universidad Nacional de Educación]. Repositorio Digital de la Universidad Nacional de Educación UNAE. <http://repositorio.unae.edu.ec/handle/56000/1806>.

Silleras Aguilar, R. (2015). *Sólido y sonido: posibilidades creativas de la conjunción del sonido con medios en estado sólido en la escultura sonora contemporánea*. (Tesis de Doctorado). Editorial Universitat Politècnica de València. ISBN: 9788490484357

Villanueva Marañón, S. Y., y Tous Olagorta, J. F. (2018). *El sonido de las piedras: escultura sonora expandida*. (Tesis de Doctorado), Universidad Nacional Autónoma de México, México

Libros:

Adler, D. (2020). *Contemporary sculpture and the critique of display cultures*. Routledge. ISBN: 9780367516048

Agamben, G. (2014). *Qué es un dispositivo*. Adriana Hidalgo. ISBN: 9789871923885

Alcaraz, M., & Bertinetto, A. (2016). *Las artes y la filosofía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México[etc.]. ISBN:9786077454885

Anzieu, D. (2013). "La envoltura sonora". En *El Yo-Piel* (pp. 170-187). España: Biblioteca Nueva. ISBN: 9788470303074

Arcos, N., Dussel, E., Ferreira, J. E., Fiel, C., Quezada, Quiroz, A., . . . Zagato, A. (2020). *Para una estética de la liberación decolonial*. (E. Tellez). Ediciones del Lirio. ISBN: 9786078706563

Ariza, J. (2008). *Las imágenes del sonido*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. ISBN: 8484276511

Arzubide, L. G. (2019). *El movimiento estridentista*. Alias. ISBN: 9786077985297

Barber, L. and Palacios, M., (2009). *La mosca tras la oreja*. Madrid: Fundación Autor. ISBN: 9788480488150

Bennett, J. (2022). *Materia vibrante: Una ecología política de las cosas*. Caja Negra Editora. ISBN: 9789874822680

Bishop, C., (2016). *Infiernos artificiales*. 1st ed. Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas. ISBN: 6079651955

Butin, H. (2009). *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*. ABADA EDITORES. ISBN: 9788496775466

Cage, J. (2013). *Para los pájaros*. Traducido por Luis Justo. México: Alias. 320 pág. ISBN: 978-999-0196-83-2

Cage, J., Pedraza, P. and Hidalgo, J., (2002). *Silencio*. Madrid: Árdora Ediciones. ISBN:9788488020341

Cassinelli, P. (1998). *Futurismo* (2nd ed.). Firenze: Giunti. ISBN: 8809210220

Celedón, G. (2016). *Sonido y acontecimiento*. Chile: metales pesados. ISBN: 9789568415914

Celedón, G. (2023). *Filosofía y experimentación sonora*. Chile: metales pesados. ISBN: 9780566203100

Cerdà, J. (2018). *CMYK Exposed Sound* . Volum. 1 . (pp. 1 - 98) . BR::AC Edicions . ISBN: 978-84-17238-57-5 . https://issuu.com/josepcerda/docs/josep_cerd__llibre_brac2

Chaves Martín, M. (2016). *Ciudad y artes visuales*. Madrid: Grupo de Investigación "Arte, arquitectura y comunicación en la Ciudad Contemporánea", Universidad Complutense de Madrid. ISBN: 9788461755837

Chion, M. (2019). *El sonido* (1st ed.). La Marca Editora. ISBN: 9789508893390

Corbin, A., & Bayod Brau, J. (2019). *Historia del silencio*. Traducido por J. Bayod Brau. Barcelona: Acantilado. 152 pág. ISBN: 978-84-17346-72-0

Corella Lacasa, M. (2004). "Estridentismo" (México, 1921-1927). En *Ruidos y susurros de las vanguardias* (pp. 107-1017). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. ISBN: 8497057023

Cox, C. (2018). *Sonic flux*. The University of Chicago Press. ISBN: 9780226543178

Damasio, A. (2021). *El error de Descartes: La emoción, la razón y el cerebro humano* (1st ed.). Booket. ISBN: 9788423353958

De Landa, M. (2017). *Mil años de historia no lineal* (2nd ed.). Gedisa. ISBN: 9788497842181

De Visscher, E., (2014), "Silence as a Musical Sculpture, John Cage and the Instruments in 4 '33", En: Celant, G. (Ed), *Art or Sound: the multilingual to the multisensory* (195-200), Fondazione Prada ISBN: 8887029563

De los Reyes, D. (2021). *¿Escuchaste eso? La escucha entre la habilidad y la estética*. Universidad de las Artes. ISBN: 9789942977397

Del Mar, F. (2016). *Inmaterialidad, indiferencia: el azar, el deseo y lo indefinido en la obra de Marcel Duchamp* (2nd ed.). Cuernavaca: UAEM. ISBN: 9786078434534

Duchamp, M. (1998). *Notas*. Madrid: Tecnos. ISBN: 9788430917013

Espejo, J. (2019). *Escucha, por favor*. Traducido por Andreu Monfà y BABEL 2000 SA. Madrid: Exit. 252 pág. ISBN: 978-84-940585-8-5 Lengua: Castellano

Evens, A. (2005). *Sound ideas*. Minneapolis: University of Minnesota Press. ISBN: 081664537X

Ferrer, M. (2010). *Grupos, movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945*. Buenos Aires: La Marca Editora. ISBN:978-9508891938

- Fiebig, G. (2015). *Acoustic Art Forms in the Age of Recordability*. Organised Sound, 20(2), 200-206. doi:10.1017/S1355771815000084
- Fontdevila, O. (2019). "Mediación". *Utopía. Revista de crítica cultural*, No. 2, pp. 1-12. ISBN:0798190063577
- Foster, H. (2006). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós. ISBN:9788472451544
- Foster, H., y Brotons Muñoz, A. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal Ediciones. ISBN:978-8446013297
- Gabriel, M. (2016). *Por qué no existe el mundo* (1st ed.). Editorial Océano. ISBN: 9786077356998
- Gabriel, M. (2020). *The Power of Art*. Polity. ISBN: 9781509540969
- Gabriel, M. (2016). "La ontología trascendental en contexto". En: M. Ferraris, Q. Meillassoux, M. Gabriel, G. Harman, M. Ramírez, L. Ralón, M. García y G. Flores Peña, ed., *El nuevo realismo: la filosofía del siglo XXI*. Ciudad de México: Siglo XXI. ISBN: 6070307410
- Gann, K. (2010). *No such thing as silence: John Cage's 4'33"*. Icons of America. ISBN: 9780300171297
- García, P., Martínez-Pérez, I., & Rodríguez, V. M. (2017). *Reverberaciones*. ISBN: 9786070290473
- González Grandón, X. (2013). "La auto-producción de la subjetividad: autopoiesis y cognición de alto nivel". En Razeto. P; Ramos, R. *Autopoiesis un concepto vivo*. Colección ciencias estructurales. Universitas Nueva civilización. ISBN: 9789569409011
- Grayson, J. (1975). *Sound sculpture*. Vancouver: Aesthetic Research Centre of Canada.
- Gómez A., J. (2018). *La liberación del sonido: las artes sonoras y su campo expandido*. Ars Sonorus Ediciones. ISBN:9789584673718
- Gómez A., J. (2021) *Sonido en las vanguardias artísticas del siglo XX*: Libro + Curso Online [EPUB]. Ars Sonorus.
- Gómez, C. M., Soria, E. O., y Ramírez, J. F. M. (2021). *Realidad de la virtualidad: virtualidad de la realidad*. ISBN: 9786072822979ua
- Harman, G. (2009). *Prince of Networks: Bruno Latour and Metaphysics*. <http://bibliotecadigital.org/bitstream/001/432/1/Prince%20of%20Networks.pdf>
ISBN: ISBN: 97809980544060
- Harman, G. (2015). "La estética como cosmología". En: *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, pp. 105-124. ISBN: 9789871622351
- Harman, G. (2019). *Art and objects*. Polity. ISBN: 9781509512683
- Harman, G., & Ramírez, M. (2016). *El objeto cuádruple*. Anthropos. ISBN: 9788416421398
- Hausmann, R. (2011). *Correo dadá*. Madrid: Acuarela. ISBN:9788477742074

Iges, J. and Schraenen, G. (1999). *El espacio del sonido, el tiempo de la mirada = Hotsaren espazioa, begiradaren denbora*. [San Sebastián]: Diputación Foral de Guipúzcoa. ISBN:8479072814

Ingold, T. (2018). *La vida de las líneas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado. ISBN: 9789563571349s

Kabakov, I. (2014). *Sobre la instalación total*. México: ESAY. ISBN: 9786079216178

Kelly, C., 2011. *Sound*. London: Whitechapel Gallery. ISBN: 9780262515689

Kim-Cohen, S. (2009). *In the Blink of an Ear*. United States of America: The Continuum Internacional ISBN:0826429718

Knapstein, G., 2009. "Fluxus". En: H. Butin, ed. *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*. Madrid: Abada Editores, pp.107-110. ISBN: 9788496775466

Koepnick, L. (2021). *Resonant matter: Sound art and the aesthetics of vibration*. Bloomsbury Academic USA. ISBN:9781501343674

Krauss, R. (2002). *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Ediciones Akal. ISBN: 9788446011415

Krauss, R. (2008). "La escultura en el campo expandido". En H. Foster, *La posmodernidad* (7th ed., pp. 59 -74). Barcelona: Editorial Kairós. ISBN: 9788472451544

LICHT, A. (2019). *Sound Art Revisited* (p.71). New York: Bloomsbury Academic. ISBN:9781501333774

LaBelle, B. (2018). *Sonic agency*. Goldsmiths. ISBN: 9781912685950

LaBelle, B., 2006. *Background noise*. London: Continuum. ISBN:9780826418456

Lezaeta, R. H. (2020). *La experiencia del espacio: Una aproximación desde la escultura*. Ediciones UC.

Licht, A. (2010). *Sound art*. New York, NY: Rizzoli. ISBN:9780847829699

Lizarazo Arias, D., y Giménez Gatto, F. (2021). *Cuerpos inciertos: potencias, discursos y dislocaciones en las corporalidades contemporáneas* (1st ed.). Siglo XXI editores. ISBN: 9786070311321

Maderuelo, J. (1994). *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes. ISBN:8477748020

Mandoki, K. (2014). *El indispensable exceso de la estética*. Siglo XXI. ISBN: 9786070304705

Marcos Carretero, M. (2018). *Silencio y visualidad*. Representaciones del silencio en el arte contemporáneo (1999-2010). AM Editores. ISBN: 9786074374629

Martel, J. (2015). *Vindicación del arte en la era del artefacto*. Girona: Ediciones Atalanta, S.L. ISBN: 9788494613616

- Matos Capote, J., Cippitelli, L., Guerra, L., y Basha, R. (2019). *Prácticas territoriales: Visitantes con oídos*. TEA Tenerife Espacio de las Artes. ISBN: 9788494965685
- McCormack, R. (2020). *The Sculpted Ear: Aurality and Statuary in the West*. Ryan McCormack. ISBN: 9780271086927
- Merino Martínez, A. (2017). *Eco en el silencio*. En acción. ISBN: 9781549525230
- Michaud, Y. (2007). *El Arte en estado gaseoso* (p. 11). México: Fondo de Cultura Económica. ISBN: 9789681679071
- Micheli, M. de. (2002). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza. ISBN: 9788420678832
- Morton, T. (2020). *Magia Realista*. Open Humanities Press. ISBN: 9781785420764
- Moszynska, A. (2013). *Sculpture now*. London: Thames Hudson. ISBN:9780500204177
- Nancy, J. (2002). *A la escucha*. Traducido por Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu. p. 33. ISBN: 978-84-610-9015-0
- Novak, D., y Sakakeeny, M. (2015). *Keywords in sound*. Duke University Press Books. ISBN: 9780822358893
- Oliveras, E. (2019). *La cuestión del arte en el siglo XXI: nuevas perspectivas teóricas*. ISBN: 9789501298109
- Oliveros, P. (2011). "Auralizando en la sonosfera: Vocabulario para el sonido interno y la emisión del mismo". En Espejo, J. (Ed). (2019). *Escucha, por favor* (p. 16) Traducido por BABEL 2000 SA. Madrid: Exit. ISBN: 978-84-940585-8-5
- O'Callaghan, C. (2022). *A multisensory philosophy of perception*. Oxford University Press, USA. ISBN: 9780192859631
- Pallasmaa, J. (2006). *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. Editorial Gustavo Gili. ISBN:9788425221354
- Paquete, H. (2015). "META-ESCUA objeto-sonoro espectro, imanência-vibrátil e resto-cognitivo". En E. Neves (Ed.), *Dipositivos na prática artística contemporânea #2* (pp. 29–59). , Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP. ISBN: 978-972-8784-72-0
- Pardo, C. (2014). *La escucha oblicua: Una invitación a John Cage*. Madrid: Sexto Piso. ISBN: 9788415601661
- Paul, C. (2008). *Digital art* (pp. 14-15). London: Thames & Hudson. ISBN:9780500203989
- Perniola, M. (2002). *El arte y su sombra*. Catedra Ediciones. ISBN: 8437619920
- Perniola, M. (2010). *Los situacionistas: Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. ISBN: 9788477741947
- Perniola, M., 2016. *El arte expandido*. Madrid: Casimiro Libros. ISBN: 8415715765

- Polti, V., (2015), "Acustemología y Reflexividad: Aportes para un debate teórico-metodológico en etnomusicología", En Valente, H. (Ed), *Música y territorialidades: los sonidos de los lugares y sus contextos socioculturales*. Actas del XI Congreso de la IASPM-AL (139-145), Letras e Voz ISBN: 9788562959370
- Pujol Iván. (2021). *Sonotopía la producción del espacio sonoro*. Universidad Iberoamericana de Puebla. ISBN: 9786078692637
- Ralón, L., 2016. "Hacia una nueva cuaternidad: Graham Harman y la Ontología Orientada a Objetos". En: M. Ferraris, Q. Meillassoux, M. Gabriel, G. Harman, M. Ramírez, L. Ralón, M. García y G. Flores Peña, ed., *El nuevo realismo: la filosofía del siglo XXI*. Ciudad de México: Siglo XXI. ISBN: 6070307410
- Ramírez, M., 2016. "Presentación del nuevo realismo". En: M. Ferraris, Q. Meillassoux, M. Gabriel, G. Harman, M. Ramírez, L. Ralón, M. García y G. Flores Peña, ed., *El nuevo realismo: la filosofía del siglo XXI*. Ciudad de México: Siglo XXI. ISBN:6070307410
- Rashkin, E. J. (2014). *La aventura estridentista: Historia cultural de una vanguardia*. FCE - Fondo de Cultura Económica. ISBN:9786071618627
- Rebentisch, J. (2018). *Estética de la Instalación*. 1st ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra. ISBN:9789871622696
- Rocha, M. (2013). "La expansión de la escultura y de la instalación sonora en el arte". En M. Rocha Iturbide, *El eco está en todas partes* (pp. 109-124). Ciudad de México: Alias. ISBN: 9786077885174
- Rudi, J. (2011). *Soundscape i kunsten*. Oslo: NOTAM. ISBN: 9788299686747
- Sánchez Cardona, L. (2018). *Sonar*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana. ISBN: 9786072815469
- Schaeffer, P., y Cabezón de Diego, A. (2008). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza. ISBN:8420685402
- Schafer, R. (1994). *The soundscape: Our sonic environment and the turning of the world*. 9781594776687
- Schafer, R., 1969. *The new soundscape*. Ontario: B.M.I. Canada.
- Schafer, R., (1998). *Limpieza de oídos*. Buenos Aires, ISBN: 9502202384
- Schafer, R.. (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio. ISBN: 978846166090
- Scruton, R. (2014). *La Experiencia Estética: Ensayos sobre la Filosofía del Arte y la Cultura*. Fondo de Cultura Económica. ISBN: 9786071621979
- Smithson, R. (2009). *Robert Smithson: selección de escritos*. ISBN:9786077985051

- Souriau, É. (1965). *La correspondencia de las artes: elementos de estética comparada*. Fondo de Cultura Económica USA. ISBN: 9789681604424
- Sustaita, A., & García G, D. (2017). *Est(é)tica de lo abyecto* (1st ed.). Fontamara. ISBN: 9786077364542
- Szendy, P. (2018). *Bajo escucha. Estética del espionaje*. Ciudad de México: Canta Mares. ISBN: 9786079711849
- Szendy, P., & Durán, C. (2015). *En lo profundo de un oído. metales pesados*. ISBN: 9789568415815
- Toop, D. (2019). "Volviendo la vista atrás hacia Sonic Boom". En J. Espejo, *Escucha por favor, 13 textos sobre sonido para el arte reciente*. Madrid: Exit Publicaciones. ISBN:9788494058585
- Toop, D., 2013. *Resonancia siniestra*. Buenos Aires: Caja Negra. ISBN:9789871622214
- Toop, D., 2016. *Océano de sonido; Palabras en el éter, música ambient y mundos imaginarios*. Buenos Aires, Caja Negra. ISBN: 9789871622528
- Toscano, J. (2014). *Contra el arte contemporáneo*. ISBN: 9786077534488
- Varela, F., Thompson, E., y Rosch, E. (2011). *De cuerpo presente*. Gedisa. ISBN: 847432419X
- Verea, S., (2018), La Cultura Sonora del Antropoceno [Ponencia], I Simposio Internacional de Arte Sonoro "Mundos Sonoros: Cruces, Circulaciones, experiencias", Buenos Aires, Argentina. ISBN: 9789874151995
- Voegelin, S. (2013). *Listening to noise and silence*. London: Bloomsbury. 231 pág. ISBN: 978-1-4411-6207-6
- Voegelin, S., 2014. *Sonic Possible Worlds*. New York: Bloomsbury Publishing. ISBN: 9781623565091
- Westerkamp, H. (1974). "Paseo Sonoro". En Espejo, J. (Ed). (2019). *Escucha, por favor* (p. 112). Traducido por BABEL 2000 SA. Madrid: Exit. ISBN: 978-84-940585-8-5
- Wöllner, C. (2018). *Body, Sound and Space in Music and Beyond: Multimodal Explorations*. Routledge. ISBN: 9781138586857
- Xolocotzin Eligio, E. P. (2022). *22 Cuadernos Híbridos El sonido no existe*. Universidad Autónoma del Estado de Morelos. ISBN: 9786078784790

Artículos académicos

- Aguirre García, J. C. (2021). "Campos de sentido: rasgos y paradojas". *Philosophia*, 81(1), 9–28. Recuperado a partir de <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/philosophia/article/view/4976>

Amador, J (2016) . “¿Qué es un room tone?, por qué y cómo grabarlo”. *Filmyk*. Recuperado el enero 18, 2021, de <https://filmyk.com/que-es-un-room-tone-como-grabarlo/>

Andueza, M. (2009). “Espacio social e instalaciones sonoras: el encuentro del sonido y la ciudad”. *Centro Virtual Cervantes*. 1974. Recuperado el abril 16, 2021, de https://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros03/andueza_01.htm

Araujo, C. (2017). “La desubjetivación del sujeto: El arte de no haber sido. *Eikasias: Revista de Filosofía*, 203-214.

Atienza, R. (2008). “Identidad sonora urbana”. *Eurau'08*, 13. <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00379907>

Balbontín, S., Kleener, M. (2021). “Espacios resonantes. Escuchar el espacio y habitar el sonido”. *Revista Nodo*, 31(15), Julio-Diciembre, pp. 51-66. ISSN: 19093888

Barberis de Mercado, M.E.; Azcarate, T.; Groisman, M.; Garrido, M.G. (2010). “Intensidades y presencias: Extensiones del cuerpo”. *VI Jornadas de Sociología de la UNLP*, 9 y 10 de diciembre de 2010, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5664/ev.5664.pdf

Barrios García, G. G., y Ruiz Llaven, C. E. (2014). “El paisaje sonoro y sus elementos”. *Quehacer Científico en Chiapas*, 9(2), 57–61. https://www.dgip.unach.mx/images/pdf-REVISTA-QUEHACERCIENTIFICO/QUEHACER-CIENTIFICO-2014-jul-dic/El_paisaje_sonoro_y_sus_elementos.pdf

Baruch Spinoza - *Wikipedia, la enciclopedia libre*. Es.wikipedia.org. (2021). Retrieved 2 November 2021, from https://es.wikipedia.org/wiki/Baruch_Spinoza.

Bejarano Calvo, C. M. (2017). “Truenos: ruidos, sonidos y modos de escucha en la creación sonora”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 12(2). <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae12-2.trsm>

Bejarano López, J. (2017). “Vida, escucha y creación sonora. A partir del sonido ordinario de la respiración y del silencio y su relación con el arte”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 12(2), 13–30. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae12-2.vecs>

Bill Fontana - *Wikipedia, la enciclopedia libre*. Es.wikipedia.org. (2020). Retrieved 23 May 2020, from https://en.wikipedia.org/wiki/Bill_Fontana

Botella Nicolás, A. M. (2020). “The soundscape as sound art”. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 15(1), 112–125. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae15-1.epsc>

Calmels, D. (2011). “La gesta corporal: El cuerpo en los procesos de comunicación y aprendizaje”. *Desenvolupa*. Consultado: 24 May 2022, En:

<http://www.desenvolupa.net/index.php/Ultims-Numeros/Numero-32-2011/La-gesta-corporal-El-cuerpo-en-los-procesos-de-comunicacion-y-aprendizaje-Daniel-Calmels>.

Campos Fonseca, S. (2020). "Sonoridades supervivientes". *LiminaR Estudios Sociales y Humanísticos*, 18(2), 91–112. <https://doi.org/10.29043/liminar.v18i2.760>

Castillo Villapudua, K. (2019). "Claves teóricas en Manuel De Landa: de la ontología deleuziana, los ensamblajes, emergentismo y la historia no lineal". *Andamios Revista de Investigación Social*, 16(40), 229. <https://doi.org/10.29092/uacm.v16i40.705>

Camnitzer, L. (2013, 13 de Mayo). Arte y Pedagogía [conferencia]. Programa de Profesores Visitantes de la Escuela de Arte UC. Santiago de Chile. <https://esferapublica.org/arte-y-pedagogia/>

Celedón, G. (2014). "Sonidos - no - presentes". Reflexiones en ... - *Academia.edu*. Recuperado el abril 16, 2021, de https://www.academia.edu/14364551/Sonidos_no_presentes_Reflexiones_en_torno_al_paisaje_sonoro

Celedón, G. (2015). "John Cage y la posibilidad de pensar el sonido como acontecimiento. Aproximaciones filosóficas a su obra". *Revista Musical Chilena*, 69(223), 73–85.

Celedón, G. (2015). "Problemas de frontera: Sonidos-no- presentes", *Revista de artes sonoro y cultura Aural*. No2, pp. 12-16. ISSN: 07194625

Celedón, G. (2020). "Liberalismos sonoros. reflexiones sobre una estética liberal". *Resonancia. Revista de filosofía*, No. 8, Pp. 1–15. <https://doi.org/10.5354/0719-790X.2020.58195>

Chattopadhyay, B. (2021), "Budhaditya Chattopadhyay's Object Disorientation" . *NY Arts Magazine*. (2021). Retrieved 2 November 2021, from <https://nyartsmagazine.net/budhaditya-chattopadhyays-auto-curating/>.

Chattopadhyay, B. (2017). Consultado 29 de Julio 2023 En <https://seismograf.org/fokus/sound-art-matters/beyond-matter-object-disoriented-sound-art>

Cova, M. (2018). "Cotidianidad y señales visuales espontáneas como referentes de creación artística en la era global". *Barcelona Investigación Arte Creación*, 6(1), 90. <https://doi.org/10.17583/brac.2018.2603>

Cox, C. (2009). "Sound art and the sonic unconscious". *Organised Sound*. <https://doi.org/10.1017/S1355771809000041>

Cox, C., Clarkart.edu. (2021). Consultado 1 Noviembre 2021, en <https://www.clarkart.edu/research-academic/podcast/season-2/christoph-cox>.

Cárdenas-Soler, R. N., y Martínez-Chaparro, D. (2015). "El paisaje sonoro, una aproximación teórica desde la semiótica". *Revista de Investigación, Desarrollo e Innovación*, 5(2), 129. <https://doi.org/10.19053/20278306.3717>

David Toop. - *Wikipedia, la enciclopedia libre*. Es.wikipedia.org. (2020). Retrieved 23 May 2020, from https://en.wikipedia.org/wiki/David_Toop

De Gestió De La Recerca - Ub, G.-. A. (s. f.). Josep Cerd Ferr . *Facultat de Belles Arts* (UB). Recuperado de <https://webgrec.ub.edu/webpages/000010/cat/cerda.ub.edu.html#>

De la Puente, G. B. F. F. J. S. T. F. (2016). *Red colaborativa de Arte Contemporáneo Latinoamericano*. Vadb.org. <https://vadb.org/institutions/tsonami-arte-sonoro>

DeLanda, M. (2011). SITAC IX. "Teoría y práctica de la catástrofe: Viviendo al borde del caos"- *YouTube*." <https://youtu.be/slbrwHnMTyk> . Fecha de acceso 30 oct.. 2020.

Domiguez, A. L. M. (2015) "El poder vinculante del sonido: la construcción de la identidad y la diferencia en el espacio sonoro". Recuperado 15 de julio de 2023, de https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172015000200008

Domingo, P. J., y Truax, B. (2013). La composición de paisajes sonoros como música global. 5–11. <https://www.icesi.edu.co/blogs/labsonoropcc/files/2013/10/La-composición-de-paisajes-sonoros-como-música-global-B.-Truax.pdf>

Domínguez, A. L. M., (2019). "El oído: un sentido, múltiples escuchas". Presentación del dossier *Modos de escucha. El oído pensante*, 7(2),92-110.[fecha de Consulta 15 de julio de 2023]. ISSN: . Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=552972594009>

Dussel, E. (2018). "Siete hipótesis para una estética de la liberación" *Revista PRAXIS*, (77), 1-37. <https://doi.org/10.15359/77.1>

Díaz, J. (2015), Selvática: paisaje oído. *Encuentro Nacional de Investigación y Desarrollo ENID 2015*. "Inclusión social y desarrollo Humano". Universidad Nacional de Colombia. Sede Manizales. 21, 22, 23 de octubre. Manizales, Colombia. http://investigacion.bogota.unal.edu.co/fileadmin/recursos/direcciones/investigacion_bogota/documentos/enid/2015/memorias2015/artes/selvatica_paisaje_oido.pdf

Erfanian, M., Mitchell, A. J., Kang, J., & Aletta, F. (2019). "The Psychophysiological Implications of Soundscape: A Systematic Review of Empirical Literature and a Research Agenda". *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 16(19), 3533. <https://doi.org/10.3390/ijerph16193533>

Erik Satie. - *Wikipedia, la enciclopedia libre*. Es.wikipedia.org. (2020). Consultado 22 Mayo 2020, en https://es.wikipedia.org/wiki/Erik_Satie

Estrada Zuñiga, A. M.; Lagos Rojas, F. (2010). "Sonidos visibles: antecedentes y desarrollo del arte sonoro en Chile". *Mosquito Comunicaciones*. Santiago de Chile.: consultado 23 de Mayo 2020 en <https://arteymedios.org/biblioteca/publicaciones/item/289-sonidos-invisibles>

Ferraris, M., y Consiglio, F. (2012). "Ontología del arte como metafísica de lo ordinario". *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, 1(2), 106-111. <https://doi.org/10.5281/zenodo.5068236>

Froese, T., y González-Grandón, X. (2019). "How passive is passive listening? Toward a Sensorimotor Theory of Auditory Perception". *Phenomenology and The Cognitive Sciences*, 19(4), 619-651. <https://doi.org/10.1007/s11097-019-09641-6>

García Odiaga, Í. (2017). "Renunciar a la eternidad". *BAC Boletín Académico. Revista de Investigación y Arquitectura Contemporánea*, 7, 165–170. <https://doi.org/10.17979/bac.2017.7.0.1976>

Gelguda, 2020. Documenta (13) - Ryan Gander's Installation. [image] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=vDY9oCqE5ig> [Accessed 26 October 2020].

González Grandón, X. (2019, septiembre 11). La Música vibrante: Una propuesta al imperativo auditivo. *Instituto de Filosofía y Ciencias de la Complejidad*. Retrieved November 21, 2022, from <http://www.ificc.cl/la-musica-vibrante-una-propuesta-al-imperativo-auditivo/>

Gotthold Ephraim Lessing. - *Wikipedia, la enciclopedia libre*. Es.wikipedia.org. (2020). Retrieved 23 May 2020, from https://es.wikipedia.org/wiki/Gotthold_Ephraim_Lessing

Graham Harman - *Wikipedia, la enciclopedia libre*. Es.wikipedia.org. (2021). Consultado 1 Noviembre 2021, en https://es.wikipedia.org/wiki/Graham_Harman.

Groys, B. (2009). Boris Groys: La topología del arte contemporáneo. (I). <https://historiacritica843.files.wordpress.com/2011/09/groys-b-la-topologc3ada-del-arte-contemporc3a1neo.pdf>

Gómez Moreno, B. (1). "Paralelismo diacrónico sobre la investigación sonora en el espacio de las artes plásticas". *Arte y Políticas de Identidad*, 7, 29-50. Recuperado a partir de <https://revistas.um.es/reapi/article/view/173941>

Gómez, J. (2011). "Borges ante el río de Heráclito". *Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción*, 4(1), Pp. 3-24

Harris, Y. (2020). "Sound Is Round". *Resonance*, 1(2), 121–131. <https://doi.org/10.1525/res.2020.1.2.121>

Harrison, J. (1998). "Sound, space, sculpture: some thoughts on the 'what', 'how' and 'why' of sound diffusion". *Organised Sound*, 3(2), 117–127. <https://doi.org/10.1017/s1355771898002040>

Hecker, F., Meillassoux, Q., y Mackay, R. (2022). "Speculative Solution: Conversation with Quentin Meillassoux and Florian Hecker". -*Urbanomic*. Retrieved 24 May 2022, from <https://www.urbanomic.com/document/speculative-solution-meillassoux-hecker/>.

Higgins, Dick (1996), *Statement on intermedia*. Consultado 2 de Mayo 2020 en: <https://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html>

Ingold, T. (2007). "Against Soundscape". *Autumn leaves: sound and the environment in artistic practice*, 10–13. <http://lajunkielovegun.com/AcousticEcology-11/AgainstSoundscape-AutumnLeaves.pdf>

John Cage. - *Wikipedia, la enciclopedia libre*. Es.wikipedia.org. (2020). Consultado 22 Mayo 2020, en https://es.wikipedia.org/wiki/John_Cage

Keylin, V. (2015). "Corporeality of Music and Sound Sculpture". *Organised Sound*, 20(2), 182–190. <https://doi.org/10.1017/S1355771815000060>

Krauss, R. (2009). Kreuzfahrt: "Un paisaje sonoro instalado". *Resonancias: Revista de Investigación Musical*, (25), 16-24. Consultado: 5 de Mayo 2020 En: http://resonancias.uc.cl/images/PDF_Anteriores/Separatas_n25/Krauss.pdf

Laranjeira, J. dos S. (2014). Tránsitos sonoros. El paisaje sonoro a partir de las tramas de la sincronidad en el arte contemporáneo. Recuperado 8 de Junio 2021 desde <http://hdl.handle.net/10803/285405>

Lemaitre, G. (2016). Everyday sound. A journey through perception, cognition, interaction, and imitation of sounds that surround us. Université Pierre et Marie Curie (Paris 6). <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01448929>

Lopez, F. 2019. Sonic Creatures - Francisco López. Recuperado el abril 16, 2021, de <http://www.franciscolopez.net/pdf/creatures.pdf>

López B., I. (2001). "El significado del medio ambiente sonoro en el entorno urbano". *Estudios Geográficos*, LXV(244), 447–466. <http://estudiosgeograficos.revistas.csic.es/index.php/estudiosgeograficos/article/view/277>

López Rodríguez, J. (2009). "La escucha múltiple". *Quintana*, (8), 309-3012. Retrieved from <http://hdl.handle.net/10347/6485>

Mariko mori | IDIS. (s. f.). Recuperado de <https://proyectoidis.org/mariko-mori/>

Markus Gabriel - *Wikipedia, la enciclopedia libre*. (2021). Consultado 1 Noviembre 2021, en https://es.wikipedia.org/wiki/Markus_Gabriel

Matelli, F. (2016). "Lo cotidiano en las prácticas artísticas contemporáneas: Hacia el régimen poético-especulativo. El caso de Nicolás Lamas". *Artnodes*, 2016(16), 65–75. <https://doi.org/10.7238/a.v0i16.2535>

- Matus, A. (2017). *Ideofonía: Morfogénesis del sonido hacia una expansión de la escucha*. PIJAMASURF.COM. Consultado: 21 May 2022, En <https://pijamasurf.com/2017/05/ideofonia-morfogenesis-del-sonido-hacia-una-expansion-de-la-escucha/>.
- Meier, A. (2022). "The Sounds of Murder". *Hyperallergic*. Consultado: 25 May 2022, En: <https://hyperallergic.com/55574/the-sounds-of-murder/>.
- Melchionne K., y Pérez-Henao H. (2017). "Definición de estética cotidiana". *Kepes*, 14(16), 175 - 183. <https://doi.org/10.17151/kepes.2017.14.16.8>
- Montero, B. (2006). "Proprioception as an Aesthetic Sense". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64(2), 231–242. <http://www.jstor.org/stable/3700547>
- Morand, F. (2016). "Oír lo invisible". *A.Dnz*, (1), pág. 34–39. Recuperado a partir de <https://adnz.uchile.cl/index.php/ADNZ/article/view/38533>
- Murillo i Ribes, A., Riaño, M. E., & Berbel Gómez, N. (2019). El Aula Como Caja de Resonancia para la Creación Sonora: Nuevas Arquitecturas y Herramientas Tecnológicas para acercar el Arte Sonoro al ámbito Educativo. *Revista Electrónica de LEEME*, 1(43). <https://doi.org/10.7203/leeme.43.14007>
- Navarrete Madrid, H. I. (2021). "Escultura sonora y la generación de lugares de empatía translingüística". *MAGOTZI Boletín científico de artes del IA*, 9(17), 44–55. <https://doi.org/10.29057/ia.v9i17.6316>
- Ordóñez, M. F. G. (2008). Arte Sonoro, Música experimental y México. consultado 21 de Mayo 2023, en <https://espaciocritico4.wordpress.com/2008/11/26/arte-sonoro-musica-experimental-y-mexico/>
- Ontología orientada a objetos. *HiSoUR Arte Cultura Historia*. (2021). Consultado 2 Noviembre 2021, En <https://www.hisour.com/es/object-oriented-ontology-7921/>.
- Pardo, C. (2008). "La escucha en continuidad". *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*. <https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v0i0.1276>
- Pelinski, R. 2021. El oído alerta: modos de escuchar el entorno sonoro por Ramón Recuperado el abril 12, 2021, de https://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/pelinski/pelinski_01.htm
- Pelinski, R. 2021. "El oído alerta: modos de escuchar el entorno sonoro por Ramón" Recuperado el abril 12, 2021, de *Centro Virtual Cervantes*. https://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/pelinski/pelinski_01.htm
- Peter Weibel - *Wikipedia*. *En.wikipedia.org*. (2021). Consultado 2 Noviembre 2021, En https://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Weibel.

Pierre Schaeffer. - *Wikipedia, la enciclopedia libre*. Es.wikipedia.org. (2020). Consultado 22 Mayo 2020, en https://es.wikipedia.org/wiki/Pierre_Schaeffer

Polti, V. (2011). "Aproximaciones teórico-metodológicas al estudio del espacio sonoro", ponencia presentada en el X CAAS, Buenos Aires noviembre de 2011. consultado en https://www.academia.edu/38939007/Aproximaciones_te%C3%B3rico_metodol%C3%B3gicas_al_estudio_del_espacio_sonoro

Premat, J., (2013). "Los relatos de la vanguardia o el retorno de lo nuevo". *Cuadernos de Literatura*, XVII(34),47-64. [fecha de Consulta 6 de julio de 2023]. ISSN: 0122-8102. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=439843031003>

Puelles Romero, L. (2009). "Existir sin ser visto. Aproximaciones a una teoría del sujeto espectador". *Azafea: Revista de Filosofía*, 9. <https://doi.org/10.14201/640>

Pulido, R. C. (2015). La ecología del paisaje sonoro de la ciudad: un aporte a la sostenibilidad urbana. *Dearq*, 1(16), 90–103. <https://doi.org/10.18389/dearq16.2015.06>

Pérez Rubio, A. M. (2014). "Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades". *Comunicación y Sociedad*, (20), 191-210. <https://doi.org/10.32870/cys.v0i20.226>

Quignard, P. (2005). "Ocurre que las orejas no tienen párpados. Pauta": *Cuadernos de Teoría y Crítica Musical*, 23-31.

Quintas, R., Marcos, A., y Tavares, M. (2020). "Escultura Présence: um sistema tridimensional de interação sonoro-corporal". *22o Encontro Português de Computação Gráfica e Interação*. 2015. <https://doi.org/10.2312/PT.20151197>

Quintero, C. (2021). "Hacia una estética especulativa. El realismo especulativo y su influencia en el arte contemporáneo". Academia.edu. Consultado 2 Noviembre 2021, En *Academia*. https://www.academia.edu/36870156/Hacia_una_est%C3%A9tica_especulativa_El_realismo_especulativo_y_su_influencia_en_el_arte_contempor%C3%A1neo?auto=download.

Ralon, L., & Ramírez, M. T. (2015). "Pensar lo absoluto". *Nombres*, (29), 263–284. Recuperado a partir de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/21228>

Ramírez Cobián, M. (2019). "Ontología estética, estética ontológica: Un replanteamiento del arte y lo bello desde el realismo especulativo". *Revista Valenciana, Estudios de Filosofía y Letras*, (24), 183. <https://doi.org/10.15174/rv.v0i24.418>

Ratti, F. S., & Bravo, C. F. (2017). "La experiencia de escucha acusmática: Una propuesta de análisis integrado". *Revista Musical Chilena*, 71(227), 108–121. <https://doi.org/10.4067/s0716-27902017000100108>

Rezza, S. (2009). "El mundo es un paisaje sonoro (3 percepciones respecto al paisaje sonoro)". *Sonograma*, 4(2), 1–9. Recuperado el abril 16, 2021, de http://sonograma.org/num-004/articulos/sonograma04_solRezza_paisajeSonoro.pdf

Richard Wagner. - *Wikipedia, la enciclopedia libre*. Es.wikipedia.org. (2020). Retrieved 23 May 2020, from https://es.wikipedia.org/wiki/Richard_Wagner

Rivas, F. (2009). "Territorio sonoro: apuntes para una fenomenología del sonido en la escucha". En *Megalópolis Sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*. México: Fonoteca Nacional.

Rivas, F. (2010). ¿Qué es el objeto sonoro? La fenomenología del sonido en Pierre Schaeffer Revisado en *Academia*: https://www.academia.edu/6646633/Qué_es_el_objeto_sonoro_La_fenomenología_del_sonido_en_Pierre_Schaeffer

Rivas, F. (2019). "Estrato y escorzo: arqueología y fenomenología de la escucha". En Dominguez, A (ed). Dossier: *Modos de escucha. El Oído Pensante*, 7(2), 176–193. Recuperado el abril 16, 2021, de <http://ppc.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>

Rocha, M. (2016). "La escucha como forma de arte". *Pauta: Cuadernos de Teoría y Crítica Musical*, (137-138), 91-117.

Rocha, M. (2016). "La escucha como forma de arte". *Sul Ponticello*, 98. <https://3epoca.sulponticello.com/la-escucha-como-forma-de-arte/#.Y3v-aOxBxTa>

Rodríguez Kees, D. (2020). "Cuerpo, sonido y neurociencias: Una visita al gesto escénico en el teatro musical contemporáneo". *Revista Del ISM*, (17), 9–24. <https://doi.org/10.14409/rism.v0i17.9711>

Rosa Martínez, M. del M. (2013). "La estética del entorno y el cognitivism científico". *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, (62), 25-42. <https://doi.org/10.6018/daimon/164011>

Rowan, J. (2016). "Editorial - diseño y materialismo: Hacia Materias Salvajes". *INMATERIAL. Diseño, Arte y Sociedad*, 1(1), 5–17. <https://doi.org/10.46516/inmaterial.v1.13>

Rowan, J., Boserman, C., & Rocha, J. (2015). "La materia contraataca: una tentativa objetológica". *Obra Digital*, 9(2014-5039), 80-96. Retrieved 24 May 2022, en: <https://raco.cat/index.php/ObraDigital/article/view/301290>

Rubbini, V. (2017). "Proust y la neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad" - *Ciencias Administrativas*, (10), 014. <https://doi.org/10.24215/23143738e014>

Russolo, L. (1913). El Arte de los ruidos, manifiesto futurista, Consultado: https://cc-catalogo.org/site/pdf/Russolo_Luigi_El_arte_de_los_ruidos_Manifiesto_Futurista.pdf

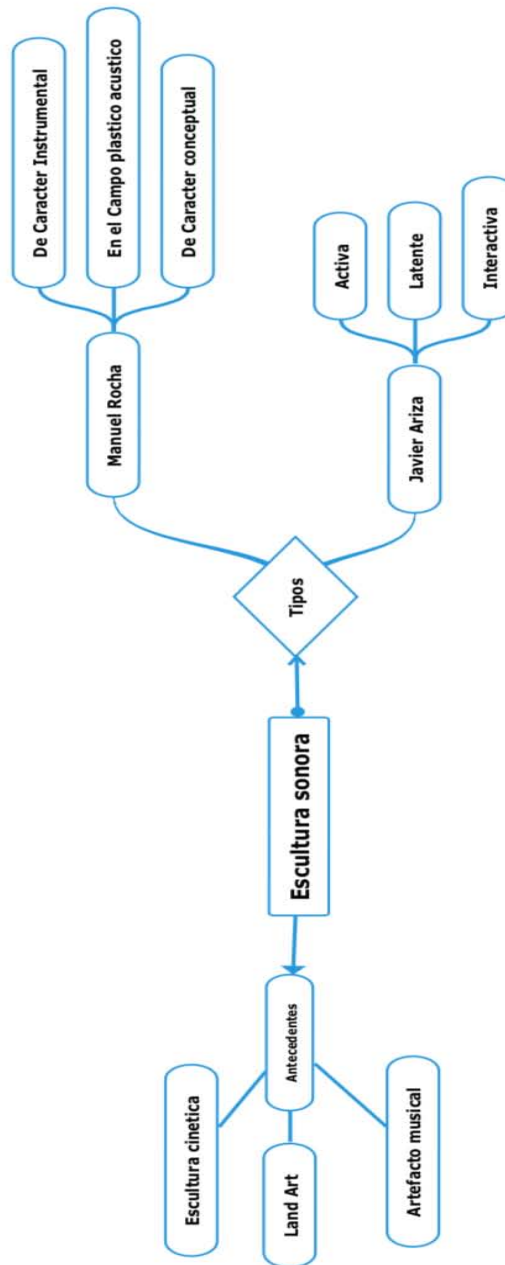
Saavedra, M (2019). "El enfoque enactivo y la muerte del..." ... - *DECSA*. Recuperado el abril 16, 2021, de https://decsa.uchile.cl/wp-content/uploads/Enfoque-Enactivo_Saavedra_May2019.pdf

- Sarriugarte, I. (2009). "De la vanguardia a la posmodernidad: Cambios conceptuales en torno al arte primitivo". *RAZÓN Y PALABRA Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación* . Retrieved from www.razonypalabra.org.mx
- Schinkel, W. (2010). "The Autopoiesis of the Artworld after the End of Art". *Cultural Sociology*, 4(2), 267-290. <https://doi.org/10.1177/1749975510368476>
- Suazo, M. (2021). Gustavo Celedón Bórquez. Instituto Filosofía.uv.cl. Consultado 2 Noviembre 2021, En <https://institutofilosofia.uv.cl/postgrado/cuerpo-academico/resena-profesores/51-informacion-gustavo-celedon-borquez>
- Sánchez, F. F. (2007). "Contemporáneos y Estridentistas ante la identidad y el arte nacionales en el México post-revolucionario de 1921 a 1934". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 33(66), 207–223. <https://doi.org/10.2307/25485837>
- Thompson, M. (2017). "Whiteness and the Ontological Turn in Sound Studies". *Parallax*, 23(3), 266–282. <https://doi.org/10.1080/13534645.2017.1339967>
- Truax, B. (2012). "Sound, listening and place: The aesthetic dilemma". *Organised Sound*, 17(3), 193–201. <https://doi.org/10.1017/S1355771811000380>
- Truax, B. (2013). La composición de paisajes sonoros como música global. 5–11. Recuperado el abril 16, 2021, de <https://www.icesi.edu.co/blogs/labsonoropcc/files/2013/10/La-composición-de-paisajes-sonoros-como-música-global-B.-Truax.pdf>
- Vladimir Tatlin. - *Wikipedia, la enciclopedia libre*. Es.wikipedia.org. (2020). Retrieved 23 May 2020, from https://es.wikipedia.org/wiki/Vlad%C3%ADmir_Tatlin
- Weibel, P. (2001). "El mundo como interfaz".. *Elementos: Ciencia y Cultura*, Año/Vol. 7, Número 040, 23-33.
- interactivaclinic.com. (s. f.). Ediciones La Bahía - JAVIER. Recuperado de <https://www.edicioneslabahia.com/autor/javier-maderuelo>
- Woodside Woods, J. J. (2019). Escucha intermedial: auralidad desde una perspectiva retórica. *El oído Pensante*, 7(2). Recuperado a partir de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7567>

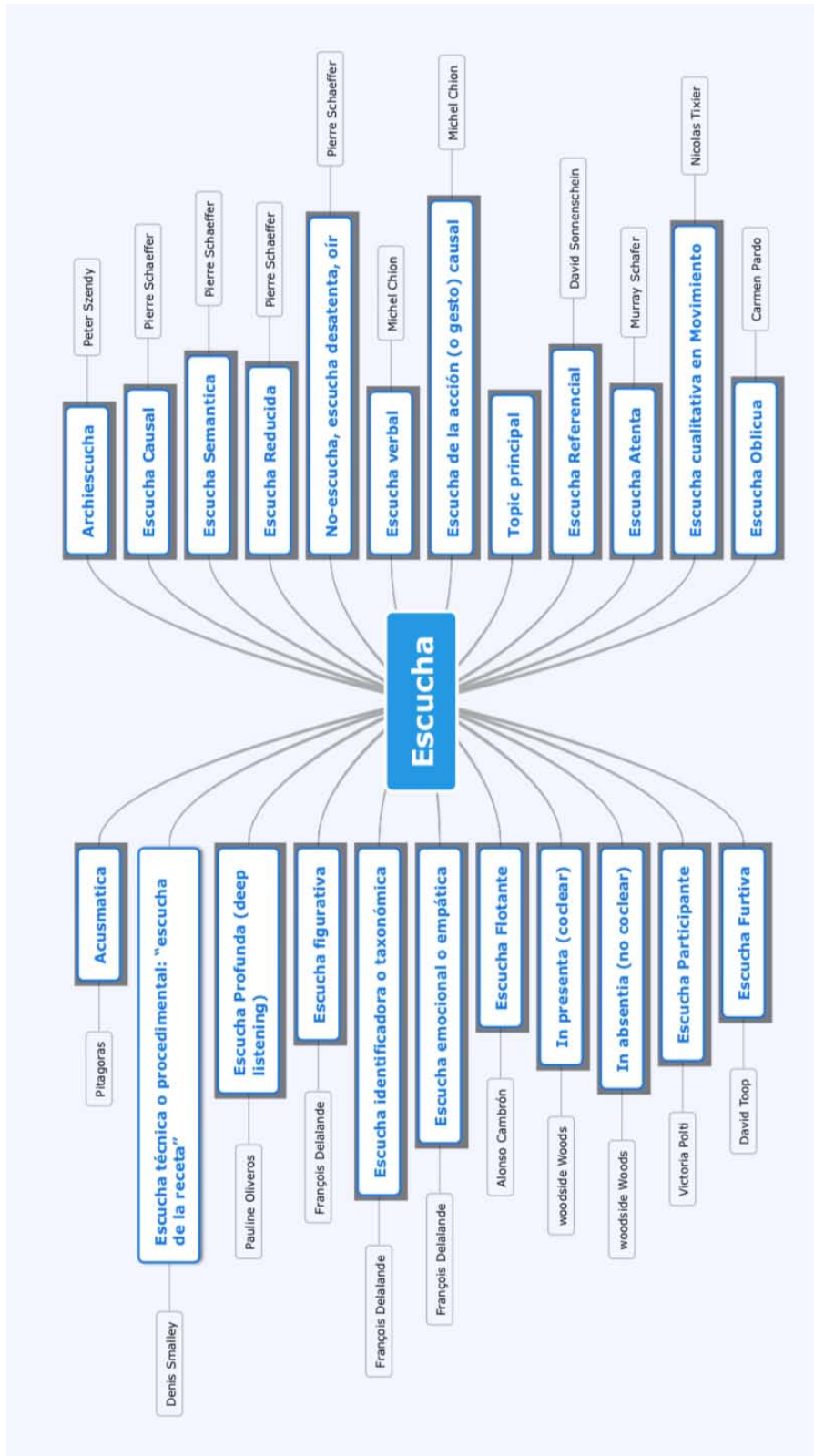
Anexos

Diagramas:

a) Escultura sonora:



b) Tipos de escucha y sus autores:



c) Escultura sonora actual (dispositivos de escucha)

