

MEATO INSINUANTE:

La escultura sonora como auxiliar
auditivo para la escucha

2

Elías Paracelso Xolocotzin Eligio



Colección Visualidades

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

MEATO INSINUANTE

ELÍAS PARACELSO XOLOCOTZIN ELIGIO

Visualidades. Vol. 2

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

ELÍAS PARACELSO XOLOCOTZIN ELIGIO



Xolocotzin Eligio, Elías Paracelso, autor

Meato insinuante : la escultura sonora como auxiliar auditivo para la escucha / Elías Paracelso Xolocotzin Eligio.-
- Primera edición.- - México : Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Facultad de Artes, 2025.

205 páginas. – (Colección Visualidades ; 2)

ISBN: 978-607-2646-00-1 colección

ISBN: 978-607-2646-02-5 volumen 2

1. Sonido en el arte 2. Instalaciones sonoras (Arte) 3. Esculturas con sonido

LCC NX650.S68

DC 700

Esta obra fue dictaminada por pares académicos bajo la modalidad doble ciego.

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

Elías Paracelso Xolocotzin Eligio (autor). Primera edición, marzo de 2025.

D. R. 2025, Elías Paracelso Xolocotzin Eligio

D. R. 2025, Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Av. Universidad 1001, col. Chamilpa, CP 62209, Cuernavaca, Morelos

publicaciones@uaem.mx

libros.uaem.mx

Coordinadora de la colección: Isadora Escobedo Contreras

Corrección de estilo: Enyha Alondra González Ávila

Diseño de la colección: Lizbeth Zenteno Espinoza

Formación: Fernanda Andablo

Diseño de portada: Lizbeth Zenteno Espinoza

Imagen de portada: Elías Paracelso Xolocotzin Eligio

ISBN colección: 978-607-2646-00-1

ISBN vol. 2: 978-607-2646-02-5

DOI: 10.30973/2025/visualidades_2



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Licencia Internacional (CC BY-NC-SA 4.0).

Hecho en México

Introducción	9
--------------	---

01

DESBORDAR EL ESPACIO: UNA REVISIÓN AL TRABAJO CON SONIDO EN EL CAMPO DE LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA	19
---	-----------

De la exploración de lo ordinario en el arte y la escucha	21
Las líneas tendidas por las vanguardias artísticas del siglo XX	22
Atender la expresión cotidiana del flujo sonoro	25
La poética percepción del sonido detonada por la experiencia escultórica	26
Senderos de una escucha encarnada	31
Desbordar el espacio	32
Ni capelo ni pedestal: la emancipación de la escultura, un antecedente de la escultura sonora	34
Del arte sonoro a la escultura sonora. Un acercamiento al concepto de escultura sonora	39
La escultura sonora	42
Acercamiento a la escucha mediada por la escultura sonora contemporánea	51
Experiencia estética detonada por la escultura sonora	53
La escucha mediada por la escultura sonora	54
La experiencia estética y la escucha en <i>Espacios de resonancia</i> y <i>Sonic Pavilion</i>	60

02

LOS SONIDOS ORDINARIOS EN EL PAISAJE SONORO COTIDIANO, SU DIMENSIÓN ESTÉTICA MEDIANTE LA ESCULTURA SONORA 63

Del concepto al acontecimiento: un acercamiento al paisaje sonoro de los sonidos cotidianos	67
Otros modos de entender el concepto de paisaje sonoro al incluir sonidos cotidianos	68
Incitación a la interacción con el paisaje sonoro de sonidos cotidianos	72
Fronteras invisibles para el paisaje sonoro de sonidos cotidianos	79
Los sonidos cotidianos están en todas partes	80
Potencial estético de los sonidos ordinarios	90

03

LA PERCEPCIÓN CORPORAL Y COGNITIVA DEL SONIDO MEDIADO POR EL OBJETO ESCULTÓRICO 101

El escucha activo: sonido e identidad	104
Mi cuerpo como instrumento sonoro reverbera en el océano sonoro	107
Aprender el océano sonoro	111
La escucha emancipada como acto de resistencia	115
Escuchar-recordar-relacionar	118
La corporalidad de la escucha: percepción plurisensorial inducida por la escultura sonora experimental	123
Percepción plurisensorial en la escultura sonora experimental actual	124
Diseñar un hábitat para el encuentro del sonido en pro de la escucha	126

04

MEATO INSINUANTE: PROPUESTAS DE ESCULTURA SONORA EXPERIMENTAL PARA LA PERCEPCIÓN DEL ENTORNO SONORO COTIDIANO

135

Auscultación renovada como fin del intercambio de afectos entre el escucha, la escultura sonora como dispositivo y la morfogénesis del sonido en crudo	137
La experiencia escultórica como nodo de la escucha	138
Sonido en crudo	143
Auscultar el silencio como estrategia para guiar la escucha	146
Escucha corporeizada: afectos entre el sonido y el cuerpo del escucha	148
Propuestas de escultura sonora experimental para la percepción del entorno sonoro cotidiano	152
<i>Acusia</i> (2019)	153
<i>Estetoscopio áurico</i> (2020)	155
<i>Colisionador sensorial</i> (2020)	158
<i>Residuos plurisensoriales</i> (2021)	160
<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)	162
<i>Atisbos de una simbiosis afectiva sono-háptica</i> (2022-2023)	165
Atisbos hacia la investigación académica en relación con la escucha en el contexto del arte actual como práctica pedagógica	166
La experiencia de la escultura sonora en el aprendizaje de la escucha	167
Habitar el espacio sonoro desde la práctica pedagógica como mediación de la experiencia	171
Escuchar-sentir-aprender de lo ordinario	172
El caso del laboratorio sonoro para infancias: exploradores del paisaje sonoro	174

Conclusiones	177
La pluripercepción del sonido, una propuesta de investigación artística en torno a la escultura sonora experimental	177
Glosario	185
Índice de figuras	187
Fuentes de consulta	189

Introducción

El libro que tienes en las manos se desprende de una preocupación latente en nuestro proceso de producción artística, en sentido de la pertinencia de la investigación académica desde el terreno de la misma, sin caer en la presunción de romantizar el quehacer artístico, es por ello que decidimos apuntar hacia una investigación que discurre entre las fronteras disciplinares y metodológicas dentro del campo de la investigación-creación, práctica recurrente en la academia de artes; creemos importante mencionar, para su consulta posterior, que fragmentos de algunos de los subcapítulos que comprenden este texto fueron publicados con anterioridad en revistas especializadas, tal es el caso de “Acercamiento a la escucha mediada por la escultura sonora contemporánea”,¹ “Fronteras invisibles para el paisaje sonoro de sonidos cotidianos”,² “La corporalidad de la escucha: percepción plurisensorial inducida por la escultura sonora experimental”.³

Este texto 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, se distancian, en medida de lo posible, de objetos escultóricos que producen sonidos al ser manipulados por el espectador,

1 Xolocotzin, E. P. (2021, 2 diciembre). “Acercamiento a la escucha mediada por la escultura sonora contemporánea”. *Transversal Sonora*. Recuperado 30 de septiembre de 2024, de <https://transversalso-nora.com/revista/#2>

2 Xolocotzin, E. P. (2021a). “Ontología del sonido cotidiano: un acercamiento a la escucha del paisaje sonoro especulativo a través del arte sonoro actual”. Dialnet. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8352047>

3 Xolocotzin Eligio, E. P. (2022). “La corporalidad de la escucha”. *MAGOTZI Boletín Científico De Artes Del IA*, 10(19), 52-59. <https://doi.org/10.29057/ia.v10i19.6900>

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 propósito de este libro 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.

Las referencias 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, a lo que David Toop refiere como *océano de sonido*,⁴ mientras que para Christoph Cox será *flujo sónico*. Es importante que tomes en cuenta estos conceptos, ya que a lo largo de este escrito 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 sepas que los sonidos, aun los más minúsculos, causan un efecto en los objetos con los que se relacionan, en el efímero instante en el que coinciden en espacio tiempo.

Dado que el paisaje sonoro⁵ cotidiano en la actualidad no está solamente constituido por sonidos agradables, mucho menos por sonidos intencionales, proponemos que, prestando atención a los sonidos que forman parte del fondo de nuestra escucha, se provocará una *limpieza de oído*,⁶ pero sobre todo, un intercambio de afectos con el entorno.

4 En su libro *Océano de sonido*, David Toop se refiere a los sonidos no intencionales como elementos que se adhieron 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, ya que “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).

5 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.

6 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). 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.

Los trabajos citados, tanto de literatura especializada como de propuestas sonoras, se inclinan por el acontecer sonoro sin un significado previamente otorgado, proponen atender el sonido sin prejuicios. Somos conscientes en cuanto a 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 bien, la relación de lo sonoro en lo social; sin embargo, consideramos pertinente atender al *sonido en crudo*.⁷

El estudio tiene bases a partir de la experimentación plástica y 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 un trabajo historicista, consideramos de gran relevancia referir de manera no cronológica a aquellos artistas, teóricos, filósofos y obras de arte que consideramos sustentan los cimientos para lo propuesto en este texto, así como a los movimientos vanguardistas de principios del siglo xx y 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 de las artes sonoras.

Como se mencionará en cada uno de los capítulos, los textos consultados abrieron los canales para ampliar los referentes literarios y artísticos, es por ello que en el abordaje de los conceptos se profundiza en cada parte 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 o escritos originalmente en nuestro idioma, cada día el

7 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.

campo de investigación teórico-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 las tesis doctorales de colegas de la Universidad Nacional Autónoma de México como de Rossana Lara Velázquez con su texto *Poner la escucha en (corto) circuito. Arte electrónico y experimentación sonora en México: dos décadas*, donde 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; Héctor Iván Navarrete Madrid, en su trabajo *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; Silvia Yoliztli Villanueva Marañón, en *El sonido de las piedras: Escultura Sonora expandida*, propone, desde el campo de la experimentación escultórica con sonido, una investigación en torno a materiales como la piedra, la autora profundiza no sólo 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.

Este libro se dividirá en tres bloques: primero, la relación del sonido con la escultura en el terreno de las artes; después, la escultura sonora como mediadora de la escucha de sonidos ordinarios; y, finalmente, la percepción de los sonidos, haciendo uso de la escultura sonora como dispositivo de escucha.

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 envuelve, atraviesa, se desborda⁸ al mismo

8 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

tiempo, es decir, se encuentra inmerso en lo que el investigador, curador y compositor David Toop llamó *océano de sonido*. 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 los sonidos en sí mismos, 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 López, 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 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, esto permitió que el material mismo de los objetos propiciaran 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 este libro 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

tanto como afuera” (Nancy, 2002, p. 33). Nosotros hacemos alusión no sólo 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.

sentidos durante el intercambio de afectos con lo sonoro, no sólo 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 las 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 citamos las investigaciones y artículos de filósofos actuales como Graham Harman, Markus Gabriel, entre otros, quienes están ligados a las corrientes filosóficas de la ontología dirigida a objetos y al 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 entorno cotidiano.

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 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, dicha expresividad sucede en su constante morfogénesis.

La finalidad 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 al cuerpo como órgano sensitivo que corporiza la escucha, siendo los puntos de encuentro los sitios en donde los objetos involucrados se desnudan de prejuicios, lo que permite 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, y la percepción del sonido mediado por el objeto escultórico.

En el primer capítulo, “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, 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 Krause, y el concepto *intermedia*, desarrollado por el artista Dick Higgins, con el propósito de encontrar el nodo del que se desprende esta propuesta. Por lo cual, al citar los trabajos y sus autores, no sucede en un orden estrictamente cronológico, por el contrario, se apuntalan los ejes medulares para esta investigación.

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

El arte no sólo amplía su campo de acción en cuanto a la forma, sino 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.

En el segundo capítulo, “Los sonidos ordinarios en el paisaje sonoro cotidiano, su dimensión estética mediante la escultura sonora” proponemos atender a los sonidos ordinarios, relegados al primer nivel fónico del paisaje sonoro, señalados como *ruidos* de los cuales no es claro su contenido o silencio cuando el contenido no interesa al escucha. Se plantea 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 sólo 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 mutua.⁹

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

Al llegar al tercer capítulo “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, se profundiza en el quehacer del escucha-usuario al enfrentarse a las propuestas escultóricas que requieren de una escucha 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: en 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 necesario 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 las distintas maneras en que el sonido afecta al cuerpo del escucha, resaltando la dinámica de interacción que se suscita indefinidamente entre lo sonoro y

9 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 a 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.

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 Toop,¹⁰ quien hace una analogía entre el entorno sonoro y el océano, indica que no podemos evitar estar inmersos en él; sin embargo, sí 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 plantea 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.

Al mismo tiempo en que el apartado “Meato insinuante; propuesta de escultura sonora experimental” se iba desarrollando, como resultado de la consulta y análisis de bibliografía especializada, asistencia a talleres, seminarios 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 en torno al texto y al objeto escultórico.

Acusia (2019) fue diseñada como dispositivo para amplificar los sonidos del espacio en el que se encuentra ubicada, de 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 sólo sucede en la amplificación del sonido, sino también en las vibraciones que se transmiten a través de la escultura.

El diseño de la escultura *Estetoscopio aural* (2020) 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 cacería sonora es transmitida en tiempo real, así los escuchas pueden atender los sonidos sin la necesidad de modificar su ubicación geográfica, por tanto, evidencia la nulas fronteras que existen para el sonido.

El *Colisionador sensorial* (2020) fue diseñado como un provocador de la escucha profunda, demanda al escucha-espectador colocarse al centro del espacio

¹⁰ 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.

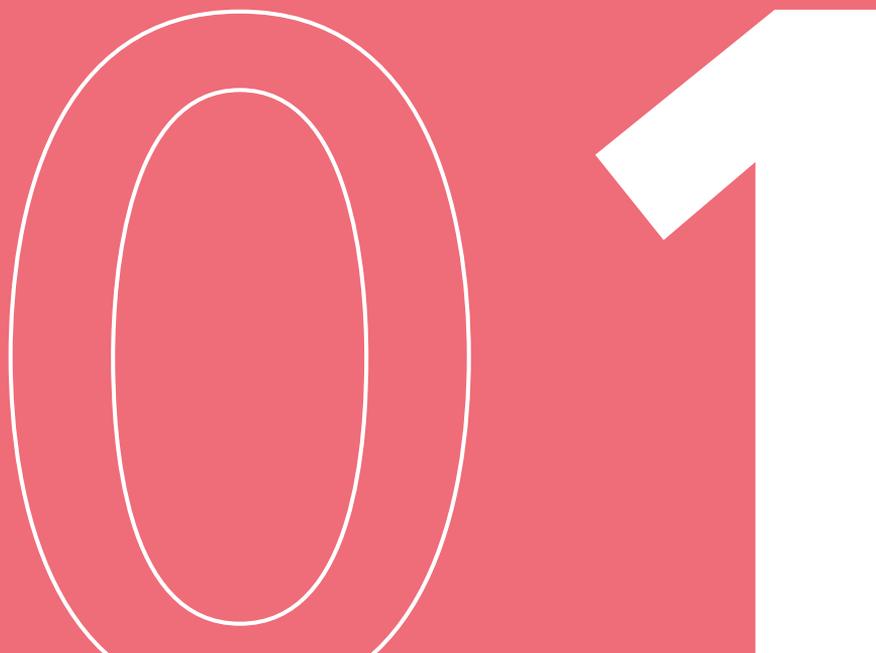
de resonancia que generan los tres paneles cóncavos que forman parte de la escultura, el nicho permite amplificar el sonido al tiempo que es percibido por el cuerpo.

La escultura *Residuos plurisensoriales* (2021) propone una percepción háptica del sonido, despoja al sonido de toda significación o prejuicio, 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 colocar su cuerpo sobre la escultura, esta se conecta a través de un dispositivo electrónico a un espacio virtual que debe recorrer para descubrir los sonidos que lo habitan, los cuales son resultado de varias muestras de paisajes sonoros, el escucha-usuario recibe el estímulo en su espalda, los 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 el espectador manipula los objetos, el sonido se hace presente al afectar su cuerpo; la interrelación entre los cuerpos es evidenciada, esto quiere decir que el acontecimiento sonoro está sucediendo de forma continua, pero el usuario se percata de ello hasta manipular la pieza.

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



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

¡Las vanguardias ya lo hicieron! Apropiamos y adoptamos la expresión del asistente del Profesor Caos en la serie animada *South Park*: “¡Los Simpsons ya lo han hecho!”, la pronuncia atinadamente en cuanto el Profesor Caos vocifera sus planes, haciendo alusión a que muchas de las acciones planeadas ya fueron propuestas y ejecutadas en *Los Simpson*. En este 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.

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, devendrá por una puesta en escena de lo transgresor, lo radical, lo nuevo, ¡pero es aquí donde les preguntamos!: ¿ustedes qué 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 de 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 hacer frente a la cotidianidad por sí mismas, sino que requieren tejer redes de estudio que permitan atender aquello que hemos dado por hecho que 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.

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 a diferencia de Europa. Es suficiente con 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, las maneras de hacer arte corrían por montones, el arte supuraba por doquier, bastaba con señalar un punto y enfocarlo para dar cuenta que la pregunta fuera: ¿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 podrían 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 de 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 abstracciones de afectos con el tiempo y el espacio, sino que mucho refiere a dar cuenta del pensamiento y la actitud de la sociedad ante un mundo en constante cambio, de 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 en 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 en 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 entender *My bed* (1998) de la artista inglesa Tracey Emin?, cuando la escena no es solamente una cama, sino una instantánea que se representa a sí misma, no es un acertijo, es lo que es.

Apuntar a lo cotidiano aquello que nos permite dar cuenta del intercambio de afectos que suceden 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 de que nuestro entorno está vivo, se expresa, pero no para agradarnos. Las expresiones estéticas suceden todo el tiempo, no sólo están en el amanecer ni en el olor de las flores, sino también en el caos, las catástrofes y el silencio.

El sonido ordinario en la estética estridentista

Más allá de pensar al movimiento estridentista 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, también hay un interés por los aportes que brindan las tecnologías a la vida cotidiana y, por lo tanto, a la obra de arte en cualquiera de sus disciplinas.

El caso del estridentismo mexicano¹ deviene de una serie de acontecimientos que permiten que los artistas afines al pensamiento de vanguardia confluyan en espacio y tiempo, esto da pauta al surgimiento de *estridentópolis* en la ciudad de Xalapa, Veracruz, en la década de los veinte 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. En el caso del proyecto *Ruidos y susurros de las vanguardias: reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1990-1945)*, realizado por el Laboratorio de Creaciones Intermedia, coordinado por el artista e investigador Miguel Molina Alarcón, 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 sólo 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: “La 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

1 El movimiento estridentista mexicano, de acuerdo a los investigadores, inició en 1921. A partir de la publicación del manifiesto *Actual n°1*, escrito por Manuel Maples 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).

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.

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), los aportes atestiguan que el arte mexicano hizo a las vanguardias artísticas que detonaron a nivel global.

Atender la expresión cotidiana del flujo sonoro

Algunos han dado por sentado que las formas en que atendemos nuestro entorno son endémicas de nuestra especie; sin embargo, como hemos podido dar cuenta, las estrategias a las que recurrimos cuando nos 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 *dónde* 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 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 encasillarla en estos parámetros de ordenamiento, negando la experiencia estética de aquellas sonoridades que se aventuraban a salir de lo establecido.

No hay que confundir la experiencia de percepción de las frecuencias sonoras con la escucha,² **si bien las frecuencias sonoras nos invaden y atraviesan**

² 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 la referencias auditivas del espectador cual detonador de experiencias previas. Al mismo tiempo que nuestro cuerpo recibe estímulos, nuestro

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

Al flujo sonoro lo habitamos al tiempo que lo contenemos

Lo sonoro está allí, expresado 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 desnudos de prejuicios al sonido, nos permiten tener una experiencia somatosensorial distinta con aquello que siempre estuvo allí.

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.

cerebro los interpreta. Es entonces cuando sucede una experiencia estética de la escucha. Sin las redes de afectos, el acontecimiento pasaría desapercibido.

El apogeo de las máquinas permea el campo de la escultura, de tal manera que se integrará de forma natural al dar paso a la escultura cinética, la instalación y 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, concediendo, por una parte, que los sonidos tomen distancia de la notación musical y, por otra, que la escucha de lo ordinario se comience a gestar en las vanguardias artísticas. Las manifestaciones 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 y 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 corporeizada.

En un principio, el estudio de la percepción del sonido se reducía a la morfología del oído situando la experiencia aurales 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 del 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 provoca sonido y 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 también 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 suceda, las vibraciones allí están, es una constante, pero no es hasta que nos permitimos ser seducidos por su compleja expresividad que el sonido se devela ante nosotros: “El objetivo es relacionarse con ese mundo por fuera, aunque estemos dentro de él” (Leduc, 2015, p.17), somos el sonido que escuchamos al mismo tiempo, no sólo al ser la fuente sonora, sino al ser atravesados por su vaivén, somos arrastrados por el flujo sonoro, del cual atendemos una ínfima parte.

La obra *Papegaaien* (1994), del físico y artista holandés Felix Hess, consiste en cajas parecidas a altavoces que escuchan su entorno, al tiempo que reproducen fragmentos de lo acontecido, esto expone 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 un receptor-emisor al mismo tiempo, “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 sólo 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.

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 fundamentales si de lo que se trata es de atender y describir sus potencias” (Rowan *et al*, 2015, p. 90). Al permitir en las experiencias provocadoras un cúmulo de posibilidades de atender lo ordinario, no sólo en el campo de lo sonoro, porque los sentidos con los que atendemos el entorno no trabajan de manera independiente, 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* (2019), de la artista colombiana Alba Triana, da cuenta del intercambio de afectos que suceden entre los objetos no humanos. Las vibraciones de cada 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 permiten hacer una analogía de nuestro cuerpo en relación con nuestro entorno, “percibir equivale a pensar, como 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 a nuestro alrededor, dando lugar a una escucha corporeizada.

Morand dice: “Entonces la piel aparece como una interfaz poderosa que permite fusionar lo interno con lo externo” (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 adentramos 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, 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 propiocepción.³

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 reconocer desde la piel” (Morand, 2016, p. 35). No sólo estamos siendo conscientes de la importancia que cada elemento juega dentro de la experiencia aurál, sino que, al mismo tiempo, estamos atendiendo nuestro entorno con una perspectiva *no-antrópocéntrica*. 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 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”

3 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 las expresiones del acontecimiento sonoro no sólo de manera coclear, sino también háptica y neuronal.

(Díaz, 2015, p. 4). Toda vez que un sonido se hace presente 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.

Senderos de una escucha encarnada

Ya hemos notado que, a partir de las propuestas artísticas desde las vanguardias hasta nuestros días, la urgencia radica en crear estrategias para atender aquellos sonidos ordinarios que habíamos ensordecido, sonidos que no sólo ignoramos con nuestros canales auditivos, sino de los cuales omitimos 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 sólo encontrar una experiencia estética en lo silenciado, sino que nos permite dar cuenta de 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, ya que es a través de la investigación-producción transdisciplinar que los estudios aurales se han enriquecido, en donde el arte no sólo 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 advertir que los caminos trazados que se habían logrado han quedado limitados. Toca no sólo al arte, sino al resto de los campos de investigación, construir 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 percatarnos, la urgencia no refiere a hacer nuevos sonidos, mucho menos a 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* (2020), del artista colombiano Leonel Vásquez, podemos notarlo. 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.

Desbordar el espacio

Este apartado no pretende redefinir el concepto de escultura, se toma como punto de partida la afirmación realizada por Gotthold Lessing⁴ “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 hace énfasis en la elongación del cuerpo en el tiempo, no sólo 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. Los conceptos de *tiempo* y *movimiento* serán características de los ejercicios escultóricos

4 Crítico de arte alemán considerado uno de los personajes más importantes de la Ilustración.

de las vanguardias en donde *sonido* y *espacio* serán generadores de experiencias estéticas y escultóricas.

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

Una parte de la obra del artista austriaco Bernhard Leitner es un ejemplo de lo anterior. Sus instalaciones sonoras incitan al espectador a darse 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 sólo se da a partir de una escucha coclear, sino que la experiencia es plurisensorial, dado que nos compenetramos en el sonido al tiempo que nos atraviesa; los intercambios sensitivos permiten que los elementos que participan en el intercambio se expresen, lo que propicia 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, podríamos pensar en las propuestas que provienen del campo de la arqueoacústica, 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 instalación⁵ sonora inmersiva.

5 La instalación artística es un género que permea todas aquellas manifestaciones artísticas que incluyen el espacio dentro del cuerpo de la obra, incluyendo a los espectadores no sólo 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 llama *Instalación total*: “ya que se construye de tal manera que el espectador se encuentra dentro de ella, absorbo 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.

Sin embargo, 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.

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 científicas trajeron consigo nuevos paisajes visuales y sonoros que cambiaron la percepción de nuestro entorno, artistas de la época encontraron en la modernidad los ideales propicios para romper los cánones artísticos del pasado, no sólo en los materiales empleados, sino en el concepto y los soportes. La escultura inició un proceso de emancipación, su expansión sucede al tomar en cuenta al espacio, al tiempo y al espectador. El espectador se encontró inmerso en la experiencia escultórica.

Durante la modernidad, las esculturas de bulto, aquellas piezas monolíticas y monumentales, comenzaron a perder relevancia para los artistas de la época, de manera que no sólo cuestionan los temas, sino que, 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 Maderuelo, 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 sólo 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, podemos notar las limitaciones espaciales impuestas por la arquitectura. Por largo tiempo los monumentos formaron 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.

Podemos encontrar un ejemplo de ello en el cuerpo de obra del artista Umberto Boccioni, pintor y escultor italiano, figura principal del movimiento futurismo italiano,⁶ 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 en torno a un centro, como si se tratara de un rotor, evocando sonidos sinusoidales.⁷

Durante las primeras décadas del siglo xx, el arte comienza a adoptar estrategias, conceptos y materiales de diversas disciplinas, incluso de aquellas que no pertenecen al terreno de las artes. Los resultados de estas experiencias tendrán distintos resultados. El sonido sería uno de los elementos que se tendrá 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, entendió la integración del movimiento de dos modos a los que llamó *movimiento absoluto* y *el movimiento relativo*. Este último, dedicado a comprender la relación que tiene el objeto con el espacio real y la relación de este con el movimiento del espectador, refiere incluso a esculturas que no simulan movimiento, ya que el movimiento está integrado a la experiencia estética.

Pero no sólo los jóvenes artistas italianos mostraron interés por la dinámica del movimiento y el tiempo. Basta con recordar el *Monumento de la Tercera internacional*,⁸ en este proyecto, Vladimir Tatlin, pintor y escultor ruso, 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.

Existe, en el caso de los futuristas italianos y de los constructivistas rusos, una intención por capturar la realidad. Las primeras intenciones son un

6 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).

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

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

testimonio del quiebre cultural del cual están siendo parte, despojar al arte de su función retratista posibilita la integración de los objetos que comienzan a ser parte de la naturaleza, una naturaleza artificial y mecanizada. Los futuristas 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).

La vida como arte es uno de los factores que transforma la comprensión del arte, rompiendo los estigmas del objeto escultórico immaculado, 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 Satie, quien integra a sus composiciones sonidos de máquinas en código morse y de escritura, sonidos concretos, influenciado por la ópera *El oro del Rin* (1869) del compositor alemán Richard Wagner, en la que incluyó dieciocho 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 estaba despojando de su materialización. El objeto artístico que se pensó y 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 Duchamp, 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 cultura despojada del pedestal.

Marcel Duchamp se preocupó por liberar al objeto del abordaje estético, declarándose un artista anti retinal. Con sus *Sculptures already made*⁹ 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

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

interesado en las ideas, no en la 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, donde hace referencia a la fisicidad del sonido y 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).

Durante el constructivismo ruso, el futurismo italiano y el estridentismo mexicano, preponderaron 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 Bauhaus.

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 se extendió 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 Fluxus¹⁰ muestran una interacción más activa entre disciplinas artísticas que corresponden a una nueva concepción del arte. Los artistas de esta corriente

¹⁰ 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 historia tan difícil de delimitar de este movimiento se distinguía por las transiciones “fluidas”, estudiadas por los artistas entre géneros y disciplinas (Knapstein, 2009, p. 108).

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, reuniones de los constructivistas rusos, tertulias del estridentismo mexicano¹¹ y las acciones llamadas *happenings* de Fluxus donde da inicio la concepción de un arte integral en el cual 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 el origen del sonido y el medio para escucharlas al mismo tiempo; en otros casos 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.

Dick Higgins 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 a una relación pluri-sensorial que supera la pura contemplación visual.

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

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

En la pintura *El sentido del oído* (1618), obra de 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. A nuestro 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 mejor posicionado en el siglo XX, es decir, 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. En su campo de acción 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.

Al músico Danés Klaus Schöning le debemos la denominación de arte sonoro como género artístico, pues lo utilizó por primera vez en torno a la práctica del radioarte y, posteriormente, al extender su aplicación hacia otras prácticas artísticas que involucran al sonido emancipado. A partir de exposiciones temáticas en museos y galerías durante la segunda mitad del siglo XX, el concepto se comienza a teorizar y será utilizado por primera vez en el contexto del arte en el catálogo de la exposición *Sound/Art* en 1983, curada por William Hellermann, en The Sculpture Center, Nueva York, la cual alberga proyectos de artistas provenientes de diversos campos disciplinarios, entre ellos Pauline Oliveros y Vito Acconci.

En el año 2000 se presentó la exposición *Sonic Boom: The art of sound* en Londres, curada por el compositor y teórico David Toop, 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.

El arte sonoro involucra distintas disciplinas, crea redes interdisciplinarias en donde el sonido es el detonador de la experiencia estética. Es importante

destacar que la infinidad de posibilidades teóricas y matéricas del abordaje del 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 a 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 simplifícadamente: 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, encontramos en el ruido el material idóneo que permite que el azar forme parte del proceso creativo, pero más allá de lo azaroso o extraordinario, se encuentra 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, artista y compositor, que, durante la segunda mitad del siglo XX, exploró desde la intermedialidad las herramientas utilizadas por los medios masivos de comunicación como soporte de la obra. Otro personaje clave para el desarrollo de las artes sonoras durante el siglo XX es el compositor francés Pierre Schaeffer,¹² quien resalta en sus composiciones las propiedades matéricas del sonido, pues 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, para transformar el resultado sonoro. Pero es John Cage¹³ quien permite que el objeto sonoro se manifieste en su naturalidad y explique que los sonidos siempre estuvieron allí, pero lo que hacía falta era prestarles atención y permitir que se manifestaran en su

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

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

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 de 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 la 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 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 que aquellas composiciones donde surfeamos en olas hertzianas se vuelven un dispositivo para atender los acontecimientos sonoros dados por el objeto electrónico.

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, ya que son el medio que nos permite tomar un sonido y transportarlo a un contexto diferente al de origen. A partir del *collage* sonoro que resulta de mezclar sonidos provenientes de distintos espacios que se baten con lo sonoro propio del recinto en el que se ejecuta la pieza, el resultado adquiere una nueva relación con el espacio y el escucha. La obra del artista Milan Knizak es un ejemplo de ello en su propuesta *Broken Music* (1965), donde 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, Marinetti y Pierre Schaeffer.

Podemos identificar un gesto escultórico en la manipulación del objeto que contiene al sonido, ya sean discos de cera, discos de vinilo, cintas magnéticas y discos compactos, hoy en día, soportes digitales. En 1963, Nam June Paik presentó la instalación sonora *Random Access*, que consiste en percatarse de que el acceso al sonido es aleatorio y 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 Yasunao Tone, miembro activo de Fluxus en 1985, para su proyecto *Wounded CD* 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 Heráclito: “Nadie se baña dos veces en el mismo río” (Gómez, J. (2011), pp. 3-24), 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 que enriquece la escultura sonora.

El arte sonoro se vuelve una práctica recurrente a partir de los años noventa, en esta década se realizó la exposición *Sound of Invention*, la cual tuvo lugar en el Memorial University Art Gallery, Canadá, en la que se presentaron 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 otros más sugerían la presencia del sonido: objetos quedos. Esto muestra la gran variedad de posibilidades que se presentan en la exploración desde el campo de las artes sonoras; sin embargo, nos 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” (Cox, 2018, p. 18).¹⁴

La escultura sonora

Ahora bien, si cuando abordamos el concepto de *arte sonoro* ya apuntábamos a 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.

14. “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”. (En adelante, cuando en una nota al pie se reproduce el texto en el idioma original, la traducción es del autor).

Pensamos 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. A continuación trataremos de explicar 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 (2008, p. 22), en su libro *Las imágenes del sonido*, propone la siguiente clasificación para las esculturas sonoras:

- » *Escultura sonora latente*: esculturas que requieren de 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 pase sobre el cuerpo de la escultura.
- » *Esculturas sonoras activas*: son los objetos escultóricos emisores de sonido, con sonidos previamente grabados o programados, incluye también a las esculturas sonoras cuyos mecanismos son la fuente sonora.
- » *Esculturas 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 una pieza 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” (Cox, 2018, p. 43),¹⁵ las esculturas sonoras que articulan la escucha del paisaje sonoro circundante puntualizan la atención del escucha estimulando la escucha profunda, sin apropiarse del sonido, es decir, no lo registran ni lo reproducen, sino que 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 diseñaron 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 aborda el objeto 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” (Cox, 2018, p. 31),¹⁶ lo que propicia un encuentro despojado de prejuicios, esto 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 y de la Bauhaus que se afianzaron durante la segunda mitad del siglo XX 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, donde los artistas encuentran la posibilidad de plantear experiencias estéticas plurisensoriales.

Con el manifiesto *El arte de los ruidos*, del compositor italiano Luigi Russolo, publicado en 1913, se testimonia la necesidad de que los artistas de la época giren sus oídos a los sonidos 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, buscan no sólo romper con la notación musical, sino también incitar a sus contemporáneos a cambiar

15 “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”.

16 “The sonic arts render audible primary becoming that precedes and exceeds individual, subjects, and objects”.

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. Russolo diseña objetos generadores de ruido “como la coexistencia de todas las señales” (Cox, 2018, p. 47).¹⁷ *Los entonarruidos* (1914) fueron diseñados como instrumentos sonoros, cuya ejecución remitió a los sonidos de las máquinas de la época, sin embargo, consideramos que nos invita a escuchar con atención las infinitas posibilidades del sonido-ruido para liberar al oído de las suaves armonías del pasado.

En 1922, Arseni Avraamov compone *Sinfonía de sirenas*, donde convierte la ciudad de Bakou en un instrumento musical viviente con ruidos de trenes, fábricas, barcos, motores, artillería y sirenas, junto al coro de obreros dirigidos por banderas. Sin duda, este acto provocó un giro en cuanto a la pertinencia de la sala de conciertos, pues 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, además 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 convirtieron 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*: “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 y Schraenen, 1999, p. 19).

Los procesos de producción derivados de la intermedialidad, descrita por Dick Higgins, permitieron el desarrollo y expansión de la escultura, constituidos por herramientas y campos de acción provenientes de las más variadas disciplinas artísticas. Las primeras intenciones escultóricas, en relación al sonido, las encon-

17 “Noise as the coexistence of all signals”.

tramos alrededor de objetos que hacen la función de extraños instrumentos de percusión, aparatos electro-musicales y máquinas que producen sonidos motorizados que proponen nuevas sonoridades, esto lo constatamos en las obras de los artistas y compositores Harry Bertoia, los hermanos Baschet, Jean Tinguely, entre otros.

Hablar de escultura sonora implica tener presente el concepto de Rosalind Krauss: *escultura en el campo expandido*. 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, es posterior al texto de Pierre Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, 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, la cual es una 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” (Cox, C., 2018, p. 37).¹⁸

Marinetti, al igual que Duchamp, consideró 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. Para Filippo Marinetti y los futuristas, el sonido da cuerpo a la ciudad al considerar a los ruidos como un *flâneur* que recorre 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 plasma en un lienzo 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 encontra-

18 “Sound is not a word apart, a unique and autonomous domain of nonsignification and nonrepresentation. Rather, sound and sonic art are firmly embedded in the material world”.

mos sumergidos y corporeizar la escucha se volverá fundamental para atender las propuestas inmersivas de los artistas; la obra de Terry Fox, artista conceptual norteamericano, *Linkage* (1982), nos lo corrobora, puesto que la instalación utiliza un cable tensado entre muros dentro del espacio de exposición, donde, al percutir el cable, el sonido envuelve al espectador e inunda el espacio, lo que implica una corporeidad al moverse por el recinto, así el escucha va interceptando diferentes sonidos y realizando 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 que 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 contorno 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.

En 1787, Ernst Chladni, considerado padre de la acústica, 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 forma 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 *infra-mince* (Ariza, J. 2008, p. 37) 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 sonora, como lo explica Del Mar: “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” (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, esa estructura de duración propicia que el tiempo sea escuchado.

En *À bruit secret* (1916), 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 cuál 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 mismas; 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 Fontana, artista sonoro especializado en filosofía y música, rescata los sonidos que se generan durante la interacción de la arquitectura y el transeúnte. El sonido no sólo 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 y escultura sonora implica generar un diálogo entre el espacio y el objeto sonoro, y aludir a la relación entre percepción y 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, lo que genera un puente entre lo sonoro y lo visual.

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, ya que 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* (1961) (LaBelle, B., 2006, pp. 82-85), propone una distensión del espacio al traslapar dos realidades y dos espacios pertenecientes a momentos distintos. Morris no sólo cuestiona el objeto escultórico *La caja*, sino que lo desnuda 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.

La interacción que se genera entre el espectador escucha, el objeto y el espacio de exposición, lo encontramos en la obra *Cube* (1975) del artista canadiense Max Dean (Ariza, J., 2008, p. 136). 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 cómo el intercambio de afectos se da de manera mutua; por una parte, los espectadores forman parte del sonido que detonará 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, es sustancial; sin ella, los objetos quedarían relegados a profundo silencio, el espectador debe 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. 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 exploren 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.

Por otra parte, Reinhold Pieper Marxhausen (Grayson, J., 1975, pp. 69-78) apuesta por una interacción íntima entre el espectador, el objeto y el espacio. Su pieza demanda una participación activa por parte del espectador al convertirlo en el compositor de su propia experiencia sonora al colocar sobre sus oídos objetos titilantes. También Christina Kubisch en 2004 con *Electrical Walks* (Licht, A., 2010, p. 276), convierte al espectador en un explorador sonoro dispuesto a la cacería. Armados con dispositivos que permiten la escucha de ondas electromagnéticas, en ambos casos, el espectador-escucha forma parte de la escultura sonora, la diferencia en la propuesta de Kubisch es una escucha al interior de la masa sonora en la naturaleza.

Otras posibilidades de generar un diálogo entre el entorno sonoro al exterior del recinto y el objeto escultórico lo encontramos en *Sonic Architecture* (Ariza, J., 2008, p. 139), son propuestas de sitio específico de los artistas Bill y Mary Buchen donde 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 permiten al espectador percudir 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 se 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.

La provocación que incita a prestar atención a la escucha no sólo 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 son 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) (Licht, A., 2010, p. 269), quien 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 en el espacio natural, integra los sonidos del paisaje sonoro circundante al objeto escultórico.

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 sólo escuchan, los ojos no sólo ven, la experiencia corpórea va implícita en la experiencia acústica sin dirimir 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.

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 sólo 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 Inter-*

media de Dick Higgins, escrito en 1966, 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 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, permite 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, se encuentra en la pieza *Volumen* (2015) del artista alemán Timo Kahlen, ya que 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.

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

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, apartándola 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.

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 son e 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 sólo modifican el paisaje y la vida cotidiana de los habitantes, ya que son el punto de inflexión que rompen los sistemas tradicionales de representación. El filósofo

Etienne Souriau en su libro *La correspondencia de las artes*, a propósito de la experiencia estética, menciona qué sucede 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. La relación con el sonido no sólo 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, a su vez es un conjunto de experiencias: auditiva, táctil y cognitiva.

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 que aprovechan 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, intangible, 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 y nos invita a la contemplación, dando pie a experiencias reflexivas.

El sonido, al igual que la escultura, modifica el espacio que lo contiene a través de su desplazamiento por el tiempo y el espacio, al no ser estático en su 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 extensión de nuestro cuerpo, permitiéndonos una experiencia acústica total. La relación entre ambos se establece en un nivel abstracto, como una transcripción sinestésica que, 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 prestarle atención, sonidos que habían sido silenciados, olvidados, ruidos, silencios, sonidos residuales.

Manuel Rocha, 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*, 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 con el fenómeno donde la escultura sonora potencializa la experiencia acusmática¹⁹ desde el resultado sonoro y

¹⁹ Retomamos el concepto con el cual se le denominaba a los discípulos de Pitágoras, *akousmatikoi*. Estos no tenían la oportunidad de ver al maestro, sólo 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 donde, metafóricamente, los parlantes toman el lugar de las cortinas.

no desde el origen del sonido, la escultura puede estar constituida simplemente por sonidos, lo 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).

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 y 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 adquieren 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 la acusmatización 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 preocuparnos 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 de mayor amplitud, escuchados en primer plano. Para una escucha superficial, todos los sonidos tienen las mismas características superficiales, sólo 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, aquí 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, pues 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 “qué” y todo “por qué” de este acontecimiento, en una obra de arte el intento de descifrar el “qué” (la materia) y el “por qué” (el significado) es inherente a la experiencia estética (Krause, 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 sólo de sus características físicas como 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 basto 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 Domínguez 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’” (2019, p. 98).

Tras auscultar el paisaje sonoro, las experiencias adquiridas por cada escucha serán diferentes, esto dependerá no sólo del bagaje cultural, sino que también intervienen factores fisiológicos. Los que percibimos el sonido a nivel coclear no compartimos la experiencia en la misma intensidad, es 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” (Polti, 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, permite 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 atestiguando, 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.

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, 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 Cerdà, especialista en arte y escultura sonora, propone un espacio de reflexión, evidenciando que percibir el sonido requiere de todos nuestros sentidos. En *Espacios de resonancia*, proyecto de escultura ambiental, 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 amplifica la forma cónica, cavernal. La escultura nos invita a introducirnos, ser parte de ella y sentir la fuerza del sonido en nuestro cuerpo, el rugir del mar cobrará distintas significaciones para cada uno de los escuchas.

Por otro lado, nos enfrentamos ante la propuesta del artista Doug Aitken quien, en *Sonic Pavilion*, nos posiciona ante un sonido que se encuentra fuera de nuestra percepción habitual. Podemos escuchar, al menos él lo refiere así, a las entrañas de la tierra. La pieza nos permite atender en tiempo real los sonidos que genera la tierra en su constante movimiento, ya 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 sólo con los oídos, sino que, literalmente, lo zambulle en el sonido.

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 ni 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.

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

02

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, es 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 hasta que nos disponemos a una escucha atenta que realmente podemos ser partícipes y sintientes de la expresiones que 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 sólo afecta los estímulos afectivos en un sentido de placer y displacer, sino que 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 y 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 y 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.

Anteriormente 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, ya que la ciencia nos ha mostrado cómo se mueve el sonido; pero esto sólo 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* (2008), de los artistas Janet Cardiff y George Bures, se recrea todo un escenario sonoro disponiendo no sólo 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 en el 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 sólo se escucha el graznido, sino que se siente en el cuerpo. El frenético aleteo tiene una presencia sonora que se devela tras la calma: “La audición va más allá, comprometiéndose específicamente con los sonidos no cocleares que también impregnan las

dimensiones sociales, históricas y metodológicas del sonido y su reproducción” (Mc Cormack, R., 2020, p. 14).¹

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

Sugerimos 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 han enriquecido su aplicación en el contexto de las artes. Es por ello que nos hemos acercado someramente a las propuestas de la ontología enfocada a objetos presentadas 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 a 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 este libro.

El acercamiento a estos campos de investigación nos ha permitido poner en perspectiva la interacción entre nosotros y el entorno aural de sonidos cotidianos, tomando distancia de pensar al 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 pensamos que estos no han sido atendidos en su posibilidad de experiencia estética. Tras una escucha profunda, el interlocutor puede dar cuenta de que aquellos sonidos que están relegados, como el ruido y el silencio, están en constante relación con nuestra disposición en el entorno, ya que no sólo nos sitúan en un espacio temporal, sino que su presencia nos delimita como sujetos.

¹ “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”.

“El ruido como contaminación deviene de no escuchar atentamente” (Shafer, 1994, p. 4).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 contaminan 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, atendiéndolos 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 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 encuentran latentes y constantes aun en su flujo, incluso podríamos considerarlos marcas sonoras. 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 Schaefer 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). La escucha profunda es la simplificación excesiva resultante de nuestra comprensión del mundo que nos

² “Noise pollution result when man does not listen carefully”.

rodea y el empobrecimiento dramático de nuestra interacción potencial, con ella lo que nos ha orillado a discriminar los sonidos residuales: silencio y ruido.

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, donde el enunciado apunta hacia la acción que ha desencadenado el sonido, pero

**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**

no nos permite particularizar y atender el sonido en sí mismo: “Todos los sonidos son ajenos a su fuente por naturaleza” (López, 2019),³ esto quizá se debe a la tradición del ocularcentrismo, la cual ha plagado la representación de los sonidos, retratando las fuentes que los producen, esto lo podemos constatar en las representaciones gráficas previas al registro sonoro. En *Venus recreándose en la música*, 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 a 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 tornará 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, ya 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

3 “All sounds are disembodied by their very nature”.

de una escucha prejuiciosa. La composición, a manera de *collage* sonoro, va a permitir un giro de oreja: “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” (López, 2019).⁴ Por ende, las grabaciones de campo, en suma con las propuestas artísticas previas, inauguran la disponibilidad de atender a los paisajes sonoros de la 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.

Nos acercaremos a los paisajes sonoros cuya integración está dada por aquellos sonidos relegados, silenciados u omitidos, sonidos que se presentan ante nosotros como residuos sonoros que, sin intenciones de ser una señal o símbolo particular, 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

4. “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”.

“folleto” es dirigir el oído del escucha hacia el nuevo paisaje sonoro de la vida cotidiana” (Schafer, 1969, p. 3).⁵ En este acercamiento, Schafer propone dividir las fuentes sonoras que generan los sonidos integrantes del paisaje sonoro en tres grupos: sonidos naturales, sonidos humanos y 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 se integrarán en varios proyectos artísticos, 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 Shafer: “Tónica o sonido fundamental” (Shafer, 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 cercana a una carretera, el rechinar de las llantas pasará desapercibido, sin embargo, este sonido repercute en la percepción del paisaje sonoro en conjunto. Nuestra relación con el entorno repercute en que “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” (Schafer, 1977, p. 110)⁶ más allá de lo aprendido previamente, sitúa al espectador ante lo cotidiano, sin reparar en las fuentes que producen el sonido, más bien, hace 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,

5 “One of purposes of this booklet is to direct the ear of the listener toward the new soundscape of contemporary life”.

6 “A soundscape consists of events heard not objects seen”.

a la distancia, pueda escuchar los eventos sonoros que 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 ejerce sobre ellos.

La estrategia consiste en 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.

Incitación a la interacción con el paisaje sonoro de sonidos cotidianos

Al entorno aural lo percibimos a través de nuestros canales auditivos, también en nuestro cuerpo que 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 señala nuestros límites físicos.** Así como la 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 irrumpen 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, ya que 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 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 dispone 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).

Desde otro punto de vista, el Laboratorio Cresson de Grenoble muestra un interés por el *efecto sonoro* y 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 a 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 con respecto 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, sí podemos ignorar los estímulos sonoros a discreción. No obstante, pensar que nuestra escucha está limitada a una estimulación coclear, no sólo restringe nuestra experiencia con el objeto sonoro, sino en cuanto a 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 de él, 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 ni demarcaciones, es libre en su tránsito y lo podemos recorrer libremente.

**Schaeffer distinguirá cuatro funciones de la escucha
(2003, citado en Cárdenas-Soler y Martínez-Chaparro, 2015)**

Prestar oído	Oír-Percibir	Entender lo escuchado	Comprender lo escuchado
--------------	--------------	-----------------------	-------------------------

Figura 1: Elaboración propia, (2022). Tabla a partir de las funciones de escucha propuestas por Schaeffer [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 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 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 propone 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 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 profundamente 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” (Shumacher, 2017, p. 118),⁷ los métodos de la música concreta liberaron a los sonidos de su función comunicativa, los constantes loops y la síntesis lograron un sinsentido 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 rechinado 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 los escuchas será distinta para cada uno de ellos, no sólo 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 *lo-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,

7 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.

1984, citado en Truax, 2000). Debemos estar dispuestos a la escucha profunda y atender el valor estético de estos sonidos silenciados.

Modos de escucha del entorno sonoro (Pelinski, 2021)

La escucha natural

La escucha reducida

La escucha privilegiada

Figura 2: Elaboración propia. (2022). Tabla de escucha del entorno sonoro a partir de la propuesta de Pelinski [tabla].

El musicólogo Pelinski señala 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 lo que nos cierra la capacidad de escuchar, lo que pone 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 de 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 ellos 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 experiencias estéticas auditivas al poner en práctica la escucha reducida, al sensibilizar nuestros hábitos de escucha el entorno sonoro en lo cotidiano, es así que son “toda producción sonora, en tanto formación cultural, forma discursiva, resultado de unas condiciones de enunciación y de visibilización específicas” (Rivas, 2019, p. 187).

El acto de escuchar como dispositivo nos permitirá atender los acontecimientos sonoros que, si bien su expresividad no está supeditada a un acto estético en torno a nosotros, es a través de la disposición de prestar oído al paisaje sonoro cotidiano que, cualquier discurso sonoro determinado que enunciamos, resultado del contexto en la expectativa aural, el sonido mantiene su independencia. La resonancia de la impresión acústica es al objeto sonoro⁸ (Rivas, 2009, p. 83) 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 “es un lugar espacio-temporal en el que también nosotros somos cosas temporales que se relacionan intersubjetivamente con lo que escuchamos” (Voegelin, 2014, p. 10).⁹ Al momento de prestar atención a los acontecimientos sonoros que lo componen, el sonido nos muestra un mundo invisible y sensible, además de receptivo: “A diferencia de lo que se

8 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.

9 “It is a timespace place in which we too are temporospatial things thinking intersubjectively with what we hear”.

asume normalmente, esto no es en absoluto una separación de la “realidad”, sino precisamente lo contrario, una verdadera penetración en ella” (López, 2019).¹⁰ Consideramos a la conciencia del entorno sonoro como un encuentro con nosotros mismos, 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: “El ruido te acerca a tu cuerpo... un cuerpo escuchante” (Hegarty, 2003 citado en LaBelle, 2006, p. 210).¹¹ El objeto sonoro nos contextualiza en un espacio sonoro mientras que los sonidos que se presentan en sí mismos 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.

Fronteras invisibles para el paisaje sonoro de sonidos cotidianos

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 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 lo tanto, las piezas

¹⁰ “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”.

¹¹ “Noise, bring you to your body... a body made ear”.

aquí propuestas se alejan del pensamiento antropocéntrico al situarse como un enlace para la percepción del acontecimiento sonoro.

Argüimos a una experiencia multisensorial por parte del escucha al notar que la percepción del espacio entre su cuerpo y otros objetos son marcados por la presencia del acontecimiento sonoro, ya que “todos los sentidos, incluida 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, la percepción de lo sonoro no se limita a una experiencia unisensorial, sino que el escucha involucra 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 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, el cual 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 sólo 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 a la escucha profunda podemos dar cuenta de sus peculiaridades. Notamos que, aun en ese ciclo, no se escucha nuevamente el mismo sonido.

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 que 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”, puesto que los relegamos a un profundo silencio.

Pero aun silenciados, estos no desaparecen su fluir, no se detienen, son un silencio activo, contenedor de varios sonidos. 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, párr. 3). La instalación del artista japonés Minoru Sato, *Observation of thermal states through wave phenomena based on a specific boundary condition* (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.

En el documental *Touch the sound: A sound journey with Evelyn Glennie* (2005), realizado por la percussionista Evelyn Glennie, en mancuerna con el cineasta Aleman Thomas Riedelsheimer, se explica que somos afines a su relación con los sonidos cotidianos a través de la percepción corporal. La sordera profunda que padece Evelyn 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 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 corporeizada con el entorno sonoro nos evidencia que, para atender al paisaje sonoro en conjunto y los sonidos que lo integran en particular, se involucra todo nuestro cuerpo 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 que 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 llama “*el contorno de la escucha* a la manera en que un sujeto modula y construye el sonido auditado mediante el acto de escuchar” (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 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” (2019, p. 184). Pensemos en una primera escucha, en el estímulo 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 y percibirlo en plenitud. Entre las múltiples capas aurales del paisaje sonoro, nuestra escucha profunda dota de presencia aquellos sonidos silenciados.

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, en la pieza *Elogio del horizonte* (1990) sitúa al espectador dentro del acontecimiento sonoro del paisaje sonoro, este, 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 que no hay sonido sin aire y, si 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, titila entre los límites del adentro y afuera, en su ausencia enmarca su presencia, respiramos y exhalamos sonido.

El arte sonoro requiere de la 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 demarcarán 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 Kendal propone la noción de esquemas espaciales” (Kendal, 2010, citado en Ratti, F. S., y Bravo, 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., y Truax, B., 2013, Conclusión, párr. 1).

La instalación *To breathe* (2006), de la artista coreana Kimsooja, 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., y Truax, B., 2013, “La composición de paisajes sonoros y la comunidad de Electroacústica”, párr. 6).

A propósito de hacer evidente el advenimiento sonoro a través del aire, la obra del artista japonés Soichiro Mihara, *Bell* (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 cual no es activada por el viento, sino por la 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 visitante esté atento, en escucha profunda, en espera de que el acontecimiento suceda en 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.

A mediados del siglo XX se desarrollaron una serie de proyectos de intervención en espacios específicos. En este contexto, surgen grandes proyectos de *land art*,¹² aunado a la serie de ideas 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 tornarán en ejecutantes de los eventos sonoros, pero no sólo la naturaleza, sino también los seres que la habitan, tanto en los espacios urbanos como los rurales. Sus dinámicas sonoras son generadoras de espacios sonoros, ya sea en formatos instalativos, piezas acústicas o derivas aurales heredadas de la Internacional Situacionista.¹³

Como menciona Bejarano, “el sonido es espacio vivido y espacio imaginado, el sonido es un generador de espacios” (2017, p. 26). Las piezas sonoras desarrolladas en estos espacios públicos podríamos catalogarlas en lo que “el artista polaco Jan Swidzinski denominó arte contextual” (Adueza, 2009, párr. 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

12 “La noción de *land art* (o *earth art*) se desarrolló en los Estados Unidos a fines de los 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 concepción de *paisaje sonoro*, 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.

13 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).

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, “constituidos a voluntad con los sonidos que el azar de la vida cotidiana nos ofrece” (Pelinski, 2021, Introducción, párr. 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 Barber: “Es el sonido el que me expresa cosas a mí” (López, 1990, citado en Barber, 2009, p. 185). A propósito de esto, en relación con la pieza de Christina Kubisch, *Electrical walks* (2004), “como explica Kim-Cohen, lo que verdaderamente pone en juego la obra, es ‘un encuentro no con el sonido-en-sí-mismo, sino con las categorías de las experiencias de identidad’” (Adueza, 2009, párr. 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 Kim-Cohen, no estamos frente al sonido en sí mismo (2021). Recordemos que los audífonos hacen de intérprete de las frecuencias que circundan nuestro entorno, cual prótesis de escucha, nos disponen a recorrer el espacio urbano tras los sonidos develados.

Ciertamente existe una diferencia entre los acontecimientos sonoros que suceden en un espacio abierto a un espacio cerrado. Influye 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 acústica.

Como lo hemos mencionado con anterioridad, los sonidos no nos pertenecen, se expresan aun cuando no les estamos prestando atención, sobre todo en aquellos espacios urbanos en donde la estimulación sonora es basta e incluso perturbadora. 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, párr. 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. Este escucha ocasional *a posteriori* se permitirá ser seducido por la sensualidad de los sonidos silenciados en los diferentes espacios que habita y transita.

El artista alemán Andreas Oldörp (Travemünde, 1959), 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 Flammen* (1998) intervino un búnker en la ciudad de Hamburgo. Dispuso una serie de tubos de cristal que recorren el espacio, a través de ellos, gases inflamables ebulen generando sonidos abstractos en los que el escucha no había reparado. Aunque la presencia de un gas en ebullición es parte de nuestra cotidianidad, como cuando 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, 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, con su instalación *La cámara Lambdoma* (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 Cárcamo. 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.

El sonido en sí mismo, como parte integrante del paisaje sonoro en el contexto del arte, se dispone en una reciprocidad donde 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 que es capaz de crear relaciones entre los oyentes y su entorno en un proceso dinámico de *cognición corporizada*” (Truax, 2012, p. 2).¹⁴ Las intervenciones sonoras, ya sea en espacios abiertos o cerrados, más allá de la significación que pueda atribuirles el escucha, están dispuestas a ser exploradas y recorridas 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 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 notar que propiciamos un giro en la escucha al atender la dinámica de los acontecimientos sonoros. Son los sonidos los que promueven 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 cúmulo 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 necesita 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

14. “Sound is not merely information exchange, but is capable of creating relationships between listeners and their environment in dynamic process of embodied cognition”.

contexto en interacción con los sujetos que transitan y habitan dichos espacios, lo que es un 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” (La Belle, 2006)¹⁵ 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 varias maneras de atender el paisaje sonoro.

El artista audiovisual Ryoichi Kurokawa, en su instalación *Rheo: 5 horizons* (2010), muestra cinco paisajes audiovisuales dentro de un ciclo de deconstrucción simbólica 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 notamos la continua transformación de nuestro espacio en lo cotidiano. En la obra de Ryoichi destaca el fluir del tiempo en un espacio en construcción, donde 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 que tenemos 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 de 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

15 “The acoustical event is also a social one”.

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, 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” (López, 2019, Párrafo 6),¹⁶ por lo tanto, consideramos que es por medio del arte sonoro que se ocupa por atender sonidos liberados.

Como indica Botella: “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” (2020, p. 117). Esta construcción en proceso de la obra sonora no sólo surge de los límites temporales, sino también desborda las fronteras territoriales, retomando la idea de que el sonido no se detiene, que no lo podemos pausar, dependerá de la educación del escucha, su sensibilidad para atender su entorno y la disponibilidad de involucrar al 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 sólo existe en el mundo, sino que se convierte en arte si el oyente se lo permite” (Rudi, 2011, p. 183).¹⁷

16 “We have naturally built and live inside and indexical web of logical identifier threads we call the sound of things”.

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

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 sólo nos mantiene vivos, decanta la 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” (Thompson, 2017, p. 271).¹⁸ 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.

Potencial estético de los sonidos ordinarios

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, al 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 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 y volver al punto inicial: la primera escucha.

Por sonidos ordinarios nos referimos a los eventos acústicos que 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, ignoramos. En primera instancia parecieran innecesarios, sin embargo, no podemos prescindir de ellos, sino que toca *prestarle oído* a ese constante

18 “Hearing pertains to immersion, immanence, contact and temporality”.

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, consideramos prestar atención a los sonidos ordinarios, aquellos que Schafer describe como *keynote sound*, 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” (1994, p. 9).¹⁹ En el libro *Our sonic environment and the soundscape*, Schafer insiste en significar estos sonidos, incluso aboga por una “significación arquetípica” (1994, p. 10), situando la experiencia del escucha como responsable de la existencia del sonido: “si no 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 emancipada.

Consideramos a la primera escucha como aquel momento en el que nuestro cuerpo se enfrenta al fenómeno sonoro por vez primera; son sonidos que se revelan ante nosotros sin una carga significativa, sin ser aprehendidos por lo simbólico: “La naturaleza no se expresa para nadie, simplemente la naturaleza

19 “*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*”.

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 ignorado. 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, como indica Cage: “Hasta que muera habrá sonidos, y estos continuarán después de mi muerte” (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 sucede en cada instante de lo cotidiano: “No se trata sólo de sentir el sonido en sí, sino de sentir la conexión con el sonido con nuestros cuerpos” (Harris, 2020, p.122),²⁰ esto se refiere a estar al acecho de los sonidos que se suceden en un continuo vaivén de fenómenos acústicos, son los sonidos que nos permitirán encontrarnos en una primera escucha previa a dotarla de anécdotas.

En este punto podríamos referir al concepto *escucha participante*, propuesto por Polti (2011) “para denominar la herramienta metodológica que permite abordar rutinas sonoras, acontecimientos sonoros 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” (Ingold, 2007, p. 11).²¹

Al prestar atención a los sonidos ordinarios desprovistos de subjetividades, nos encontramos ante la interrelación de la vida sonora de un espacio determi-

20 “This is not only sensing sound itself, but sensing sound's connection to our bodies”.

21 “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”.

nado contenido en otros espacios de mayor tamaño. Los encuentros entre estas sonoridades devienen 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), se confrontan dos espacios sonoros en apariencia disímiles. Por una parte, haciendo uso de audífonos, el escucha recorre la obra del artista James Turrell, *Roden Crater*, acompañado de cantos y sonidos producidos por ballenas en su hábitat. Harris refiere que el espectador, en la medida que 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.

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 van sucediendo a cada instante. El sonido que producen la suma de catástrofes, por ejemplo, cuando un árbol cae 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, al 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 sólo en la escucha, sino también en el entendido de que la experiencia sonora va más allá de la excitación de los canales auditivos, la experiencia con el sonido no sólo es coclear.

Contrario a lo que menciona Adorno,²² si bien el oído es un órgano pasivo, la acción de escuchar tiene que orientarse, debemos ser conscientes del cúmulo de manifestaciones acústicas que se encuentran a nuestro alrededor. Recordemos

22 “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).

que detrás de una aparente calma, del silencio, se encuentran 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 “Scanner”, quien, por medio de dispositivos electrónicos y 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.

No sólo 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 sólo 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 y la experiencia estética.

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), quien colocó micrófonos de contactos sobre los muros del recinto de exposición, los cuales nos permiten atestiguar no sólo el sonido que producen los muros al vibrar, sino que nos permiten ser cons-

cientes 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” (Ingol, 2007, p. 11).²³ 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, siempre han estado allí, es decir, no es que los sonidos aparezcan de la nada, pues son acontecimientos y 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” (López, 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 que otros se desvanecen, esta constante de aconteceres en lo cotidiano nos acerca 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 re-encuentro 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” (Krause, 2009, p. 17). En de este modo, las propuestas que hemos citado con

23 “For sound, i would argue, is not the object but the medium of our perception”.

anterioridad aluden a un espacio sonoro que se extiende por el espacio de exhibición y más allá, aun cuando el asistente debe utilizar audífonos, recordemos que 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.

El sonido y el acto de escuchar forman un binomio para la experiencia estética propuesta por las 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), Ryan Gander presentó la obra *I need some meaning i can memorise (the invisible pull)*, 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. 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).

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 procuran acercarnos a un estado cero²⁴ de la percepción del fenómeno

24. Por estado cero de la percepción nos remitimos al primer encuentro con los estímulos externos a nuestro cuerpo. En el caso de la percepción del sonido, aludimos 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” (Celedón, 2020, p. 10).

sonoro, que nos permite percibir los sonidos cotidianos con una escucha emancipada: “Solo podemos conocer aquello que se nos dispone a ser conocido” (Fontdevila, 2019, p. 2). Las propuestas artísticas nos preparan 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.

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” (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 apuntando al encuentro entre el escucha y el sonido no como un acto creador, en el sentido en el que los sonidos se suceden sólo a partir de que el escucha los percibe, sino que los sonidos se encuentran allí con o sin el escucha. Sucede la experiencia estética en el acto de escuchar y ser escuchado, sin apropiarse uno del otro.

Al percibir 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, medios y situaciones para que el encuentro sea oportuno, elocuente y omníbarcante; 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 su acontecer *in situ* morfológico con el que se expresa.

Bachimont (2010) indica que “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” (citado en Celedón, 2016, p. 146). En mi pieza, *Estetoscopio áurico* (2020), 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, el espectador que accede a la

transmisión se presta a la escucha de un cúmulo de sonidos que están aconteciendo ante 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 escucha auscultar, más no aprehender, a 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. Sólo a través de una escucha atenta podremos tener acceso, en primera 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” (2002, p. 33). 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 7), el resultado sonoro es transmitido en tiempo real a través de internet. De esta forma, podemos plantear que, aunado a lo público y lo privado en 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 cualquiera, lo que se tramite 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 suceden en todo momento. Es el acto de escuchar el que depende del escucha al decidir a cuales sonidos prestar atención y cuales discriminar. El acto no define la especificidad del sonido, ya que no depende su existencia del escucha, los sonidos no funcionan, existen. Los sonidos cotidianos no están allí a la espera de ser escuchados, puesto que 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 conceptuales 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 de 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 emanan de las esferas dispuestas para rodear el cráneo del escucha, la proximidad a la percepción háptica se superpone a una escucha coclear.

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, una 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 esa expresión libre de prejuicios la que nos permite encontrar en lo ordinario lo extraordinario.

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

03

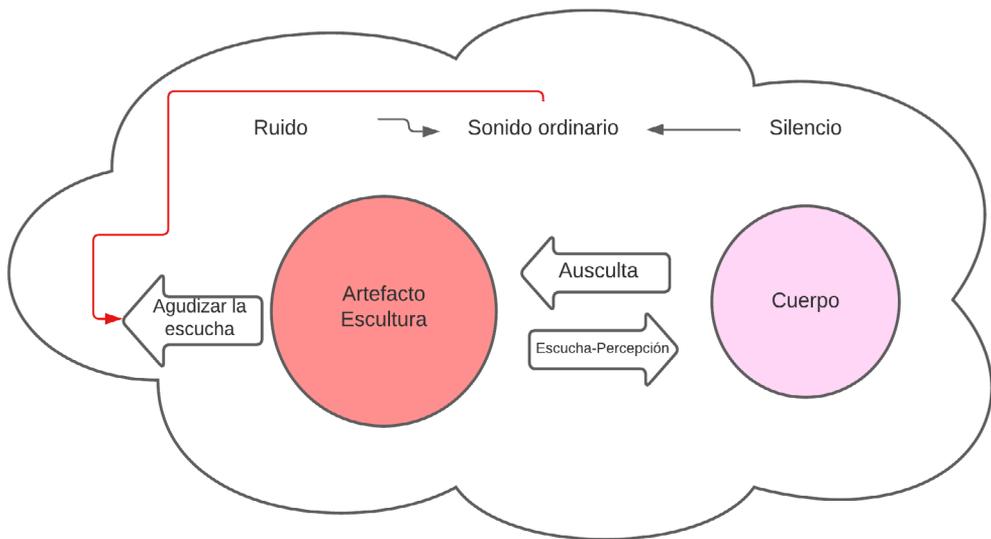


Figura 3: Elaboración propia, (2021). La percepción corporal y cognitiva del sonido [mapa mental].¹

Este capítulo hila una serie de pensamientos en los modos en cómo nos relacionamos con nuestro entorno sonoro al dilucidar que 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, nos permitimos citar algunos planteamientos y sentencias del filósofo alemán Markus Gabriel,² en cuanto a

¹ La figura 3 es un ejercicio gráfico que remite al intercambio de afectos entre el trinomio, cuerpo-escucha, escultura, y sonido.

² Filósofo alemán y catedrático de la Universidad de Bonn. Se especializó en metafísica, epistemología y filosofía postkantiana. Mundialmente reconocido, recibió numerosos premios en universidades de distintos países donde, además, suele ser profesor invitado.

pensar los objetos, independientemente de lo que hemos entendido por nuestro mundo, y al pensamiento del filósofo estadounidense Graham Harman³ con respecto al atendimiento de las afecciones entre objetos, en relación a su ontología orientada a objetos. Si bien ninguno de estos filósofos, hasta el momento, se ha acercado al sonido en relación a las artes, han sido referentes para el trabajo del filósofo y compositor Christoph Cox,⁴ quien hoy día es una gran influencia 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, trata de dar cuenta del contexto en el que nos encontramos en cada momento. El proceso cognitivo nos permite reconocer y desarrollarnos acorde a los estímulos percibidos, de tal manera que la escucha, como interfaz en el contexto de nuestro campo de estudio (ver figura 3), refiere a una serie de acciones que 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.

El escucha activo: sonido e identidad

El filósofo Markus Gabriel, en su libro *Por qué no existe el mundo* (2016), asume la postura de la inexistencia de un único mundo, puesto que sólo conocemos nuestro mundo, pero ignoramos gran parte del mundo de los objetos que nos circunda. **No conocemos los mundos que suceden afectivamente cuando estamos distantes. Al poner distancia del pensamiento antropocentrista se nos permite**

3 Filósofo estadounidense. Es un profesor distinguido de filosofía en el Instituto de Arquitectura del Sur de California en Los Ángeles. 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.

4 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.

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 situar 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.

La escucha no sólo es una, sino que esta se dividirá en varios modelos de expresión, durante dicho proceso, algunos de estos fragmentos parecen no tener contexto con el objeto principal, sin embargo, es durante el proceso en que se decanta su factibilidad que la intuición y experiencia enmarcan la aplicación del resultado, lo que supone que la escucha se pueda guiar, ejercitar y brindar 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, 2013, p. 29). 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 en los cuales nosotros somos afectados y afectantes, atendiéndolos 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 Ramírez cita a Graham Harman: “Harman propone abrirnos a la dimensión extraña y olvidada de la relación objeto-objeto” (2016, p. 12); 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 autoexploramos 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 un principio se podría pensar en la desnudez como una exposición tácita a los estímulos, pero es en relación con el sonido que devendrá la interacción con el tiempo-espacio.

El sonido no entiende de fronteras ni territoriales ni hápticas, sin embargo, permite que nuestro cuerpo dé cuenta de su relación espacial: “La percepción auditiva está asociada con la activación de las áreas motoras del cerebro, incluso durante la escucha pasiva” (Froese, 2019, p. 2).⁶ Que no prestemos atención, no significa que el sonido no esté sucediendo, incluso cuando hemos decidido si-

Nos encontramos en sus ecos, sentimos nuestro reflejo, nos autoexploramos en el acontecer sonoro

lenciar los residuos sonoros, ellos siguen allí. Lo sonoro nos constituye, no sólo en cuanto a lo 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 da cuenta de una constante transformación que permea, al mismo tiempo, a los objetos que 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 notamos los cambios que sufre nuestro paisaje sonoro cotidiano, 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”.

Como indica Chion: “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” (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

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

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.

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 aurales, nos ha permitido ser partícipes 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 el comisario Juan Matos-Capote en el catálogo de la exposición *Prácticas territoriales: visitantes con oídos*, en relación a la pieza “Ciudadano Flotante” del artista Brandon Labelle. Nuestro constante movimiento en el espacio-tiempo no sólo nos permite relacionarnos con distintos paisajes sonoros, sino que nos permite dar cuenta de los cambios que suceden en estos. Atender con una escucha renovada estos cambios nos permite encontrar dicha similitud a la vez que nos damos cuenta de nuestra efímera, pero constante, relación.

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 preestablecida de la sonoridad. La transversalidad a la que hacemos alusión deviene de la intención de atender la expresividad del sonido desde una posición no central de la escucha, en el entendido de que el afecto al que hacemos alusión refiere a la expresividad de los sonidos residuales no intencionados. Esto evidentemente requiere no sólo de mantener todos nuestros canales de percepción abiertos, sino también de sentir que nuestro cuerpo es una fuente de sonidos.

El pensamiento antropocéntrico nos tuvo cautivos por tanto tiempo, nos aisló del resto de los objetos con los que cohabitamos en la cotidianidad al relegarnos a

un aprendizaje pasivo del entorno. La veladura del pensamiento antropocentrista nos volvió 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, atendándolo en su relación con nosotros y el entorno, no en consecuencia, es un enlace entre los objetos que se involucran en el acontecer de la escucha.

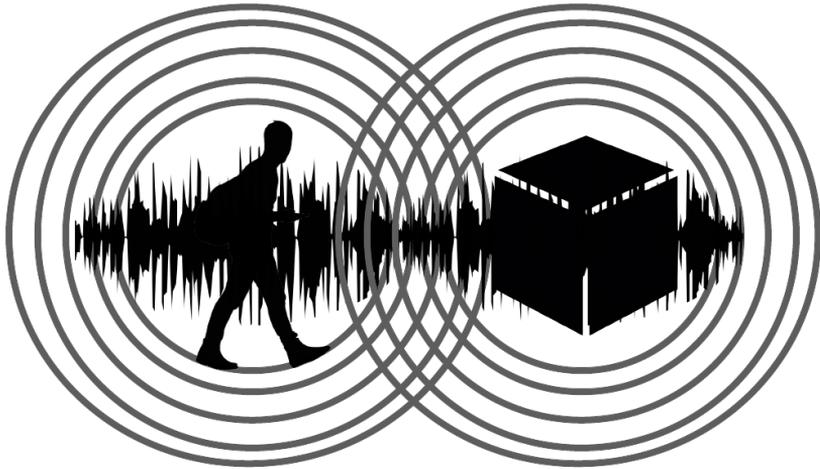


Figura 4: Elaboración propia, (2022). Sonido + cuerpo + objeto [gráfica digital].⁷

Esto también nos permite mencionar que aquellos que se aperturan a una escucha atenta no son seres especiales, sino un oído no entrenado que quizá tenga una relación con el entorno sonoro más sana, es decir, que permite que el sonido se exprese en sí mismo, en cambio, 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 naturales o artificiales, no somos los únicos que se permiten una limpieza de oído.

⁷ La figura 4 es un ejercicio gráfico que remite al intercambio de afectos entre el trinomio cuerpo-escucha, escultura y sonido.

Una vez superada la idea de que el arte era un acto divino, al cual sólo tenían acceso aquellos tocados por el dedo de Dios, hoy en día, una parte del arte mira a la cotidianidad del entorno, no sólo 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 otros objetos. En su libro *El poder del arte*, el filósofo alemán Markus Gabriel menciona: “Vivimos en una era estética, en donde el arte es omnipresente” (2020, p. 1).⁸ Lo difícil, según Markus Gabriel, radica 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, 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 un acontecimiento detonado por la afectación entre los objetos en el contexto dado. Para el artista filósofo Gustavo Celedón⁹ “la estética busca así el análisis de los acontecimientos sensibles” (2020, p. 2). La sensibilidad a la que refiere Celedón no se reduce a un adjetivo calificativo del acontecer, sino que apertura el concepto de lo sensible a las expresiones que se suceden en 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 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 Weibel¹⁰ 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, pues nos acotamos a una rutina que nos mantenía postrados en

8 “We live in an aesthetic era. Artworks are omnipresent”.

9 Gustavo Celedón es profesor titular de la Escuela de Cine de la Universidad de Valparaíso. Doctor en Filosofía por la Universidad de París 8 Vincennes - Saint-Denis. Representante en América Latina del Colegio Internacional de Filosofía y Director de la Revista Latinoamericana de la misma institución.

10 Artista posconceptual, comisario y teórico de los nuevos medios austriacos de fama internacional.

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 redescubrir 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” (Luhmann, citado en Schinkel, 2010, p. 270),¹¹ 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. 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 las esculturas propuestas y citadas en este texto interactúan con el auditor, este, al enfrentar nuevamente la cotidianidad, las percibirá de manera distinta, como si todo fuera nuevo. El arte no sólo abre una ventana a lo cotidiano, sino que, al mismo tiempo, detona un desarrollo en nuestros canales de percepción.

Decía Chattopadhyay: “El arte sonoro es inherentemente perceptual y participativo” (2017, p. 2),¹² por 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. Como indica Ralon, “más allá de una accesibilidad antropocéntrica al mundo” (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 epifenómeno.¹³

11 “Art thus makes “world” visible from within the world”.

12 “The sound art is inherently perceptual and participatory”.

13 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.

Aprehender 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 diluyen,¹⁴ en lo musical el sonido es encausado. A nuestro 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 un estetoscopio que nos permita atender a todos los sonidos, permitiendo que sea nuestra condición natural de escucha selectiva lo que nos posibilita atender los sonidos minúsculos, aquellos que hemos relegado al silencio, los cuales catalogamos como *residuos sonoros*.¹⁵

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 Celedón, 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

14. No sólo 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, 2015, p. 117).

15. 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 encontrarán al fondo del paisaje sonoro, digamos pues que, en el argot de la pintura, sería la materia que fondea el paisaje.

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 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 *inframince*, un acontecer infraleve, son estos acontecimientos los que, a nuestro parecer, dotan de estructura al acontecer sonoro; son los sonidos que, en la penumbra, sostienen el 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 nuestra cafetera, por ejemplo, por eso es importante entender que los sonidos no le pertenecen al objeto. Lo sonoro es un objeto en sí mismo que se ve afectado al tiempo que influye en 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 dispositivo 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.

El compositor Michel Chion anuncia, en su texto sobre el sonido, 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” (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, es impensable imaginarnos fuera del océano sonoro, aunque 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, aquellos 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, 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 *Resonancia siniestra*, 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 quera-
mos, desde la ciencias de la complejidad, ciencias cognitivas, antropología, artes

y hasta las culinarias. Imaginemos preparar un platillo en relación con nuestro paisaje sonoro, ¿qué sabor tendría?

Los estudios aurales atraviesan de manera transversal distintos campos del conocimiento y generan proyectos transdisciplinares 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 sólo voy a ver” y apagar el resto de nuestros 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” (Ramírez, 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).¹⁶ 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” (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 palabras del escritor francés, Pascal Quignard: “El sonido ignora la piel, no sabe lo que es un límite” (2005, p. 22). Nos interesa atender a los so-

¹⁶ *Autopoiesis*: “autopoiesis no es un término metafórico, sino que en un sentido más literal se define como una creación propia o auto producción” (González Grandón, 2013, p. 4). Referimos el concepto a la autonomía de la expresión del sonido en tanto objeto, lo que nos permite atender su expresividad desde una perspectiva transversal.

nidos 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.

La escucha emancipada como acto de resistencia

Como indica Quignard: “No hay paisaje sonoro porque el paisaje supone distancia ante lo visible. No hay apartamiento ante lo sonoro” (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 reverbera 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 entender 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 sólo excita a nuestros canales auditivos, sino que también a 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) sucede la interacción entre el cuerpo resonante del escucha y el sonido cargado de su propia expresividad. Es importante reparar en la emancipación del sonido del pensamiento antropocéntrico para tener un acercamiento al sonido libre de prejuicios posibilitando que se manifieste en sí mismo, esto nos permitirá renovar la escucha y volver al punto inicial, la primera escucha: “El bebé que fuimos aún no hacía 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, a desaprender y 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, despojado de prejuicios, pero, sobre todo, apartándonos de la idea de que el sonido le pertenece a un objeto o una 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 nuestro gato no le pertenecen, son un acontecimiento dado por muchos factores.

Nos damos cuenta 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 objetos¹⁷ (OOO) propone una ampliación óntica 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” (Celedón, 2020, p. 10), incluso en nuestra memoria, su autorregulación continúa 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.

¹⁷ La ontología orientada a objetos (abreviada a menudo como OOO) es una posición filosófica sobre que los objetos existen independientemente de la percepción humana y cuestionan el papel central de la perspectiva humana dentro de la filosofía tradicional.

Para el filósofo holandés Baruch Spinoza¹⁸ “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 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, esta propuesta se encuentra 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 una 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). Permitámonos ir al encuentro de lo sonoro cual infante que por vez primera se encuentra intimidado por las afecciones que el entorno le provee.

Rocha menciona que “para escuchar necesitamos desear, y este es el único modo en el que podemos conectarnos auralesmente con el mundo que nos rodea” (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). **La expresividad del sonido nos incluye, mas no nos pertenece ni le pertenecemos, algunas de las propuestas artísticas que trabajan con sonido nos permiten apreciarlo.** La propuesta se extenderá en la cotidianidad en tanto el espectador-escucha dé cuenta de 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

¹⁸ Filósofo neerlandés de origen sefardí hispano-portugués. También se le conoce como Baruj, Bento, Benito, Benedicto o Benedictus (de) Spinoza o Espinosa.

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 este es expresiva, 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 acontecimientos 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, así sucederá la ínfima aprehensión del acontecer sonoro.

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 que quizá también debamos referir a la escucha encarnada, o también podríamos nombrarla en este punto *escucha cerebral*.¹⁹ Aquellos recuerdos sonoros que, a lo largo de nuestras experiencias en

¹⁹ 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.

el entorno, hemos sujetado instantáneamente o que quizá simplemente hemos significado a nuestra conveniencia, su apropiación supone 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 cuando construye 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 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 debemos tener en cuenta que nuestras interfaces trabajan en colectivo y se activan en todo momento.

La percepción háptica del sonido nos permite tocar el mundo, nos permite sentirnos, interactuar en un acto que procura una interrelación entre los objetos. Evidentemente, nos referimos a que no sólo 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” (Domínguez 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 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 al cuerpo y mente del auditor para que se someta a un bombardeo de estímulos que dan pie a la experiencia estética de un escucha que demanda una empatía desde lo recordado del espectador.

Los acontecimientos sonoros afectan nuestro sistema emocional, fisiológico y cognitivo cuando pasan de ser *resonancias siniestras a sonido objeto*. El acontecimiento es interpretado, a su vez que activa interfaces que nos sitúan en un espacio-tiempo al hacer un llamado de experiencias previas: “Al 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 significados. Los silencios sonoros, los ruidos y los sonidos residuales escapan, al menos en su ontología, a una imposición de significados, siendo así que el “sonido no describe, sino produce el objeto/fenómeno bajo consideración” (Voegelin citado en Fiebig, G., 2015, p. 205).²⁰ El acontecimiento sonoro, aun cuando proviene de un recuerdo, no siempre será el mismo sonido, ya que se irá degradando la experiencia previa en sumativa con otras experiencias, siendo el recuerdo sonoro una especie de “sobreescritura 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 o 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, p. 76). Sin embargo, el muteo de estos sonidos repetitivos es lo que nosotros hemos estado llamando como *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. Es por ello que puntualizamos en la importancia de prestar atención a los sonidos silenciados, ya que consideramos que son los que nos permiten dar cuenta de la morfogénesis del acontecimiento sonoro.

20 “Sound does not describe but produces the object/phenomenon under consideration”.

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 aural 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 las relaciones previas que tuvimos con los paisajes sonoros aprendidos. Esta escucha intermedial a la que refiere Woodside Woods no sólo implica un estremecimiento en cuanto a la estimulación de los canales auditivos, sino que, al mismo tiempo, se activa nuestro sistema sensoriomotor, lo que significa que no sólo recordamos cómo se escucha, sino también cómo se siente estar rodeado por dicho paisaje sonoro.

Nuestra relación con el acontecimiento sonoro y nuestra piel no sólo remiten 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 Morand 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 desde 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 corporeizada, nos apremia notar que la experiencia estética detonada por las esculturas sonoras mencionadas procuran aludir a la corporalidad del sonido, ya porque la *auto-poiesis* es enmarcada por el sonido y, al mismo tiempo, el acontecimiento sonoro demarca su espacio.

Las fronteras parecieran no existir para el acontecimiento sonoro, ya que 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, lo que nos permite pensar en el sonido y sus afectos no sólo como incitador de los canales auditivos, sino como el resultado de una

actitud reduccionista. Las investigaciones en torno al sonido han expuesto 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). Hemos insistido en la necesidad de prestar atención a los sonidos previo a su 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, pues nuestro cuerpo y mente lo sigue percibiendo aun cuando se encuentra 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” (Domínguez, 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.

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

Planteamos 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 referimos bajo el mismo concepto a aquellas manifestaciones artísticas que involucran al sonido como agente detonador de la corporalidad de la escucha. Los ejercicios que revisaremos en este texto 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). Para la participación activa del escucha-espectador en la ejecución de la experiencia artística, colaboradora y productora de situaciones, es crucial la presencia de la corporalidad de la escucha.

En *Wave Ufo* (2003), de la artista multimedia Mariko Mori,²¹ mediante el uso de la tecnología en lectura de ondas cerebrales, se nos permite visualizar dentro del objeto 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.

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 percibe que se presenta ajeno a su cuerpo. La intimidad en la que se penetra no sólo refiere al encierro dentro de la cabina diseñada por la artista,

21 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.

sino que hay una intención de introspección, es pues un pestañeo a la relación que tenemos con nuestro entorno del cómo nos afectamos mutuamente.

Percepción plurisensorial en la escultura sonora experimental actual

Al involucrar el sonido en *crudo*, las esculturas que median la experiencia se podrían 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 aludido 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, el cual no sólo repercute en las prácticas artísticas, sino sociales, políticas y económicas, ya que responde a un ejercicio de consumo. Nos encontraremos experiencias de la cotidianidad dentro de las dinámicas artísticas, y con ello nos daremos cuenta de la innecesaria frontera disciplinar, además de que, al mismo tiempo, notaremos cómo la sutil frontera entre arte y vida se disipa.

Partiremos de la experiencia plurisensorial que se ha venido desarrollando a lo largo del siglo xx y 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 de este libro no es debatir sobre la pertinencia de clasificarlos, sino

de abordarlos en conjunto en pro de la corporeización de la experiencia del escucha, además de dar cuenta de la importancia que tiene la experiencia sensorial en dichas manifestaciones artísticas.

Las esculturas sonoras que median la escucha dan cuerpo a los sonidos que se encuentran en nuestro entorno, nuestra cotidianidad, son 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, corporeizando 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 acontecimientos sonoros que les parecen propicios dada la intención del trabajo artístico.

La escucha profunda del acontecimiento permite un acercamiento consciente de la continua transformación del evento sonoro. Así mismo, destaca la participación del espectador-escucha al evidenciar su participación activa durante su presencia en la escultura y 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” (Serres, 1982, citado en Cox, 2009, p. 19),²² para Cage, 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 mencionamos, sin embargo, como mostraremos más adelante, nos inclinamos 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, donde la temporalidad de la escucha estará marcada por la propia naturaleza del sonido que se expresa

22 “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”.

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

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 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” (Harrison, 1998. p. 118).²³ Como notaremos más adelante, el sonido en su constante transformación 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 física y afectivamente al no requerir una preparación académica para acceder a la experiencia estética.

En la obra del artista Karel Van Der Eijk, *Ockenburg* (2008), la escultura invita al espectador a habitarla para percibir el evento sonoro capturado por la obra. 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

23 “The sculpting of that unit clearly involves considerations of its spectral content (frequency) and envelope behaviour (amplitude in time)”.

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.

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 donde cada onda individual es el resultado de una multitud de fuerzas que se manifiestan incesantemente produciendo *catástrofes*:²⁴ “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), del arquitecto Bernhard Leitner, el sonido reverbera de manera indeterminada. En el espacio arquitectónico, los cuerpos cilíndricos que forman parte de la obra 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.

En la búsqueda de la corporalidad de la experiencia sonora, Harry Partch “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-instrumentos.²⁵ Estos aluden a la experiencia plurisensorial tanto del intérprete como 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.

²⁴ Referimos *catástrofe* enunciando los procesos de cambio que suceden durante la morfogénesis de los elementos que integran la realidad, basado en el pensamiento de Manuel de Landa. Para mayor conocimiento del concepto, recomendamos 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).

²⁵ Cuando mencionamos *esculturas-instrumento*, aludimos 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.

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 visceral y cognitiva al mismo tiempo.

Lo anterior nos recuerda al concepto que desarrolló Bernhard Leinert en su obra *Escucha corporal* (2002). 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, es un 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), del artista Finnbogi Petursson, 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 notamos que el sonido ocupa el espacio determinado por la escultura, a la vez que adopta el cuerpo del objeto escultórico.

Para la pieza *Room Tone* (2007), las artistas Christ Kubick y Anne Walsh realizaron cientos de grabaciones *room-tone*.²⁶ 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, podríamos considerar a la arquitectura como la piel del silencio, es a través de la escucha que quebrantamos esa piel para adentrarnos a las entrañas del silencio.

²⁶ *Room-tone* hace referencia al fenómeno sonoro del mismo nombre que se suscita en una habitación vacía (Amador, 2016).

A propósito de la espacialidad del silencio a partir de la arquitectura, para el proyecto *Room Tone (18 sounds in 6 models)* (2008), el artista Brandon LaBelle 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 da 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 *Resonance*³ (2002), del artista Jeff Talman, ya que, en ese 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 grabación; en este caso, el acontecimiento sonoro se amplifica y emerge en su potencial de autorepresentación, de tal manera que se atestigua la corporalidad del silencio, adentrándose en sí mismo.

En los ejemplos anteriores, la corporalidad del sonido es extraída del espacio donde sucede su continua transformación al aludir a los ruidos y silencios que habitan en los espacios y que sólo puede notar 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 al 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, diseccionándolo del resto de los sonidos que le acompañan en su continuo transitar.

Con un objetivo distinto, en la obra del artista Jacob Kirkegaard, *AION* (2007) y *4 Rooms* (2006), 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 infiere en los resultados sonoros, la cotidianidad del recinto sólo 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, se procura una escucha atenta del sonido que se expresa, es decir, un sonido libre de prejuicios que se devela como una instantánea ante la presencia del espectador-escucha.

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. El 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, ya que 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, *Klangwand* (1991), la sombra del espectador detona los sonidos, los cuales, a su vez, lo envuelven 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” (Baschet and Baschet, 1987, p. 110, citado en Kaylin, 2015).²⁷ 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 se experimenta a sí 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 y se explica que “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 suelen silenciar los ruidos y sonidos residuales que

27 “The sculptor make something, and musicians or visitor use it to create their own art”.

forman parte del paisaje sonoro en el que nos encontramos inmersos, por ello, al escucharlos constantemente, optamos por relegarlos y dejarlos 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” (Cox, 2009, p. 22).²⁸ La inagotable transformación del sonido es parte esencial de los proyectos sonoros en la obra de Akio Suzuki, *Oto-Date* (2013), donde el gesto de detenerse en un sitio para prestar atención a la escucha propicia que el espectador decida cuales de todos los sonidos presentes es el que decide escuchar de manera consciente.

Gabriel indica que “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” (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), el artista Bernhard Leitner dispone dos bloques en paralelo verticalmente, manera que el espectador-escucha se sitúa entre ambos bloques para poder percibir las frecuencias sonoras que emanan de ambas fuentes para que la reverberación atraviese su cuerpo.

En la obra *Sound Chair* (1991) de Bernhard Leitner, como su nombre lo indica, 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 sólo sucede por los canales auditivos, al hacer contacto con la silla, se puede percibir el sonido a través de la piel con el 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 anunciamos con anterioridad, las esculturas sonoras que utilizan disposi-

28 “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”.

tivos 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.

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 enfrentarse a las propuestas artísticas, de tal manera que incitan al 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, 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, mientras que el objeto escultórico durante el proceso de la experiencia estética se dispone como 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 permitirse ser afectada y aprendida por los agentes que intervienen durante el proceso.

Como 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, la cual nos acerca al océano sonoro en donde nuestra percepción acústica se encuentra ilimitada, permitiéndo-

donos sentir lo inaudible.

La escultura sonora no niega la presencia del espectador, sino que la evidencia, lo que propicia 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). Un acontecer ocurre entre sujeto y objeto, 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 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.

La relación que experimenta el espectador-escucha durante el acontecimiento sonoro no sólo es con el objeto escultórico ni con el sonido, sino que es una experiencia autorreferencial. La *reacción espontánea* que teorizó el artista Milan Knížák en varios de sus trabajos 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 espectralidad, donde la experiencia es fetichizada, de tal manera que la articulación entre el objeto y sujeto no es profunda y la percepción del acontecimiento se torna superficial.

La experiencia estética, con respecto del acontecer sonoro, en relación con el objeto escultórico, 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, con 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 suceda, 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 este apartado, 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), el filósofo 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, 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 cuando presta atención a la escucha-percepción, es así como notamos la relación física y cognitiva que tenemos con nuestro entorno sonoro: “Cage 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 oídos 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 al hacer uso de todos sus canales sensoriales, mientras que la escultura sonora envuelve el acontecimiento sonoro para posibilitar una escucha corporal.

Meato insinuante: propuestas
de escultura sonora experimental
para la percepción del entorno
sonoro cotidiano

04

El título de este libro propone una suerte de enunciamiento en torno al particular vínculo que generan las piezas escultóricas que integran este texto, el cuerpo del espectador y el sonido. El concepto *Meato* refiere a una cavidad cilíndrica que permite el paso, es una especie de enlace entre distintos órganos dentro de un cuerpo; el concepto de *Insinuación* o *Insinuante* hace alusión a la posibilidad de pensar las esculturas como una extensión que nos permite acercarnos al paisaje sonoro residual, lo que permite un paso libre de prejuicios. Aperturamos, desde el título mismo, la posibilidad de acuerpar la experiencia perceptible del intercambio de afectos con lo sonoro.

Auscultación renovada como 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, por lo que 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 reexperimentar 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 conti-

Insinuación o Insinuante hace alusión a la posibilidad de pensar las esculturas como una extensión que nos permite acercarnos al paisaje sonoro residual

na 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, sean un punto de encuentro y un recinto que posibilita un acercamiento a la escucha primaria, por lo tanto, la experiencia deberá encaminar al escuchante al acontecimiento sonoro.

La experiencia escultórica como nodo de la escucha

Desde nuestra perspectiva, la experiencia escultórica trasciende al objeto y, 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 darnos cuenta de que en todo momento nos encontramos en una continua transformación.

Pero no solamente nosotros nos encontramos transformación e intercambio de afectos, sino también el resto de los objetos que se relacionan entre sí, sin necesidad 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 forman parte de un efímero encuentro.

Nuestro entorno, y los objetos que lo conforman, se encuentra en una continua interacción que nos permite atenderlo como una red de encuentros que, en algunas ocasiones, percibimos, en otras pasarán desapercibidos, esto no quiere decir que no estén sucediendo. **Nos encontramos en un 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 percibir nuestro contorno con 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.

Partiremos de la experiencia plurisensorial que se ha venido desarrollando a lo largo del siglo XX y 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 de este libro no es debatir sobre la pertinencia de clasificarlos, sino de abordarlos en conjunto en pro de la corporeización de la experiencia del escucha, además de dar cuenta de la importancia que tiene la experiencia sensorial en dichas manifestaciones artísticas.

El objeto escultórico invariablemente se encuentra en una interacción constante con el espacio que lo contiene, el cual 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 sólo sucede en los recintos arquitectónicos, como bien lo corroboraron los *land artists*,¹ sería difícil pensar en un objeto que no interactúe con el espacio. Si atendemos al sonido como objeto, y no sólo como una propiedad de la fuente, entonces “es casi imposible pensar el sonido sin el espacio o el espacio sin el sonido” (Balbontín y Klenner, 2021, p. 53). Por lo tanto, el intercambio de afectos con lo sonoro siempre está sucediendo, lo que provoca a la escultura a la que referimos a poner en situación al escucha-espectador y enmarcar 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, pues los sonidos ya están allí y 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, es decir, que la experiencia, que parte de la interacción, estimule al espectador a asirse del

¹ 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.

acontecimiento sonoro y que haga 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 que hemos acallado aunque nos acompañen todo el tiempo y 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 Cage 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, así “como la arquitectura, también la escultura es, según Heidegger, “corporeización de lugares”, que a 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 corporeización de la escucha tiene lugar aquí; evidentemente no es una escucha coclear, sino una escucha total.

La anterior nos permite reparar en 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. Nos hemos percatado de que nuestro cuerpo no se relaciona con el entorno con los sentidos dislocados el uno del otro, sino que 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 sólo demanda del espectador atender el sonido con el oído, sino que involucra la corporalidad de la experiencia estética.

La escultura sonora que proponemos, cual 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 sólo uno de los sentidos por medio de los cuales puede ocurrir la autoevaluación estética” (Montero, 2022, p. 231).² Dicha escultura nos hace conscientes de nuestro cuerpo al mismo 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 sí la conmemoración de personajes o eventos; todavía le ha costado al mercado del arte y algunos recintos de exhibición dar cuenta de ello, por 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 identificación de signos. Lo anterior representa una barrera entre la relación y la interacción con el espectador, además de que nubla la capacidad de atender el intercambio de afectos.

Los sonidos previos a ser significados, es decir, *los sonidos en crudo*, son el elemento clave para la renovación de las 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” (Cox, 2018, p. 31).³ Al ser un eslabón en el intercambio de afectos, estas esculturas permiten que identifiquemos la individualidad de cada elemento al tiempo en que 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.

Posterior 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

² “Proprioception is only one of the senses by which aesthetic self - evaluation can occur”.

³ “The sonic arts render audible primary becoming that precedes and exceeds individual, subjects, and objects”.

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 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*⁴ donde el sonido muestra su constante devenir.

Insistimos poner atención a la independencia de los elementos que forman parte del acontecimiento sonoro, ya que, al entenderlos en lo individual, nos permiten, desde nuestra perspectiva, aprehender el acontecimiento como un entramado o red 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 transversal de afectos en donde todos los elementos afectan al tiempo que son afectados.

En la escultura sonora del artista Marco Barotti,⁵ *The pulse of London* (2015), 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. La obra evidencia cómo nuestros sonidos forman 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

4 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 Ramírez, 2016, p. 152).

5 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.

a día y atendemos las sonoridades que nuestro propio cuerpo emana en menor medida. La escultura propuesta por Barotti nos permite atender el paisaje sonoro colectivo, además de que activa una escucha inmersiva; el espectador debe entrar a la esfera, donde es sumergido y atravesado por el resultado sonoro de la suma de pulsaciones emanadas por cada espectador. La interacción con el flujo sucede antes, durante y después de interactuar con la escultura. El sonido dentro de la esfera es un elemento vivo, su morfogénesis sucede en cada nivel de interacción.

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 fuentes como cualidades. Más bien son individuos distintos o particulares como objetos” (Cox, 2018, p. 32).⁶ 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 otorgarle, nosotros los llamamos *sonidos en crudo*.

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 que no está en función de nuestra presencia, sino que sucede en su realidad: “El sonido es el fenómeno sensorial más inmersivo” (Cox, 2018, p. 152),⁷ 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 que es una masa sónica en constante flujo: “El sonido entonces es como la luz,

6 “While sources generate or cause sounds, sounds are not bound to their sources as qualities, Rather, they are distinct individuals or particulars like objects”.

7 “Sound is the most immersive of sensorial phenomena”.

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). El sonido en crudo es un ensamblaje entre objetos sonoros, no significa que sea inmune a los afectos de otros ensamblajes, por el contrario, en el intercambio de afectos, 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 observar que el sonido en estado crudo se expresa para sí mismo, es decir, que su distensión, desfragmentación y demás cambios sufridos 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 proceso de transmutación: “Al ser materia y energía, el flujo sonoro se vuelve no sólo temporal, sino también espacial” (Balbontín y Klenner, 2021, p. 55), es decir, que son propiedades con las que interactúa el objeto escultórico. La experiencia espacio-temporal sucede al prestar atención a los sonidos en crudo y las relaciones interobjetuales se hacen notorias, son veladas, sin efectos o filtros que ensordezcan 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 nues-

tro 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” (De Visscher, 2014, p. 200).⁸ Cuando nos adentramos en la dimensión del silencio, para lo cual debemos estar en disposición de atenderlo, nos damos cuenta de que siempre estuvo allí, dando forma a nuestra realidad sonora. Sería imposible imaginar un sonido aislado del resto de los sonidos aun cuando el sonido concreto está contenido en algún dispositivo que, al reproducirse, 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 corporeizada.

Ya en sí mismo, el acto de escuchar es un dispositivo al disponernos, a través del arte, a 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 y Pérez, 2017, p. 180). De esa manera, se propone un encuentro casual con lo que siempre estuvo allí y que, de no ser por la escultura sonora que extiende nuestra percepción, continuaría oculto para nuestros oídos. Este velo ha sido adquirido por nuestra pertenencia a un grupo social o comunidad: “Consideremos entonces el sonido como una especie de piel o escama, un *hálito dérmico* de las energías que pululan el universo” (Matus, 2017). Estamos conscientes de que el manto sonoro está constituido, al igual que la piel, por capas que mantienen al sonido en crudo aislado. Los disidentes nos revelan que el océano sonoro en el que nos encontramos inmersos no sólo 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” (Balbontín y Klenner, 2021, p. 53).

8 “Thinking of silence today means constructing our relationship with the world based on herring, and distinguishing it from other ways of apprehending reality”.

La obra *El sonido del fuego* (2021), de la artista mexicana Tania Candiani,⁹ nos acerca a la posibilidad de atender el flujo sonoro, ya que podemos atestiguar los sonidos que forman parte del proceso de construcción de los elementos escultóricos que pertenecen a la instalación. De la mano del compositor mexicano Rogelio Sosa, 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 observa 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 evidencia el proceso de producción de los objetos escultóricos y el proceso en que los sonidos en crudo se integran al paisaje sonoro que nos circunda.

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 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 sonidos 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 podemos notar, 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.

9 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.

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 sola interpretación, sino que, más allá de significados socio-culturales otorgados, estos deben atenderse en toda su extensión.

En el arte todo significa. La interpretación de elementos en el contexto de la experiencia estética del acto de escuchar no debe quedar reducida a esa primera impresión; evidentemente, esto aplica para el contexto de la escultura sonora, pero no olvidemos que dependerá de la sonoridad engarzada al acontecimiento sonoro. Hemos hecho referencia a lo largo del texto a los sonidos cotidianos, los cuales no desatienden su compromiso político, ya que lo mantienen latente. La escucha, como hemos mencionado, 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), y, para lograrlo debemos cambiar nuestra manera de relacionarnos con el entorno sonoro como hemos propuesto, pues 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” (McCormack, 2020, p. 12).¹⁰ 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 tomar en cuenta que, al igual que el resto de los objetos con los que convivimos en lo cotidiano, somos materia vibrante.¹¹

Los objetos están en constante cambio. Los ensamblajes provocan vibraciones y 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

¹⁰ “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”.

¹¹ 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 solo 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).

los sentidos, emociones y preferencias a lo largo y ancho de nuestra evolución” (Mandoky, 2014, p. 10). Los sonidos ordinarios como el ruido, silencio o residuales, se nos presentan en estado crudo, sin veladuras o arreglos, estos mantienen su esteticidad 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 pluri-sensorial.

Escucha corporeizada: afectos entre el sonido y el cuerpo del escucha

Escuchar requiere un compromiso corporal, 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, 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, atienden 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 advertir el acontecimiento con una escucha coclear, desde nuestra perspectiva es

imposible hacerlo así, puesto que, 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 sólo sería ingenua en cuanto al intercambio de afectos, sino que los objetos en dicho ensamblaje del acontecimiento sonoro se encontrarían desprovistos 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” (LaBelle, 2018, p. 61).¹² 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). Cada objeto trae consigo sus propias expresiones, el intercambio de afectos tiene que ver con la apreciación de dicha expresividad y el enlace detona la experiencia estética de la escucha a través de la escultura sonora como dispositivo. Al atender sonidos cotidianos, se promueve un encuentro que nos permite extender nuestras interfaces en busca de la expresión de los objetos sonoros a los que habíamos dejado de prestarles atención. Así es como 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 sólo imágenes de un objeto, no sólo 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 de una escucha profunda consciente, así como de la pertinencia de hacernos a un lado y dejar de pensar que las cosas que suceden en la naturaleza lo hacen en sentido y

12 “The limits of bodies are radically extended through sounded action”.

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” (Balbontín y Klenner, 2021, p. 57) y 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.

Decir que somos sonido no es una idea descabellada en el sentido de que nuestro intercambio de afecto impregna 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 del que, sólo a través del arte, notamos su expresividad. Es por ello que nuestro entorno sonoro cambia gracias a 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” (Cox, 2018, p. 18).¹³ A través de los artefactos nos permitimos tomar distancia para tener un acercamiento distinto desde otra perspectiva, de tal manera que la exploración dentro de las capas de sonido concedan un reconocimiento cognitivo de nuestra espacialidad.

La corporalidad de la experiencia sonora no sólo 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, porque nos reconocemos físicamente en el espacio, además de que somos conscientes de ello. **Es de gran importancia extender nuestros sentidos, ampliar nuestro campo de afectos, no limitarnos a una escucha superficial de nuestra realidad y aventurarnos 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*.

13 “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”.

A lo largo del texto hemos usado el concepto de *auscultación* como referencia a la escucha profunda del silencio, un silencio contenedor de sonoridades en crudo, 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 (algunos 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 atender la masa sonora y extender 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: “La 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 al 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, donde el espectador-escucha demanda involucrar el cuerpo en el intercambio de afectos.

En la pieza *Layering Corpus* (2020), la artista mexicana Malintzi Cortés “CNDSD” 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; 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 sólo 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, 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.

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

Las piezas aquí propuestas a manera de dispositivos sonoros están diseñadas de acuerdo con tres puntos primordiales que deben estar implícitos en cada proyecto: 1) Los materiales deben ser de uso común, de manera que la socialización con el escucha-espectador se dé 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, 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 como el contenedor de paisajes quedos, plagados de sonidos silenciados (debido a 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 despojándolo de prejuicios, como si se tratara de una prótesis que secunda la corporalidad de la escucha.

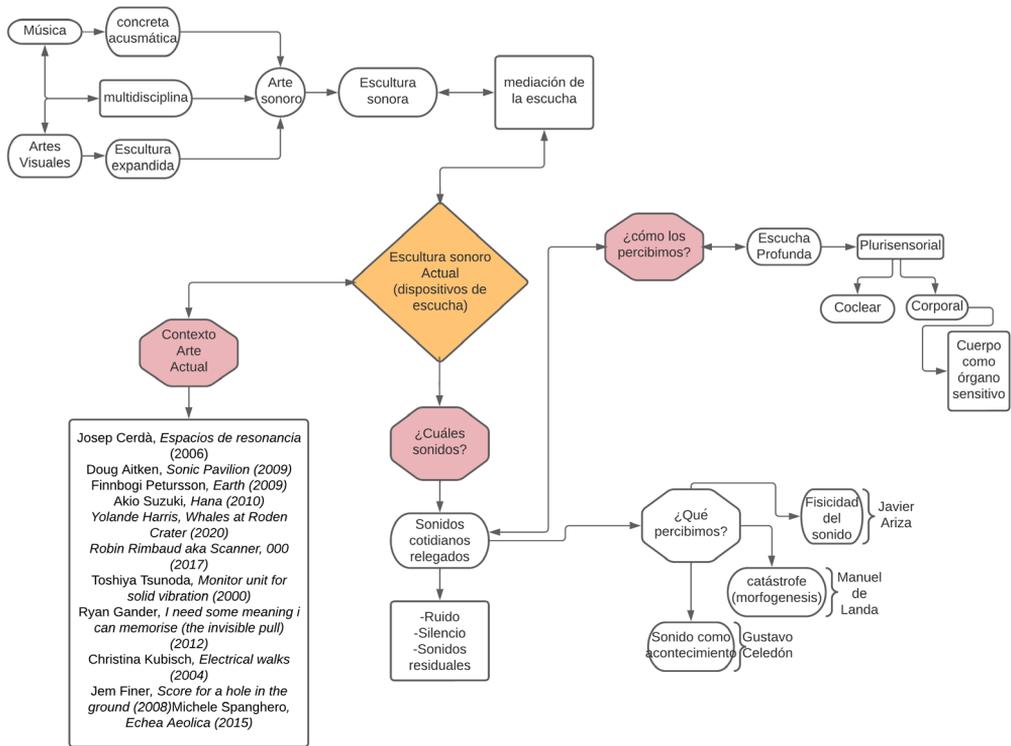


Figura 5: Elaboración propia, (2022). Mapa mental sobre la escultura sonora actual como dispositivos de escucha [mapa mental].¹⁴

Acusia (2019)

La escultura sonora se propone para el espacio público con el propósito de que el transeúnte casual tenga interés por hacer uso del dispositivo. Los materiales que se eligieron fueron objetos convencionales. Proponemos que el 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.

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



Figura 6: Xolocotzin, Elías, (2019). *Acusia* [registro fotográfico].¹⁵

Al estar construido con papel, el resultado sonoro distorsiona la percepción de los sonidos capturados, lo que permite al espectador atender los sonidos de su cotidianidad con una escucha renovada. Como se puede ver en la figura 6, el usuario debe colocar su 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 oído 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.

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, aunque también lo podemos encontrar en

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

algunos muebles. En México, los bafles que se construyen de manera artesanal para los sonideros¹⁶ están contruidos con este componente, ya que es un material económico que permite que el sonido se refleje fácilmente.

En la figura 6 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 obligara al espectador-escucha a flexionar ligeramente sus rodillas, obligándolo a recargar su cuerpo sobre la pieza. Dicha posición propicia que la concentración de la escucha y la percepción háptica sean óptimas.

Se requiere que el usuario coloque perfectamente su oído sobre el cono de papel, porque al hacerlo el sonido se tornará más nítido, así 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 posibilitaran al escucha atestiguar el intercambio de afectos entre los objetos que han de encontrarse en dicha búsqueda.

Estetoscopio áurico (2020)

La pieza se presentó en el marco del festival de arte sonoro Tsonami en Chile en su XIV edición. También formó parte del XVI Simposio Internacional de 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, sólo escucha como si se tratase de un estetoscopio auscultando el paisaje sonoro, en busca de aquellos sonidos a los que hemos dejado de prestarles atención.

Haciendo uso de materiales que permiten experimentar la resonancia del sonido, el *Estetoscopio áurico* propicia una escucha profunda para atender los micro-paisajes sonoros que John Cage llamó *silencios sonoros*, sonidos que han quedado rezagados por otros de mayor intensidad: paisajes sonoros no intencionales. El

¹⁶ *Sonidero* es el nombre coloquial que reciben las personas que se encargan de sonorizar eventos populares, en su mayoría bailes que conmemoran alguna festividad alusiva al origen o desarrollo de la comunidad que les contrata.



Figura 7: Xolocotzin, Elías, (2020). *Estetoscopio áurico* [registro fotográfico].

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 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 sólo con ayuda 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. El *Estetoscopio áurico* aprovecha la relación escucha-sonido para desarrollar experiencias inmersivas, 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, pues 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 sólo estamos compartiendo los sonidos, sino que, siniestramente, estamos compartiendo nuestra intimidad.

El espectador involuntariamente recrea los sonidos, pero 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 el *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 sucede la escucha. No hay que olvidar que nuestro cuerpo hace a 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 sólo serán revelados a través de dispositivos diseñados para su percepción.

En el *Estetoscopio áurico* se utilizaron materiales como cerámica, metal, manguera plástica y madera. El cuerpo cerámico que forma parte de la pieza (ver figura 7) 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, ya que, 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.

En nuestro caso de *Estetoscopio áurico*, 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, ya que acentúan la extensión que suponen los dispositivos contruidos para auscultar los sonidos a la distancia.

Colisionador sensorial (2020)

Colisionador sensorial, como mediador de la escucha de sonidos cotidianos, propone tener un acercamiento con el sonido como acontecimiento, en donde los sonidos y 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, sucede una colisión sensitiva, es decir, la experiencia estética se produce al dar pie a una meta-escucha renovada.



Figura 8: Xolocotzin, Elías, (2020). *Colisionador sensorial* [registro fotográfico].¹⁷

¹⁷ La pieza se presentó en la exposición *La Tormenta*, organizada por el proyecto de encuentro de arte contemporáneo CoIncidir en diciembre del 2020.

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 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-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 multidimensional” (Paquete, H., p. 29, 2015). La experiencia escultórica se torna pretexto para proyectar el encuentro de los afectos.

Los objetivos detonan una escucha agudizada y profunda que invita así espectador a interactuar con el objeto sonoro y 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 la figura 8, para las decisiones que se tomaron en el desarrollo de las piezas, se consideraron las formas en que socializaron con el espectador. En el caso del *Colisionador sensorial*, el reto no sólo 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 estos, los sonidos se reflejan entre los paneles al estar el usuario al centro, de alguna manera el sonido no sólo atraviesa sus canales auditivos, sino también su cuerpo al evidenciar la necesidad de atender al sonido con un cuerpo sensitivo.

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 dispuso a atender a las resonancias que sucedieron en el espacio de exhibición, ya que el encuentro entre los cuerpos se registra por instantes azarosos.

Residuos plurisensoriales (2021)

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 percibir 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 a 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.



Figura 9: Xolocotzin, Elías, (2021). *Residuos plurisensoriales* [registro fotográfico].¹⁸

Al hacer un acercamiento a la ontología orientada a objetos, reparamos en el sonido en crudo sin prejuicios, ya que damos cuenta de que el sonido, al igual

¹⁸ La pieza forma parte del proyecto beneficiado por el programa PAPIAM – D 2021, gestionado por el Centro Multimedia México.

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 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 encontrará en una situación de escucha que demandará atender lo sonoro no sólo 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 depende 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, pretender 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 son en la conjunción de estos y no alguno en 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 trabaja con estrategias para percibir de manera háptica el paisaje sonoro, sitúa al espectador dentro del acontecimiento 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, es 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 aurál, sino que aludiera prioritariamente al tacto. Por ello se decidió ocupar electrónica de autor que permitiera traducir las vibraciones que produce el sonido sobre la madera en pulsos electrónicos (ver figura 9).

Para obtener una respuesta más satisfactoria, se optó por utilizar una madera cuya sensibilidad a las vibraciones sonoras fuese mayor; se utilizó madera fresno y se realizaron pruebas de respuesta al sonido para calcular el espesor. Es importante 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.

En este mismo sentido, *Residuos plurisensoriales* se acerca a la percepción corporeizada, sin embargo, se optó por dar prioridad a la percepción a través de la piel que recubren las palmas de mano. El sonido que capta la escultura no se amplifica en un sentido acústico, sino que el estímulo se traduce a pulsaciones eléctricas, estas 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 mayores estridencias, el cuerpo será expuesto a un pequeño choque eléctrico, sin hacer daño al usuario, sino remitiendo a las habilidades desarrolladas por aquellos que han perdido la escucha coclear.

Todos los sonidos son yo: cabina para espacios sonoros desde y en la virtualidad para explorar el océano sonoro con sonidos cotidianos (2022)

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 al 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, donde el ambiente sonoro no difiere de ello. Tendemos a creer que nuestra relación con el sonido 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 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, ya que el espacio propone una auscultación del ambiente sonoro del que nuestro cuerpo forma parte. Somos el sonido, uno que se encuentra en una constante morfogénesis a la que accedemos tras una escucha profunda.



Figura 10: Xolocotzin, Elías, (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].¹⁹

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, notamos que 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.

¹⁹ La pieza forma parte del proyecto beneficiado por el programa PAPIAM-D 2021, gestionado por el Centro Multimedia México.

Como puede observarse en la imagen (figura 10), 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.

Nos interesaba que el aspecto de la escultura en madera MDF mantuviera una estética similar a las esculturas virtuales que se encuentran a lo largo del recorrido virtual, de 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 y el espacio virtual son, al mismo 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 y giroscopios, por mencionar algunos. 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 situacionistas,²⁰ para posibilitar que el recorrido que hace el espectador en el espacio virtual sea un descubrir de sonoridades. El objeto escultórico evidencia el descubrimiento cuando anuncia 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.

20 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).

Atisbos de una simbiosis afectiva sono-háptica (2022-2023)

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 sensibles a los estímulos sonoros.



Figura 11: Xolocotzin, Elías, (2023). *Atisbos de una simbiosis afectiva sono-háptica*, [registro fotográfico].

Hemos estado ubicando nuestro cuerpo en el tiempo-espacio de manera automatizada sin reparar en ello, es por ello que la experiencia escultórica que proponemos 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 sólo 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, así el usuario detona el acontecimiento sonoro con los movimientos de su cuerpo sobre la superficie metálica, a su vez, es responsable de los sonidos que emanan de las bocinas que se encuentran suspendidas, de 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 11). 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 generaron tras la interacción con el usuario serían los incitadores para que el resto de las piezas entraran en funcionamiento, sobre todo aquellas piezas cuyo sistema de amplificación estaba sustentado en las propiedades acústicas del material.

En *Atisbos de una simbiosis afectiva sono-háptica* se usaron sensores que permiten atender los instantes en que 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.

Atisbos hacia la investigación académica en relación con la escucha en el contexto del arte actual como práctica pedagógica

Este apartado refiere 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, nos damos cuenta de la importancia que tiene la experiencia estética plurisensorial en el desarrollo cognitivo. Al dar lugar a una práctica pedagógica disruptiva se aprende a aprehender la mediación que suponen la escucha-percepción con nuestro entorno.²¹

Promovemos, en este proyecto, la provocación no como una intimidación al sujeto, sino como una estimulación a la exploración del océano sonoro, es decir, 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 lo largo del texto usamos el concepto de *pedagogía disruptiva* ya que “favorece 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., y Carrió Llach, M., 2016, p. 384). Ya que las 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, en una práctica de contemplación y como parte del desarrollo cognitivo de los asistentes a las provocaciones de escucha diseñadas en el terreno de la escultura sonora.

La experiencia de la escultura sonora en el aprendizaje de la escucha

En los últimos años nos 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, los escuchas están dispuestos a indagar.

²¹ Uso en el presente texto los conceptos *escucha* y *percepción* como si se trataran de un solo concepto. Esto hace énfasis a que la escucha no sólo sucede a través de una estimulación de los canales auditivos, sino que se activan el resto de nuestros canales receptores en conjunto y no en lo particular.

Nos parece importante trabajar con infancias ya que consideramos que han pasado por menos filtros generadores de prejuicios, de tal manera que aún están dispuestos a disrumpir aquello que les 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 atañe a si son resultado de un reverberación o una reflexión, sino que 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 utiliza hoy es una forma de entrenar” (Camnitzer, 2013). Romper con las formas rancias de atender el sonido no sólo supone un pensamiento crítico, puesto que permite a las infancias atender su entorno desde una perspectiva autoconstruida donde 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 de que cada cual tendrá una experiencia estética disímil a la de su vecino. Por ello coincidimos en que “las provocaciones pedagógicas 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 en 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.

Es por ello que, en nuestra práctica como mediadores de la experiencia de escucha, a partir del trabajo con infancias y desde el terreno de la pedagogía disruptiva, encontramos en las 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. Un ejemplo

claro son los hermanos Baschet,²² quienes desarrollaron todo un sistema de esculturas como provocación para que los asistentes a los laboratorios y recintos de exploración formaran 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 sólo atender el paisaje sonoro circundante, sino que, al mismo tiempo, se puede aludir 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 se pone en contexto al escucha dentro del constante flujo del océano sonoro, aunque 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* 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 percibir los primeros sonidos que se escuchan por la mañana, además de que hace la invitación a traer a nuestro espacio sonidos de otros contextos.

La práctica del diario sonoro permite ser atendido desde una transdisciplinariedad ya que aborda el registro de la experiencia a través de palabras y 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 recurso del autoaprendizaje. Si es que hay algo que aprender, sería mejor pensarlo como una aprehensión de afectos: “Tradicionalmente se ha

22 Para ahondar en el trabajo de los hermanos Baschet y sus aportaciones en activación de espacios, así como en sus prácticas pedagógicas, recomendamos remitir al trabajo de investigación del Dr. Iván Navarrete *Favor de tocar: escultura sonora Baschet MX*.

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.

El *Diario sonoro* dota de herramientas en cuanto a la contención de la experiencia y promueve la escucha profunda al dar lugar a una escucha en la que no sólo se atienden los sonidos en primer plano, puesto que también a aquellos que han sido silenciados por otros de mayor intensidad. Habría que pensar que la escucha de paisajes sonoros “no se trata sólo 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 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: “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 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 geste un terreno ávido de una escucha libre de prejuicios.

Habitar el espacio sonoro desde la práctica pedagógica como mediación de la experiencia

Sin duda, la relación entre las artes sonoras, lo que compete a la escultura con sonido, y las prácticas pedagógicas no se constipa en la imitación de las técnicas desarrolladas por los artistas, mucho menos a pensar el objeto artístico como 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 suponen las 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 los resultados de las prácticas pedagógicas permanecen inmóviles, la experiencia les llega de manera estéril, 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 sólo 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.

Algunas instalaciones de escultura sonora, como la obra para espacio público, *TOON, ASSEN* del artista holandés Jeroen Bisscheroux, en donde la práctica

pedagógica supone una exploración de la herramienta-dispositivo por parte del usuario, no hay una sola manera de hacer uso de la escultura. Sin embargo, 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). La exploración del objeto escultórico como un detonante del desarrollo cognitivo y, por ende, de la aprehensión del conocimiento depende 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 usarlas 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 su presencia. Procuremos 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 sucede al momento de participar en la experiencia sonora como acontecimiento.

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 supone que las estrategias pedagógicas utilizadas en relación con las artes se han puesto en práctica como si se tratara de una asignatura en la que los elementos se presentan como objetos inamovibles y monolíticos. Sin embargo, como hemos podido atender, es en los espacios fuera de las aulas institucionales donde se promueve 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” (Krause, 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 manera que nuestro cuerpo está aprehendiendo conocimiento de lo que sucede a su alrededor. Sería reduccionista pensar que sólo a través de datos duros aprendemos a reconocer nuestro entorno, pero 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 conocimiento 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 aparentemente no están aportando nada a nuestra relación con el espacio-tiempo, pero es en este acallar de los ruidos, que perdemos la riqueza en tesituras del paisaje sonoro, no sólo 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 sólo hay que romper con las viejas prácticas pedagógicas orientadas a las artes, 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 les provee 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, 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 la experiencia de escucha.

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 ocluarcentrista. Hoy en día, algunos proyectos, como los mencionados en este libro, 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.

El caso del laboratorio sonoro para infancias: exploradores del paisaje sonoro

Se indica que “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), nosotros consideramos importante que la investigación en y para las artes tenga una resonancia directa con las personas más jóvenes. Es por ello que parte de nuestro desarrollo profesional ha estado vinculado con la docencia, tenemos 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 desprendió 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.

Durante el desarrollo de la actividad, las y los asistentes se dieron cuenta de los sonidos que los rodean, no sólo en una primera capa sonora, sino que prestaron 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.

El proyecto de pedagogía en arte sonoro “La tercera oreja docente”, que se desarrolla en el marco del proyecto Tsonami Arte Sonoro,²³ 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 sustentada en ejercicios diseñados a partir de la investigación de los hermanos Baschet, John Cage, Pauline Oliveros, Murray Shafer y Pierre Schaefer, es así que logra un genuino acercamiento a la exploración sonora. 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 notado 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 sólo en técnicas de construcción y recursos materiales, sino en su aplicación, ejecución y activación.

²³ Tsonami Arte Sonoro es una organización de Valparaíso, Chile, dedicada al fomento, desarrollo y promoción de las prácticas sonoras contemporáneas. Desde el 2007, su actividad más relevante ha sido producir el Festival Internacional de Arte Sonoro Tsonami.

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 a partir de la especulación y el desarrollo de estrategias creativas para atender la resonancia siniestra de los sonidos ordinarios, lo cual 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). Escuchar sin prejuicios permite un mejor aprendizaje de nuestro cuerpo como un conjunto de sensores que nos permiten reconocernos en el espacio-tiempo.

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 este 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 que es una provocación para profundizar sobre la aplicación de estas en las prácticas pedagógicas, 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, 2019, p. 194). Estás ante 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

Este libro surge de la necesidad de atender al sonido con una escucha renovada que se cuestiona: ¿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 consideremos 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 en el 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 manera que quienes atienden el espacio sonoro, vinculando su experiencia con la del objeto escultórico, extienden 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., 2020, p. 39), 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 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 su expresión, sucede en las experiencias escultóricas diseñadas y propuestas en este libro.

Lo anterior devendrá a propósito del contexto en el que se realiza este texto 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, 2021, p. 46). 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, al vivirlo en carne propia, se puede 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., 2016, p. 6). Los materiales ensamblados fueron electos por su origen, creados a partir del resto de otras materias primas, considerando su fragilidad temporal. Al hacer uso de estos materiales, pensamos que el espectador los utilizaría 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 apartados, las experiencias escultóricas propuestas se fueron construyendo. Por lo tanto, existe una correspondencia a lo largo de cada una de las partes suscritas en el presente trabajo. Son, al mismo tiempo, reflexiones que fueron sucedien-

do conforme se fue desarrollando la investigación. Encontraremos en las piezas referencias no sólo a la literatura especializada atendida, sino a las propuestas de escultura sonora de nuestros 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 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” (Paquete, H. , 2015, p. 39).¹ 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 fue exhaustiva, esto significó hacer una lectura de textos de quienes consideramos como antecedentes dentro de los distintos campos de investigación a los que hace referencia este libro, sin embargo, para tener un acercamiento de primera mano se recurrió al análisis de artículos, la asistencia a cursos, seminarios y 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. En el desarrollo fuimos encontrando resonancia con los resultados y reflexiones que aún se están presentando, esto permitió pensar la experiencia del sonido y su percepción como una red y no sólo como una consecuencia: “El futuro ser humano conoce el mundo primordialmente por medio del sentido de los oídos, visualiza un universo esférico, protegido, confortable. Esta inaugural percepción espacial le confiere necesidad de refugio y la búsqueda de este” (Pujol. I, 2021, p. 25). Nuestra relación con el entorno sonoro supone una experiencia que se va gestando al tiempo que vamos desarrollando nuestras interfaces, la piel que protege nuestro ser es un vínculo con los elementos que nos rodean, antecede nuestro contacto con la expresiones de la naturaleza.

¹ “Referindo-se aos sons não como objetos únicos, mas como eventos. Fenómenos que se manifestam na transitoriedade do tempo e da percepção”.

Debemos señalar que algunas de las piezas que forman el cuarto capítulo 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, forman parte de nuestro fondo sonoro.

Como podrás haber notado, nuestro ensamblaje entre el sonido, el objeto escultórico y el cuerpo del escucha, no se atiende como un hecho aislado. 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, cualquiera que sea, no sólo se escucha con los oídos, puesto que la escucha coclear no actúa sola. Nuestro proceso cognitivo para con lo sonoro se apoya 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” (Paquete, H., 2015, p. 40).² Como mencionamos, 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 cuerpo, ya sea sujetando con las manos o incluso abrazando las piezas: “La creación de un espacio escultórico debe tener como

2 “O som é um elemento transitório, fugaz, contraditório, misterioso, cheio de ambiguidades e deve ser encarado na minha argumentação como uma entidade ou imanência”.

conclusión el aparecer de una ‘atmósfera’” (Lezaeta, R. H., 2020, p. 29) con la intención de señalar la experiencia de la escucha profunda. Es importante señalar que las piezas no generan sonidos nuevos, sino que permiten atender 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 acústicas no identificables en un sentido lingüístico o musical, permite atender la experiencia aurál 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” (Balbontín y Klenner, 2021, p. 56). Los nodos efímeros que sonorizan el afecto en relación al tiempo forman parte de un acontecimiento que está en continua expresividad.

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, trabajamos en la investigación del evento sonoro, 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 López y Gustavo Celedón, quienes 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 hacer a 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 sucede en la cotidianidad, 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 se expresa para sí mismo no porque actúe solo o sea independiente del resto de los objetos o evento, sino que sucede como un acontecimiento sonoro en sí mismo.

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 es la posibilidad de atender a los intercambios de afectos con el sonido, libres 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, 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 notado que la escucha (plurisensorial) se sucede en un tejido de afectos.

Nuestra propuesta pretende ser un vehículo cual dispositivo que permite atender a los sonidos cotidianos con una escucha plurisensorial profunda y atenta, con el propósito de 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 dan cuenta de las múltiples posibilidades en que los cuerpos se fusionan durante ínfimos eventos sonoros, estos ocurren a cada instante en lo cotidiano 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., 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. 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., 2017, p. 1), sin ser descuidados en la presentación de los mismos. Debemos 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.

Es por ello que este libro se presenta como una puerta abierta a explorar las infinitas posibilidades que desde la escultura sonora experimental se pueden desarrollar en la investigación-producción en y para las artes de hoy en día.

Glosario

Acusmática: retomamos el concepto con el cual se le nombraba a los discípulos de Pitágoras, *akousmatikoi*. Ellos no tenían la oportunidad de ver al maestro, sólo 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). Nos referimos a la autonomía de la expresión del sonido en tanto objeto, los 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.

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 sólo 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 llamará *instalación total*: “ya que se construye de tal manera que el espectador se encuentra 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 soni-

dos 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 todas las señales recibidas a través del éter” (Toop, 2016, p. 15). 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.

Residuos sonoros: 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, sería la materia que fondea el paisaje.

Sonido en crudo: acontecimientos sonoros previos a ser significados. Aquellos que se atienden

desde su fisicidad, de los que atestiguamos su expresividad, escuchar a través del sonido.

Índice de figuras

- 75 | **Figura 1:** Elaboración propia, (2022). Tabla a partir de las funciones de escucha propuestas por Schaffer [tabla].
- 77 | **Figura 2:** Elaboración propia, (2022). Tabla de escucha del entorno sonoro a partir de la propuesta de Pelinski [tabla].
- 103 | **Figura 3:** Elaboración propia, (2021). La percepción corporal y cognitiva del sonido [mapa mental].
- 108 | **Figura 4:** Elaboración propia, (2022). Sonido + cuerpo + objeto [gráfica digital].
- 153 | **Figura 5:** Elaboración propia, (2022). Mapa mental sobre la escultura sonora actual como dispositivos de escucha [mapa mental].
- 154 | **Figura 6:** Xolocotzin, Elías, (2019). *Acusia* [registro fotográfico].
- 156 | **Figura 7:** Xolocotzin, Elías, (2020). *Estetoscopio áurico* [registro fotográfico].
- 158 | **Figura 8:** Xolocotzin, Elías, (2020). *Colisionador sensorial* [registro fotográfico].
- 160 | **Figura 9:** Xolocotzin, Elías, (2021). *Residuos plurisensoriales* [registro fotográfico].
- 163 | **Figura 10:** Xolocotzin, Elías, (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].
- 165 | **Figura 11:** Xolocotzin, Elías, (2023). *Atisbos de una simbiosis afectiva sono-háptica*, [registro fotográfico].

Fuentes de consulta

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 sincronicidad 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" -GREASAS- 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.

- 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., y Bertinetti, 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., y 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. Meillas-soux, 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., y 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 .
- 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.
- Grayson, J. (1975). *Sound sculpture*. Vancouver: Aesthetic Research Centre of Canada.
- 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., y Ramírez, M. (2016). *El objeto cuádruple*. Anthropos. ISBN: 9788416421398.

- Hausmann, R. (2011). *Correo dadá*. Madrid: Acuarela. ISBN:9788477742074.
- Iges, J. y 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 International 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 artificio*. 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.
- O'Callaghan, C. (2022). *A multisensory philosophy of perception*. Oxford University Press, USA. ISBN: 9780192859631.
- 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.
- 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 res-to-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.
- 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., y 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., y 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.
- 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". *Eikasia: Revista de Filosofía*, 203-214.
- Atienza, R. (2008). "Identidad sonora urbana". *Eurau'o8*, 13. <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00379907>
- Balbontín, S., y 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). Recuperado el 2 de noviembre de 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). Recuperado el 23 de mayo de 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>
- 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>
- Castillo Villapudua, K. (2019). "Claves teóricas en Manuel De Landa: de la ontología de-leuziana, los ensamblajes, emergentismo y la historia no lineal". *Andamios Revista de Investigación Social*, 16(40), 229. <https://doi.org/10.29092/uacm.v16i40.705>
- 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). "Liberalismossonoros.reflexionessobreunaestéticaliberal". *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). Recuperado el 2 de noviembre de 2021 de <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>.
- David Toop. - *Wikipedia, la enciclopedia libre*. Es.wikipedia.org. (2020). Recuperado el 23 de mayo de 2020 de 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.
- 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_oído.pdf
- 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-composicion-de-paisajes-sonoros-como-musica-global-B.-Truax.pdf>
- Domínguez, 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
- 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>
- Erfanian, M., Mitchell, A. J., Kang, J., y 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=vDY9oCqE5jg>> [Accessed 26 October 2020].
- Gómez, J. (2011). "Borges ante el río de Heráclito". *Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción*, 4(1), Pp. 3-24
- 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>
- González Grandón, X. (2019, septiembre 11). La Música vibrante: Una propuesta al imperativo auditivo. *Instituto de Filosofía y Ciencias de la Complejidad*. Recuperado el 21 de noviembre de 2022 de <http://www.ificc.cl/la-musica-vibrante-una-propuesta-al-imperativo-auditivo/>
- Gotthold Ephraim Lessing. - *Wikipedia, la enciclopedia libre*. Es.wikipedia.org. (2020). Recuperado el 23 de mayo de 2020 de 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://historia-critica843.files.wordpress.com/2011/09/groys-b-la-topologic3ada-del-arte-contempor3a1neo.pdf>
- 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*. Recuperado el 24 de mayo de 2022 de <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>
- Krause, 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/Krause.pdf
- Laranjeira, J. dos S. (2014). Tránsitos sonoros. El paisaje sonoro a partir de las tramas de la sincronicidad 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>
- López, F. 2019. Sonic Creatures - Francisco López. Recuperado el abril 16, 2021, de <http://www.franciscoLópez.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. <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>
- 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>
- 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>
- 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
- 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>
- Peter Weibel - *Wikipedia*. En [wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Weibel). (2021). Consultado 2 Noviembre 2021, En https://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Weibel.
- Pierre Schaeffer. - *Wikipedia, la enciclopedia libre*. Es [wikipedia.org](https://es.wikipedia.org/wiki/Pierre_Schaeffer). (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>
- 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., y 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.voi24.418>
- Ratti, F. S., y 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/articles/sonograma04_solRezza_paisajeSonoro.pdf
- Richard Wagner. - *Wikipedia, la enciclopedia libre*. Es.wikipedia.org. (2020). Recuperado el 23 de mayo de 2020 de 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.sul-ponticello.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.voi17.9711>
- 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., y Rocha, J. (2015). "La materia contraataca: una tentativa objetológica". *Obra Digital*, 9(2014-5039), 80-96. Recuperado el 24 de mayo de 2022 de <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
- 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>
- 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*. 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/re-sena-profesores/51-informacion-gustavo-celedon-borquez>

- 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-composici3n-de-paisajes-sonoros-como-m3sica-global-B.-Truax.pdf>
- Vlad3mir Tatlin. - *Wikipedia, la enciclopedia libre*. Es.wikipedia.org. (2020). Recuperado el 23 de mayo de 2020 de https://es.wikipedia.org/wiki/Vlad%C3%ADmir_Tatlin
- Weibel, P. (2001). "El mundo como interfaz". *Elementos: Ciencia y Cultura*, A3o/Vol. 7, n3mero 040, 23–33.
- Xolocotzin, E. P. (2021a). *Ontolog3a del sonido cotidiano: un acercamiento a la escucha del paisaje sonoro especulativo a trav3s del arte sonoro actual*. Dialnet. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8352047>
- Xolocotzin, E. P. (2021b, diciembre 2). *Acercamiento a la escucha mediada por la escultura sonora contempor3nea*. *Transversal Sonora*. Recuperado 30 de septiembre de 2024, de <https://transversalsonora.com/revista/#2>
- Xolocotzin Eligio, E. P. (2022). La corporalidad de la escucha. *MAGOTZI. Bolet3n Cient3fico de Artes del IA*, 10(19), 52–59. <https://doi.org/10.29057/ia.v10i19.6900>

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,

de Elías Paracelso Xolocotzin Eligio,
se terminó en marzo de 2025.

Colección Visualidades | Vol. 2

Esta investigación se inserta en el campo de la escultura experimental. Las obras propuestas a lo largo de este trabajo invitan a pensar la escultura en relación con el sonido y el cuerpo del espectador, como una ecología de afectos en constante intercambio de expresiones, mismas que forman parte de la experiencia plurisensorial.

El lector podrá encontrar a lo largo del texto los conceptos que fueron integrando la propuesta discursiva, dado que la materialidad de los objetos fue determinante para la lectura conceptual. Por ello, se recurre a corrientes filosóficas actuales, como el realismo especulativo, y a aquellas que, de alguna manera, se mueven en su periferia, lo que permite pensar el objeto más allá de su función como conductor de arte, sino también como agente. Del mismo modo, el sonido emancipado de la fuente que lo provoca permite atender al paisaje sonoro desde su propia expresividad lejos de una correlación del sujeto que lo percibe.

Es importante dar cuenta que, aun respetando la independencia de cada objeto en la red de la experiencia artística propuesta, el cuerpo del espectador no queda relegado a un segundo plano, sino, por el contrario, se atiende la percepción desde la perspectiva de las ciencias cognitivas –tomando el concepto de *embodiment*–. De esta manera, se propone una experiencia con el sonido que, más que una escucha coclear, llega a ser corpórea, así como un desarrollo cognitivo que rebasa la intención de detonar el recuerdo y que, además, provoca experiencias motrices y neuronales.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

