



EL DES-ENSORDECIMIENTO COMO FORMA DE ACTIVACIÓN DE LA ESCUCHA AMPLIADA EN EL ARTE SONORO

DE-SENSING AS A WAY OF ACTIVATION FOR EXPANDED
LISTENING IN THE SOUND ART

DOI: 10.25100/n.v0i31.11994

Estefanía Díaz Ramos¹
Universitat Politècnica de València, Valencia, España
estefy15091@gmail.com
ORCID: 0000-0002-5954-5414

Recibido: 1 de marzo de 2022
Aprobado: 23 de mayo de 2022

ISSN en línea 2539-4355 / ISSN impreso 1900-9909
Este trabajo está bajo la licencia internacional [Creative Commons BY NC SA 4.0](#).

¿Cómo citar este artículo? / How to quote this article?

Díaz Ramos, E. (2022). El des-ensordecimiento como forma de activación de la escucha ampliada en el arte sonoro. *Nexus*, (31), e30211994. <https://doi.org/10.25100/n.v0i31.11994>

Resumen

La continua naturalización de los sonidos del entorno desarrollada por medio de una escucha selectiva ha contribuido con diferentes procesos de adiestramiento sensorial, que identifican como ruido a todo aquello que moleste o impida un tránsito rápido y desatento, en un mundo que descarta la contemplación.

Frente a este ensordecimiento sistemático, en el campo del arte sonoro emergen procesos de escucha ampliada y empática, relacionados con la activación de la percepción de aquellos sonidos, paisajes, relatos y narrativas descartadas.

Este breve texto busca indagar sobre algunas formas en las que la plástica sonora se ha enfrentado al silenciamiento del entorno. Así, a través del concepto de *des-ensordecimiento* se pretende reflexionar sobre cómo diferentes estrategias sonoras aportan a la desestabilización de un oído social neutralizador; abriendo la puerta a un conjunto de producciones híbridas que cuestionan la escucha selectiva y validan sonoramente aquel ruido que transforma nuestro habitar en el mundo.

Palabras clave: Escucha, Des-ensordecimiento, Arte Sonoro, Comensalidad Reflexiva.

Abstract

The continuous naturalization of environmental sounds developed through selective listening has contributed to different processes of sensory training, which define as noise anything that disturbs or prevents a quick and inattentive transit, in a world that discards contemplation.

Faced with this systematic deafening, processes of expanded and empathetic listening emerge from sound art. These processes are related to the activation of the perception of those soundscapes, stories and narratives that have been discarded.

This brief text aims to investigate some of the ways in which sound art has confronted the silencing of the environment. Thus, through the concept of *de-sensing*, the idea is to explore how different sound strategies contribute to destabilize the neutralization of social ear. The concept opens the door to a set of hybrid productions that challenge selective listening and sonically validate the noise that transforms our dwelling in the world.

Keywords: Listening, De-sensing, Sound Art, Reflexive Commensality.

Origen del artículo

Este texto refleja algunos de los avances realizados en el proceso de investigación doctoral personal, que aún se encuentra en realización, y tiene como objetivo el proponer una

nueva forma de enfoque artístico, teórico y metodológico, a partir del concepto de desensordecimiento como eje articulador de la práctica artística y las narrativas subalternas, a través del arte sonoro.

Introducción

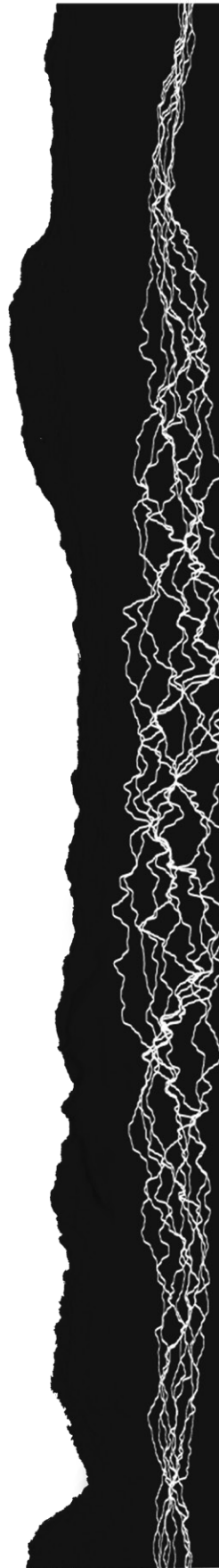
A lo largo de la historia, los sujetos nos hemos encontrado continuamente rodeados por el sonido, sin embargo, dada su naturaleza, no siempre somos conscientes de su permanente proximidad (Schafer, 2003). Esta percepción relativa del entorno resonante se debe al desarrollo de diferentes formas de regulación acústica que, a través de un adiestramiento sensorial, jerarquizan la percepción y neutralizan eventos sonoros al sintonizarlos como naturales.

Gran parte de los eventos sonoros a los que asisten las personas en su vida sufren entonces de una suerte de silenciamiento que permite el tránsito a través de ellos de una forma desatenta. En muchos casos, incluso se llega a pasar por alto que el sonido y su presencia “está indisolublemente unido a nuestra percepción y experiencia” (Horta, 2019, p. 20). Debido a ello, surge la pregunta sobre el papel que ocupan la escucha y el sonido en la forma de habitar nuestro entorno circundante.

Para responder a esta pregunta empezaremos acercándonos a algunas de las características principales del sonido: el sonido es un flujo de ondas mecánicas que se propagan en el espacio a través de un medio elástico como el aire. Estas ondas tienen su origen en la vibración de un cuerpo y, además, en su resonancia y reverberación, pueden rodear tanto al objeto emisor como a los otros presentes en el espacio. Así, la fuente toma una doble connotación (Nancy, 2002) dentro del proceso de percepción-emisión sonora en donde el objeto sonoro puede “captar al mismo tiempo que es captado” (Jerkovic, 2009, p. 200).

Por otro lado, al no tener presencia ni duración lineal, las ondas sonoras actúan entre ellas, modificándose y mezclándose de manera constante. “Ya sea en una sala de conciertos o un centro comercial, dentro de objetos o incluso dentro de [la] propia garganta” (LaBelle, 2006, p. 3) el sonido está presente y en constante transformación. Debido a ello, el comportamiento de las ondas se encuentra en un lugar de fluctuación continua, que además imposibilita la identificación absoluta de *sonidos puros* por medio del uso de los sentidos.

Las características y comportamientos de las ondas sonoras, en medio de sus constantes fluctuaciones y transformaciones, generan en los individuos que las perciben una imposibilidad para detectar de manera exacta la fuente, intensidad y duración de la emisión. Teniendo esto en cuenta, cabe afirmar que, aunque se presencie el mismo evento acústico, no es posible que todas las personas que lo asistan tengan una percepción homogénea de este (Schafer, 2013).



El sonido presenta en sí una difícil relación con el concepto de lo inteligible dentro de su percepción, y para analizar su papel en nuestro acercamiento al entorno



Metodología

El diseño metodológico en esta investigación en desarrollo se plantea desde la necesidad de establecer vínculos entre las herramientas conceptuales y los métodos de investigación cualitativa propios de las ciencias sociales, y los postulados tanto prácticos como teóricos dentro del campo del arte sonoro. Esto, con el fin de consolidar una propuesta interdisciplinar que tenga como base el concepto de des-ensordecimiento, a la hora de identificar y generar formas de escucha y plástica sonora que cuestionen los procesos de silenciamiento social, a partir del ensordecimiento corporal inconsciente, que se da como fenómeno de la escucha desatenta.

Hasta ahora se ha buscado consolidar una base teórica-conceptual e identificar algunas de las estrategias de des-ensordecimiento a partir de diferentes estudios de caso, para construir así una batería de conceptos que permita en un futuro, no solo identificar los tipos de des-ensordecimiento a través de la práctica artística; sino también, proponer nuevas formas de vincular las demandas sociales con el reclamo a una escucha consciente, por medio de la plástica sonora.

A lo largo de este artículo se plantearán los diferentes avances en el terreno de lo conceptual y la idea de la creación de unas categorías de análisis sólidas, y en un futuro se espera continuar ampliando las categorías y poner en práctica lo desarrollado a continuación por medio de la plástica sonora como herramienta de creación interdisciplinar.

El sonido latente y la escucha heterogénea

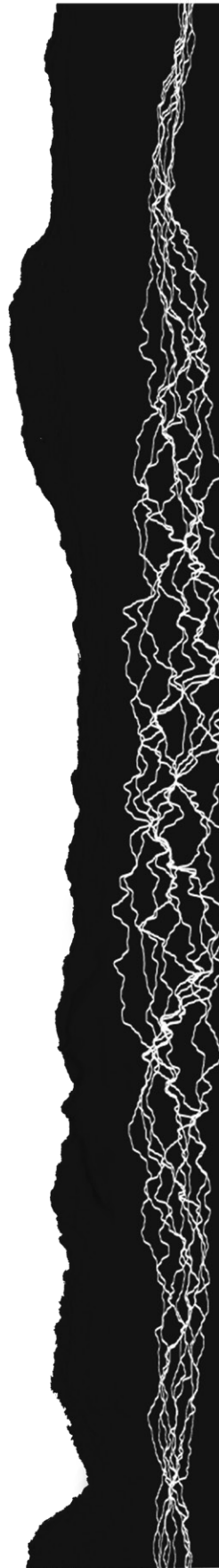
La dificultad en la identificación clara de las ondas sonoras durante los ejercicios de percepción, viene a ubicar al sonido en el plano de lo latente, en tanto que, a pesar de encontrarse aparentemente inactivo y oculto, está presente siempre e incluso en su existencia “implica tanto encubrimiento, como un estímulo al descubrimiento” (García Ildarraz, 2012, p. 800). Teniendo en cuenta esto, la escucha se puede entender como la forma en la que percibimos parte de una amalgama sonora a través del cuerpo – generalmente por medio de nuestra cavidad auditiva–, que en su resonancia logra no solo evidenciar; sino también ocultar, descartar o enmascarar ondas presentes.

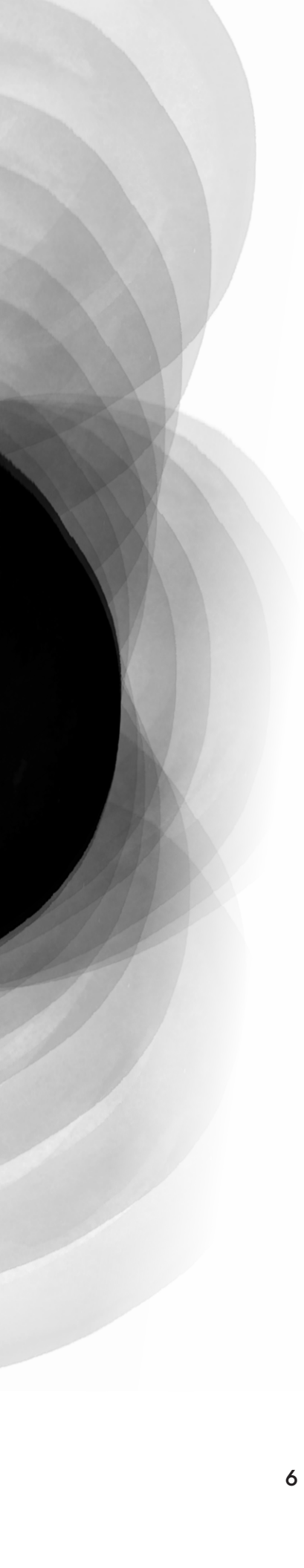
Las ondas sonoras se procesan en el cerebro de manera continua pero no siempre consciente, y su percepción es completamente relativa al cuerpo receptor. No todos escuchamos el mismo evento sonoro de la misma forma y continuamente pasamos por alto una enorme cantidad de emisiones a nuestro alrededor.

A través de estas características propias del sonido y la escucha, emergen dos conceptos que, en su interrelación, han aportado a la caracterización y análisis de los procesos de percepción sonora ampliados, no solo a la ejecución física de la acción, sino también a sus significantes sociales. Los dos conceptos por desarrollar son: el ensordecimiento, proveniente del arte sonoro, y su relación con el oído social, proveniente de las ciencias sociales.

El ensordecimiento por su parte, es un concepto inicialmente acotado por el compositor y artista sonoro Raymond Murray Schafer (2013), para caracterizar una actitud de escucha pasiva. Este concepto, se ha revisado desde diferentes perspectivas y ha cobrado cada vez más importancia con el surgimiento de intereses académicos por investigar la experiencia sensorial cotidiana más allá de la vista.

Siguiendo esta línea, la investigadora e historiadora de la música Carmen Pardo Salgado (2016) nos afirma que:





La vida moderna (...) calibrada desde la escucha, manifiesta síntomas de un gran ensordecimiento respecto al entorno. Sea a causa de la música convertida en un mueble más, a causa del incremento del volumen sonoro que produce la concentración de automóviles particulares, transportes públicos, obras en las calzadas u otros, el entorno aparece a menudo, como un espacio liso. Esto no significa que el oyente deje de escuchar, la escucha se produce en continuidad, pero, de hecho, simplemente se oye, no se escucha, del mismo modo que se puede mirar sin ver. Con esa escucha las rugosidades del espacio sonoro, sus estriaciones y granos son reducidos a un plano en el que nada surge con volumen, todo parece asimismo convivir en continuidad, formar parte de la misma intensidad sonora (p. 16)

Así, podemos notar que, con el pasar del tiempo y el desarrollo teórico, el ensordecimiento se configura ahora como una caracterización crítica de las formas de escucha desatenta predominantes, que los individuos y colectivos han empleado para lidiar con la sobreinformación acústica y las demandas de rapidez de tránsito en los espacios, desde la modernidad hasta nuestros días.

Ahora bien, para ahondar este concepto se hace necesario abordarlo desde cuatro aspectos:

- * Primero, como una forma de adiestramiento sensorial en donde, por un lado se ubica a la escucha como un sentido secundario que acompaña a la vista como mayor recopiladora de información; y por otro se potencia cotidianamente una sintonía con las regularidades del exterior, que adopta como natural el sonido del entorno y de cierta manera lo silencia (Schafer, 2013).
- * Segundo, desde una perspectiva de diversas modalidades de audición, en donde el *oír* como fenómeno fisiológico y la escucha desatenta centrada en los índices (Barthes, 1986) ocupan más de la mitad de nuestra percepción sonora cotidiana; desplazando otros tipos de escucha guiados hacia el desciframiento de los signos y la presencia del otro.
- * Tercero, como una manera de racionalizar la percepción a través de planos sonoros que jerarquizan los sonidos por medio de un sistema de significación específico que funciona a partir de códigos.
- * Y cuatro, como una herramienta para determinar qué se quiere o no escuchar según criterios de acción, información y/o emoción (Payri, s. f.), asignando la categoría ruido a todo aquello que moleste o

interrumpa, quitándole todo de importancia. Esto sin tener en cuenta que “el ruido está inexplicablemente conectado al lugar, ligado a los detalles concretos de las situaciones dadas. [y que] De esta manera, podemos escuchar el lugar y su vida comunitaria correspondiente en las agitaciones y molestias que el ruido adelanta inadvertidamente” (LaBelle, 2010, p. 59).

Este proceso de racionalización de la escucha viene entonces a relacionarse con el concepto de oído social, desde el momento en que existen criterios de escucha selectivos.

Además de su carácter material, la vida de los sonidos, en tanto que éstos son efecto de una capacidad sonora (de producir y percibir esas vibraciones u ondulaciones mecánicas transmitidas por un medio elástico), comporta una característica relacional: podemos enlazar un sentido subjetivo a nuestros sonidos; nuestros sonidos pueden ser acciones referidas a los demás (Pérez Colman, 2015, p. 109)

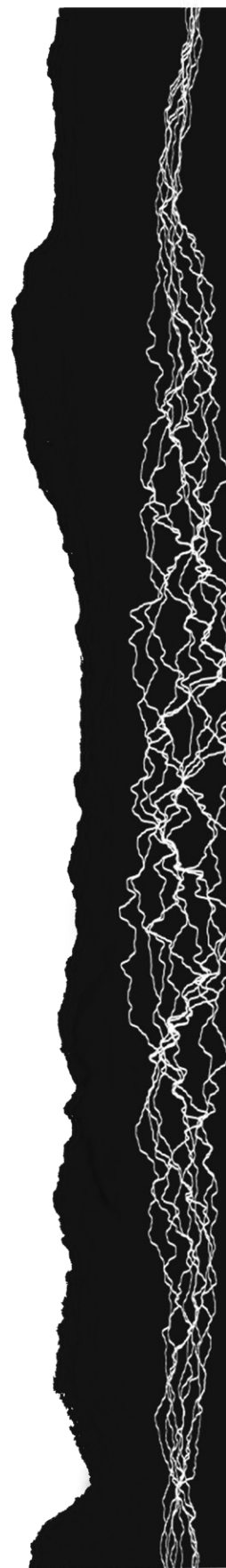
Y es debido a esto que, el carácter intersubjetivo del evento acústico se relaciona con situaciones en las que el “<<yo escucho>> también quiere decir <<escúchame>>” (Barthes, 1986, p. 278).

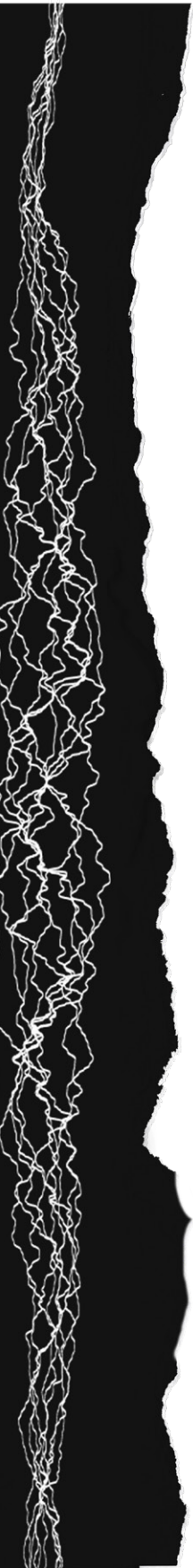
Lo sonoro cobra significación social desde una perspectiva sensorial fragmentada, en donde no todo puede tener importancia para ser escuchado, pero no siempre se tiene la capacidad de estipular deliberadamente qué es aquello importante a escuchar. Esta importancia se genera a través de pactos estructurales que responden a factores históricos, sociales y culturales para determinar lo válidamente sonoro y consolidar la categoría de ruido como una forma de silenciamiento, ya no solo de la onda sonora como materia, sino también de los discursos enunciados a través del gran espectro de sonoridades de carácter social, político y cultural.

Así, la escucha al encontrarse dentro del terreno de la configuración social, se convierte en un acto intersubjetivo, del que no participamos consciente y deliberadamente en su totalidad. Además de esto, cabe resaltar que el acto de silenciar discursos, voces, personas o vivencias se convierte inmediatamente en una suerte de violencia epistemológica, en la que “la aparentemente inocente trayectoria del sonido desde su fuente hacia un oyente (...), es una historia que ofrece una gran cantidad de información cargada de energía geográfica, social, psicológica y emocional” (LaBelle, 2010, p. xvi).

Des-ensordecimiento como respuesta desde el arte sonoro

Frente a esto, desde el arte sonoro se han generado diferentes estrategias para reflexionar sobre cómo, a través de la creación, es posible generar procesos de escucha expandida que no solo abarquen la materialidad sonora sino también su significación





social; haciendo que la configuración de la escucha se plantee como “un proceso de territorialización acústica, en el que la desintegración y reconfiguración del espacio [...] se convierten en un proceso político” (LaBelle, 2010, pp. xxiii-iv).

Como primera medida, es importante rescatar que desde el arte sonoro se ha abordado la presencia del sonido y su percepción desde dos perspectivas interrelacionadas:

- * Por un lado, el sonido como evento espacial, en tanto puede ser modificado por el espacio mismo, como en la obra de Michael Asher dentro del Pomona College en 1969 (Knight, 2011), en donde, gracias a la modificación arquitectónica del espacio fue posible ampliar internamente los sonidos del exterior en el interior y modelar las reverberaciones sonoras.
- * Y por otro lado, el sonido como acción psicológica, en donde se reflexiona sobre la inestabilidad de los significados que transmite el sonido, como en la obra *City Links* de Maryanne Amacher (Moss, 2010) en donde la descontextualización del espacio se da gracias a la retransmisión de sonidos grabados de una ciudad a otra por líneas telefónicas analógicas de calidad FM.

Estos dos ejemplos de plástica sonora nos sirven como puerta para hablar de una construcción conceptual propia que se encuentra en desarrollo y se puede condensar en el término *des-ensordecimiento*.

A rasgos generales podemos entender el des-ensordecimiento como el intento ejercido desde prácticas, producciones y reflexiones en la plástica sonora, por rescatar formas en las que se ha resignificado lo válidamente sonoro, destacando que:

mientras durante siglos el acto de escuchar ha podido definirse como un acto de audición intencional (escuchar es querer oír, con toda conciencia), hoy en día, se le reconoce la capacidad (y casi la función) de barrer los espacios desconocidos: la escucha incluye en su territorio no sólo lo inconsciente en el sentido tópico del término, sino también, por decirlo así, sus formas laicas: lo implícito, lo indirecto, lo suplementario, lo aplazado; la escucha se abre a todas las formas de la polisemia, de sobredeterminación, superposición (Barthes, 1986, p. 291).

Este cambio en las demandas de la escucha, además de promover una nueva actitud perceptiva, entra en estrecha relación con el des-ensordecimiento, al convertirse en uno de sus objetivos.

El des-ensordecimiento busca llamar la atención sobre la posibilidad de romper con el

régimen sensorial, desafiando el adiestramiento de los sentidos. Todo ello para dar paso al tema de la escucha y su amplio espectro, como una lucha contra el silenciamiento de aquello que se ha descartado tanto física, como socialmente.

Así, se convierte entonces no solo en una perspectiva de análisis crítico del arte sonoro y sus manifestaciones, sino también en una propuesta de acción-creación que concibe entre sus necesidades orgánicas a la promoción de la escucha ampliada como herramienta para la construcción social plural e inclusiva, y el des-adiestramiento sensorial a través del arte.

Ahora bien, dentro de este proceso de investigación se han detectado hasta el momento cuatro estrategias que dan cuenta de procesos des-ensordecidores. Estas estrategias son: la ecología del sonido, la esquizofonía y grabación de audio, la manipulación sonora y la transducción. Pero, antes de explicarlas individualmente, conviene señalar que cada una de estas se puede englobar dentro de la categoría de *comensalidad reflexiva* propuesta por la antropóloga e investigadora Nadia Seremetakis (1993), y entendida como el intercambio crítico de artefactos, espacios y representaciones que acogen la existencia de experiencias y memorias múltiples y superpuestas, que se encuentran en constante transformación, desarticuladas, fragmentadas e incluso silenciadas, pero latentes y prestas para su activación.

La comensalidad puede definirse como el intercambio de recuerdos y emociones sensoriales, y de sustancias y objetos que encarnan el recuerdo y el sentimiento. La conciencia histórica y otras formas de conocimiento social se crean y luego se reproducen en el tiempo y el espacio a través de la ética y el intercambio de comensales. Aquí cada sentido atestigua y registra la historia comensal de los demás. En este tipo de intercambio, la historia, el conocimiento, el sentimiento y los sentidos se incrustan en la cultura material y sus componentes: artefactos, lugares y representaciones específicas (p. 14)

La comensalidad reflexiva, en este caso, se concibe como el macro género que traza las líneas básicas de acción dentro de la propuesta de perspectiva en el arte sonoro des-ensordecidora. Este nuevo macro-género, al vincular el intercambio experiencias con la escucha y el sonido, termina complejizando el análisis tanto de la ecología del sonido, como de la esquizofonía y grabación de audio, la manipulación sonora y la transducción.

Desglose de estrategias

Uno de los aspectos más importantes dentro de la relación que se establece entre el des-ensordecimiento y la comensalidad reflexiva reside en que ambas encuentran como objetivo en común, la validación y rescate de lo latente, silenciado e invisibilizado. Entre este espectro de latencia, se hallan aquellas experiencias humanas no percibidas o

resaltadas desde los relatos hegemónicos; y aquellos sonidos que ingresan a la categoría de ruido, al percibirse molestos o simplemente desapercibidos.

Partiendo de esto y con el ánimo de explorar sobre la relación *comensalidad/desensordecimiento* a través de diferentes herramientas propuestas desde el arte sonoro. Procederemos a desarrollar cada una de las estrategias mencionadas en el apartado anterior:

Ecología del sonido

Las reflexiones alrededor de la ecología del sonido comenzaron a finales de los años 60, partiendo del hecho de que, si “ecología es el estudio de la relación entre los seres vivos entre sí y con su entorno. Por consiguiente, la ecología acústica es el estudio de los sonidos en relación con la vida y la sociedad” (Schafer, 2013, p. 283).

Estas reflexiones se fortalecieron con el surgimiento del *World Soundscape Project - WSP* (Schafer, 1970), en donde un grupo de reconocidos artistas sonoros tuvo la idea de inventariar los amplios catálogos sonoros del mundo. La actividad recopiladora, se planteó como objetivo el poner sobre la mesa de discusión la importancia del paisaje sonoro como un evento cotidiano, que al dejar de ser desapercibido nos ayuda a desnaturalizar la escucha desatenta y los silenciamientos del entorno.

De esta forma, siguiendo con el legado de el WSP, y con la necesidad de establecer la ecología acústica como campo de estudio relevante, diferentes referentes dentro del arte sonoro han puesto en la mira el paisaje sonoro como especial protagonista de los procesos de escucha y percepción del entorno. En palabras de Brandon Labelle (2006):

el paisaje sonoro es aquello que existe y del cual formamos parte, como hacedores de ruido, como oyentes, como participantes. Nos ubica dentro de un aura que es extremadamente próxima, bajo nuestros pies y en la punta de nuestros dedos, mientras se expande para interactuar con lo radicalmente distante y lejano, desde cantos de pájaros desde arriba hasta vientos que silban desde horizontes remotos. El paisaje sonoro son todos los sonidos que fluyen y se dejan llevar por el espectro sonoro de cuerpo completo (pp. 201-202)

Como ejemplo de este tipo de reflexiones encontramos la obra *Times Square* del artista sonoro Max Neuhaus (Performance Today, 2020) en la que se amplía sonoramente el paisaje sonoro subterráneo de una de las vías de un metro en Nueva York, a través de una rejilla ubicada en un paseo peatonal de Broadway, que, a pesar de no estar señalizado, modifica la auralidad sonora del espacio, irrumpiendo sus regularidades.

Así, por medio de esta obra se demuestra que, aunque

Los sonidos (...) son casi imperceptibles por lo que la obra pierde su monumentalidad al pasar casi desapercibida en su entorno. Lo que subyace detrás de la instalación es una reflexión sobre la percepción del entorno urbano. Los sonidos pueden llegar incluso a configurar el espacio, tal y como añade Michael Brewster al afirmar que permiten ser examinados «no como comunicación de un pensamiento o un evento, sino como una cosa espacial, un cuasi-objeto / cuasi-paisaje. Una cosa espacial que puedes habitar» (Andueza Olmedo, 2011, p. 228)

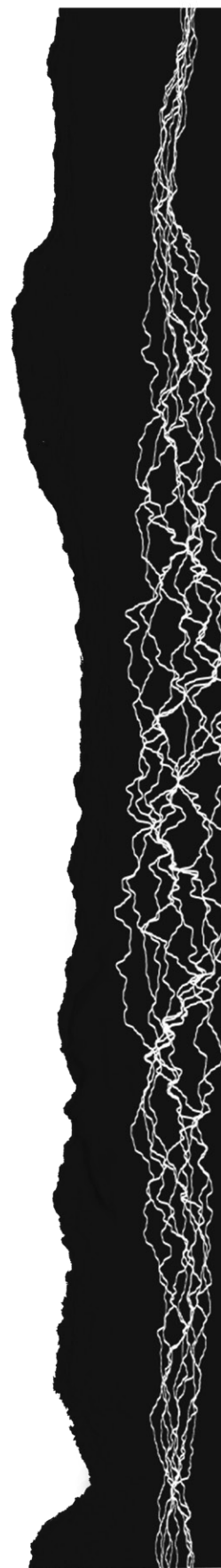
La ecología del sonido desde esta perspectiva se centra entonces en la configuración de nuevos espacios sonoros que cuestionen la neutralidad y naturalidad de los ruidos en el entorno.

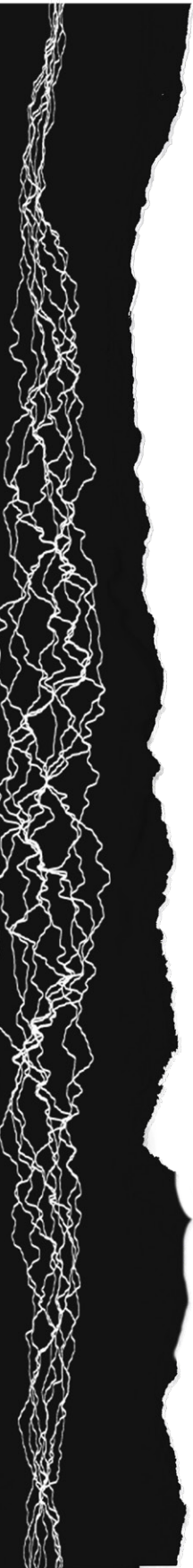
Ahora bien, con el paso del tiempo, estas reflexiones sobre la ecología del sonido se empiezan a trasladar de manera más evidente al campo subjetivo, social y cultural, gracias a tres perspectivas:

- * La primera, de carácter subjetivo, en donde entendemos que “categorizar los sonidos que se encuentran en el entorno oscila entre definir estructuras y propiedades objetivas mientras subraya la observación y la experiencia subjetivas, uniendo datos empíricos con imágenes metafóricas y poéticas” (LaBelle, 2006, pp. 204-205)
- * La segunda, desde una mirada sociológica, en la que el paisaje sonoro viene a ser también considerado como un conjunto de eventos acústicos que, al traer consigo múltiples significaciones y relatos del entorno, hace parte de un patrimonio cultural inmaterial al cual proteger y preservar (Laranjeira, 2014).
- * Y la tercera, desde una reivindicación memorial, en donde, aunque el medio sonoro no pueda ser percibido objetivamente, por su misma naturaleza, el individuo a través de la escucha del paisaje sonoro puede “realizar un cambio radical de la percepción estética del lugar sin alterar la visualización del espacio. Como una suerte de asincronismo, un objeto que no está, un lugar que ya no existe, puede reaparecer en la memoria” (Andueza Olmedo, 2011, p. 290)

Cada una de estas miradas y usos del paisaje sonoro dentro de la ecología del sonido muestra del proceso evolutivo por el que ha pasado esta estrategia, hasta llegar a implicar dentro de la percepción del paisaje sonoro un claro interés simbólico, social y cultural.

Gracias a ello, surgen proyectos artísticos como *The Soundlike Project (The Soundscape of Istanbul, 2015)*, que hace parte de la investigación *The Soundscape of Istanbul*, en





donde se pretende preservar y dar a conocer la vida urbana y las tradiciones cotidianas que caracterizan la cultura de una ciudad como Estambul; por medio de la recolección sonora de las diferentes marcas culturales y memorias identitarias de la ciudad, a través de una serie de grabaciones in situ, que buscan mantener aquellos paisajes sonoros en el tiempo.

Esta intención por rescatar el sonido de un lugar entra en las prácticas de comensalidad reflexiva, ya que, el compartir desde la plástica sonora, las diferentes amalgamas acústicas de la ciudad de Estambul: desde prácticas religiosas, hasta sonidos de tráfico, mercados y naturaleza, entre otros; se da cuenta de la importancia del carácter simbólico e identitario de una comunidad a través del sonido.

Aquí, el paisaje sonoro refuerza entonces una connotación más compleja, al añadir un interés por lo social y simbólico, y dar cuenta que “escuchar predispone a estar atento a un contexto mayor, como un devenir lateral, más que a través de las determinaciones lineales de la propia voluntad” (LaBelle, 2006, p. 245). El sonido desde la ecología acústica como propuesta des-ensordecidora, vela entonces por rescatar aquellos devenires culturales que, al pertenecer a diario vivir, pasan desapercibidos.

Esquizofonía y grabación de audio

Ahora bien, continuamos con la esquizofonía y grabación de audio, como unas estrategias de des-ensordecimiento que permiten trasladar tanto el sonido como su significación. “Inicialmente todos los sonidos eran originales. Ocurrían en un momento y lugar concretos, indisolublemente ligados a los mecanismos que los producían” (Schafer, 2013, p. 135). Esto, no permitía establecer vínculos entre sujetos o espacios más allá de la inmediatez.

Ahora, con la llegada de estas herramientas, fue posible la separación del sonido y su fuente, y se abrió la posibilidad, no solo de dislocarlo, sino también de enlazarlo para insertarlo en un nuevo contexto.

Hemos escindido el sonido de su fuente original, lo hemos separado de su órbita natural y le hemos conferido una existencia amplificada e independiente. El sonido vocal, por ejemplo, ya no está ligado a una cavidad de la cabeza, sino que es libre para emerger en cualquier rincón (p. 135).

Afirma Raymond Murray Schafer (2013), agregando que la esquizofonía y la grabación de audio, además de permitir una dislocación de las ondas sonoras, genera enormes transformaciones relacionales y afectivas en el lugar mismo de la escucha, como forma de percepción activa.

Estas estrategias han tenido diversos usos dentro del arte sonoro. Un ejemplo de ello

lo encontramos en la pieza *Sound Island*, del reconocido artista Bill Fontana (1994), en donde, gracias a la retransmisión de sonidos del mar de Normandía en el arco del triunfo, el sonido se aleja de su referente corpóreo y aterriza en una nueva percepción, que encuentra su lugar en una mezcla entre un aquí y un allá.

La obra de Bill Fontana propone así una transposición de realidades que no solo alteran el entorno sonoro, sino que también generan en los espectadores un cuestionamiento sobre la existencia de un entorno sonoro regular, que abre la puerta a una escucha dada a la desnaturalización de la acústica cotidiana circundante.

Esta posibilidad de trasladar y superponer planos sonoros se continúa utilizando, y con el tiempo, proporciona también la opción de trasladar planos simbólicos y culturales, como formas de poner en diálogo los valores históricos y patrimoniales de los sonidos incluso fuera de su entorno original. Gracias a esto, el sonido se convierte también en una especie de embajador entre contextos sociopolíticos y culturales diversos y previamente lejanos.

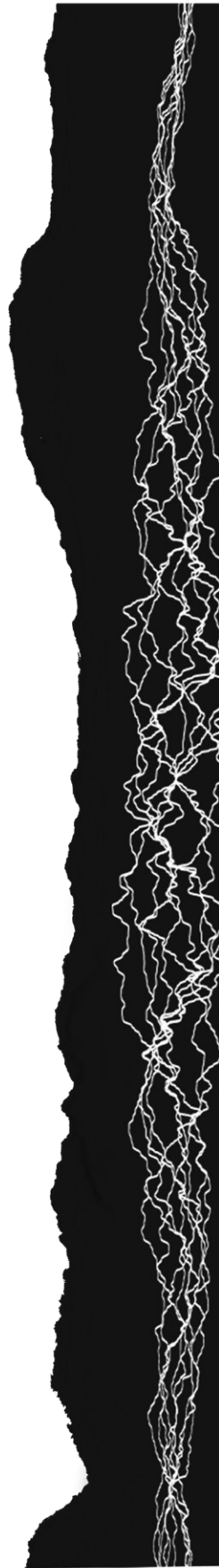
Dentro del arte sonoro contemporáneo, esta forma des-ensordecedora se ha utilizado con el objetivo de poner sobre la mesa la importancia de incluir enfoques teórico-prácticos provenientes de campos del conocimiento colindantes con el de las bellas artes, principalmente con campos provenientes de las ciencias sociales.

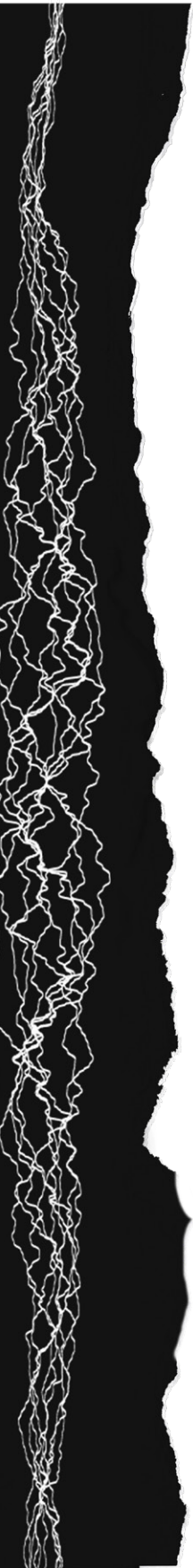
Encontramos pues, proyectos como *AirCity, activar lo intangible* (Cerdà & Foglia, 2011), que

fue desarrollado en medio a un proceso artístico colectivo y colaborativo con la participación de varios artistas, profesores y estudiantes de artes que estuvieron integrados a las varias instancias de construcción de la obra, desde las reflexiones teóricas iniciales, pasando por la realización de captaciones sonoras en derivas de campo en diversas situaciones dentro del barrio Bom Retiro, hasta la realización práctica que incluyó el quehacer escultórico en los talleres de Lenguaje Tridimensional del Instituto de Artes (Laranjeira, 2014, p. 214)

Este proyecto socio-artístico toma como base un enfoque de producción participativa a través del uso de herramientas etnográficas y antropológicas que vinculan a la comunidad y a los artistas en una serie de acercamientos que van más allá del registro sonoro del espacio, e indagan sobre la complejidad social del mismo.

Adicionalmente, las acciones del proyecto y su forma de divulgación terminan por convertir la recolección sonora in situ y el posterior proceso escultórico interactivo, en un banco de información de carácter simbólico que permite a los espectadores —a través de sus móviles—, acceder a distancia a las narrativas sonoras del barrio Bom Retiro en Sao Paulo Brasil. Uno de los barrios con mayor densidad, diversidad y mezcla cultural





del Brasil.

Por medio de relatos orales, música y entornos de tránsito, entre otros, AirCity da vida a una amalgama cultural que revela y rescata valores, memorias y actitudes de un barrio que, a pesar de su riqueza y mezcla cultural, ha pasado desapercibido en la inmediatez del tránsito por los lugares.

Así, a partir de lo anterior, vemos cómo a través de la esquizofonía y la grabación de audio dentro del arte sonoro es posible expandir la escucha por medio de la desnaturalización del entorno físico y social.

Manipulación sonora

Pasamos ahora a la tercera estrategia. Esta forma des-ensordecidora utiliza la modificación del sonido, ya sea desde lo analógico o bien digitalmente, para consolidarse como una manera de confirmar las cualidades plásticas de las ondas sonoras.

Aquí el sonido se convierte en un objeto maleable, tanto desde su materialidad en aspectos de la manipulación y/o ampliación de frecuencias y detalles sonoros; como en la temporalidad de estos, e incluso su carácter simbólico. Debido a esto, se hace evidente que el sonido como tal puede tener más usos que los de su percepción, grabación y reproducción extradiegética.

Ante estas nuevas condiciones el sonido como materia se ha afectado en su contextura interna y en las maneras de percibirlo y conocerlo, sufriendo fuertes cambios en sus potenciales expresivos relativos a su materialidad misma y al tiempo y al espacio de propagación, factores que son esenciales. El sonido adquiere un valor material inédito, observable al micrófono, repetible, maleable y reproducible. Es entonces posible su manipulación ya sea escuchándolo temporalmente al revés, acelerándolo y desacelerándolo, fragmentándolo o re ensamblándolo y reproduciéndolo una y otra vez, el sonido o por lo menos su “huella” instalada en soportes se convirtió en una especie de objeto “sólido” con un carácter material, asible, físico, tangible, maleable, combinable y modular (Bejarano Calvo, 2006, pp. 98-99)

Ejemplo de ello se encuentran obras como *Information: No theory*, en donde Christine Kozlov (1970) explora los límites de la tecnología y la vida útil de la información sonora, al realizar una grabación y reproducción inmediata de una cinta en bucle continua que, generar un *loop* sonoro en transformación y solapamiento constante, y le permite experimentar e indagar sobre la temporalidad del sonido.

También encontramos el fomento de la improvisación musical a través del uso de “objetos encontrados, instrumentos aleatorios, maquinas de casete y radios” (LaBelle,

2006, p. 36) en la improvisación musical, con grupos como el Ongaku y sus piezas sonoras que vienen a cuestionar también la creación musical desde la composición y la interpretación.

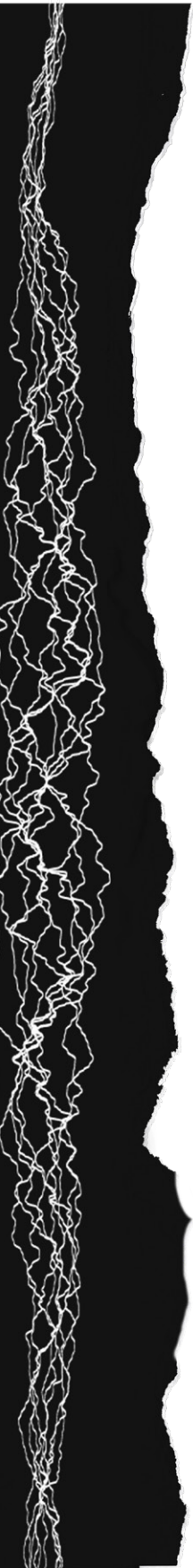
Con el paso del tiempo y el desarrollo del arte sonoro como nuevo campo de producción artística, este tipo de prácticas referidas al cuestionamiento sobre las posibilidades plásticas de la materialidad sonora, empiezan a incluir en su repertorio reflexiones frente a la funcionalidad y la importancia del tratamiento del sonido en el arte como forma de denuncia social, reconstrucción de memoria e intercambios simbólicos.

El arte sonoro contemporáneo viene entonces a vincular esta maleabilidad potencial del sonido con los intereses sociales, políticos y culturales de los artistas y sus entornos. Obras como *Mayo, los sonidos de la Plaza* del grupo Buenos Aires Sonora (2003), en donde a través de un diseño sonoro para sitio específico, se ha generado un discurso político-polifónico sobre la historia radiofónica de la Plaza de Mayo y de Argentina; se convierten en una muestra de las posibilidades de ejercer actos políticos y sociales a través de la plástica sonora.

En este caso, gracias a la intervención sonora de una pieza multicanal distribuida en la Plaza de Mayo de más de una hora de duración, se logró combinar el documental, la electroacústica y la radiofonía en una obra de arte sonoro con enfoques de crítica social, memoria histórica y análisis político; que no busca establecer percepciones homogéneas, sino alojarse de maneras diversas en la memoria de los transeúntes interceptados por el sonido.

Así pues, a través de la manipulación sonora se propone una forma de desensordecimiento que no solo desnaturaliza el sonido para abrir una escucha más atenta y ampliada, sino que también rescata nuevas propiedades del sonido en cuanto materia física maleable y potencia para la activación de las experiencias sociales desapercibidas e incluso a veces silenciadas.





Transducción

Por último, llegamos a la cuarta estrategia de des-ensordecimiento establecida –hasta el momento– en esta investigación, y para comprenderla, es necesario explicar primero el significado del término:

Si nos centramos en el significado general, según el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, la transducción “hace referencia a la transformación de un tipo de señal en otro distinto” (s. f.). Sin embargo, en el caso del arte sonoro, se puede entender como la herramienta que busca insertar a la escucha “a medio camino entre la visión y el tacto” (Horta, 2019, p. 59), y es este el significado que tomaremos como base.

Como se mencionó previamente, el sonido es un conjunto de ondas mecánicas que viajan a través de un medio. Cuando este medio cambia, la forma de percepción de la onda sonora se traspasa a otros sentidos, ampliando la escucha, ya no solo desde una perspectiva dirigida a cuestionar lo desapercibido en el espacio, sino también desde el cuestionamiento al oído como único órgano receptor del sonido. Estas reflexiones configuran al cuerpo como ente resonante, dado a la escucha ampliada y atravesado por eventos acústicos que pueden sentirse y verse.

En relación con el sentido de la vista, piezas como *Sound on Paper* desarrollada por el artista sonoro Alvin Lucier (1985) sirven de muestra. En esta pieza, por medio de sonidos generados a través de un oscilador en contacto con papeles de diferente grosor es posible visualizar el sonido, trasladando la percepción del evento acústico a otros medios.

Por otro lado, como evidencia del uso de la transducción para el traslado de la escucha al tacto, encontramos piezas como *Handphone Table* de Laurie Anderson (1978), en la que solo es posible percibir el sonido si se utilizan los codos como conductores acústicos del sonido. Así, la frase de Schafer (2013) que afirma que “el oído es una manera de tacto a distancia” (p. 30) se puede extrapolar al tacto como forma de oído.

Esta estrategia, al igual que las anteriores, con el paso del tiempo empieza a cobrar dentro de las múltiples prácticas del arte sonoro otro tipo de significados y usos. En prácticas más contemporáneas la traducción acerca a los artistas a reflexiones acerca del sonido como vehículo, no solo de ondas que se escuchan a través de otros sentidos; sino también como vehículo de saberes, memorias y culturas que, a causa del silenciamiento y la desatención empiezan a encontrar validación a través de su interpelación con el cuerpo como receptor sonoro.

Uno de los artistas que más ha utilizado la transducción como forma de crítica social y reclamos de memoria histórica es Leonel Vásquez, artista colombiano que ha utilizado el sonido como principal materia de creación, y a través de procesos de construcción

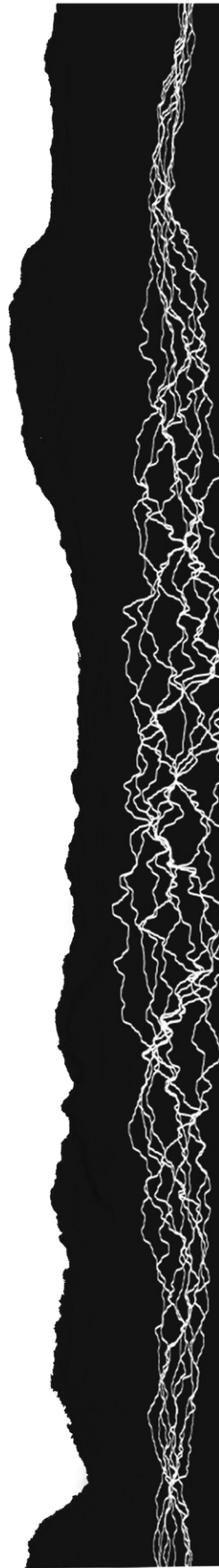
colaborativa, con enfoques documentales, etnográficos y de observación participante, en su declaración de artista afirma comprender la escucha como un acto político. Partiendo de esto, a modo de cierre, utilizaremos una pieza de este artista en la que, además de ubicar al proceso de transducción como vehículo fundamental del sonido y la idea; se puede evidenciar en gran medida, cada una de las estrategias descritas previamente como formas prácticas y reflexivas de intercambiar experiencias, recuerdos, sentimientos y culturas con el sonido como medio.

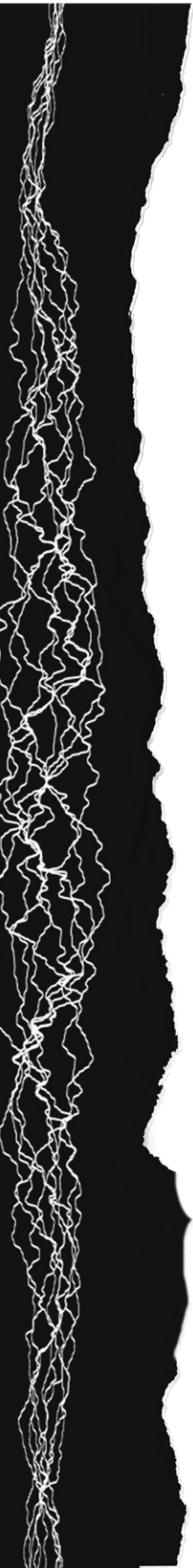
La obra se denomina Auscultar un territorio de alumbramientos (2019a). Para llegar a ella, Leonel recorrió y habitó diferentes paisajes marítimos del Pacífico colombiano, buscando escuchar el alumbramiento de las ballenas. Sin embargo, dentro de su proceso se encontró con personas de las regiones con quien compartió saberes; y con diversos factores que daban cuenta de los procesos de contaminación acústica de los mares en Colombia. Esto le llevó a utilizar su proceso creativo en pos de una democratización de la escucha subacuática como forma de concientización.

Recorrí con mis oídos varios corregimientos y paisajes de agua, conversé durante horas con parteras, carpinteros de rívera, pescadores artesanales, biólogos, agentes turísticos y nuestro tema de conversación giraba entorno a las cosas que tenemos en común con las ballenas, el territorio, y el lugar de los sonidos en esta relación. Después de varias semanas de reconocimiento, lideré un laboratorio de escucha subacuática donde, además de abordar aspectos técnicos del sonido en el mar, hicimos nuestros propios hidrófonos con tecnología básica pero efectiva, y luego hicimos salidas de escucha y registro en la mar, siempre acompañados por el indeterminado concierto de ballenas donde pudimos vivir en carne propia la magia de sus cantos y lo aturdidor de los motores de los barcos camaroneros.

Al final del laboratorio generamos un espacio para compartir la experiencia, con los registros sonoros en las salidas de escucha, compusimos una pieza para que sonara bajo el agua en una estación de escucha subacuática. Para esto, llenamos de agua una “azotadora” (embarcación utilizada generalmente para el trabajo con arroz) e hicimos una especie de baño sonoro conducido por un flujo vibrátil de cantos de ballenas y de humanos, arrullos y voces del paisaje, mezclado con un preparativo de hierbas medicinales (Vásquez, 2019b)

El laboratorio y los demás procesos de escucha y producción artística se trasladaron a diversos espacios expositivos y, además de vincular a la escucha con el cuerpo, el tacto la vista; lograron relacionar y compartir los saberes ancestrales con la preocupación sobre la crisis del paisaje acústico subacuático y el cuidado de los mares. Así pues, y a manera de cierre, es importante recalcar que esta pieza es una de las tantas muestras de la búsqueda del arte sonoro por convertirse en una forma de comensalidad artística, a





través del des-ensordecimiento.

Conclusiones, resultados y preguntas a futuro

A lo largo de este texto se han identificado algunas formas de producción y reflexión dentro del campo del arte sonoro para desarrollar los primeros rasgos de lo que aquí se ha denominado des-ensordecimiento, un concepto que aún se encuentra en construcción y está enmarcado en la comensalidad reflexiva como perspectiva de acercamiento al entorno desde la escucha atenta e intersubjetiva.

Frente al arte sonoro como una práctica des-ensordecidora es importante hacer énfasis en los intentos por promover una escucha que, además de desnaturalizar la resonancia acústica circundante, considere los intercambios simbólicos en su repertorio. Así, el acercarse a la producción artística ejercida desde la sonoridad no solo estará condicionado por un estudio del sonido como materia, sino también por el diálogo con otros campos del conocimiento que ahonden en las diferentes realidades sociopolíticas y culturales del mundo contemporáneo.

La interdisciplinariedad se convierte entonces en uno de los pilares para el ejercicio del des-ensordecimiento como herramienta fundamental dentro de los procesos creativos de la plástica sonora que tengan entre sus objetivos el de generar tanto en quien crea, como en quien asiste a la obra o proyecto artístico, una necesidad de escucha ampliada, crítica y reflexiva.

La plástica sonora dentro del des-ensordecimiento viene a ser entendida como un vehículo de construcción social comprometida que haga evidente cómo el intento por ensordecir a los individuos tanto desde lo físico como desde lo social, tiene repercusiones a la hora de habitar nuestro entorno.

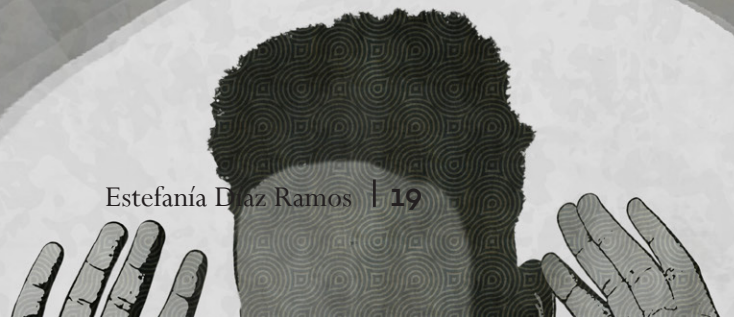
El espacio al volverse liso y dado a un tránsito desatento, no hace más que evidenciar el vasto ensordecimiento que padecemos. De allí que las estrategias des-ensordecidoras busquen promover una escucha expandida crítica, que aborde al ruido tanto social como físico, lo desnaturalice y lo valide para invitar a los sujetos a visitar la complejidad, la otredad y la diferencia presente en el mundo contemporáneo.

Frente a las estrategias identificadas hasta el momento, cabe resaltar que:

- * La ecología del sonido, en su desarrollo a lo largo del tiempo ha logrado vincular la percepción de las ondas sonoras en espacio circundante con los aspectos sociales, culturales y políticos del espacio mismo para así, no solo hacer un llamado a la necesidad de una escucha atenta, sino también a la necesidad de entender el acto de escucha como una percepción dada a la reivindicación identitaria del espacio y las memorias y experiencias que lo habitan.

- * La esquizofonía y grabación de audio ha conseguido brindar la oportunidad de generar no solo un medio para encapsular las ondas sonoras y dislocarlas de su fuente, sino también, un intercambio de artefactos, emociones y experiencias, más allá del entorno circundante, abriendo así la posibilidad de vincular espacialidades lejanas en la inmediatez y de manera asincrónica.
- * La manipulación sonora, en medio de sus exploraciones sobre la materialidad del sonido, ha encontrado también la forma de utilizar la plástica sonora para reflexionar de manera crítica sobre las diferentes narrativas simbólicas que, gracias a la modificación analógica y digital, pueden emerger del sonido, entendido, ya no solo como materia, sino también como herramienta crítica de documentación, denuncia y/o memoria.
- * Y la transducción como práctica des-ensordecidora, ha establecido el diálogo entre el oído y los otros sentidos, configurando así un espectro de escucha ampliada en donde los sujetos puede entenderse como perceptores de las ondas sonoras a través de la totalidad de sus cuerpos, como receptores de experiencias sonoras materiales y simbólicas.

Por último, quedaría preguntarse por qué otro tipo de estrategias pueden surgir dentro de esta idea del des-ensordecimiento para proponer desde esta categoría tanto práctica como teórica, una plástica sonora que dignifique y valide el ruido como forma de expresión y medio de comensalidad reflexiva en el arte contemporáneo.



Referencias

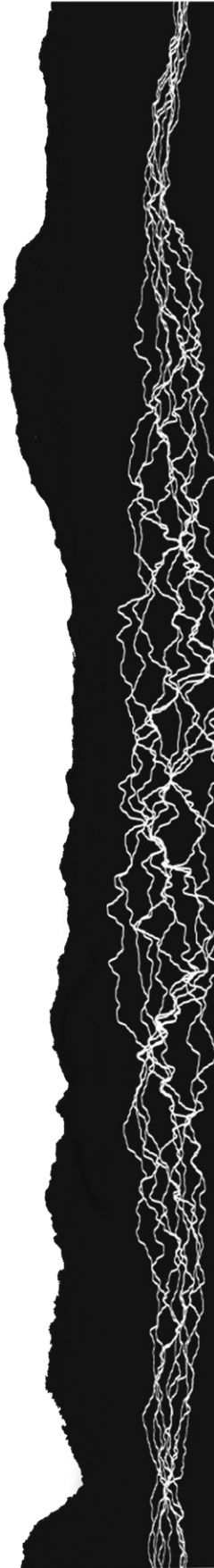
- Anderson, L. (1978). *Handphone Table* [Instalación Sonora]. <https://artsandculture.google.com/asset/handphone-table-laurie-anderson/owHdTEWDv4GMYw>
- Andueza Olmedo, M. (2011). *creación, sonido y ciudad: un contexto para la instalación sonora en el espacio público*. Universidad Complutense de Madrid.
- Barthes, R. (1986). El acto de escuchar. En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces* (pp. 277-293). Paidós Ibérica.
- Bejarano Calvo, C. M. (2006). *A vuelo de murciélago el sonido, nueva materialidad*. Universidad Nacional de Colombia.
- Buenos Aires Sonora. (2003). *Mayo, los sonidos de La Plaza* [Instalación Sonora]. , de <https://vimeo.com/80831180>
- Cerdà, J., & Foglia, E. (2011). AIR CITY [Activar lo Intangible] [escultura Sonora]. <https://soundcloud.com/aircity/air-city-activar-lo-intangible>
- Fontana, B. (1994). *Sound Island* [Instalación Sonora]. <https://www.resoundings.org/Pages/sound%20island.html>
- García Ildarraz, A. (2012). *La forma latente*. Universidade da Coruña.
- Horta, A. (Ed.). (2019). *¿Arte Sonoro?* Fundació Joan Miró.
- Jerkovic, K. (2009). # un lugar de resonancia (M. T. Arcos, Trad.). *Revista ñacate 1, la psicopatología revisitada*, 198-203.
- Knight, C. (2011, 6 de septiembre). Art review: «It Happened at Pomona; Part I: Hal Glicksman» at Pomona College Museum of Art [Updated]. Culture Monster Blog, Los Angeles Times. <https://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2011/09/art-review-it-happened-at-pomona-part-i-hal-glicksman-pomona-college-museum-of-art.html>
- Kozlov, C. (1970). Information: No theory [instalación sonora]. <https://www.henry-moore.org/whats-on/2015/12/10/christine-kozlov-information>
- LaBelle, B. (2006). *Background noise: Perspectives on sound art*. Continuum.
- LaBelle, B. (2010). *Acoustic Territories*. Continuum.
- Laranjeira, J. dos S. (2014). Tránsitos Sonoros. El paisaje sonoro a partir de las tramas de la sincronización en el arte contemporáneo [Ph.D. Thesis, Universitat de Barcelona]. En *TDX (Tesis Doctorals en Xarxa)*. Recuperado el día 11 de febrero de 2021, de <http://www.tdx.cat/handle/10803/285405>
- Lucier, A. (1985). *Sound on Paper* [Instalación Sonora].
- Moss, C. (2010). Maryanne Amacher's «City-Links» at Ludlow 38. Rhizome. <http://rhizome.org/editorial/2010/oct/19/maryanne-amachers-city-links-at-ludlow-38/>
- Nancy, J.-L. (2002). *A la escucha* (H. Pons, Trad.). https://www.academia.edu/4978022/A_la_

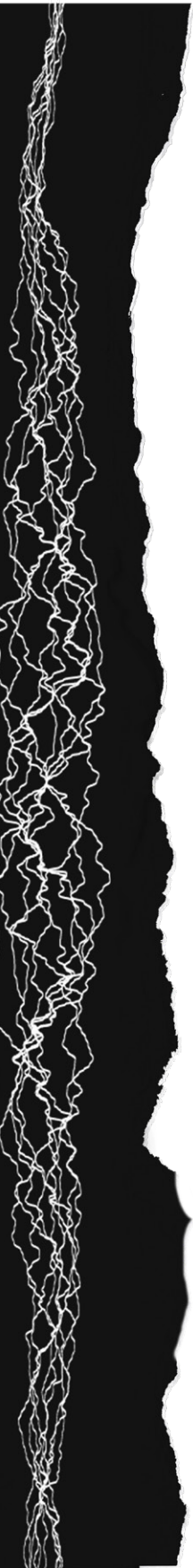
escucha_-_Jean-Luc_Nancy

- Pardo Salgado, C. (2016). La escucha en continuidad. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 19. Recuperado el día 29 de noviembre de 2019 de, <http://www.revistas.uma.es/index.php/contrastes/article/view/1276>
- Payri, B. (s. f.). Tipos de escucha | Recursos Sonoros Audiovisuales. *Recursos Sonoros Audiovisuales*.
- Pérez Colman, C. M. (2015). El campo sonoro y el oído de la sociología: De la doxa sonora al oído sociológico, o los fundamentos teórico-analíticos para el estudio de la vida sonora. *Methaodos revista de ciencias sociales*, 3(1), 107-120. <https://doi.org/10.17502/m.rcs.v3i1.66>
- Performance Today. (2020). *New York Out Loud: Max Neuhaus' "Times Square"*. <https://www.youtube.com/watch?v=kA-fihBFWBI>
- Real Academia Española. (s. f.). Transducción. En *Diccionario de la lengua española*. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. <https://dle.rae.es/transduccion>
- Schafer, R. M. (1970). *The book of noise*. Priv. print. by Price Print. *emporary Canadian Art*. Éditions Arttextes.
- Schafer, R. M. (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo* (V. Cazorla, Trad.). INTERMEDIO.
- Seremetakis C., N. (1993). The Memory of the Senses: Historical Perception, Commensal Exchange and Modernity. *Visual Anthropology Review*, 9(2), 2-18. <https://doi.org/10.1525/var.1993.9.2.2>
- The Soundscape of Istanbul. (2015). *The Soundsslike Project* [Digital, sonoro]. , <http://www.soundsslike.com/>
- Vásquez, L. (2019a). *Auscultar un territorio de alumbramientos* [Instalación Sonora]. <http://www.leonelvasquez.com/obra/auscultar-un-territorio-de-alumbramientos/>
- Vásquez, L. (2019b). *Auscultar un territorio de alumbramientos*. *Leonel Vasquez*. <http://www.leonelvasquez.com/obra/auscultar-un-territorio-de-alumbramientos/>

Notas

1. Doctoranda en el programa de Doctorado En Arte: Producción E Investigación. Máster En Artes Visuales Y Multimedia, UPV. Socióloga, Universidad Nacional De Colombia, Colombia. Investigadora y artista nacida en Bogotá, Colombia, con acercamientos a campos como estudios culturales, investigación acción participante, producción artística interactiva, visual y sonora, arte participativo, escritura de ficción, periodismo y comunicación. Su investigación y producción se han enfocado en las formas de activación y acercamiento a las memorias colectivas desde prácticas sonoras y audiovisuales; teniendo como tema paralelo, la construcción del territorio a través de percepciones cotidianas. Ha participado en proyectos de investigación participativa con grupos infantiles, creación de documentales colaborativos, cartografía social, y reportería gráfica, escrita e interactiva. Su trabajo ha sido expuesto en ciudades de España y Colombia.
2. Traducción propia de: "whether that be a concert hall or a shopping center, inside objects or





even inside his own throat”.

3. Michael Asher fue uno de los artistas estadounidenses más reconocidos en el campo del arte sonoro y el arte conceptual. Sus principales reflexiones se dieron alrededor de la espacialidad y la transformación del espacio existente para modificar la experiencia perceptual de los asistentes. Sus piezas se caracterizaron por ser temporales y de sitio específico, dada la experiencia sonora única que quería transmitir, a través de la modificación arquitectónica de los espacios. Dadas las condiciones sonoras y la época (1970) la pieza del Pomona College no tiene un registro sonoro, sin embargo, el Pomona College conserva su registro visual en el siguiente enlace: <https://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2011/09/art-review-it-happened-at-pomona-part-i-hal-glicksman-pomona-college-museum-of-art.html>
4. Maryanne Amacher fue una artista y compositora estadounidense, pionera en el arte sonoro, en donde ahondó en conceptos como la telepresencia sonora y la psicoacústica. En su pieza de City links introdujo el uso de telecomunicaciones en la instalación sonora y logró conectar más de 20 ciudades a través de su conexión sonora. Un ejemplo de su trabajo sonoro se puede encontrar en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=k8VuZ_dz5W4&t=40s
5. Traducción propia de: “Commensality can be defined as the exchange of sensory memories and emotions, and of substances and objects incarnating remembrance and feeling. Historical consciousness and other forms of social knowledge are created and then replicated in time and space through commensal ethics and exchange. Hereeachsense witnesses and records the commensal history of the others. In this type of exchange, history, knowledge, feeling and the senses become embedded in the material culture and its components: specific artifacts, places and performances”.
6. Traducción propia de: “the soundscape is that which exists and of which we are a part, as noise makers, as listener, as participants. It locates us within an aurality that is extremely proximate—Under our feet and at our fingertips—while expending out to engage the radically distant and far away, from birdcalls from above to winds whistling from remote horizons. The soundscape is all sounds that flow and get carried along in the full body sound spectrum”.
7. Traducción propia de: “Categorizing sounds found in the environment oscillates between defining objective structures and properties while underscoring subjective observation and experience, stitching together empirical data with metaphoric and poetic imagery”.
8. Traducción propia de: “listening predisposes one to be attentive to the greater context, as a lateral becoming, rather than through linear determinations of one’s own will.”
9. Christine Kozlov fue una artista estadounidense que durante la mayor parte de su carrera artística desarrolló sus piezas de arte conceptual, alrededor de reflexiones en torno a la memoria, la identidad y el sonido. Después de su muerte sus obras se han expuesto y reinterpretado en diferentes galerías. Un registro de una reinterpretación de su pieza *Information: No theory*, se puede encontrar en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/80166473>
10. Traducción propia de: “found objects, random instruments, tape machines and radios.”

