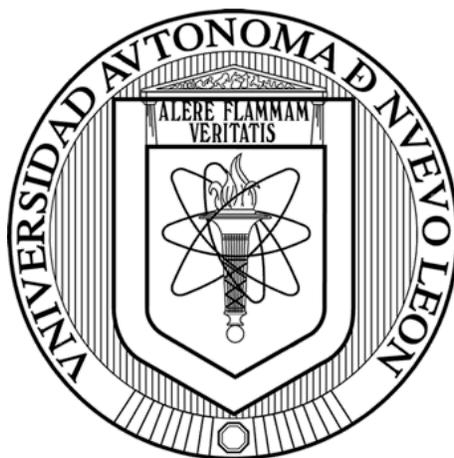


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
FACULTAD DE ARTES VISUALES
CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO



**CREACIONES SONORAS IRRUPTORAS: EL SONIDO COMO ELEMENTO
CRÍTICO EN EL ESPACIO SOCIAL**

Tesis que para obtener el título de
Maestra en Artes con Orientación en Artes Visuales

Presenta

Jeimy Marisol Martínez Galavíz

Asesor: Dr. Eduardo Oliva Abarca

Universidad Autónoma de Nuevo León

Facultad de Artes Visuales. Centro de Investigación y Posgrado.

Título de tesis: Creaciones sonoras irruptoras: el sonido como elemento crítico en el espacio social

Sustentante: Jeimy Marisol Martínez Galavíz

Comité de evaluación

Dr. Jesús Eduardo Oliva Abarca

Presidente/Presidenta

Dra. Marcela Quiroga Garza

Secretario/Secretaria

Mtro. Santiago Javier Villarreal Villarreal

Vocal

Facultad de Artes Visuales UANL

Dr. Jesús Eduardo Oliva Abarca

Dedicatoria

A Sylvia Galavíz Treviño y Javier Arturo Martínez Roa, con todo mi amor.
A mi hija Silvia Jaël, bosque hermoso, huitzil de cantos infinitos.
A mi hermana Cinthia, la más chingona y su Leo bebé.
A Mateo, por el profundo apoyo y el amor.
A mis redes sororas.

A la escucha, el ruido, la risa, las notas, las teclas del piano, la vibración que no se acaba, los gritos, las voces, escuchar desde dentro del cuerpo, el silencio, los manifiestos irreverentes, las grabaciones en cintas magnéticas, los aparatos de Javier, las bocinas gigantescas y la emoción de prestar oído siempre, desde el más nimio hasta el más potente, desde el sinsentido y la exploración hasta el significado. Son las voces colectivas las que resignifican lo que vamos siendo.

AGRADECIMIENTOS

El presente trabajo no habría sido posible sin el apoyo del Dr. Samuel Cepeda Hernández quien con su conocimiento dio dirección a la primera parte de lo que aquí se presenta. Al Dr. Oscar Torres Estrada por sus aportaciones a este trabajo en los primeros dos años de la maestría. Al Dr. Eduardo Oliva Abarca, quien asesoró este proyecto en su última etapa, muy agradecida por su motivación para culminar, gracias por todas sus aportaciones en esta investigación.

A mis lectores la Dra. Marcela Quiroga Garza y el M.A. Santiago Villarreal por sus valiosos aportes en la revisión de lo que aquí se presenta.

Gracias a lxs artistas Luz María Sánchez, Marcela Armas, Jens Haaning, Antonio Arango, Israel Martínez, Iván Abreu y Marcelo Expósito, algunxs por compartir experiencias, una breve conversación, un sitio web, información de sus proyectos o el simple hecho de crear y difundir su práctica.

A Kurt Schwitters, Luigi Russolo y John Cage por inspirar y ramificar exploraciones del sonido desde otras perspectivas.

A las mujeres artistas Janet Cardiff y Pauline Oliveros por ser inspiración dentro de las prácticas sónicas y de escucha.

Gracias a mi queridísimo Enrique Ruiz Acosta, mi maestro de hace muchos años; el quehacer artístico se reflexiona a partir de su forma de incitar el ejercicio del pensamiento.

Gracias Gina Arizpe, querida amiga, potente artista, tu voz acompaña algunas de mis observaciones.

A mi colega y amigo Martín Leal, siempre afecto, siempre olas y aprendizaje.

Gracias a mis amigas de la maestría que han sido entendimiento, proyectos y risas, gracias Yesenia López, Tania Martínez Baez y Rita Morales las amo profundamente.

A la Colectiva Son Combativas Batucada Feminista, por el hacer y la experimentación de percusión, voz y cuerpo; por accionar y acompañar juntas los movimientos feministas en Nuevo León desde el año 2019.

A Magdaleonas Teatro de las Oprimidas, por el aprendizaje y los afectos desde el colectivo.

A Pamela Ovalle, quien me dio pauta en este proceso.

Gracias a Javier Molina, a Juan Francisco García Hernández y a Alfredo Herrera Pescador por toda la motivación y el apoyo para realizar el posgrado.

A Mariana Orozco, Sofía Lozano y Mónica Meltis por apostar a mi saber y abrirme la posibilidad de crear el proyecto artístico “Mujer, voz y quiebre” para “Hacia un nuevo entendimiento del Femicidio”, en colaboración con Alternativas Pacíficas A.C. y Data Cívica A.C.

A mi amada Facultad de Artes Visuales, que ha expandido mis sentidos y reflexiones desde el año 2002 en que empecé a estudiar mi licenciatura.

RESUMEN

La presente disertación pretende introducir los caminos por los cuales las prácticas artísticas sonoras críticas e irruptoras pueden funcionar como dispositivos sociales, políticos, que provocan circunstancias donde es posible cuestionar las relaciones de poder, a través del Campo Expandido de Rosalind Krauss y la propuesta de Arte Sonoro No Coclear de Seth Kim-Cohen.

Así mismo describe cómo ciertos proyectos pueden funcionar como agentes sociales, de movilización de sujetos. El presente proyecto propone además la creación de una serie de obras que involucren al sonido como contenido artístico.

Palabras clave: sonido, arte sonoro, campo expandido, prácticas artísticas, dispositivo, social, relaciones de poder, estética de lo sensible, comunidad, arte sonoro no coclear.

ABSTRACT

The present dissertation aims to introduce the paths by which critical and irruptive sound artistic practices can function as social and political devices that provoke circumstances where it is possible to question power relations, through the Expanded Field of Rosalind Krauss and the proposal of Non-Cochlear Sonic Art by Seth Kim-Cohen.

Likewise, the aim is to describe how certain types of projects can function as social agents, mobilizing subjects. This project also proposes the creation of a series of works that involve sound as artistic content.

Keywords: sound, sound art, expanded field, artistic practices, device, social, power relations, aesthetics of the senses, community, non-cochlear sonic art.

ÍNDICE

Dedicatoria	3
AGRADECIMIENTOS	4
RESUMEN	5
ÍNDICE	6
ÍNDICE DE FIGURAS	8
INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO I	12
1. Antecedentes.....	12
1.1 Planteamiento del problema.....	12
1.2 Justificación.....	15
1.3 Objetivos generales y específicos.....	17
1.4. Hipótesis.....	18
1.5 Alcances y límites de la investigación.....	19
CAPÍTULO II	20
2.1 Marco histórico.....	20
2.2 Marco conceptual.....	22
CAPÍTULO III	23
3. Metodología.....	23
3.1 Enfoque y diseño metodológico.....	23
3.2 Técnicas e instrumentos metodológicos.....	27
CAPÍTULO IV	29
4. Aproximación a los estudios sonoros no cocleares.....	29
4.1 Vanguardias, aura y sonido.....	29
4.2 Sonido banal y sentido.....	32
4.3 Estudios visuales, ¿Estudios sonoros?.....	34
4.4 La escucha: Arte Sonoro no Coclear.....	40
4.5 Arte sonoro no coclear y el campo expandido.....	43
4.6 Proyectos no cocleares.....	47
4.6.1 V. [u]nf_1 de Luz María Sánchez.....	49
4.6.2 La falta de aire es un asunto que atañe al espíritu de Marcela Armas.....	51
4.6.3 Movements de Israel Martínez.....	52
4.6.4 Shot on 9.5mm de Antonio Arango.....	54
4.6.5 Turkish Jokes de Jens Haaning.....	55
4.6.6 M(RPM) Mexican National Anthem de Iván Abreu.....	56

4.6.7 La pandemia germinal de Marcelo Expósito.....	57
CAPÍTULO V.....	60
5. Análisis e interpretación de resultados: el arte sonoro hacia la experiencia sensible.....	60
5.1 Función crítica a función estética.....	60
5.2 División de lo sensible y el arte sonoro no coclear.....	62
5.3 Discurso sonoro.....	64
5.4 Tácticas de la débil.....	67
5.5 Sonido contextual.....	68
5.5.1 Sonido contextual. Tacet: acerca de la obra Mujer, voz y quiebre.....	69
5.5.1.1 Primer momento: Microhistorias. 00'00" a 7'40".....	73
5.5.1.2 Segundo momento: Explosión de violencia. 7'40" al 9'25".....	74
5.5.1.3 Tercer momento: Reeducción masculina. 9'25 al 13'32".....	78
5.5.1.4 Cuarto momento: Redes de apoyo. 13'32" al 27'13".....	81
5.5.1.5 El mapa mental de Mujer, voz y quiebre.....	84
CONCLUSIONES.....	89
REFERENCIAS.....	91
ANEXOS.....	95

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 El campo expandido sonoro de Seth Kim-Cohen.	46
Fig. 2 <i>Resonancia del trabajo de mujeres en un restaurant</i> , 2018.	66
Fig. 3 <i>Mujer, voz y quiebre</i> , 2022. LABNL Laboratorio Cultural Ciudadano.	83

INTRODUCCIÓN

Caminar, avanzar y poner a la escucha al cuerpo. Dar paso a la experiencia audible, detenerse y recibir. Pausa, voz, latidos, respiración, risa, habla, grito, suspiro y murmullo. Sonido transparente, voz transparente, calle transparente y espacios transparentes que atraviesan al cuerpo y trayecto. Recorrer sin la mirada.

Espacio sonoro abierto que se rocía hasta tu oído. El contenido es lo que escuchas, casi auscultas, no se desvincula de su fuente. Contenido que te envuelve, que te hace preguntarte ¿Quiénes son esas personas? ¿Esos espacios? ¿Esas risas? ¿Esas voces?

De estas primeras reflexiones parte la presente disertación. Parte de buscar reflexionar acerca de las prácticas sonoras que encontraron su camino a través de procesos artísticos ligados a las artes visuales a principios del siglo XX y en los años venideros. En donde las rupturas con respecto al arte del pasado se hicieron latentes. Donde se generaron nuevos paradigmas en los cuales el arte no sirve a la religión o a la aristocracia. Sin embargo en estas prácticas sonoras del presente se vuelve necesario revalorizar la existencia de algunos proyectos que no se subsumen al mercado en todo su sentido, sino que buscan aproximarse a narrativas propias de circunstancias sociales, políticas, de género entre otras. Propuestas cuyo carácter sea crítico e irruptor, entendiendo este último como una irrupción al espacio a través del sentido y el contexto del que participa ya sea en sus procesos de realización o en su presentación.

La presente disertación pretende entonces introducir los caminos por los cuales las prácticas artísticas sonoras críticas e irruptoras pueden funcionar como dispositivos sociales, que se aproximan a circunstancias donde es posible cuestionar las relaciones de poder, a través de la propuesta del Arte Sonoro No Coclear de Seth Kim-Cohen.

Así mismo busca aproximarse y describir la forma en que cierto tipo de proyectos pueden funcionar como agentes sociales, de movilización de sujetos. Además se propone la creación simultánea de una serie de obras que involucren al sonido como contenido artístico con las características antes mencionadas.

Es de consideración para quien escribe estas líneas que las prácticas artísticas en la actualidad pueden incidir, provocar y cuestionar a través de fisuras las relaciones de poder que nos atraviesan por medio de estructuras en sus formas complejas, tal es el caso de la explotación y la opresión que impera a nuestro alrededor. Estas fuerzas productivas que mantienen sesgadas a las sociedades actuales, específicamente a grupos marginalizados y subordinados es producida en parte por el proyecto neoliberal, el proyecto fallido de la modernización, el capitalismo rapaz y un constante abuso sobre las clases sociales más desprotegidas. Las relaciones de poder que operan en todos los ámbitos de la vida, con cierta “invisibilidad”, producen más racismo, clasismo, machismos, violencia, pobreza, segregación y desigualdad, sin embargo en este proyecto ponemos en consideración cierto tipo de obras de arte sonoro que logran fisurar dicho estado, algunos en mayor y menor medida pero se contraponen a estos modelos. El recorrido del término “arte sonoro” ha sido descrito desde un punto de vista genealógico por autores como Robert Worby (2006), sin embargo es necesario pensar en cómo estas prácticas articulan circunstancias específicas. La pregunta que nos mueve inicialmente es: ¿Cómo las prácticas sonoras siendo críticas e irruptoras pueden poner de manifiesto circunstancias sociales? Esto con el objetivo de movilizar sujetos, construir comunidad y/o generar sentido. Y más específicamente y de acuerdo al camino que perfila la presente investigación: ¿Cómo el arte sonoro siendo crítico e irruptor puede funcionar como agente social y cuestionar las relaciones de poder en la condición de las mujeres en México? Ésta segunda pregunta apunta a una geografía

específica, debido a que en esta investigación se presenta un proyecto de creación artística relacionado a la prevención de la violencia titulado Mujer, voz y quiebre.

CAPÍTULO I

1. Antecedentes

1.1 Planteamiento del problema

A lo largo del siglo XX brotan diversas propuestas experimentales que utilizaron el medio sonoro como constructor de significados. Estas propuestas surgieron simultáneas a un momento en las artes en que la tradición artística era criticada, cuestionada, satirizada, y pretendía dejar de ubicar al arte como mera contemplación. En cambio buscaba espectadores activos y en diversos casos, ideologías sociales y políticas. Algunos ejemplos radican en las exploraciones de las vanguardias artísticas de principios de siglo XX. Tal es el movimiento Futurista con Luigi Russolo y su manifiesto *El Arte de los Ruidos* de 1916 y la creación de la *Intonarumori* (Entonaruidos). Cajas de resonancias “escultóricas” cuyo funcionamiento maquinal permitía producir ruidos que pretendían asimilarse a los sonidos de la modernidad, ruidos de máquinas, referencias a la velocidad, el desarrollo, el progreso, entre otros sonidos. Esto se lograba utilizando poleas, cuerdas y mecanismos internos. Con ello creó composiciones para *Intonarumori* y algunos instrumentos. Otro caso vanguardista es el del dadaísta Kurt Schwitters, artista que escribió una serie de obras de poesía sonora, como la *Ursonate* creada entre 1922 y 1932. Composición enunciada entre los círculos de eventos dadaístas, que se componía de vocales y consonantes sin utilizar palabras con un significado concreto, sino ambientes de voz, pausas, repeticiones e intensidades variables, cuyo sentido no se encontraba en un significado específico de las palabras, sino en las cualidades sonoras de la obra y su interpretación. Dichos artistas desarrollaron exploraciones en las que se consideró al sonido fuera del academicismo, es decir, como

parte de la ruptura de la época y más adelante a prácticas del arte post histórico acuñado por Arthur Danto. Resalto el análisis realizado por Claire Bishop (2004) acerca del arte relacional, y su crítica a procesos “democráticos” en torno a la lectura de ciertas obras en el contexto planteado por Nicolás Bourriaud, de su estética relacional, al proponer la necesidad de una participación antagonista en las obras que se inscriben en lo social, es decir, en vez de provocar que a través de ciertos proyectos las relaciones sociales solo se den de una manera armoniosa, como es analizado, dejar ver que hay tensiones sociales, desigualdades y espacios simbólicos de conflicto.

Thomas Hirschhorn y el español Santiago Sierra. Estos artistas establecen “relaciones” que subrayan el papel del diálogo y la negociación, sin aplastar estas relaciones en el contenido de la obra. Las relaciones que producen sus *performances* e instalaciones se caracterizan por promover inquietud e incomodidad antes que pertenencia, en la medida en que la obra reconoce la imposibilidad de una “microtopía” y *mantiene* en cambio una tensión entre los espectadores, los participantes y el contexto. Una parte integral de esta tensión resulta de la participación de colaboradores provenientes de otros estratos económicos, lo que a su vez ayuda a cuestionar la percepción que el arte contemporáneo tiene de sí, como dominio que abarca otras estructuras sociales y políticas. (Bishop, 2004. p.79)

Estas ideas planteadas por Bishop son de interés para el presente proyecto, ya que consideramos la posibilidad de que el arte genere estas tensiones a través de relaciones con

la obra y la participación del espectador. Cuestionar cuál es el carácter político de las relaciones que se establecen entre el espectador y la obra buscando un participante desde el entendimiento de una subjetividad descentrada e incompleta: “El “descentramiento” del sujeto implica la ausencia de un sujeto unificado, mientras que “acción” supone un sujeto autónomo, de presencia plena, con voluntad política y autodeterminación.” (Bishop, 2004. p.76) Esto es, que su participación esté abierta a su propia autodeterminación y su voluntad política.

Hacia esta inquietud volcamos nuestro interés, a una apuesta de un arte que posibilita cambios sociales. En el año 2003 en la impresión al español del volumen “Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972” publicado por primera vez en 1973, Lucy Lippard afirma el sentido de sus definiciones de tantos proyectos estudiados en este importante libro, afirma un arte y un sistema de distribución “que pusiese el énfasis en el significado y el contenido, que abriese los ojos de quienes lo contemplasen, y que permitiese a los mismos artistas tomar el control de su trabajo” (Lippard, 2004. p.6). Hal Foster por su parte ha analizado obras en la que la creación artística utiliza prácticas artísticas que se inmiscuyen en la etnografía. A la par de esto se dejan ver proyectos artísticos en los que el sonido va a hacerse presente en el arte estableciendo relaciones sociales, políticas y de diversas índoles que rebasan lo meramente material.

1.2 Justificación

Actualmente los medios digitales permiten hacer grabaciones, reproducciones y creaciones que no requieren de una fuente sonora, facilitando la producción de proyectos de fácil inserción en la institucionalización del arte sonoro. Numerosos festivales, eventos y convocatorias se celebran a nivel internacional con la idea de difundir el arte sonoro, sin embargo lo que predomina es la confusión generalizada de que tales propuestas están destinadas al entretenimiento o a la exposición de avances tecnológicos. En muchos de los casos se logra solamente una experimentación banal y repetitiva del fenómeno sonoro, esto es, el naturalismo, es decir, el sonido como elemento a percibirse sin considerar los referentes contextuales y sociales. Por otro lado, existen artistas que utilizan al sonido como dispositivo de activación política y reflexionan sobre la dimensión sensible del espacio sonoro. Por lo tanto se vuelve necesaria la exposición de argumentos que enuncien el carácter irruptor y crítico de estas propuestas sonoras, que consideran las resonancias sensibles y los ecos sociales de su genealogía.

En general, existe poca valoración de las experiencias audibles como forma de conocimiento en nuestra cultura, debido a una predilección por la tradición visual. Por lo tanto es importante reconocer las aportaciones que han hecho diversos artistas que trabajan con el sonido a la formación de un área de conocimiento que tiene posibilidades de significación distinta a las formas tradicionales de creación artística.

Es de interés en el proyecto el sonido como discurso, más allá del fenómeno físico. Esa “gran bestia” llamada significado (McEvelley, 1984) que es inseparable de la “forma” de la obra de arte. Entendido de esta manera el sonido puede contener diversos significados que no solo abordan el sentido físico, es decir, escuchar el sonido de una tina llena de agua vaciarse en la tierra, los sonidos de gotas de lluvia cayendo sobre las ramas de los árboles,

el sonido del motor de automóviles en una ciudad, descansando en un semáforo en rojo, el grito de un animal en peligro. Rebasando el “cotidiano”, el uso del sonido en ciertos proyectos de arte sonoro posibilitan la construcción de discursos de significación social, política, epistemológica, ontológica o lingüística (Cohen, 2009: 17) como justo ahora me permite el lenguaje describir estos paisajes que también pueden ser audibles.

Los proyectos que tienen preocupaciones sociales, conceptuales, políticas permiten la movilización de sujetos, esto es, funcionan como dispositivos de visibilidad y enunciación de fuerzas. (Deleuze, 1990 p.2)

Cuando Marcel Duchamp, ícono de las vanguardias, propone las ideas del arte no retinal surgen cambios, rupturas que van a dar lugar a otras funciones del arte. El arte retinal para Duchamp es un arte que está siendo interpretado, por la retina, de manera muy concreta podemos definirlo como un arte que solamente se interpreta a través de la acción de ver, su propuesta y cuestionamiento surge para plantear un arte que se interpreta a través de procesos del pensamiento. Sería pertinente entonces considerar un arte no solamente visual, sino entender que él mismo rebasa su morfología, material y medio. En este sentido, la propuesta fue reflexionar sobre un proceso de interpretación artística que no descansa en su interpretación a través de la mirada, sino del pensamiento. La experiencia de pensar. Esto se propone en la presente investigación, vinculada al medio sonoro. La integración del medio sonoro en algunas obras, permite procesos de pensamiento que propician la movilización de sujetos, la reflexión, la discusión, la sensibilización sobre aquello a lo que se aproximan. Este proyecto no niega que otras formas de arte visual no logren estos procesos de pensamiento, sino que las prácticas sonoras, la escucha, las obras que tienen algún elemento audible dadas sus características de temporalidad, de espacialidad, pueden lograr que estos procesos se inmiscuyan de manera importante y significativa en donde son

presentados y utilizando el medio sonoro que si bien ha sido explorado desde la música desde hace muchísimo tiempo, en la concepción de las artes funda otros caminos. Cohen (2009) nos propone sobre esta forma de arte: “dar voz a las ideas, componer pensamientos, orquestrar estrategias”, mismas que rebasan lo meramente estético y se inscriben en lo social. Si la retina es al ojo, como la cóclea es al oído, la propuesta es considerar justo hacia donde Duchamp apuntó en su momento, un arte no retinal, un arte no coclear.

Es importante mencionar que la investigación aquí presentada se encuentra envuelta en procesos, hallazgos, transformaciones y en constante búsqueda, tal como el hecho de pensar al lenguaje como estas líneas de fuerza, que se entrecruzan, que significan al ser halladas y luego enunciadas, escritas, entretajadas formando rizomas de pensamientos. Así el sonido, con sus propios cruces, líneas de fuerzas, tejidos, no son definitivos. Ni la investigación, ni el lenguaje utilizado para hilar estas ideas, o el sonido se presenta de una forma definitiva, sin embargo en estos tejidos podemos hablar de fenómenos, políticas, sociedades, paisajes y vidas. Por tanto la presente investigación tiene la nitidez de una reconstrucción perpetua.

1.3 Objetivos generales y específicos

1.3.1 General

- Describir proyectos sonoros que crean procesos artísticos de significación e incidencia social.

1.3.2 Específicos

- Describir la forma en cómo ciertos proyectos y prácticas sonoras pueden crear espacios de reflexión, de significación y discusión.
- Mostrar la incidencia del arte sonoro en el establecimiento de relaciones sociales críticas e irruptoras en las artes.
- Generar dispositivos sonoros que cumplan con las características detalladas en la investigación documental para su empleo en la fase de experimentación, teniendo en cuenta los antecedentes de producción personal y procurando la participación del espectador, de esta manera crear obras sonoras irruptoras, a partir de la construcción/reconstrucción de dichas distinciones, poniendo la práctica artística personal en proceso.

1.4. Hipótesis

1.4.1 General

Las obras de arte sonoro con características críticas, e irruptoras tienen el potencial de generar relaciones sensibles en comunidades logrando presentar circunstancias sociales y espacios de reflexión, significación y discusión necesarias.

1.4.2 Específica

El fomento de las relaciones sensibles en los dispositivos artísticos que utilizan el sonido en el arte, activa afectos necesarios para la movilización de los sujetos y creación de empatía. El arte sonoro logra congregar comunidades en donde la fisura es latente. El arte sonoro siendo irruptor y crítico crea espacios en donde es posible cuestionar relaciones de poder, contextos de violencia, y diversas circunstancias sociales. El arte sonoro no coclear posibilita formas de creación artística ligadas a circunstancias sociales.

1.5 Alcances y límites de la investigación

El alcance de la presente investigación es **descriptiva**, debido a que los proyectos sonoros que se abordan, como menciona Sampieri (2010) muestran a través del análisis de sus propiedades, características, procesos etc. que el sonido en las artes siendo irruptor y crítico, tiene el potencial de generar relaciones sensibles logrando cuestionar relaciones de poder, contextos de violencia y diversas circunstancias sociales. Además se pretende, si el avance de la investigación lo permite, que ciertas variables temáticas en la construcción de algunos proyectos seleccionados se **correlacionen** o bien en este contraste, se distingan los proyectos de arte sonoro no coclear (2009), es decir, que se inscriben en lo social de proyectos meramente estéticos.

Si bien, el primer alcance de la investigación es descriptiva, sería interesante abrir posibilidades de un alcance **explicativo** para futuras investigaciones de la relación del público/obra en piezas de arte sonoro irruptoras que generen lo que Claire Bishop llama debates permanentes en torno a lo social y político y transformaciones en la cultura pública.

Es de interés desarrollar un estudio crítico ya que se considera un camino medianamente explorado. Los proyectos de estudio se revisarán en documentaciones en video, sonido, publicaciones, entre otras, y además se ha tenido contacto con algunas obras en exposición.

CAPÍTULO II

2.1 Marco histórico

Para hablar de una posición histórica en este tema de investigación primero tendríamos que mencionar por qué es de interés la experiencia sonora. La escucha, como se ha estudiado, es un proceso biológico y psicológico muy interesante, en el cual interpretamos aquello que vibra: objetos, sucesos, experiencias. Nuestro sentido del oído recaba estas experiencias, estos sonidos que en el proceso de escucha, se convierten en señales eléctricas que nuestro cerebro interpreta o simplemente anula. Los sonidos que han interesado al ser humano en diversas etapas de su existencia se relacionan a su supervivencia, a procesos de comunicación y de creación, como el lenguaje, o como el caso de la música, buscando darle sentido a sonidos y silencios para crear una composición. Pero ¿qué sucede con todos los demás sonidos que nos atraviesan en la cotidianidad? Aquellos sonidos que no buscan una melodía, sonidos que son creados por nuestros objetos, como en el caso de la industrialización y la creación de las máquinas, la contaminación sonora, y otras experiencias. La tradición del arte ha sido visual y es hasta el siglo XX que algunos artistas en su exploración desde las artes visuales empiezan a aproximarse a “eventos” sonoros que no entran en las otras categorías, si bien en procesos experimentales realizan proyectos de deconstrucción del lenguaje hablado/escrito, como es el caso del dadaísmo, o bien, la imitación de sonidos creados por la modernidad, como es el caso del futurismo. Ruidos, el “sin sentido” del habla, la integración de sonidos que no son armoniosos, pero que existen. Sonidos que impactan en nuestro cotidiano, que exigen una conciencia de la acústica del espacio. (Schafer, 1998) De estas prácticas surgen intereses por experimentar brincando

entre las posibilidades de estudiar dichos sonidos a través del arte, dichas “palabras”, “enunciaciones”, “poesías” en espacios artísticos de la época. Esto es interesante ya que dichas aproximaciones parten de la experimentación, de permitir que dentro del campo artístico y aprovechando la irreverencia de la época vanguardista de principios de siglo XX exista cabida para crear tomando estos elementos que no eran “propios” de las artes visuales. A partir de entonces, de las vanguardias artísticas del siglo XX se abren las posibilidades de creación no solo en los medios que es posible empezar a utilizar, sino cuestionar los medios, cuestionar el lenguaje, cuestionar la presencia del ruido, cuestionar el “progreso”, cuestionar los materiales de creación artística, cuestionar los límites disciplinares, cuestionar para quién es el arte, los “lugares” del arte, la función y el valor del arte. Si bien, estos cuestionamientos son latentes en las vanguardias, algunos de ellos permanecen hasta el presente. Otra figura muy importante en el siglo XX para el desarrollo de prácticas sonoras experimentales es el compositor John Cage, que aunque su camino a la experimentación sonora parte de la música, cuestiona la tradición de la música occidental al utilizar técnicas de composición como el azar o su aproximación al I Ching. Estos intereses influyeron a un grupo heterogéneo de personas, que fueron alumnos de Cage en el New School for Social Research en Nueva York a finales de los 50's, es decir, artistas, poetas, teatreros, bailarines entre otros, hoy día ubicados en las llamadas post vanguardias del siglo XX, cursaron con Cage una clase de experimentación. De aquí surge el movimiento Fluxus entre otros proyectos destacados. Ubicamos además, cómo estos límites disciplinares se vuelven también más difusos, de desarrollan interacciones disciplinares y propuestas innovadoras. Se considera en la presente investigación estos momentos antes mencionados como clave para la creación que se ha desarrollado después.

2.2 Marco conceptual

Las formas de análisis sobre el sonido en el arte se proponen después del arte de vanguardias, ya que el enfoque de algunos de estos artistas se desvinculaba de la contemplación de la obra de arte, para dar paso a la construcción de significados. Lucy Lippard, Rosalind Krauss, Claire Bishop y Walter Benjamin han desarrollado revisiones a ciertas prácticas artísticas contemporáneas como el arte conceptual, las post vanguardias, las obras después de la reproductibilidad técnica son de suma importancia como antecedentes para este proyecto. Seth Kim-Cohen y su propuesta de **Arte Sonoro No Coclear** es la médula del entendimiento de las prácticas sonoras que nos interesan en este proyecto. Así mismo es pertinente mencionar que dada la formación académica que se tiene, resulta imposible el alejamiento del discurso crítico que ha desarrollado la filosofía. Específicamente la práctica filosófica que nos ubica las dinámicas sociales que funcionan como **dispositivos** con Michel Foucault y Gilles Deleuze, **la consciencia y escucha** que teoriza Jean-Luc Nancy. Además tomamos en consideración la epistemología de la visualidad dentro de los Estudios Visuales desarrollada por José Luis Brea y Anna María Guasch, para plantear los posibles **estudios sonoros**. De Brea y la adaptación de la autora el oír como resultado de una construcción cultural, compleja e híbrida y las articulaciones de relaciones de poder, sometimiento, privilegio y control que conlleva. De Guasch y la autora, examinar el papel de los sonidos en la vida de la cultura, la apreciación de su significado dentro del horizonte cultural de su producción y recepción. Todo esto para llegar al concepto **sonido contextual**, desarrollado por la autora.

CAPÍTULO III

3. Metodología

3.1. Enfoque y diseño metodológico

El presente proyecto se pretende desarrollar utilizando la **metodología cualitativa** ya que es de consideración que en el acercamiento al objeto de estudio se distingan las características y cualidades de las piezas artísticas/artistas que se estudiarán, teniendo en cuenta las relaciones que establecen entre ellas, en el mundo del arte y específicamente en el tema tratado con respecto al arte sonoro. Aristóteles describe: “las acepciones de la cualidad pueden reducirse a dos, de las cuales una se aplica con *mayor propiedad y rigor*, en efecto, en primer lugar, cualidad es la diferencia o característica que distingue una sustancia o esencia de las otras” (Migueles, 2004, p.65) En este sentido, es pertinente recoger toda la información que sea posible, respecto a el tipo de obras que se van a estudiar, así como la estructuración de la misma tal como recomienda Migueles (2004). El presente proyecto pretende además pensar las obras como lugares para la descripción de interacciones y como desarrolla Migueles (2004) comprender el sistema de relaciones en el cual las variables o propiedades se encuentran enclavadas.

Es de interés llevar a cabo una investigación con enfoque cualitativo ya que permitirá obtener perspectivas tanto de los artistas investigados, las entrevistas abiertas y diversos datos que arrojarán los contenidos consultados, para la realización de un análisis que interprete y dé sentido al fenómeno de lo sonoro, en las artes. Se observará el impacto

y la posible movilización de sujetos en el tipo de piezas consultadas con la pretensión de describir la forma en que estas obras se vinculan a lo social. El Dr. Hernández Sampieri desarrolla, tomando en cuenta a Todd (2005), la siguiente característica del enfoque:

El enfoque se basa en métodos de recolección de datos *no* estandarizados ni completamente predeterminados. No se efectúa una medición numérica, por lo cual el análisis no es estadístico. La recolección de los datos consiste en obtener las perspectivas y puntos de vista de los participantes (sus emociones, prioridades, experiencias, significados y otros aspectos subjetivos). También resultan de interés las interacciones entre individuos, grupos y colectividades. El investigador pregunta cuestiones abiertas, recaba datos expresados a través del lenguaje escrito, verbal y no verbal, así como visual, los cuales describe y analiza y los convierte en temas que vincula, y reconoce sus tendencias personales (Sampieri, 2010, p.9)

En la investigación que se ha planteado, se realizaron algunas entrevistas a expertos en la disciplina del arte sonoro, con el objetivo de describir las diferencias entre proyectos que se han enfocado en el fenómeno sonoro puro, del arte sonoro no coclear. (Cohen, 2009) El investigador cualitativo utiliza técnicas para recolectar datos, como la observación no estructurada, entrevistas abiertas, revisión de documentos, discusión en grupo, evaluación de experiencias personales, registro de historias de vida, e interacción e introspección con grupos o comunidades. (Sampieri, 2010, p.9)

Método descriptivo

El acercamiento que se pretende realizar tanto a los artistas como a las piezas que se seleccionaron para el presente proyecto es de enfoque descriptivo ya que en primera instancia se busca encontrar el sistema de relaciones entre cierto tipo de proyectos que generan una crítica a lo social, política o económica etc. por un lado y distinguir estos proyectos de otros que se enfocan en tópicos que no ahondan en el sentido irruptor del arte, específicamente en el arte sonoro. Por esto dice Migueles (2004) que es necesario comprender primero o, al menos, al mismo tiempo, el sistema de relaciones en el cual las variables o propiedades se encuentran insertadas, enclavadas o encajadas y del cual reciben su propio sentido.”. Dicho lo anterior se busca entender cómo estos proyectos provocan circunstancias sociales, económicas, políticas que están latentes en nuestra realidad y así mismo pudieran funcionar como agentes sociales.

Método etnográfico

Ahora bien, Hal Foster (1996) nos propone en su libro *El retorno de lo real* el giro etnográfico en el arte contemporáneo. Es de interés resaltar al grupo de artistas revisado por Foster y cito: “Este modo horizontal de trabajar demanda que artistas y críticos conozcan no sólo la estructura de cada cultura lo bastante bien como para mapearla, sino también su historia como para narrarla. ” (Foster, 2004, p. 207) Se incluye en este trabajo debido a que ciertos fenómenos que se relacionan con la cultura y la sociedad pueden ser estudiados y mapeados desde prácticas artísticas que utilizan metodologías que devienen de la antropología, sin embargo su aproximación desarrolla proyectos con un fin artístico y pedagógico; pero que en ocasiones puede señalar de manera potente cuestiones de raza,

etnicidad o género entre otras, como por ejemplo el análisis que realiza Foster acerca de la obra de Fred Wilson, Martha Rosler o Mary Kelly, que no es totalitario, sino que problematiza la investigación e insta a conocer los asuntos culturales abordados no sólo desde “el aliento discursivo sino desde su profundidad histórica” (Foster, 1996 p.206). Esto es, la necesidad de profundizar para poder desarrollar procesos y proyectos detallados y realmente cercanos al asunto estudiado.

Método de investigación en las artes.

Para estudiar las prácticas sonoras irruptoras y específicamente el proceso artístico creativo que dio pie a esta investigación, en relación a mi propia práctica artística, considero importante mencionar la perspectiva propuesta por Henk Borgdorff (2010), ya que durante el proceso investigativo se realizaron dos proyectos “Resonancia del trabajo de mujeres en un restaurant” del año 2018 y la instalación “Mujer, voz y quiebre” del año 2022. En ambos proyectos fue indispensable la consideración del objeto, el proceso y el contexto de la obra. (Borgdorff). Durante ambos proyectos se buscó articular los problemas tanto del trabajo de mujeres, como de la violencia de género, se abordó el contexto de las piezas y las formas de interacción con las obras. Ambas obras buscaron tener una intención bien definida, aportar al conocimiento de la temática, considerar el contexto, ser documentadas y difundidas. En ambos casos se buscó dar un aporte, aunque quizá modesto, sobre las problemáticas antes mencionadas, pero siempre con el propósito de que la lectura de las piezas ampliase el entendimiento de las temáticas abordadas por medio de la materialidad de las piezas tomando en cuenta la pregunta ontológica en la que “La investigación en las artes (...) confronte ese estar alojado y estar situado en la historia y en la cultura (sociedad, economía, vida cotidiana), así como en el discurso sobre el arte” (Borgdorff, 2010, p. 19), la pregunta

epistemológica en la que “el conocimiento plasmado en el arte, que ha sido analizado de diferentes formas, tales como conocimiento tácito, práctico, como “saber cómo” (“*knowing-how*”) y como conocimiento sensorial, es cognitivo, aunque no conceptual; y es racional, aunque no discursivo.” (Borgdorff, 2010, p. 23) y la pregunta metodológica en la que “la investigación en las artes (...) emplea métodos tanto experimentales como hermenéuticos, dirigiéndose a productos y a procesos particulares y singulares.” (Borgdorff, 2010, p. 27).

Muestra a estudiar

Para hacer la selección de la muestra a estudiar se realizó un recorrido bibliográfico y de exposiciones que permitió ubicar algunos proyectos cuyas características se relacionan con lo planteado con anterioridad. En la selección de proyectos tenemos lxs artistas mexicanxs Luz María Sánchez, Marcela Armas, Antonio Arango, Israel Martínez, al cubano-mexicano Iván Abreu, al artista español Marcelo Expósito y al danés Jens Haaning, cuyas obras y proyectos borran líneas disciplinares pero permanece el elemento sonoro por un lado y la reflexión en torno diversas circunstancias sociales. Además se analizan profundamente dos obras de la autora. La obra *Resonancia del trabajo de mujeres en un restaurant* instalación realizada en el año 2018 y la obra *Mujer, voz y quiebre*, instalación sonora inmersiva realizada en el año 2022.

3.2 Técnicas e instrumentos metodológicos

Se realizó una investigación documental y se abordó literatura especializada que permitió fortalecer el planteamiento. Además se realizaron algunas entrevistas a quienes accedieron a participar, se revisó documentación de obra y publicaciones referentes a los artistas, sitios

web y se tuvo la posibilidad de visitar algunas exposiciones tales como Modos de Oír en el Laboratorio Arte Alameda en el año 2018 y Reverberaciones en el MUAC en el año 2017, especializadas en obras que implican el uso del sonido. De esta manera se hizo una selección de siete proyectos específicos. Estos proyectos seleccionados se hilaron a los conceptos desarrollados en la presente investigación, tales como el *sonido contextual* y *proyectos no cocleares*. Posteriormente se analizaron dos proyectos sonoros de la autora en los que nos aproximamos al impacto de los mismos frente a condiciones contextuales, el proyecto “*Resonancia del trabajo de mujeres en un restaurant*” y el proyecto “*Mujer, voz y quiebre*”.

CAPÍTULO IV

4. Aproximación a los estudios sonoros no cocleares

4.1 Vanguardias, aura y sonido

A principios del siglo XX surgen dos movimientos de vanguardia artística en los cuales hay un involucramiento de los artistas con el uso del sonido. Para adentrarnos a algunas ideas es preciso abordar al filósofo alemán Walter Benjamin. A partir de la propuesta Benjaminiana en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* hay una pérdida del valor aurático de la obra de arte, es decir, la pérdida de su unicidad. (Benjamin, 1989) Ese valor sagrado y de reverencia/respeto con el que el espectador se aproximaba a las obras de arte se vio interrumpido a propósito de los medios de reproducción, que permitieron que las obras de arte se multiplicaran. Hemos visto suceder la irreverencia en los manifiestos de principios de siglo XX (De Micheli, 2006) que aprovecharon tales recursos, como es el caso de L.H.O.O.Q. de Marcel Duchamp que utilizó la fonética de lectura en el idioma francés e intervino una imagen reproducida del artista italiano Leonardo Da Vinci. Duchamp desmitificaba la obra de arte y por ende cuestionaba la tradición. La obra de arte, por lo menos en su reproducción se vuelve accesible a todos y hasta nuestros días se ha propagado, ya sea en forma de volúmenes de libros, reproducciones en revistas y un sin fin de espacios tanto impresos como digitales que podemos consultar. Los medios lo permiten. Ahora bien, tanto la pieza L.H.O.O.Q. como otros “ready mades” de Duchamp vienen a poner de manifiesto el rechazo del arte retinal, es decir, y como se mencionó anteriormente el interés y la apuesta por procesos de pensamiento; la lectura de estos trabajos nos habla de su situación en términos

institucionales, políticos, ideológicos, en donde el canal a través del cual la lectura de estas obras sucede será también a través de estas significaciones, en las cuales la mirada no es suficiente, hay que pensar las obras en otros términos.

En las vanguardias artísticas de principios del siglo XX se rompen paradigmas, se fisuran esquemas y se diversifican formas y contenidos, que a su vez deslindan al arte del servicio de lo religioso, de la aristocracia y permiten producciones/creaciones de otro carácter. Hay que mencionar que este deslinde es parcial hasta nuestros días, sin embargo dicha bifurcación en términos de una posición frente al arte de ese momento permitió las múltiples ramificaciones que vinieron después. Hoy día, nos encontramos permeando en posibilidades de creación de significado y de sentido utilizando medios que se multiplican y que los propios artistas desarrollan para sus proyectos.

Ahora bien, indagemos en los posibles inicios de esta diversidad que utilizaron el sonido como contenido. El 11 de Marzo de 1913 el artista de origen italiano Luigi Russolo perteneciente a la vanguardia futurista publica en Milán *El arte de los ruidos*, manifiesto que plantea una cronología musical que llega a las composiciones contemporáneas de la época y destaca la necesidad de excitar y exaltar la sensibilidad del ser humano por medio del “ruido musical” (1913). Hay que distinguir, dice jocosamente, entre el oído de una persona del siglo dieciocho y sus contemporáneos pues nuestro oído “ya está educado por la vida moderna, tan pródiga en ruidos dispares” (Russolo, 1913, p.2). Y ¿Cuál es esa vida moderna a que este artista se refiere? Si vinculamos el panorama que teoriza Benjamin obviamos el paulatino desarrollo del mecanismo fotográfico, el avance en comunicaciones, transporte y otras circunstancias por demás complejas, es decir, el embelesamiento que ofrecía la vida moderna: las ideas de progreso.

Reconozco que frente a diversas experiencias audibles proporcionadas por la naturaleza se distinguían grandes diferencias que las máquinas y los artefactos de la época generaban y eran dispares al consumo que ofrecía la música de la época.

Cualquiera reconocerá por lo demás que cada sonido lleva consigo una envoltura de sensaciones ya conocidas y gastadas, que predisponen al receptor al aburrimiento, a pesar del empeño de todos los músicos innovadores.

(Russolo, 1913, p3)

El futurista Russolo se emociona entre el disfrute que produce la combinación de los motores de explosión, los ruidos del tren, las carrozas y las muchedumbres vociferantes en contraposición con la desilusión que le causa el verse inmerso en una sala de conciertos en la que veinte músicos se obstinan en “redoblar el maullido de un violín” (Russolo, 1913, p.3). Su invitación es segura: distinguir y dar lugar a la variedad de ruidos que produce la naturaleza y los objetos modernos, construir instrumentos con principios mecánicos partiendo de las propias leyes de la acústica que logren nuevas y complejas emociones sonoras. “Todas las manifestaciones de nuestra vida van acompañadas por el ruido. El ruido es por tanto familiar a nuestro oído, y tiene el poder de remitirnos inmediatamente a la vida misma.” (Russolo, 1913, p.5).

Los procesos de grabación y reproducción ya instaurados en aquella época nos permiten ahora escuchar algunas obras de estos artistas de principios del siglo pasado: YouTube, Soundcloud, Vimeo, UBU Web y este desfile de sitios. Con exaltación recuerdo las primeras veces que escuché algunas de estas piezas, que en la actualidad consultamos en medios digitales. La Intonarumori de Luigi Russolo, Karawane de Hugo Ball, Ursonate de Kurt Schwitters y algunas poesías de Giacomo Balla se reproducen en las bocinitas de

nuestros ordenadores después de una serie de sencillos clics. La grabación del sonido ha sido exploradas también como metodologías que analizan al sonido, lo recortan y desmonta a través de los medios de edición (Schaeffer, 2003) para expandir sus posibilidades y ser manipulado, desafiando así convenciones de depender necesariamente de instrumentos musicales para la creación.

Retornando a las vanguardias, su camino sentado germina ramificaciones diferentes al uso de lo sonoro en una posición distinta a la de la música y sí, dentro de las prácticas artísticas contemporáneas. En esta posición como se mencionó anteriormente que se distingue a sí misma de la música, posición irreverente que da paso al ruido creado por el ser humano, como parte de su realidad a la cuál atender, entender y prestar oído. No podríamos delimitar el solo sendero de la música que es el del tradicional sistema occidental de composición: ritmo, tempo, tono etc. Porque definitivamente no lo es y hay diversas innovaciones en este campo, tanto los futuristas como los dadaístas optan por un lugar de la escucha que no es el de la música. Por otro lado y asumiendo el momento histórico en el que surgen las vanguardias de entre guerras habríamos de considerar la noción estética de lo sublime planteada por Lyotard a propósito del dictado de Theodor Adorno en su teoría estética “Escribir un poema después de Auschwitz es una barbarie”, pues los cambios de paradigma en las artes se dan por contextos específicos, las guerras y la barbarie, las sublevaciones y revoluciones, la violencia y el facismo nos suceden y en esos acontecimientos pasados ya no hay marcha atrás, el entendimiento de la creación artística y sus procesos se transformaron para siempre, así como las ramificaciones de un gran árbol de nogal, que crecen y se multiplican.

4.2 Sonido banal y sentido

El Dr. Seth-Kim Cohen, presentó la ponencia titulada *No depth, a call for shallow listening* en Suiza en el año 2015, con motivo de una serie de conferencias dentro de The Swedish Exhibition Agency, que formó parte del evento Art, Sound and Radio. Durante tres días se revisó el trabajo de artistas, teóricos e investigadores de estos ejes conceptuales y me pareció pertinente hacer la referencia que propone Kim Cohen en la sesión posterior al conversatorio cuando habla de estas condiciones. Cohen dice que es muy complaciente que la gente que se dedica a crear obras sonoras, piensen que el sonido no tiene que lidiar con lo socio histórico, económico, el género, la raza y la etnicidad. Acusa que el no dar importancia al uso banal de los sonidos más que a los tonos en un espacio mismo y la posibilidad de escuchar solo como un fenómeno puro, o como patrones, arreglos, también es ciertamente complaciente. Estoy de acuerdo, para Kim Cohen no es suficiente que los artistas que trabajan con el sonido, no estén comprometiendo al mundo más ampliamente, por ende, dice Cohen, se están perdiendo asuntos: mucho contenido artístico y mucha resonancia que va más allá de la resonancia estrictamente acústica. (Cohen, 2015, The Swedish Exhibition Agency, Art, Sound and Radio)

La presente investigación no prefiere una obra de otra, entre el trabajo de un creador u otro, sino más bien observar una falta, un vacío de sentido o el vasto encuentro con él.

Jean-Luc Nancy (2008) propone el sentido en el sonido, y ¿Cuál es ese sentido? si no, las remisiones que éste provoca, mismas que están constituidas de signos hacia alguna cosa, de un estado de cosas y estas a valores, de sujetos a otros y a sí mismo; todo esto de manera simultánea. El sentido produce simultaneidad, penetra y sucede en espacio y tiempo. En este camino entonces, ¿Por qué razón en la creación de arte sonoro en muchos casos se suspende esa búsqueda o no se considera la producción de sentido?, ¿Qué hay en

el sonido que toque los afectos, las sensibilidades, lo crítico o lo que de otra manera no puede ser representado-presentado? No podemos dejar estas experiencias en la mera percepción, ni en la fenomenología de las cualidades acústicas, es necesario considerar los discursos que se construyen a través de esta disciplina. El sentido que se encuentra en esta necesidad es debido a que las artes desde hace mucho tiempo y como se comentó en el tema anterior, se transformaron para siempre, mirar hacia otro lado, sin importar lo que nos sucede como humanidad, como vida, como especies que habitan el mundo, es hacer de nuestra existencia algo banal. Por esto nos interesa precisar que las artes van más allá de la retina como alguna vez sostuvo Duchamp, van más allá de la cóclea, como sostiene Kim Cohen (2015), pueden implicar procesos de pensamiento complejos, que nos permitan ser sensibles a la experiencia, a la existencia al lugar que habitamos, a las otras vidas de las que estamos rodeadas. Ese sentido es, pues, la materia pensante que inicia en un soplo, un chasquido, un canto, llamado o queja; que inicia como el ataque, como ese momento que a veces se hace existir por medio de dibujos en una secuencia sonora digital. Ese inicio sonoro de una escritura dibujada, o bien en la mente, es una invitación a entender la presencia audible que acaba de iniciar en ese instante y que continúa envolviendo sonoramente el momento y que puede desaparecer en el silencio en un segundo. Pero, durante su presencia, permite pensar en ello y ser significativo de algo, aún más; quizá en la pausa o el silencio, una estela de sentido y pensamiento prevalezca. Entonces, el sentido inicia en un impulso, en la irrupción, grito expresivo que nos hace discurrir. Encontrar sentido se relaciona a nuestra capacidad de percibir, discernir, conocer nuestras realidades, relacionarnos con ellas, entender, apreciar, conocer y actuar.

4.3 Estudios visuales, ¿Estudios sonoros?

El camino de las artes desarrolló una epistemología de la visualidad que es de interés para esta investigación reflexionar, para a través de este método pensar más profundamente en la sonoridad y la escucha. En el año 2005 José Luis Brea publica su “Introducción a los Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad.” Aquí desarrolla esta nueva aproximación a los fenómenos del mirar, donde propone a su vez a las prácticas artísticas como prácticas socialmente relevantes ya que constituyen la construcción del significado a través de la visualidad. Su argumento se centra en que “todo ver es resultado de una construcción cultural –y por lo tanto siempre un *hacer* complejo, híbrido” (Brea, 2005. P. 3) Esta propuesta rebasa la “esencialidad de la visión” para enfocarse más bien en ese “amplio repertorio de *modos de hacer* relacionados con el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado, el vigilar y el ser vigilado, el producir las imágenes y diseminarlas o el contemplarlas y percibir las... y la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control ... que todo ello conlleva” (Brea, 2005. p.3)

Anna María Guasch en su artículo *Los estudios visuales. Un estado de la cuestión*, nos hace pensar en las preocupaciones que han tomado tanta importancia en aquella insuficiente “historia del arte” o “teorías estéticas” en donde se cuestionaba si un objeto tenía o no valores artísticos. El planteamiento propuesto por Guasch deja lo anterior a un plano secundario de importancia, en donde lo que realmente conviene interpretar es cómo inciden las imágenes en un determinado contexto. Guasch desarrolla la propuesta de Norman Bryson, Michael Ann Holly y Keith Moxey en *Culture. Images and Interpretations*

de 1994, de la siguiente manera: “Lo importante ya no es buscar el valor estético del «arte elevado», sino examinar el papel de la imagen «en la vida de la cultura» o, dicho en otras palabras, considerar que el valor de una obra no procede (o no sólo procede) de sus características intrínsecas e inmanentes sino de la apreciación de su significado tanto dentro del horizonte cultural de su producción como en el de su recepción.” (Guasch, 2003. p. 12)

Referenciando lo anterior, existe poca valoración de las experiencias audibles como formas de conocimiento en nuestra cultura, debido a una predilección por la tradición visual. El sonido entendido como discurso, más allá de un fenómeno físico puede contener diversos significados que no solo ahondan en la “naturaleza” física del mismo, sino que posibilitan contenidos de índole social, política, económica... Más allá de escuchar los chirridos de un animal, las gotas de lluvia cayendo sobre el pavimento, el viento atravesando las hojas de los árboles o los motores de los autos en el tráfico de la ciudad.

Debido a esto, me atreveré a reinterpretar las dos citas y paráfrasis anteriores que hice, tanto de Guasch y de Brea de la siguiente manera, quizá alegóricamente:

De Brea:

“todo oír es resultado de una construcción cultural –y por lo tanto siempre un *hacer* complejo, híbrido” (Brea, 2005. P. 3) Esta propuesta rebasa la “esencialidad de la escucha” para enfocarse más bien en ese “amplio repertorio de *modos de hacer* relacionados con el oír y el ser oído, el escuchar y el ser escuchado, el vigilar y el ser vigilado, el producir los sonidos y diseminarlos o el auscultarlos y percibirlos... y la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control ... que todo ello conlleva”
(Brea/Jeimy)

De Guasch:

“nos hace pensar en las preocupaciones que han tomado tanta importancia en aquella insuficiente “historia del arte” o “teorías estéticas” en donde se cuestionaba si un objeto tenía o no valores artísticos. El planteamiento propuesto por Guasch deja lo anterior a un plano secundario de importancia, en donde lo que realmente conviene interpretar es cómo inciden los sonidos en un determinado contexto. Guasch desarrolla la propuesta de Norman Bryson, Michael Ann Holly y Keith Moxey en Culture. Images and Interpretations de 1994, de la siguiente manera: “Lo importante ya no es buscar el valor estético del «arte elevado», sino examinar el papel de los sonidos «en la vida de la cultura» o, dicho en otras palabras, considerar que el valor de una obra no procede (o no sólo procede) de sus características intrínsecas e immanentes sino de la apreciación de su significado tanto dentro del horizonte cultural de su producción como en el de su recepción.” (Guasch/Jeimy)

Dicho esto y habiendo intercambiado la imagen por el sonido, el ver por el oír, el mirar por el escuchar y el contemplar por el auscultar; nos centraremos en una producción artística que ha sentado precedentes desde principios del siglo XX; esto es el arte sonoro. Y aquí conviene enunciar algunas razones por las cuales estamos tomando el camino de las artes visuales para abordar las prácticas sónicas. Empecemos por abordar la pertinencia de la escucha. El importante libro “Música experimental. De John Cage en adelante” del compositor, musicólogo y pianista británico Michael Nyman (2006), incluye en su edición un prólogo de Brian Eno que describe cómo la búsqueda de una nueva música debía ser algo más, fuera del círculo ortodoxo. Éste camino que se ha planteado en el presente escrito

a partir de los movimientos de vanguardias futuristas y dadaístas, en el caso de la música, apela por alejarse de las vanguardias musicales de los serialistas como Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen. Es valioso reconocer la afirmación de Eno sobre los públicos de estos experimentos, que se acercan más a las facultades de Bellas Artes, interesadas por los happenings, el performance o el pop art. Así pues, el espacio de creación generado por estos personajes se entiende como:

(...) una fuerte experiencia intelectual y espiritual, un lugar donde poder desplegar posturas filosóficas e incluir procedimientos fascinantes y lúdicos.
(Nyman, 2006, p.22)

Entonces, esa forma de despliegue que propone Brian Eno en el texto de Nyman defiende una manera de hacer música sin la necesidad de implicar instrumentos, auditorios, melodía, ritmo o estructura; es decir, una nueva forma de crear y de escuchar. Esta manera de escuchar encuentra su pertinencia en la libertad y que ha conllevado a crear incluso audiencias que busquen otras formas de escucha. La escucha es temporalidad, pero una temporalidad de implicaciones abiertas, ocupa un espacio de resonancia que produce un ambiente y esta estructura sonora puede ser cambiante o azarosa.

La obra puede durar lo que dure un acontecimiento o proceso natural; el rato que tardan en consumirse las velas de un pastel de cumpleaños (en *Candle Piece for Radios* de George Brecht) o el tiempo que tardan en detenerse los micrófonos que basculan (*Pendulum Music* de Steve Reich). (Nyman, 2006, p.34)

En la cotidianidad escuchamos tantos sonidos como el aire que entra a nuestro sistema. Así el sonido: bienvenido mientras nos arrebatara el silencio, en diversas temporalidades. El oído no se cierra. Sonido perpetuo: escucha perpetua. Y en ese sentido habríamos de considerar la importancia que tiene su presencia en nuestras vidas. La escucha es una temporalidad de sonidos y sus permanencias rebotan en diversas duraciones, diversos chasquidos que contienen significados tan variados del lugar en que estamos o bien, que invaden contextos donde no son esperados. Sensaciones psíquicas, intensidades, movimiento audible, que nos permite ubicarnos y equilibrarnos. Nuestra educación de la percepción sonora es nuestra propia experiencia de vida: reconocer los objetos sonoros que producen tal o cual sonido, una voz familiar, el eco de algún objeto, los pasos de nuestra mascota, un suspiro, llanto o un grito. Entonces, ¿nuestro oído, escucha y entendimiento está desarrollado culturalmente? entendiendo la adaptación de la propuesta de Guasch/Brea realizada anteriormente por la autora de esta investigación para plantear los estudios sonoros. Se piensa que sí, por esto es pertinente la reivindicación de este elemento presente en el arte, sus alcances y posibilidades. Independientemente de las categorías, “arte sonoro”, “sonido experimental” o de las diversas formas en que se ha llamado, consideramos que el acercamiento a este fenómeno físico que puede devenir significado debe ser estudiado más profundamente. Máquina procesadora de frecuencias (Rodríguez, 1991) células que crean impulsos electroquímicos transmitidos a nuestro cerebro por el nervio auditivo. Y mientras formulo las palabras que describen este punto, mi cerebro imagina los sonidos de estas letras, alambrado nervioso perfecto que me permite imaginar o recordar, y simultáneamente escucho el zumbido de un auto fuera de este lugar, a la par de

mi respiración siempre presente. La escucha es expansión, de experiencia sensible pero también de significados. No todo es partitura, ni mucho menos armonía.

Nyman (2006) al referirse a la 4'33" de Cage, y a su vez a la primera interpretación de la misma por David Tudor, describe el rebase de fronteras del uso de un instrumento musical frente a la tradición: no hay límites. Un instrumento ya se ha trastocado, como el "piano preparado", sin embargo el naturalismo del sonido de ese instrumento no es lo único que debería importar. La escucha propuesta por J. Cage, relacionada al azar, a sus experimentos compositivos, a su influencia con el I Ching, que de cierta forma es una renuncia a la visión occidental de la música, nos abre experiencias increíbles, pero ese naturalismo parece prohibir un mecanismo más profundo de entendimiento. La estructura que traduce y permite que el sonido se convierta en mensajes dentro del cerebro nos abre pautas de entendimiento. Es ahí donde me interesa aterrizar, en el desciframiento que se da en todo el proceso de la escucha, la precisión de la estructura del oído y lo que permite su funcionamiento. El oído externo alcanza la membrana que es el tímpano, muy sensible a la presión, el camino que recorre luego el oído medio, donde se encuentran los tres pequeños huesecillos que amplifican y transmiten las vibraciones del tímpano, el oído interno donde se ubica la cóclea, hermoso caracol lleno de líquido, cuya magia es transformar al sonido en impulsos nerviosos. Y luego, el significado.

4.4 La escucha: Arte Sonoro no Coclear.

Seth Kim-Cohen (2009) en su maravilloso libro "In the Blink of an Ear Towards a Non Cochlear Sonic Art" (En el parpadeo de una oreja hacia un arte sonoro no coclear) desarrolla un complejo e interesante análisis de ciertas producciones que referencian y

utilizan al sonido pero evocando otras posibilidades que rebasan el esencialismo del sonido o la percepción meramente fenomenológica. Sus fundamentos se encuentran en releer a tres figuras, Pierre Shaeffer, Muddy Watters y John Cage. A este último se le adjudica el fundador del “Sound in itselfism” (Trad. Sonido en sí mismo) que significa enfocarse solamente en una especie de naturalismo del sonido, esto que proclama en su “Let the sounds to be themselves” en su libro *Silence*.(Cage, 1973. p. 10)

Esto surge a través de la experiencia que tuvo en una cámara anecoica en la Universidad de Harvard en 1951. Las cámaras anecoicas son espacios que absorben las vibraciones y mantienen un máximo grado de silencio, reduciendo la reverberación y el eco. Al estar ahí, dice, escuchó dos sonidos, uno grave y uno agudo, el ingeniero que lo acompañaba le indicó que dichos sonidos eran posiblemente su propio sistema nervioso y su sistema circulatorio respectivamente. A partir de esta experiencia que luego compartió durante toda su vida afirmó que el silencio no existe, por esto en su “Let the sounds to be themselves” deja ver este valor en el sonido en sí mismo. Que aparece referenciado en piezas como su 4’33”, pieza “aparentemente silente” en donde enfrenta a la audiencia a un intérprete de cualquier instrumento o combinación de instrumentos en la cual incita al oyente a que intensifique su capacidad perceptiva.

Seth Kim-Cohen considera “Cage’s 4’ 33” is certainly the most famous and infamous, the most influential “silent” piece in the history of music.” (Cage 4’33” es ciertamente la más famosa e infame, la pieza “silente” de mayor influencia en la historia de la música). Sin embargo Cohen pone en tensión el trabajo de Cage, al enunciar que “Cage’s inability or unwillingness to challenge music’s traditional avoidance of questions of time, place, context, gender, politics, ethnicity, and economics has become, in the past decade or so, the linchpin in an emerging critique of Cage’s legacy.” (Cohen, 2009.p.187)

(La incapacidad o la falta de voluntad de Cage para desafiar la evasión tradicional de la música de cuestiones de tiempo, lugar, contexto, género, política, etnicidad y economía se ha convertido, en la década pasada, en una crítica emergente de su legado. (Cohen, 2009.p.187))

Ahora bien, de acuerdo a Kim Cohen (2009) John Cage ofreció del año 1957 al 1959 una clase de composición experimental en la New School en Nueva York, algunos de sus estudiantes fueron Al Hansen, Dick Higgins, Alison Knowles, Allan Kaprow y George Brecht. Las nociones expandidas de composición rumbo al mundo de las artes visuales fueron coreografiadas en happenings y algunos eventos del grupo Fluxus, como diversos scores que amplían la posibilidad de la estructura, la escritura y la acción. (Friedman, 2002) Son evidentes los referentes terminológicos, a las convenciones de la música y la práctica, como el uso de las “partituras” y los nombres de instrumentos musicales en ciertos títulos de las obras de estos artistas. Algunos ejemplos enunciados por Cohen (2009) incluyen Música incidental de George Brecht, en donde subvierte el empleo normal del instrumento o Solo de Violín de Nam June Paik, uno de los precursores del videoarte por excelencia.

Que el sonido figure predominantemente dentro de la construcción de los acontecimientos subraya el alejamiento de los objetos visuales y su inherente estabilidad y hacia lo vibratorio, lo performativo, lo humorístico, lo lúdico, lo proposicional, pues el sonido socava la forma, como referente estable, siempre alejándose de su fuente, pasando por la guía del significado representativo al sobrepasar el valor simbólico. (Cohen, 2009, p.171)

Estas obras intervienen en los circuitos tradicionales de la música reconfigurando y cuestionando los conceptos incrustados en dichos objetos, máquinas o tótems como apunta Cohen.

Si bien hasta ahora hemos intentado entablar una relación entre el sonido y prácticas que diversifican su aportación en las artes, habríamos de aclarar que es de interés fijar una diferencia entre el mero aporte fenomenológico del *sonido en sí mismo* (Cohen, 2009) y producciones artísticas que apunten a un arte sonoro no coclear, como lo trata Kim Cohen (2009), en relación al arte no retinal Duchampiano o el naturalismo de Cage. Como mencionamos anteriormente, entender que el mismo rebasa su morfología, es decir su forma, su material y medio. Esto se propone en términos conceptuales. No insinúo que el sonido se aisle de todo y él mismo signifique, más bien como Cohen nos propone (2009) dar voz a las ideas, componer pensamientos, orquestrar estrategias. Estrategias que rebasan el naturalismo Cageiano y se inscriben en lo social. Estrategias que se ubican además en un contexto cultural determinado, como lo vimos con Brea y Guasch en la adaptación a estudios sonoros.

4.5 Arte sonoro no coclear y el campo expandido

Me atrevo a poner en pausa momentánea la propuesta de Kim-Cohen para introducir a Rosalind Krauss en el presente escrito. Rosalind Krauss en su ensayo *La escultura en el campo expandido*, desarrolla una especie de evolución de las condiciones de la escultura en su concepto, una escultura que diversifica posibilidades. Y ¿Por qué razón hablar de una teoría que en su base aborda la escultura como medio para el abordaje del campo

expandido? Esto se responde al pensar en las categorías artísticas y su aparente diseminación como formas impenetrables.

A manos de esta crítica, las categorías como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en la que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa (Krauss, 1979, p.60)

Muchos fueron los artistas que exploraron estas posibilidades abiertas, estas otras formas de señalización, estas experiencias fotográficas; prácticas que no están definidas por el medio sino que dice Krauss (1979), más bien las prácticas se definen en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio –fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos o la misma escultura- puede utilizarse.

Así el campo proporciona a la vez una serie expandida pero finita de posiciones relacionadas para que un artista dado las ocupe y explore, y para una organización de trabajo que no está dictada por las condiciones de un medio particular. De la estructura antes mencionada resulta obvio que la lógica espacial de la práctica posmodernista ya no se organiza alrededor de la definición de un medio dado sobre la base del material o de la percepción de éste, sino que se organiza a través del universo de términos que se consideran en oposición dentro de una situación cultural. (El espacio posmodernista de la pintura implicaría evidentemente una expansión similar alrededor de una serie diferente de términos a partir del par arquitectura/paisaje, una serie que

probablemente plantearía la oposición carácter único/reproducibilidad).

(Krauss, 1969, p. 73)

Enfatizo aquí un fragmento de la cita de Krauss (1969) “De la estructura antes mencionada resulta obvio que la lógica espacial de la práctica posmodernista ya no se organiza alrededor de la definición de un medio dado sobre la base del material o de la percepción de éste, sino que se organiza a través del universo de términos que se consideran en oposición dentro de una situación cultural”

En este sentido es inminente considerar las posibilidades de entender los fenómenos de lo sonoro de formas distintas, con posibilidades que se expandan, de una manera similar a lo propuesto por Krauss cuando se refiere al campo expandido. Posibilidades que se alejan de las categorías tradicionales del sonido en el arte, como lo es mencionado anteriormente la música. Pero además que impliquen un sentido propio de lo social, lo político, el género, la etnicidad etc.. Sin embargo el medio no es necesariamente lo más relevante, sino la forma en cómo éste posibilita formas de hacer crítica o presentar acontecimientos que generen diálogo y cuestionan las relaciones de poder, dentro de la situación cultural planteada por Krauss. (1969)

Seth Kim-Cohen (2009) propone en su libro *In the Blink of an Ear Towards a Non Cochlear Sonic Art* un esquema que parte de la estructura desarrollada por Krauss, sin embargo el modelo es traducido al campo sonoro, con sus términos y oposiciones reemplazados a la experiencia auditiva; dicho ejercicio nos permite pensar a través de las implicaciones y categorizaciones de los trabajos de arte sonoro existentes e imaginar las direcciones futuras en esta naciente práctica.

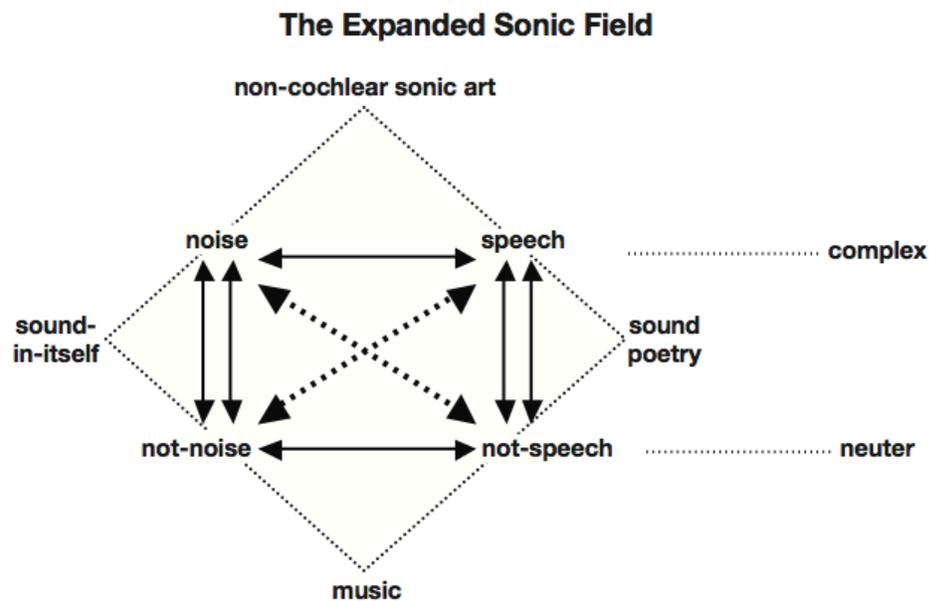


Figura 1. El campo expandido sonoro.
Fuente: Seth Kim-Cohen.

Del campo sonoro expandido dice Cohen:

La combinación de las categorías positivas de "ruido" y "habla" resulta en lo que yo llamo arte sonoro no coclear: ruido que funciona lingüísticamente y por lo tanto se lee tanto como se oye. (Cohen, 2009. P.156)

Y continúa:

Pero ciertas obras de arte prevén sus aspectos conceptuales, y ciertos ejemplos de arte sónico engloban la materialidad del sonido como un medio para un fin semiótico. El término semiótica se entiende aquí en un sentido amplio para incluir una serie de preocupaciones organizadas a través de una matriz diversa de cuadrículas simbólicas. El arte no coclear, como veremos, podría involucrar textos filosóficos, discursos musicales, roles sociales propuestos por la producción y recepción de sonidos y / o música, convenciones de actuación o las presunciones inherentes a la experiencia de grabaciones de audio. (Cohen, 2009. P.156)

Así pues nos vienen ejemplos que nos competen dado el interés en estas prácticas y que además cabría pensarse con más detenimiento, tales como el trabajo que ya hemos mencionado de Luc Ferrari, el del artista Cubano-Mexicano Iván Abreú o el del Danés Jens Haaning y sus Turkish jokes, que abordaremos más adelante.

4.6 Proyectos no cocleares

Para abordar la propuesta de Seth Kim-Cohen y las prácticas artísticas no cocleares se realizó una selección de proyectos en particular que abordan las diversas características que hemos mencionado hasta ahora. Los proyectos seleccionados pertenecen en su mayoría a artistas mexicanxs que han explorado prácticas interdisciplinarias, en donde el medio en común es el uso del sonido. Los proyectos seleccionados son “*V. [u]nf_1*” de Luz María Sánchez, “*La falta de aire es un asunto que atañe al espíritu*” de Marcela Armas,

“*Movements*” de Israel Martínez, y “*Shot on 9.5mm*” de Antonio Arango. “*Turkish jokes*” del danés Jens Haaning y el proyecto *M(RPM)* del artista cubano-mexicano Iván Abreu. Además se decidió incluir el proyecto “*La pandemia germinal. Conversaciones en un mundo en cuarentena.*” del artista español Marcelo Expósito con la participación de la filósofa Suely Rolnik, Marcelo Expósito y el curador Cuauhtémoc Medina entre otros. Otro preámbulo para iniciar con la presentación de la selección de obras que mencioné anteriormente, que desde el punto de vista de la presente investigación nos pueden dirigir hacia proyectos de *arte sonoro no coclear* es la siguiente aclaración. No es coincidencia que en la selección de obras, cinco proyectos de los siete elegidos hayan sido realizados por artistas latinoamericanos. Y sin el afán de definir lo que es “latinoamericano”, sino de retomar las ideas de Luis Camnitzer (2007) en su libro *Didáctica de la Liberación* en donde no es clara la definición, sin embargo hay un especie de estado de irritación en contra del imperialismo, que incluye además en el conceptualismo latinoamericano, cualidades sensoriales naturalmente prohibidas en los cánones de los centros culturales hegemónicos. El trabajo, como dice Camnitzer “más allá de las angustias producidas por las necesidades sociales, tiende a ser placentero” (p. 17) este arte, tiende a ser impuro, híbrido, y no busca cumplir con las reglas, en este sentido es heterodoxo y no busca comparación alguna con obras del mundo del arte mainstream, esto es, que tiene sus propios caminos, sus propias raíces y definiciones propias. En este sentido, los proyectos no cocleares y la contextualización que sumamos de Camnitzer, aparece “cuando uno enfrenta los problemas sociales” que son propios de la condición de América Latina. Un conceptualismo, una práctica artística que “sintetiza un compromiso con el arte junto a un compromiso con una vida mejor” (p.20) que busca utilidad para la supervivencia. Esto es, las raíces, los caminos antes mencionados del arte latinoamericano tienen sus propios motivos, sus propios

descubrimientos que no se alinean a toda la narrativa de la historia del arte de las grandes esferas hegemónicas, como sucede con el venezolano Simón Rodríguez y sus aforismos tipográficos que preceden por siete décadas a Mallarmé y su tirada de dados, el Siluetazo que acompañó y acompaña a las Madres de Plaza de Mayo en Argentina, la Generación de los Grupos y sus muy diversas creaciones colectivas en México, Lygia Clark y Cildo Meireles en Brasil o los Tupamaros y el arte en la vida cotidiana con activaciones de procesos creativos en zonas no-artísticas, entre muchos, muchos otros artistas y colectivos. Los conceptualismos latinoamericanos que de cierta forma buscaban borrar los límites del arte tradicional en donde “en el arte latinoamericano siempre hubo una marcada tendencia hacia el contenido, y el contenido era fácilmente politizado” (Camnitzer, 2007, p.28) Entonces, ¿qué condiciones llaman a la vista y al oído de la presente investigación?, son condiciones complejas que implican situaciones sociales en contextos específicos, que son materializadas y señaladas desde la propia práctica artística. Quizá estas ideas reflejan la necesidad de quien escribe estas líneas de encontrar en las prácticas sonoras irruptoras las ideas de Camnitzer, de una pedagogía creativa, un “poner al servicio de la acción una resistencia activa y creativa” (p.30), un deseo personal de que no todas las prácticas del arte del presente obedezcan al aparato capital, sino que sean fugas, que sean resistencias éticas politizadas ante la urgencia de nuestra contemporaneidad y si bien, esto puede sonar idealista, es justo lo que nos está aconteciendo lo que nos empuja a la necesidad de pensar y rastrear modos de hacer que busquen fisurar, hacer ver, hacer oír, hacer pensar y significar.

4.6.1 V. [u]nf_1 de Luz María Sánchez

La obra “*V. [u]nf_1*”, 2014-2015 de Luz María Sánchez consta de 74 piezas radio reproductores de música que están realizados en impresión 3D, cada una con forma de pistola y a su vez las piezas emiten un sonido que la artista extrajo de videos que fueron grabados por personas en diversas ciudades del país. Estos videos cuyo audio la artista toma para incluir en los radio reproductores, consiste en audios de personas atrapadas en fuegos cruzados. “El sonido de las ciudades contemporáneas mexicanas está muy lejos del sonido bucólico del paisaje sonoro mexicano que a veces se quiere establecer como aquel sonido amable del río, de los árboles, de los pájaros” (Zambrano, 2015) comenta Luz María en entrevista para el periódico Reforma. La instalación está pensada para ser manipulada por el público, cada participante puede hacer uso del objeto, tomarlo, escucharlo, empuñarlo. Esta pieza se da en un contexto de violencia que padeció el país de manera más visible a partir del sexenio de Calderón, sin embargo a la fecha se sigue viviendo. De manera simultánea se presentan los videos originales de los cuales extrajo los audios para la escultura, en la que menciona que “no editó ni modificó audio alguno” (Zambrano, 2015) y de los cuales según señala en entrevista fue cuidadosa de seleccionar solo aquellos que fueron grabados por ciudadanos. Ésta obra puede entenderse desde el contexto de violencia que se vive en México, de cómo estos sonidos irrumpen nuestro cotidiano, las ciudades, los pueblos y modifican las dinámicas de las personas. La obra funge como un dispositivo de enunciación, que devela a través de este numeroso conjunto de “armas”, no un solo hecho aislado, sino la multiplicidad de personas que han padecido la

violencia en México. Además esta especie de colección de fragmentos sonoros sin editar, construyen una serie de ruidos unísonos que generan una simultaneidad que en su potencia nos permite sentir esa simultaneidad temporal de los hechos de violencia que se viven en México, la obra es solamente representacional en el objeto, el arma, el sonido nos lleva a la realidad de decenas de personas, sus contextos y territorios variados y las experiencias vividas en este fuego cruzado.

4.6.2 *La falta de aire es un asunto que atañe al espíritu de Marcela Armas*

La artista Marcela Armas presenta en su sitio personal una obra en proceso titulada “*La falta de aire es un asunto que atañe al espíritu*” (Drone.Tv. 2024) que consiste en una bandera que remite a su estado originario Durango que transmite señales de radio a través de la atmósfera a manera de dispositivo que transmite frecuencias moduladas. La relación que parece vincular la artista con esta obra en proceso, es por un lado la contaminación del aire, frente a la necesidad de pensar al aire como un fundamento de la vida humana y la transmisión de este mensaje siendo el bosque de Durango un gran pulmón del norte de México. Desafortunadamente en México vivimos la deforestación de bosques en diversos estados de la república que se ha agudizado en los últimos años y compromete la vida y la biodiversidad del planeta. Para Marcela, según se desarrolla la propuesta en la información recopilada, el hecho de respirar es una fuerza que mantiene unión entre el cosmos y el estado psíquico y espiritual. Dicha frase, “La falta de aire es un asunto que atañe al espíritu” que se propaga a su vez a través del aire es una referencia al ritmo como ella menciona “primordial” de la vida, “nuestro primer alimento al nacer, que nos sincroniza

con el movimiento vital de la naturaleza” (2024). Así, a través de esta pieza en proceso podemos apreciar la vasta necesidad de expresar que el mundo y sus recursos son finitos, que el ser humano debe proteger los bosques para proteger su existencia, para seguir respirando de manera libre y conservar el “vínculo amoroso con el mundo” (2024). El sonido contextual aquí se presenta en la estructura de la frase que se repite a través del medio, que parece una de las capas de la significación de la obra; una capa es el objeto mismo, colocado en un bosque, el bosque de Chapultepec, la referencia de la bandera de Durango representando el contexto geográfico de otros bosques y la resonancia de la frase que busca multiplicar este mensaje necesario por medio de las frecuencias moduladas. Dejamos la pregunta abierta sobre el enigma de quien escucha este mensaje, en su recorrido por el sitio.

4.6.3 *Movements* de Israel Martínez

“*Movements*” es el título de una obra de Israel Martínez realizada en el año 2017. Ésta instalación para sitio específico fue realizada con el apoyo de DAAD Artists-in-Berlin. Esta pieza se desarrolla en el contexto de México en términos de distribución de drogas en el mundo, donde estas dinámicas tienen un alcance en Norteamérica, Europa, Oceanía y África. El artista se ubica en diversos puertos de México, para aproximarse a una reflexión en torno a las rutas marítimas de los puertos de Veracruz, Manzanillo, Mazatlán y Acapulco. Estos además de Tampico y Lázaro Cárdenas se vinculan a las dinámicas de consumo y distribución de drogas a nivel mundial. Martínez realizó grabaciones de campo de los primeros cuatro puertos antes mencionados en los cuales como menciona de manera detallada en el apartado México, politics and society (2024) de su sitio en red, fueron

realizadas en los alrededores de las terminales marítimas, en las cuales hay puertos de pesquería y diversos negocios como restaurantes, almacenes, cafés además de parques públicos y plazas, además de varios portacontenedores a los que se pudo aproximar en dicho ejercicio de escucha y grabación. El paisaje sonoro de 10 canales de audio se acompaña de una secuencia de fotografías en un video. Es de interés mencionar la noción que explica y relaciona Martínez acerca del concepto Periodismo Sónico, propuesto por Peter Cusack (2013) en el que en su ensayo *Field Recording as Sonic Journalism*, propone que cualquier sonido, incluido sonidos que no son del lenguaje, brinda información relacionada con lugares y eventos y que dicha escucha nos provee de perspectivas muy valiosas, diversas, que pueden complementar imágenes y al lenguaje mismo. Esto no significa que la práctica de las grabaciones de campo excluyan al lenguaje, sino más bien que esta práctica crea un balance hacia la relevancia de otros sonidos del contexto en el que fueron grabados (2013). El medio entonces, en este caso la grabación de campo se convierte en la forma de lograr esto. Como menciona Cusack, es a través de concederles a las grabaciones el lugar y derecho en tiempo y espacio de ser escuchadas, desde su propio derecho cuando nos enfocamos en su propio contenido, fáctico y emocional, cuando se valoran por lo que son y no necesariamente por esperar que puedan ser fuente para trabajos posteriores. En este sentido, el periodismo sonoro, puede crearse de forma específica o bien, sus cualidades se pueden referir en grabaciones que fueron originalmente hechas para otros fines. Así pues, la obra *Movements* de Israel Martínez, recopila una serie de contextos específicos que rodean estos puertos, estos espacios, momentos, donde hay tensiones, donde hay dinámicas que desembocan en la distribución de estos productos. Contexto en el cual en un país como México, marcado por un estado perpetuo de violencia, que es causada por el crimen organizado y dinámicas como lo es el narcotráfico, se vuelve necesaria la

escucha. Martínez apela al imaginario de quien escucha, apela a las imágenes recopiladas en este ejercicio, pero el rol del sonido capturado en estos recorridos parece ser el elemento primigenio, al que hay que prestar oído.

4.6.4 *Shot on 9.5mm* de Antonio Arango

Antonio Arango es un artista mexicano cuya producción está muy ligada al videoarte y a las instalaciones interactivas. Su trabajo ha explorado temáticas relacionadas con el suicidio y la pulsión, la relación ficción-realidad, el concepto de verdad y nuestra percepción, la guerra, el pasado, la historia y la falta de capacidad del ser humano de cambiar la repetición de la misma. En entrevista para el presente proyecto de investigación, en abril del 2024, nos comenta que es valioso el elemento sonoro en su trabajo ya que en ocasiones la imagen está subordinada a este. Aborda un concepto compositivo japonés llamado *ma* que se refiere no solo a un “aspecto ausente en la composición, sino un vehículo que permite pausar la contemplación, un respiro necesario del lector-espectador para adherirse hacia y con la imagen” y en el caso del aspecto sonoro, el silencio. Este “montaje negativo” como lo llama Antonio Arango, sería una forma de completar la ausencia con la imaginación del espectador. La obra “*Shot on 9.5mm*” es un cortometraje realizado en el 2024 en el cual aborda la guerra y el genocidio palestino; el montaje negativo es utilizado aquí para permitir que el espectador reflexione desde la postura del testigo y el silencio ante lo que ve o escucha. “La voz del artista en estos momentos es crucial, lo peor que puede pasar a una sociedad es que sus artistas permanezcan en silencio ante lo que sucede; que la enajenación y alienación en los artistas no permita ver más

posibilidades por una mirada más crítica y alerta” comparte. (Comunicación personal 29 de Mayo de 2024). Sus obras nos invitan a reflexionar a través de un contacto poco común con los medios que explora.

4.6.5 *Turkish Jokes* de Jens Haaning

Incluimos la obra “*Turkish Jokes*” de Jens Haaning, que es una instalación que amplifica el sonido de unas grabaciones realizadas por Jens Haaning a migrantes Turcos, en donde se crea un espacio de encuentro en una plaza pública en Oslo. El proyecto consistió en intervenir una plaza pública con altoparlantes, en 1994. La obra es mencionada en el texto de Estética Relacional de Nicolás Bourriaud, sin embargo la pieza es estudiada de manera más profunda por Katia Olade en su tesis “Estar ahí y no entender: una propuesta metodológica para el estudio de una obra problemática: *Turkish Jokes* de Jens Haaning”. En esta tesis Olade (2010) describe como Baurriaud erró al mencionar que la obra generó una microcomunidad, sino, dinámicas de existencia, identidades y relaciones de poder; ya que en los sitios donde se presentó la obra, los chistes en realidad tuvieron reacciones muy variadas más no generando una microcomunidad como acuñó Baurriaud. Menciona Olade (2010) que la presencia de estas voces en un contexto diverso reclama una presencia de una comunidad marginalizada. Sin embargo en su análisis Olade encuentra en la escucha de dos participantes que identifican a las voces de estas grabaciones como Kurdos, lo cual implica a su vez la presencia en las grabaciones de una comunidad que ha sido históricamente borrada y perseguida desde el establecimiento de Turquía en 1923. Además identificaron que el lenguaje que están utilizando en realidad no parecen ser chistes sino historias, en su mayoría obscenas. Cuando la obra se presenta en Documenta 11 un sector de la comunidad Turca se reunió con Haaning, con curadores y con asociaciones turcas para discutir el

asunto, quejándose del nivel de groserías y del bajo nivel educativo de las personas que hablaban en las grabaciones. Olade (2010) recaba que en la presentación de la pieza en los jardines del Museo Nacional de Etnología en Leiden, Países Bajos, Haaning utilizó una grabación más apropiada, es decir, sin palabras altisonantes. El proceso por el cual Haaning obtuvo la primera grabación fue en al salir de su casa para comprar una pizza y le pidió a los hombres que estaban ahí que contaran algunos chistes, por lo cual no estaba buscando realmente si tenían un alto grado de estudios, o tampoco prestó atención a su manera de hablar o qué tipo de chistes contarían. La obra presenta una dinámica de intercambio que atraviesa varias capas complejas de la diferencia, la existencia y los malentendidos en tensión con un contexto (o varios, dependiendo donde se presentó) que en su momento despertó incomodidad e incluso la censura del mismo artista en posteriores presentaciones de la obra.

4.6.6 *M(RPM) Mexican National Anthem* de Iván Abreu

Hay esculturas que se derriten. Esto es posible al conocer la propuesta del artista cubano-mexicano Iván Abreu, realizada en el año 2014. *M(RPM)* consiste en una escultura sonora hecha en hielo, con la copia de un disco de vinil en el cual se encuentra grabado el Himno Nacional Mexicano, durante el periodo del presidente Echeverría (1970-1976). Iván Abreu interactúa con el objeto en un tocadiscos; la aguja lee la grabación unos instantes después de sacar el disco de un congelador. El disco reproduce y amplifica entre ruidos y el deslizar de la aguja en el hielo, el himno. Es importante el contexto de esta grabación, debido a que Luis Echeverría fue acusado por la Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado de implementar la Guerra sucia con el fin de borrar

movimientos disidentes durante su gobierno, además de participar en los hechos de la Matanza de Tlatelolco el 2 de octubre de 1968. Echeverría fue arrestado por cargos de genocidio en el año 2006 y absuelto en el 2009, sin embargo las investigaciones en su contra no cesaron durante los últimos años de su vida, por organizaciones defensoras de derechos humanos y ante la Corte Internacional de Justicia. La paradoja de la relación entre el himno y el hielo, entre el contexto de la grabación y los personajes representativos de este sexenio formulan las contradicciones del estado: el himno como una representación del valor y las virtudes de la patria en contraposición con el hielo que se derrite, que no soporta su propia existencia, su fragilidad y su desaparición. La acción de amplificar esta grabación en hielo y permitirnos escuchar la transición del sonido hacia su evaporación es potente, la potencia de la transformación del sonido a través del hielo, para dejar de existir.

4.6.7 *La pandemia germinal de Marcelo Expósito*

Durante la cuarentena por el virus COVID-19 surgieron muchas experiencias inusitadas e inesperadas, en todo el mundo. La pandemia por el coronavirus Sars Cov2, tuvo consecuencias mortales que provocaron cuestionamientos, intercambios virtuales, readaptación de la vida social, incluso índices de violencia doméstica en crecimiento en México debido al confinamiento. Todo el mundo estaba volcado en saber qué nos pasaría como sociedad. Cuándo se terminarían estos eventos de extrañamiento que provocó un alejamiento físico de las personas debido a la cuarentena. Cada continente, país, ciudad, pueblo o barrio vivió situaciones diversas y adversas de acuerdo a su potencia, marcadas en la desigualdad, es decir, personas que podían dejar de trabajar o trabajar en línea, se

resguardaron y personas que tenían que buscar el pan diario, salían a trabajar. Hubo momentos de miedo en diversas comunidades, otras lo tomaron de manera más ligera, hasta que se empezó a difundir que efectivamente este virus era mortal para personas con comorbilidad de enfermedades, cuando en algunos países hubo escasez de espacios en los hospitales, tanques de oxígeno entre otros. Lo que movía y conmovía a las personas era el desconocimiento, un hecho por demás desconocido, una sensación de incertidumbre que provocaba dudas sobre lo que venía o cuándo terminaría. En medio de esta “nueva realidad” las academias, lxs artistas, intelectuales, científicxs, buscaban comprender y reflexionar sobre lo que pasaba. Numerosos simposios virtuales, conferencias, charlas, talleres y búsquedas por conectarse de manera virtual aparecían. Tal es el caso del proyecto “*La pandemia germinal*” que se inicia como un proyecto de “audio-verité” que consta de archivo de

diálogos oscilantes entre la intimidad de la cuarentena y el discurso público, dirigidos a pensar colectivamente sobre la crisis global en curso como punto de inflexión, atendiendo a las dimensiones afectivas y políticas de las fragilidades presentes, señalando las consecuencias de cuatro décadas de neoliberalismo, relatando las resistencias y las alternativas tanto pasadas como actuales y abonando la esperanza de reconstruir el mundo tal y como afirman las ecofeministas -situando la vida al centro. (2024 *La pandemia en germinal* – Marcelo Expósito. (n.d.). <https://marceloexposito.net/la-pandemia-germinal/>)

Una de las salidas de esta obra sonora se concibió para reproducirse en una sala de cine o un teatro sin iluminación, donde la ausencia de la imagen presenta una situación “liminar” (2024). La pandemia nos obligó a explorar desde las más íntimas emociones, hasta los más

complejos conflictos sociales, y tal y como lo menciona Expósito en la cita anterior, esta crisis global es una búsqueda de las dimensiones afectivas y políticas de esta fragilidad de la existencia humana que dejó al descubierto la enfermedad, como consecuencia del neoliberalismo. El sonido de estas conversaciones nos sitúan en un recuento del conflicto que acabamos de padecer y que nos conectó a los cuestionamientos más próximos a la vida. Son pocos los proyectos sonoros de Marcelo Expósito, sin embargo se decidió incluir este que tiene una potencia para revisitarse lo padecido y no dejar inconclusos los afectos que se activaron durante la pandemia, la apreciación de respirar aire limpio, de tener acceso a alimentos, de tener contacto con otras personas, de sentir empatía por lxs otrxs, de tener una visión crítica frente a las dinámicas capitales, aún después de la “nueva normalidad”. Las conversaciones, el habla, las voces se conectaron a través de un lenguaje que buscó convivir, conversar, ¿solucionar? a través de la virtualidad.

CAPÍTULO V

5. Análisis e interpretación de resultados: el arte sonoro hacia la experiencia sensible

5.1 Función crítica a función estética

Intentemos considerar las resonancias sensibles y los ecos sociales en las siguientes ideas. Es arrogante pensar en el arte y la experiencia estética -del arte- como la vía para discrepar o bien para alcanzar la “libertad”. En el advenimiento de la modernidad, el arte social, político e ideológicamente progresista ambicionaba aquellas promesas a futuro, de un proyecto de emancipación que ya Thierry de Duve (2008) nos diagnostica imposible. El proyecto de la modernidad es un proyecto fallido, en el cual la función crítica del arte revolucionario opera como estímulo de los deseos de transformación de la sociedad; pero estos serán subsumidos por el mercado, las prácticas capitalistas y diversos mecanismos de fuerzas que hacen fracasar a las vanguardias. Por tanto es pertinente replantear la función crítica, por una función estética, que nos acerque a las ideas de la universalidad descritas por de Duve (2008) en su constante referencia a Immanuel Kant: “del simple sentimiento de pertenecer a la especie humana, digamos de un sentido de solidaridad. Kant lo llamó *sensus communis*, sentimiento común.” (de Duve, 2008. p. 8). Es ahí, donde quizá en el reconocimiento de la capacidad humana del sentido, del sentir, y del sentir en común donde es posible pensar en conjunto. Aquella capacidad humana que transforme la subjetividad o

la forma de percibir hacia una estética de sentir, que es simbólica y que rebasa aquella libertad arrogante mencionada al inicio que solo es alcanzada por medio del arte.

Si decimos: el pacto que vincula a los artistas y a su público debería extenderse para incluir a todos y a todas; y si entendemos que este pacto no es un pacto “real”, por lo tanto, sino simbólico; que no es un pacto directamente social, político, ideológico, sino el resultado de una negociación entre la forma de la obra de arte y los sentimientos del espectador individual, expresado de tal manera (“esto es arte”) que aspira a una validez universal. No hace falta desesperarse si uno se mantiene fiel a la función crítica del arte, que consiste en vigilar la exigencia de universalidad, lo cual, en el mundo contemporáneo del arte, plenamente institucionalizado, debiera recordarles a sus integrantes que todo lo que produce, expone, aprecia, vende y consume, tiene un sentido, más allá de constituir un bien de lujo, en la medida en la que niega las fronteras reales del mundo del arte. (de Duve, 2008,p.18).

Esta negociación que nos llevaría al sentir en común es aquella en la que es de interés enfrentar al criticado *sound-in-itself* planteado por Kim-Cohen (2009) cuando aborda obras de arte sonoro que se enfocan en presentar solamente experiencias naturalistas del sonido, es decir, que solamente remiten al propio material del que el sonido proviene, ese sonido-en-sí-mismo, dejando fuera de toda consideración el contexto social y sus implicaciones.

La obra de 1961, *Box with the sound of its own making*, de Robert Morris, sería el camino por el cual se expanden las posibilidades del tiempo y espacio en relación a la experiencia

del arte sonoro que Cohen (2009) evoca en su texto. La obra consiste en una caja de madera que dentro contiene una pequeña bocina; ésta reproduce una grabación de tres horas de los sonidos producidos al momento en que Morris hizo la caja (Kim Cohen, 2009), para Kim Cohen el elemento temporal de la obra es un ideal de adumbración temporal. “La caja de Morris es a la vez el sonido de una escultura y una escultura de sonido” (Cohen, 2009, p.47) Sin embargo es importante mencionar que si lo que nos interesa en el presente trabajo es considerar no solo la auto referencia del objeto, ese sonido-en-sí-mismo sino aquella capacidad de sentir en común (de Duve, 2008) a través del arte, habríamos de abordar otras características que no dejen fuera el contexto, la cultura, lo social o lo político. La caja de Morris se mantiene auto referencial, no considera las implicaciones de un contexto social dado. Los serruchos y golpeteos de la madera, remiten al objeto observado, y al proceso de construcción que se escucha, sus materiales, todo esto en una especie de tautología infinita de la caja.

5.2 División de lo sensible y el arte sonoro no coclear

El sound-in-itself propuesto por Cohen (2009) busca fijar su sentido en la contraposición con el arte sonoro no coclear planteado también en una especie de reivindicación de una práctica sonora distinta. Si en su escrito Sobre políticas estéticas, Rancière (2005) enuncia un conocimiento en el arte que apunta hacia otras formas de vivir, de otra conciencia de nuestro mundo; Cohen (2009) a su vez busca llegar a través del arte sonoro a eventos determinados por la sociedad.

La obra *Presque Rien, ou, Lever du jour, au bors de la mer* (Casi nada, o, amanecer en la orilla del mar) de Luc Ferrari, grabada en el año de 1968, captura a través de su

específica manera de escuchar, los sonidos del amanecer de un pequeño pueblo de pesca. Ferrari grabó diariamente tres horas cada mañana para realizar dicha composición que pareciera ubicarnos en un ambiente cotidiano, de niños riendo, pescadores pasando, lanchas, los primeros sonidos matutinos de los animales del lugar y diversos eventos que como acentúa Cohen (2009), están determinados por la sociedad. Este especie de documento, de memoria creado por Ferrari a partir de un constante estar a la escucha (Nancy, 2008) capturando los sentidos de dicha comunidad, las actividades diarias, la naturaleza y todas las significaciones sonoras implican al que escucha en una situación cultural específica, además en un contexto social que los propios eventos determinan y que la composición narra a su vez.

A diferencia de la acusmática Schaefferiana, el sonido no es despojado de su significado, neutralizado como sonido en-sí-mismo, (sound-in-itself) para ser reconstruido como una composición. En cambio, su conexión con una realidad social se deja intacta. Más que eso, el significado social de los sonidos juega un papel en determinar su ubicación y tratamiento en la composición. (Cohen, 2009, p.179)

Ésta conexión con la realidad social, es la que ubicaría este tipo de proyectos con una posición en el mundo, con el sentido de la experiencia común, con el espacio específico que argumenta Rancière (2005) a propósito de la configuración de un espacio específico y la experiencia de lo común. Si se escriben las presentes páginas es por que se consideran las posibilidades de ciertos proyectos de arte sonoro como irruptores que construyen subjetividad y se alejen de las categorías tradicionales del arte, para dar paso a un sentido

propio de lo social, lo político, el género, la etnicidad entre otros, que además posibiliten formas de generar diálogo como antes se ha mencionado y cuestionar a su vez las relaciones de poder, dentro de una situación cultural específica.

5.3 Discurso sonoro

La obra *Resonancia del trabajo de mujeres en un restaurant*, de Jeimy M. Martínez Galavíz, una instalación sonora expuesta en el 2018 en la Facultad de Artes Visuales UANL, se utiliza el mobiliario de un restaurant, una mesa y dos sillas, pero éste es intervenido por dos bocinas de tres pulgadas, material aislante y un par amplificadores que contienen dos canales de audio, en la parte posterior de la mesa. Los audios son dos composiciones sonoras cuyas duraciones variables permanecen reverberando en repetición perpetua. La única manera de escuchar dichos sonidos, es sentarse en una de las sillas, pegar la cabeza y el oído a la mesa, en dos espacios señalados en la misma como se puede observar en anexos. No es posible de otra manera ya que no son audibles en el espacio sonoro, sino a través del contacto del oído con la superficie del objeto. Estos espacios demarcados sobre la mesa con una línea a lápiz de forma circular en ambos lados, contienen dos narrativas sonoras distintas; por un lado voces de mujeres que narran sus experiencias y las razones por las cuales han “necesitado” o “decidido” laborar en estas condiciones. Incluso el disfrute del saber cotidiano de cocinar. Los discursos enuncian situaciones que van desde la viudez de la madre de una, que la obligó a no continuar sus estudios después de secundaria y la necesidad de tener los recursos del “gasto diario” como menciona, las comidas de sus hijos, el transporte, entre otras cuestiones. Así mismo la oportunidad que la madre de una otorgó al discurrir con la idea de su padre de que las

mujeres no pueden trabajar, porque “serán mantenidas”. Esta idea de independencia que plantean incluso no solo por ser mujeres que sostienen a una familia, sino que rechazan la idea de esperar a que alguien le de o regale “un pan, o un chicle”. En la otra narrativa sonora, del otro lado de la mesa, se construye un ambiente del lugar en el que se encuentran realizando sus actividades, cuyos movimientos, espacialidades, risas, conversaciones y sonidos ambientales constituyen un contenido que pertenece al restaurant y lo remite. ¿Qué sonidos están presentes en este lado de la pieza? El contexto sonoro está dado por los utensilios de cocina que se utilizan, el agua de para lavar los trastes, sonidos metálicos que documentan el golpeteo propio de los objetos de una cocina. Todo este ambiente proyecta dicho espacio, predominan sonidos abstractos pero que son reconocibles a nuestro oído y que están organizados en el suceder cotidiano del mismo. En este sentido, tenemos dos audios de dos canales separados que lxs espectadores perciben también por separado, por un lado las voces de las mujeres y por el otro el espacio ambiental y el recorrido en la grabación de campo realizada en el sitio, mientras las mujeres realizan sus actividades laborales. Las piezas sonoras que están instaladas en la mesa no se escuchan a menos que se coloque el oído en la mesa, el objeto para su apreciación, nos obliga a acercarnos y tocarla con nuestro oído, una cuestión latente de proximidad que no se da, al tener contacto con una persona que trabaja en estas condiciones, la mesa carga vibración, voz, memoria, ambientes y a la vez, nada visible más que el objeto mismo; una ausencia de quienes hacen posible obtener este servicio. Esta instalación invita al espectador a participar, tomar asiento y acercar la escucha a la mesa, con el objetivo de que ambas composiciones e incluso el mobiliario sean referentes circulares discursivos.



Fig 2. *Resonancia del trabajo de mujeres en un restaurant*, 2018.

Tanto los objetos como las composiciones sonoras se relacionan como lo que llamaría Michel Foucault (2010) un discurso incorpóreo, voces que son en demasía silenciosas como murmullos, a los que la obra intenta sostener, pero cuyo sentido es imposible captar del todo. El discurso irruptor es fragmentario, no se encuentra ni en la mesa, ni en las voces, en

los referentes del espacio o del restaurant, sino en la forma en que el espectador los reconstruye, pero siempre en circularidad. Las experiencias tanto representadas a través de la palabra como de la práctica constituyen conjuntos de signos, pero ¿qué es lo que indican?. Es en parte el espacio específico y la posición en el mundo mencionada anteriormente que argumenta Rancière (2005), que evoca realidades sociales latentes en la cotidianidad y que subrayan contextos cotidianos determinados. Que en este caso y a partir de las narrativas inscritas en la pieza y que quedan fuera de las palabras aquí escritas exponen de manera fragmentada la situación de las mujeres trabajadoras.

5.4 Tácticas de la débil

El contenido simbólico que la obra *Resonancia del trabajo de mujeres en un restaurant*, pretende sugerir/evocar/constituir/enunciar/presentar/reverberar/visibilizar/sonorizar (...), lo hace en términos contextuales, que a partir de esta práctica cotidiana de las mujeres en este espacio, se abren posibilidades estratégicas. Michel De Certeau (2001) llama a esto *tácticas*, ya que estas mujeres sujetas a su voluntad, utilizan estrategias que generan lugares que les permiten acumular “ventajas” a partir de sus propias circunstancias, pero también del dominio de las mismas. Apunta el autor: “ la táctica es un arte del débil” (De Certeau, 2001. p. 402) pero esta táctica es astuta, la debilidad se transforma en estrategia.

Habitar, circular, hablar, leer, caminar o cocinar, todas estas actividades parecen corresponder a las características de las artimañas y las sorpresas tácticas: astutos trucos del “débil” en el orden construido por el "fuerte", un arte de

tantear en los dominios del otro, una sabiduría del cazador furtivo, maniobras pluriformes y movi­lidades, hallazgos jubilosos, poéticos y guerreros. (De Certeau, 2001. p. 405)

Así pues, más allá de la obra, la importancia radica en la vida misma, en la vida cotidiana de estas mujeres que nos muestran que en la vida social (2001) la resistencia es ajustarse, ser flexibles y abrirse posibilidades de sobrevivir al aparato del que somos parte. Las mujeres han sido históricamente discriminadas por cuestión de género, y en esta obra encontramos un guiño sobre cómo estas mujeres se abren camino a partir de sus saberes en un contexto y una situación específica.

5.5 Sonido contextual

Durante el desarrollo de esta investigación son muchos los referentes que componen el interés de definir una escucha atenta, un proceso artístico ligado a una serie de proyectos que integran las prácticas sonoras no cocleares (Cohen) en donde se propone posible que este elemento nos ubique en las tensiones propias de alguna realidad padecida, tensiones propias de lo social. Para abordar las inquietudes de proyectos sonoros inscritos en cuestiones sociales, luego de visitar los diversos cuerpos teóricos mencionados anteriormente se propone la idea de “sonido contextual”. Esta idea no se refiere a un recorte contextual del sonido, o al paisaje sonoro propuesto por Murray Schafer, buscamos otro tipo de amplitud que en términos técnicos también nos brinda la construcción de composiciones desarrolladas por la música concreta de Pierre Schaeffer. Es decir, cada obra tiene sus características particulares, su forma de edición o recorte, su aproximación al

campo, la ubicamos en un contexto específico, como el concepto en sí mismo ya lo emana, pero también nos referimos a las situaciones culturales (Brea, Guasch), sociales, simbólicas, significantes (Lippard), sensibles (de Duve) que se construyen a través de un proyecto pensado desde esta inquietud. Que ubican la figura del espectador como un sujeto autónomo; obras que abordan este sonido contextual para establecer tensiones entre los espectadores, participantes y un contexto específico (Bishop). A continuación desarrollamos más profundamente esta idea a través de la instalación sonora “Mujer, voz y quiebre” de la autora que aquí escribe.

5.5.1 Sonido contextual. Tacet: acerca de la obra Mujer, voz y quiebre

En mi práctica artística he involucrado al sonido como elemento, pienso el uso del sonido como un medio que posibilita otras experiencias no necesariamente visuales en el arte. Considero que lo visual está dentro de mi obra, pero no necesariamente es el único elemento. He creado dibujos, instalaciones interactivas, esculturas sonoras y acciones in situ. He explorado aspectos del sonido desde su acústica, su percepción, su representación en unidades de tiempo, textuales y experimentando con materiales y objetos. Esto me ha llevado a generar también obra que implica mi cuerpo, pero también otros cuerpos, logrando la participación de personas en composiciones sonoras, acciones, grabaciones y experimentos con cintas magnéticas o esculturas que utilizan elementos digitales. Las temáticas han sido muy variadas, pero reverbera la presencia de la voz que problematiza objetos, territorios, condiciones de vida y contextos específicos. Me atrevería a decir que como muchxs artistas inicié un camino introspectivo, me aproximé a la emotividad de un gesto, un grito o la risa, para luego colaborar con personas a través de grabaciones como las

voces de infancias en instalaciones en espacio público, la voz a través de entrevistas reverberando junto a esculturas. El uso de objetos encontrados. Me he acercado a cuestiones de la física del sonido, hasta lo simbólico de la escucha, como una marcha, las voces de infancias, el sonido de la banda de guerra, las voces y reflexiones de personas en la frontera norte de México y testimonios de mujeres que han experimentado violencia de género. Los objetos han sido mis aliados también para depositar el sonido en norias, magnetófonos, orejas y bocas de yeso, mangueras o altoparlantes. He creado aditamentos para grabar y transgredir el sonido al manipular estetoscopios, endoscopios y electrocardiogramas. He desarrollado diversos proyectos que devienen además en acciones in situ, esculturas, intervenciones e instalaciones sonoras inmersivas.

La instalación sonora que lleva como título “Mujer, voz y quiebre” nace de una invitación que me hicieron las compañeras de Data Cívica A.C. y Alternativas Pacíficas A.C. Estas asociaciones publicaron la investigación “Hacia un nuevo entendimiento del feminicidio en Nuevo León” con el apoyo de USAID en el 2021 con la idea de generar señales y estrategias que puedan prevenir la violencia feminicida. Llevan mucho tiempo trabajando estas necesidades, sobre el tema de prevención de violencia de género contra las mujeres. En esta fase del proyecto invitan a artistas pues le apuestan a que una de las salidas de lo que encontraron en su investigación se pueda difundir a través del arte. Con el fin de prevenir la violencia feminicida la obra consiste en una instalación sonora inmersiva y un mapa mental de 10 metros de diámetro en el suelo que amplifica una composición de voces que crea por medio de capas temporales de sonido elementos en torno a la violencia de género y la convivencia. Estas capas se conforman desde la perspectiva de que la violencia no es lineal, por lo que en ciertos momentos de la pieza sonora se escuchan correlaciones de escenas de experiencias de mujeres, voces que evocan vínculos sociales,

resonancias de los diversos tipos de violencia entre otros elementos. Considero que el arte es una forma de conocimiento que puede provocar reflexiones, entablar diálogos, sensibilizar, movernos la cabeza, hacernos sentir y esto en parte es la intención de Mujer, voz y quiebre.

Durante el proceso de realización de la obra me parecía pertinente estar en constante comunicación con las realizadoras de la investigación, para lo cual la antropóloga Mariana Orozco de Data Cívica A. C. tuvo la apertura de coincidir y seguir conversando sobre los resultados; de esta manera pude tener un panorama un poco más amplio del valioso trabajo que realizan ellas, Sofía Lozano y la asociación civil Alternativas Pacíficas, y así proponer un proyecto que realmente tuviera incidencia en términos simbólicos sobre la prevención de violencia.

La invitación a la escucha se da a través de colocar 6 bocinas que generan un montaje circular donde el público, transeúntes y cualquier persona interesada puede ubicarse “dentro” y escuchar la composición. Así como recorrer el espacio, sentarse, observar y atender a las correlaciones entre el mapa del suelo y la experiencia sonora inmersiva. El mapa del suelo aborda elementos textuales y visuales sobre el ciclo de violencia, el tiempo de permanencia en el ciclo, la reeducación masculina, las redes de apoyo y los tipos de violencia, generando así cruces entre las capas visuales y sonoras.

El guion que escribí para la parte sonora está basado en el informe “Mi experiencia puede ayudar a que otras no tengan miedo: Señales y estrategias para prevenir la violencia feminicida”, (2021) realizado en el marco del Programa *Hacia un nuevo entendimiento del feminicidio* implementado por Data Cívica en alianza con Alternativas Pacíficas y con el apoyo de USAID, publicado en el año 2021, además de entrevistas realizadas a Mariana Orozco (Data Cívica A.C.), Vanessa Jiménez Ruvalcaba (Voces de Mujeres en Acción

A.C.) y Rafael Limones (SUPERA A.C.) quienes trabajan en organizaciones sociales que utilizan datos como herramientas para la defensa de derechos humanos, que atienden y trabajan con personas que están rompiendo el ciclo de violencia y que están en un proceso de acompañamiento legal, psicológico y de reeducación. Además el guion encuentra sus bases también en una encuesta que realicé sobre las redes de apoyo que respondieron 131 personas. Se elaboró una convocatoria para grabar el guion que fue difundida por Alternativas Pacíficas y Data Cívica y en el proceso de grabación participaron 33 personas. También se convocó a ZIHUAKALI Casa de las Mujeres Indígenas A.C. para traducir una parte del guion y se obtuvo la participación de personas de las comunidades náhuatl y tseltal. Esto debido a la presencia que hay de mujeres de comunidades indígenas de la región, por lo cual se buscó que la obra pudiera ser más panorámica.

En la convocatoria se invitó a participar a cualquier persona que estuviera interesada en grabar su voz para representar alguno de los personajes en diversas escenas cotidianas donde se ejerce violencia. Algunas de las frases del guion están basadas en testimonios reales de las entrevistas que realizó Data Cívica, de las usuarias de Alternativas Pacíficas, otros son testimonios recabados en las encuestas que realicé o en diálogos con mujeres en mi experiencia de vida. Otra parte del guion evoca las redes de apoyo que son muy importantes para romper el ciclo de violencia, éste es un punto de especial atención en el guion y en lo que reverbera la pieza sonora, ya que para que se pueda romper el ciclo de violencia las víctimas deben ubicar que hay posibilidades de salir de este ciclo, y reconocer estas redes, que pueden ser familiares, amistades, asociaciones, vecinxs, que se convierten en un apoyo y en un acompañamiento en este proceso para buscar un plan de vida distinto a lo que viven. De esta forma la pieza está creada para un contexto muy específico, el contexto de violencia que vivimos las mujeres en México. Como dice una parte del guion:

“para salir del ciclo de violencia hay que romper el silencio”. Se buscó evocar estas ideas por medio de la composición de voces y algunos otros sonidos como aves o algunas escalas realizadas con un tambor de lengua. La obra sonora tiene una duración de 27’13” y se amplifica en loop y aunque no está dividida en la presentación en segmentos, hay cuatro momentos percibibles de la obra, los primeros 7’40” evocan microhistorias, del 7’40” al 9’25” buscaba aludir a la explosión de la violencia, a partir de de ahí y al 13’32” se conecta la reeducación masculina y por último del 13’32” al finalizar se tejen voces y sonidos que reverberan las redes de apoyo. Estas voces, en conjunto y desde los diversos momentos de la pieza, tienen además la intención de crear un espacio de enunciaciones colectivas (Holmes, 2006) que permiten intercambiar desde las variadas experiencias conjugadas en el guion, la acción colectiva, la creación del significado y la resistencia a las diversas violencias expuestas en dicho dispositivo compartido. A continuación desarrollaré el guion más profundamente y posteriormente el mapa mental.

5.5.1.1 Primer momento: Microhistorias. 00’00” a 7’40”

La primera parte de la composición sonora consiste en pequeñas historias que tienen alguna implicación en la violencia de género y en algunos casos en el actuar de las instituciones o autoridades al atender algunos casos. Estas historias integran sonidos de la cotidianidad y conversaciones cortas para establecer un contexto y presentar dichas realidades, aquí podemos escuchar mujeres de diversas edades, realidades y problemáticas de violencia física, psicológica, patrimonial, sexual, física y digital. Abuelas, tías, hijas, madres, jóvenes, parejas, familias, denuncias y esto en diversos contextos; dentro de una

casa, fuera, en una conversación en la calle, en una fiscalía, en un encierro dentro de una habitación, vía telefónica, entre otros. A continuación un pequeño fragmento de estas microhistorias contenidas en el guion y basada en las encuestas y en el material de entrevistas realizadas.

(SONIDOS COTIDIANOS, VOCES INFANTILES JUGANDO EN UN AMBIENTE DE CASA, SONIDOS DE LLAVE DE AGUA, COMO SI LAVARAN TRASTES)

MUJER

Tengo miedo de que llegue, porque siempre que llega borracho me fuerza a hacer cosas que yo no quiero, la vez pasada llegó y me estuvo jaloneando hasta que (pausa) bueno ya sabes, ay, me da pena contarte esto, a lo mejor yo estoy mal. Pues si tenemos hijos pero...(silencio) no sé, no me siento bien ya con él, siento como si me obligara.

HOMBRE (ENOJADO)

Tu me tienes que complacer, yo soy tu esposo!(No dramatizado)

MUJER

¡No por favor, hazte para allá!!

MUJER (PLATICANDOLE A ALGUIEN)

Pues es que aunque le diga que no, insiste mucho, ya no sé que hacer, a lo mejor soy exagerada, no está pasando nada que no haya pasado antes.

(CONTINUED)

CONTINUED:

2.

(DURANTE EL TEXTO ANTERIOR CASI AL FINALIZAR SE INTEGRA EL DIÁLOGO SIGUIENTE Y SE ESCUCHA SONIDO DE TECLEO DE COMPUTADORA)

SEÑOR DE FISCALÍA (TONO CON ALGO DE RISA)

¿Oiga, pero cómo va ser violación si es su esposo?

Esta microhistoria narra una relación marital en la cual se presenta violencia sexual, además hay una revictimización por parte de una institución, en este caso un empleado de la fiscalía, donde se está poniendo una denuncia.

5.5.1.2 Segundo momento: Explosión de violencia. 7'40" al 9'25"

La segunda parte de la composición sonora es la parte cuya duración tiene el menor tiempo, debido a que es una edición muy corta, donde en un periodo mínimo de tiempo se presenta la explosión de violencia. A través de una capa de voces en superposición en donde la violencia va en crescendo, es decir, la violencia explota. Los diálogos empiezan a perder secuencia y en el diseño sonoro se vuelve más evidente la tridimensionalidad de los sitios desde donde provienen voces y otros sonidos, se hacen más presentes, la violencia se anuda. Se escuchan llantos de una infancia, disparos, gritos, aparentes objetos que se quiebran, golpes con objetos, el rechinar de unas llantas, respiración fuerte, cintarazos en la pared, suelo, vidrios quebrados, grito ahogado entre otros.

A continuación un fragmento de esta parte del guion.

CONTINUED:

8.

HOMBRE (ENOJADO Y JUSTIFICÁNDOSE)

¡Le pegué porque no me hace caso!

MUJER (LLORANDO, VOZ FUERTE, DECEPCIONADA)

Siempre me ha dicho que soy una tonta, que no sirvo para nada.

HOMBRE

La maté porque la vi con otro hombre.

HOMBRE

¡Tu niña va a ser mía antes que de su novio mmbre!

MUJER

Nada más me pega cuando está drogado, pero el es bueno.

HOMBRE

¡Estás loca!

MUJER JÓVEN

Lo que pasa es que como el llega muy cansado del trabajo, nos empieza a insultar.

HOMBRE

¡Eres mia!!

MUJER (SERIA, IDA)

Abusó sexualmente de mí.

HOMBRE (PLATICANDO A UN TERAPEUTA)

Pensé que ella me estaba haciendo guey.

MUJER

Tiene varios días que no me habla, no me dirige la palabra, le hablo y no me contesta o me contesta muy apenas.

HOMBRE
¿Dónde andas? No te hagas pendeja ¿con quién estás?

MUJER (PLATICÁNDOLE A ALGUIEN)
Lo qué pasa es que como yo batallo con todas las cosas de la casa pues el se desespera y entonces me pega...

TÍA (TONO DE REGAÑO)
No, pues tú te quisiste casar con él, yo no te voy a apoyar, acuérdate que el matrimonio es para toda la vida...

HOMBRE
Cállate, nadie te va a creer mmbre

AMIGO
Después de la golpiza que le puso ahí sigue.

VÍCTIMA (VOZ ASUSTADA, CASI LLORANDO)
Ya por favoorr, ¡estás asustando a los niños!!!

POLICÍA (SONIDO DE PATRULLA)
¿Es que tú también qué le haces? Duérmanse, ya mañana arreglan sus diferencias.

MUJER
Es que me quiere matar, si me duermo con el me va a matar...

MUJER (GRITANDO Y LLORANDO)
¡Me estás lastimando!

(CONTINUED)

Como podemos leer en los anteriores fragmentos del guion hay frases y diversas personas que conforman dicha narrativa, que no se relacionan entre sí, pero tienen en común eventos muy específicos de violencia. En esta parte podemos encontrar violencia sexual, física, psicológica y revictimización de parte de diversas instancias. Tenemos experiencias de víctimas que nos presentan diversos testimonios tanto de las encuestas y entrevistas realizadas como del material testimonial realizado por Alternativas Pacíficas y Data Cívica, todo esto en una narrativa de la acción al momento del suceso. En la pieza sonora el orden no es igual que en el guion, ya que aquí durante el proceso del diseño sonoro, las capas de sonido funcionan como una mezcla, lo mismo sucede con el lugar de donde provienen de manera envolvente. Además se integran los ruidos mencionados en esta parte. Es un momento relativamente corto de la composición, cuya duración es de apenas un minuto y

cuarenta y cinco segundos, pero la tensión se pretendió inmensa, la intensidad de las voces y sonidos, el movimiento que permitió la inmersión surround en el diseño sonoro genera un cuerpo sonoro muy latente.

5.5.1.3 Tercer momento: Reeducción masculina. 9'25 al 13'32"

La tercera parte de la composición consiste en presentar una narrativa acerca de la reeducación masculina, basada en un tipo de proceso de terapia grupal que desarrolla la asociación civil SUPERA A.C. en Nuevo León, con grupos de hombres violentadores en el estado. Esta parte del guion se realizó también en base a las encuestas, entrevistas y diverso material generado y consultado, además de la entrevista que realicé al Lic. Rafael Limones, criminólogo y psicólogo de formación; parte del equipo de terapeutas que llevan estas reuniones. Además se contó con la participación de Rafael para grabar al terapeuta en la pieza sonora. Esta es la única parte de la composición sonora que solamente incluye voces de hombres, ya que se buscó construir un espacio sonoro que se asemeja al de una junta de terapia grupal con hombres en un proceso de reeducación masculina. En las reuniones de la asociación civil se atienden perfiles de hombres jóvenes a los que ellos nombran como distritos olvidados, pertenecientes a comunidades donde la violencia está muy presente, y además hombres que cumplen una medida cautelar. El enfoque es considerar que la reeducación masculina es posible, a través de entender cómo se van construyendo sus ideas de control, dónde ubican sus emociones y cómo estas se ligan a sus ideas y a ejercer la violencia. (Orozco, 2020) Esta parte de la composición genera un ambiente donde los hombres describen de qué manera ejercieron la violencia, las

emociones que sintieron y las acciones que tomaron. A continuación un fragmento del guion de esta parte.

SILENCIO

(UN SILENCIO LARGO, INCÓMODO, DONDE YA SE AGOTÓ LA ENERGÍA, YA HUBO GOLPES Y VIOLENCIA, SE INCORPORAN SONIDOS BAJITOS DE NIÑXS ESCUCHANDO CARICATURAS PERO EN BAJITO, JUGANDO CON JUGUETES PERO EN BAJITO)
(PAUSA)

(SONIDOS DE QUE EL TERAPEUTA A CONTINUACIÓN ESTÁ ESCRIBIENDO EN UNA HOJA DE PAPEL)

TERAPEUTA

La dejaste lesionada, debes tomar tu responsabilidad.

TERAPEUTA

¿Por qué la dañaste?, ¿Qué querías de ella? Querías un servicio de ella, un mandato de autoridad.

TERAPEUTA

Tu no la violentaste porque no te contestó el teléfono o porque te dijo "no me hables así, no me grites", tu la violentaste porque construiste una idea patriarcal,
(MORE) (CONTINUED)

CONTINUED:

11.

TERAPEUTA (cont'd)

que ella fuera un objeto sumiso a tu control. Lo más seguro es que tu hijo y tu hija van a crecer con esas ideas. Y tú te vas a quedar solo.

HOMBRE

Yo trabajo en el rastro, piqué a mi pareja como picamos a los animales, le puse una almohada en la cabeza. Cerré la puerta y me fui a trabajar, quién sabe cómo se safó. Yo ya sabía que la policía iba a ir por mi al trabajo.

HOMBRE

Solo reconozco mi enojo, no reconozco mi tristeza, mi miedo a estar solo, tengo miedo a que piensen que soy débil, así no me debe ver nadie, nada me debe doler. No quiero perder el control de mi pareja.

HOMBRE

Tengo miedo de que le hagan eso a mi hija.

TERAPEUTA

¿Qué sentías? trata de reconocer tus emociones, más allá del enojo.

HOMBRE

No quiero reconocer mi soledad, no quiero reconocer la soledad, no quiero reconocer la tristeza, no quiero reconocer el miedo, y en la vida real estoy enojado.

HOMBRE

Siempre mis hijos me veían enojado, en el camión, en la calle, en la casa.

HOMBRE

Soy el hombre, fuerte, soy el del semblante duro. Tengo miedo, estoy triste. No no no, estoy cansado, es todo.

En este tercer momento, como apreciamos en estos fragmentos del guion, se percibe un diálogo a posteriori de un evento de violencia, donde hay interacciones entre diversos hombres que narran sus sensaciones, temores, recuerdos y diversas experiencias tanto al momento de ejercer violencia, como en su vida cotidiana relacionada a momentos familiares, el mandato de masculinidad o emociones complejas. El terapeuta propicia conversaciones a través de capas de voz, testimonios e interacciones sonoras.

5.5.1.4 Cuarto momento: Redes de apoyo. 13'32" al 27'13"

Esta cuarta parte de la composición sonora de *Mujer, voz y quiebre* es la parte final de la pieza sonora; es un momento de una especie de resolución frente a la violencia. Por un lado debido al enfoque que busca la obra acerca de la prevención de violencia, como una apuesta a buscar soluciones a las condiciones en que viven las mujeres en México, y por otro lado, debido a que es un desenlace en todas las historias y hay un cambio de tono en la narrativa en varios sentidos. La obra sonora integra voces en su mayoría de mujeres que se presentan aquí como víctimas, oprimidas pero también aliadas y aliados de las víctimas. Las redes de apoyo son todas las personas que de una u otra forma permiten o ayudan a que una víctima que se encuentra viviendo un ciclo de violencia pueda dejarlo. El ciclo de violencia, al ser un fenómeno repetitivo es difícil de romper, sin embargo las redes de apoyo funcionan a través de solidaridad y empatía, como pasos para que la víctima pueda romper el silencio o perder el miedo para buscar ayuda. Las redes de apoyo no solamente brindan un consejo, sino un apoyo más tangible; por ejemplo a través de acompañamiento en procesos de denuncia, de búsqueda de ayuda profesional, psicológica, en trámites, o bien acompañamiento en momentos donde las víctimas se encuentran más vulnerables ya sea por falta de dinero para salir de un espacio de vigilancia como su casa, para trasladarse, trasladar a sus hijos (de tenerlos), para mudarse a otro sitio e incluso para resguardarse en un refugio. Las redes de apoyo pueden tener múltiples perfiles, entre los que destacan una amiga de la víctima, una vecina, algún familiar, personas de confianza que no juzgan a la víctima, sino que la acompañan. Dentro de las redes de apoyo también se puede considerar a algunas asociaciones civiles que han brindado atención psicológica y legal a víctimas de

violencia, o apoyo para que las víctimas puedan aprender a ser más autónomas. A continuación un fragmento de esta parte del guion.

MUJER

Yo me di cuenta de que vivía en violencia hasta que me abrí con un grupo de amigas con las que practico danza. Durante un tiempo me dieron consejos y mucho amor. Pude salir de esa situación, pero no lo habría hecho sin ellas porque no me daba cuenta de lo que vivía.

MUJER

Una mujer indígena Tenek de 25 años, embarazada y con 2 hijos del matrimonio anterior, sufría violencia de su actual pareja. Además de ella, violentaba física y sexualmente a los menores, su primer red de apoyo fue su familia. Ella decidió romper con el ciclo de la violencia y denunciar. Sus hermanas le brindaron acogida en casa de una de ellas y se contactaron con una ONG que les brindó atención legal y psicológica. También acudieron a una ONG de mujeres indígenas para solicitar apoyo emocional con pertinencia cultural.

MUJER

Yo le ofrecí mi casa una amiga que vivía violencia física y económica por parte de su pareja. Ella huyó de esa casa porque tuvo la seguridad de un lugar donde quedarse un tiempo y el apoyo moral que le brindé. Entre todas nos cuidamos.

MUJER

Cuando estuve dentro de una relación violenta, una amiga y mi madre, quienes conocían la relación de cerca, constantemente me repetían que saliera de ahí. Yo, al estar cegada por la codependencia, no veía lo que ellas. Cuando en la relación tocamos fondo, recordar sus voces fue de las principales cosas que me ayudaron a ver la realidad y salir definitivamente de ahí. Nunca me dejaron sola, nunca se rindieron, y eso me salvó.

(CONTINUED)

Esta cuarta parte de la obra sonora tiene una duración aproximada de catorce minutos, y en este fragmento podemos ver algunas experiencias de mujeres víctimas de violencia y la forma en que se dio el acompañamiento de sus redes de apoyo. La obra sonora en esta parte integra elementos de sonido metafóricos que representan diversos conceptos acerca de

autonomía, libertad, reparación entre otros, además de cantos de aves y elementos de tambor de lengua. Todo esto genera un ambiente más pacífico en contraposición con las partes anteriores. En el diseño sonoro prevalece la idea de un sonido inmersivo que genere un cuerpo de multiplicidad de voces que van reverberando la forma en cómo las redes de apoyo pueden salvar vidas en un país donde los casos de feminicidio van en aumento.



Fig. 3. *Mujer, voz y quiebre*, 2022. LABNL. Laboratorio Cultural Ciudadano.

Realicé este guion con base en lo que comentaba anteriormente de las entrevistas, y en lo recabado sobre las redes de apoyo pero es importante mencionar que hay una búsqueda de que el mapa mental del suelo entre en “diálogo” con la escucha. La duración de la

composición sonora es de 27'13" minutos, como se mencionó anteriormente, sin embargo no es el único elemento de la pieza.

5.5.1.5 El mapa mental de Mujer, voz y quiebre.

El proyecto incita a que las personas caminen mientras escuchan la obra sonora, y hagan un recorrido en el que vayan observando el mapa mental realizado en el suelo. El pensamiento y la percepción de las personas es tan abierto que somos capaces de recibir información simultánea a través de varios sentidos a la vez, por esta razón el mapa pintado en el suelo busca que los elementos nos aproximen a la violencia y las redes de apoyo, pero ya no como narrativas o historias sino con información manifiesta acerca de la misma. Lxs espectadorxs recorren este espacio libremente, se sienten a escuchar la pieza o bien que caminen por este espacio y observen los elementos. Considero que la parte sonora crea un ambiente de pequeñas historias de vida, momentos, sonidos referenciales a estas experiencias que son vivenciales, mientras que el mapa mental tiene un sentido más metafórico por el uso de ciertos elementos visuales y textuales, pero también un tanto pedagógico dada la forma en que se utilizan los elementos y las palabras escritas entre la pintura. En el mapa encontramos representado el ciclo de violencia, un rostro, un brazo que lo envuelve, las palabras tensión, agresión y calma y unas definiciones sintéticas de esta estructura circular que hoy día se identifica y utiliza para poder comprender cómo vivir violencia en la cotidianidad puede ser repetitivo y por ende, difícil de salir; esto está ubicado en la parte central del mapa mental. Alrededor hay otros elementos, ninguno destaca por ser más o menos importante, sino simplemente conviven en el espacio visual “enredados”, para ser reconocidos. Se abordan con dos representaciones de mujeres los

diversos tipos de violencia que vivimos las mujeres y se hace una leve referencia al aislamiento y al control que operan por parte del agresor en estos casos. Incluí también un pequeño “planeta” que muestra el crecimiento de dos plantas desde sus semillas y cómo una de ellas se va marchitando para abordar el tiempo de permanencia que viven las mujeres en un ciclo de violencia, ya que era importante hacer mención de esta especie de “deterioro” de la vida, por así decirlo, del hecho de permanecer por mucho tiempo en el ciclo, ya que hay factores por los cuales una mujer violentada permanece y a veces es revictimizada por ello. En este punto es importante conocer que no es su culpa y que su dificultad de salir de ahí puede ser la falta de recursos económicos, la presión social, el miedo, el desconocimiento de sus derechos u otros aspectos; ahí se incluye una cita de la investigación de “Hacia un nuevo entendimiento del feminicidio”. En otra zona se representó por medio de un caligrama en forma de una ola de mar una serie de reflexiones sobre el mandato de masculinidad, algunas preguntas y frases que referencian la masculinidad hegemónica y la reeducación masculina, propuesta que se vincula al tipo de trabajo que realiza el ya mencionado Lic. Rafael Limones y otros profesionales en SUPERA A.C. Frases como “La violencia es una conducta aprendida”, “Las emociones están ocultas”, “Los hombres esconden el dolor”, y la multiplicación de la palabra “enojo” en la curva espumosa de la ola, que pretende recrear un especie de golpe, de oleada de palabras buscando hacer conexión con el concepto de masculinidad y cuestionarlo, mientras que dentro de la ola, por debajo y oculto aparecen algunas palabras que son aquellas emociones que en términos culturales han sido “prohibidas” de sentir a los hombres: dolor, miedo, tristeza, preocupación, ansiedad y frustración. En esta parte también se incluye una breve definición del mandato de masculinidad de la autora Rita Segato para aterrizar las ideas de dominación, dentro de la estructura machista.

El mandato de masculinidad es un mandato de violencia, de dominación, el sujeto masculino tiene que construir su potencia y espectacularizarla a los ojos de los otros. O sea, la estructura de la masculinidad, la estructura de género, la estructura del patriarcado son análogas a la estructura machista. (Segato, 2020)

Por último en el ciclo de violencia se conecta un ave, una passerina versicolor, también conocida comúnmente como colorín morado, que habita en México, también en las montañas y bosques del estado de Nuevo León y me hizo sentido incluir un ave que podemos encontrar aquí en el país. Esta se representa conectando en una especie de “quiebre” o vuelo hacia otro elemento incluido en el mapa que es un árbol que representa las redes de apoyo. Entre el árbol, sus ramas y el “aire” espacial del mapa se colocan a su vez más de veinte aves pequeñas que “vuelan” alrededor. Cada una de estas aves está acompañada de palabras que remiten a la posibilidad de tener un plan de vida distinto al de la permanencia en el ciclo; palabras como afecto, dignidad, decisión de vivir, experiencia, cuidado de sí, libertad, independencia, autonomía, deseos, resistencia, encuentro, justicia, movimiento, acción, reparación, existencia, colectividad, posibilidad, plan de vida, sororidad, realización personal, entre otras abordan la metáfora: un árbol que se teje a sí mismo que conforma las redes de apoyo y crece entre amistades, familiares, vecinxs, organizaciones... Ese es el árbol hacia donde dirigen su vuelo las aves representadas.

En el proceso de elaboración de la obra me apoyé de un equipo creativo conformado por cinco ex alumnx que invité, ya que además de mi práctica como artista, soy académica en la Facultad de Artes Visuales de la UANL desde hace dieciséis años. Naomi Betancourt, Jessel Quintanilla, Diego Coterá, Laureano Tolentino y Darío Núñez me acompañaron en el

proceso de creación del mapa. El guion se grabó en el estudio Enter Apolo con el apoyo de los ingenieros Daniel Rodríguez “Chewbacca” y Luis Fernando Garza y el apoyo voluntario de Azalia, Janett, Julieta y su hijo, Leticia Berenice, Diego, Luis Antonio, José, Lucila Garza, Tamara, Leticia, Rufina García, Aldo Cruz, Bárbara, Jéssica, Cynthia, Elena, Fabiola Torres, Fernanda, Lilian, Nancy, Lizeth, Stefanía, Naomi, Luis Fernando, Bárbara de la Garza, Tania Martínez Báez, Rafael, Valeria Miranda Uviña, Yesenia López, Pamela y Rosalinda Olivares quienes prestaron sus voces para ser grabadas. En la última presentación del año 2022 se contó con la participación del colectivo “Hombres que hacen olas”, sumándose a la elaboración del mapa mental.

La pieza tiene varios objetivos, que reiteran la premisa de un arte contextual, el planteamiento del sonido contextual y la posición de considerar al arte como una forma de conocimiento que puede sacudirnos, provocarnos y ser un lenguaje que nos presenta un panorama que nos sensibiliza. El proyecto tiene elementos “cocleares” en tanto que su sentido en la parte sonora es escuchar la composición, pero persigue el significado, es decir, el sentido “no coclear” propuesto por Cohen (2009) que hemos venido describiendo. El proyecto buscó crear un ambiente de reflexión en torno a la violencia de género que transita por varias capas: experiencias de víctimas, estados emocionales, factores institucionales y personales de permanencia en el ciclo de violencia, sonido de acompañamiento estético y simbólico, rastros y elementos visuales que coadyuvan en la expansión de la idea.

Aproximar a través de la instalación acerca de la violencia y la posibilidad de salir del ciclo con ayuda de las redes y vínculos sociales. Generar empatía en torno al tema a través de un dispositivo simbólico donde la escucha activa y autónoma y el acercamiento a la instalación sea una forma de participación e interacción. La pieza intervino el espacio público en el año 2022 en jornadas de entre ocho y diez horas en la Plaza Hidalgo, Monterrey, el patio del

Centro DIF Calli en la Alianza Real, Escobedo y en la Plaza Principal de Guadalupe.
Además en el mes de noviembre del mismo año se presentó en la plaza del LABNL
Laboratorio Cultural Ciudadano, con una interacción de más de 370 personas.

CONCLUSIONES

Durante la presente investigación establecimos las ramificaciones en las cuales se encuentran inmersas las primeras prácticas sonoras dentro de las artes visuales desde las vanguardias y las aportaciones de John Cage. Presentamos un diseño metodológico y una muestra para vincular al arte sonoro no coclear de Seth Kim-Cohen, donde encontramos el concepto sonido contextual.

Desarrollamos las bases de la investigación planteando el concepto de estudios sonoros, una propuesta que parte de los estudios visuales que busca una alternativa distinta a la tradición visual. Planteamos además el sonido banal, es decir el fenómeno puro del sonido y su contraparte, la capacidad de las resonancias socio históricas, económicas, de género, raza y etnicidad entre otras. en contraposición con el fenómeno puro del sonido, es decir ese sonido banal o laxo de contenido.

Los estudios sonoros, serían un parte aguas que busca una alternativa distinta a la de la tradición visual, que “vemos” en el imperio de la imagen, o bien los estudios visuales. Desarrollamos el arte sonoro no coclear, es decir, un arte sonoro que tenga implicaciones más allá del funcionamiento físico del aparato auditivo, que se establece en el naturalismo del sonido influenciado por la 4'33” de John Cage. Consideramos las posibilidades del campo expandido del arte sonoro que implicaría un impacto en una situación cultural y contextual dada.

Establecimos algunas funciones del arte sonoro no coclear, que implican construir los sentidos de solidaridad, sentimientos en común y la estética del sentir a través de ciertas obras. Así mismo el planteamiento de otras formas de vivir a partir de la conciencia del mundo, donde conceptos como memoria, ambiente cotidiano, comunidad y significado

social entre otros se encuentren latentes en cierto tipo de producciones que utilizan el sonido.

Nos aproximamos a siete proyectos que describimos como *proyectos no cocleares*, que corresponden a lxs artistas Luz María Sánchez, Marcela Armas, Iván Abreu, Marcelo Expósito, Antonio Arango, Israel Martínez y Jens Haaning. Estos proyectos nos permitieron vincular algunas circunstancias sociales problemáticas y cómo estas obras se inmiscuyen y las abordan. Problemáticas vinculadas con la violencia en México, la falta de atención a los ecosistemas y al aire limpio, la crisis global por la pandemia por el covid-19, las contradicciones del estado a través de la representación de un símbolo patrio mexicano, las tensiones políticas de territorios en conflicto, la distribución de drogas y el uso del lenguaje como dinámicas de existencia. Esto nos permitió constatar que es posible reflexionar sobre la complejidad del presente a través de proyectos que utilizan algún elemento sonoro y que esto en definitiva suma potencia. Este camino nos invita a pensar en posibles investigaciones que puedan desarrollarse a futuro.

En el proceso de esta investigación pudimos ubicar el concepto *sonido contextual* que es también un aporte de la presente investigación, que pretende vincular al sonido con una situación cultural y contextual específica, a partir de la producción personal. De esta forma pudimos analizar la obra *Mujer, voz y quiebre*, instalación sonora inmersiva del año 2022, creada por quien escribe estas líneas. En conclusión más que una respuesta, surgen preguntas para posibles líneas de investigación como la necesidad de conectar con las ideas de movilización de sujetos; sin embargo estos proyectos tienden a generar empatía, solidaridad o bien, a crear ambientes de reflexión significativos, que en definitiva nos han movilizad.

REFERENCIAS

- Adorno, Theodor. W. (2000). *Sobre la música*. Barcelona: Paidós.
- Benjamín, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert. México: Editorial Itaca, 2003.
- Bishop, Claire. (2004) Antagonismo y estética relacional. *October* no. 110. Publicado por Catalina Vaughan 2009. Traducción: Maximiliano Papandrea y Silvina Cucchi
- Boulez, Pierre. (1952). *Schoenberg is Dead*. Ubu papers.
- Borgdorff, Henk (2006) *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam School of the Arts.
- Cage, John. (1937). El futuro de la música: Credo. Conferencia.
- Cage, John. (1999). *Escritos al oído*. Valencia: Colección de Arquitectura.
- Camnitzer, Luis (2007) *Didáctica de la Liberación: Arte Conceptualista latinoamericano*. Montevideo, Uruguay: Centro Cultural de España.
- Cusack, Peter (2013) Field Recording as Sonic Journalism in Angus Carlyle and Cathy Lane, eds., *On Listening* (Cornwall: Uniformbooks, 2013) pp. 25–29.
- Deleuze, Gilles. (1990) *¿Qué es un dispositivo?* Gedisa Editorial.
- De Duve Thierry, *Arqueología de la modernidad práctica*. Trad. Esteban Pujal. De la web el día 16 de enero de 2018.
- De Certeau, Michel, “De las prácticas cotidianas de oposición”, en: *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. 391-425. Impreso.
- De Micheli, Mario. (2006). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

- De Página, P. (2020, August 29). ¿Y qué hacemos con los agresores? Pie De Página.
<https://piedepagina.mx/y-que-hacemos-con-los-agresores/>
- Drone.Tv. (n.d.). *La falta de aire es un asunto que atañe al espíritu / Shortness of breath is a matter that concerns the spirit* | Marcela Armas.
<https://www.marcelaarmas.net/?works=la-falta-de-aire-es-un-asunto-que-atane-al-espiritu-shortness-of-breath-is-a-matter-that-concerns-the-spirit>
- Expósito, Marcelo (2024) *La pandemia en germinal* – Marcelo Expósito. (n.d.).
<https://marceloexposito.net/la-pandemia-germinal/>
- Foster, Hal. (1996, 1999). El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo. Massachusetts Institute of Technology.
- Foucault, Michel. (1985). ¿Qué es un autor? México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Foucault, Michel (1991). La arqueología del saber. México: Siglo XXI Editores.
- Friedman, Ken, Smith, Owen, Sawchyn, Lauren. (2002) the Fluxus Performance Workbook. Editorial Performance Research e-publication.
- Guasch, Anna María. (1996). El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Hernández Sampieri, Roberto. (2010). Metodología de la investigación. México: McGraw-Hill / Interamericana Editores.
- Holmes, Brian. (2006). El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones colectivas. *Ephemera* volume 6(4): 411–32. Hyde, L.(2009 [1983])
- HUNEF* | *Hacia un Nuevo Entendimiento del Femicidio*. (n.d.).
<https://hunef-femicidios.datacivica.org/>
- Kim-Cohen, Seth. (2009). In the blink of an ear toward a non-cochlear sonic art. New York: Continuum.
- Kim-Cohen, Seth. (2001). *Autechre: The sound of music*. Chicago: Chicago Reader.

Kim Cohen, Seth. (2015). No depth, a call for shallow listening. Suecia. The Swedish Exhibition Agency. Art, Sound and Radio.

Krauss, Rosalind (1979). La escultura en el campo expandido. October 8.

Lippard, Lucy. (2004) Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972. Madrid: Akal Arte Contemporáneo.

McEvelley, Thomas. En el ademán de dirigir nubes (On the manner of addressing clouds) orig. Artforum, 1984-Junio.

Martínez Migueles, Miguel. (2004) Ciencia y arte en la metodología cualitativa. México: Editorial Trillas.

Movements. (n.d.). Kelly WP. <https://israelm.com/portfolio/movements/>

Nancy, Jean-Luc, (2008). A la escucha. Buenos Aires: Amorrortu.

Nyman, Michael, (2006). Música experimental: de John Cage en adelante. Catalunya: Documenta Universitaria.

Olade Rico, Katia (2010) Estar ahí y no entender: una propuesta metodológica para el estudio de una obra problemática: Turkish Jokes de Jens Haaning. UNAM.

Rancière Jaques. Sobre políticas estéticas, Trad. Manuel Arranz, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, MACBA, 2005. Impreso.

Rodríguez, Ángel. (1997). La dimensión sonora del lenguaje audiovisual. Barcelona: Paidós Ibérica.

Russolo, Luigi. (1916). L' Arte dei rumori. Milano: Edizioni Futuriste di Poesia corso Venezia.

Ruiz Acosta, Enrique. (200_). Estado de conocimiento. Monterrey: Copia con fines educativos Facultad de Artes Visuales, UANL.

Schafer, Murray. (1998). Limpieza de los oídos. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Schaeffer, Pierre. (2003). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Música.

Segato, Rita. (2020) «*Se prueban a sí mismos que son hombres a través de la violencia*» | *ANRed*.

(2020, January 22). ANRed.

<https://www.anred.org/2020/01/22/rita-segato-se-prueban-a-si-mismos-que-son-hombres-a-traves-de-la-violencia/>

Turntablism with ice vinyl | Concert | m(rpm) Mexican National Anthem. (n.d.).

<https://ivanabreu.net/mrpm-7inch-2014/>

Russolo, Luigi. (1916). *L' Arte dei rumori*. Milano: Edizioni Futuriste di Poesia corso Venezia.

Voegelin, Salomé. (2010). *Listening to noise and silence. Toward a philosophy of sound art*.

London: Continuum.

V. [u]nf_1. (2020, June 15). LMS. https://luzmariasanchez.com/obra/v-fin_1/

Worby, Robert. (2006). *An introduction to sound art*. Londres: Sound and the City.

Zambrano, Lourdes (2015, February 28). *Contagia violencia a bienal fronteriza. Reforma*. Printed edition.

ANEXOS

Archivo en versión estéreo del proyecto *Mujer, voz y quiebre*. (Obra original en 5.1, en montaje.)



Guion del proyecto *Mujer, voz y quiebre*.

<https://drive.google.com/file/d/1haZta2jN0ih76CjWOnsLOLGNevcw5Oaa/view?usp=sharing>

Fotografías del proyecto *Mujer, voz y quiebre* en diversos recintos en 2022.



Alianza Real, Escobedo N.L. Fotografía de Jeimy Galavíz.



Plaza Principal de Guadalupe N.L. Fotografías de Jeimy Galavíz



Plaza Hidalgo, Monterrey N.L. Fotografía dron, cortesía de Isa Mora



Alianza Real, Escobedo NL. Fotografía dron, cortesía de Isa Mora



Plaza Principal Guadalupe NL. Fotografía dron, cortesía de Isa Mora.

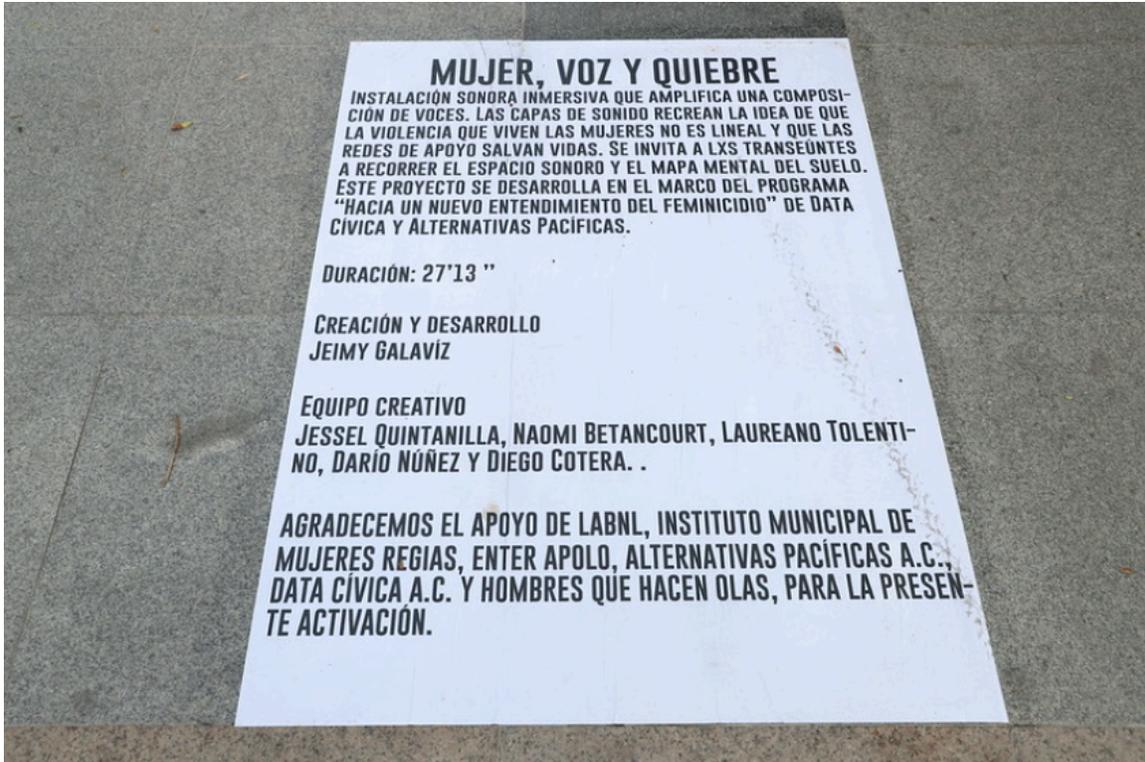
Fotografías cortesía de LABNL Lab Cultural Ciudadano.

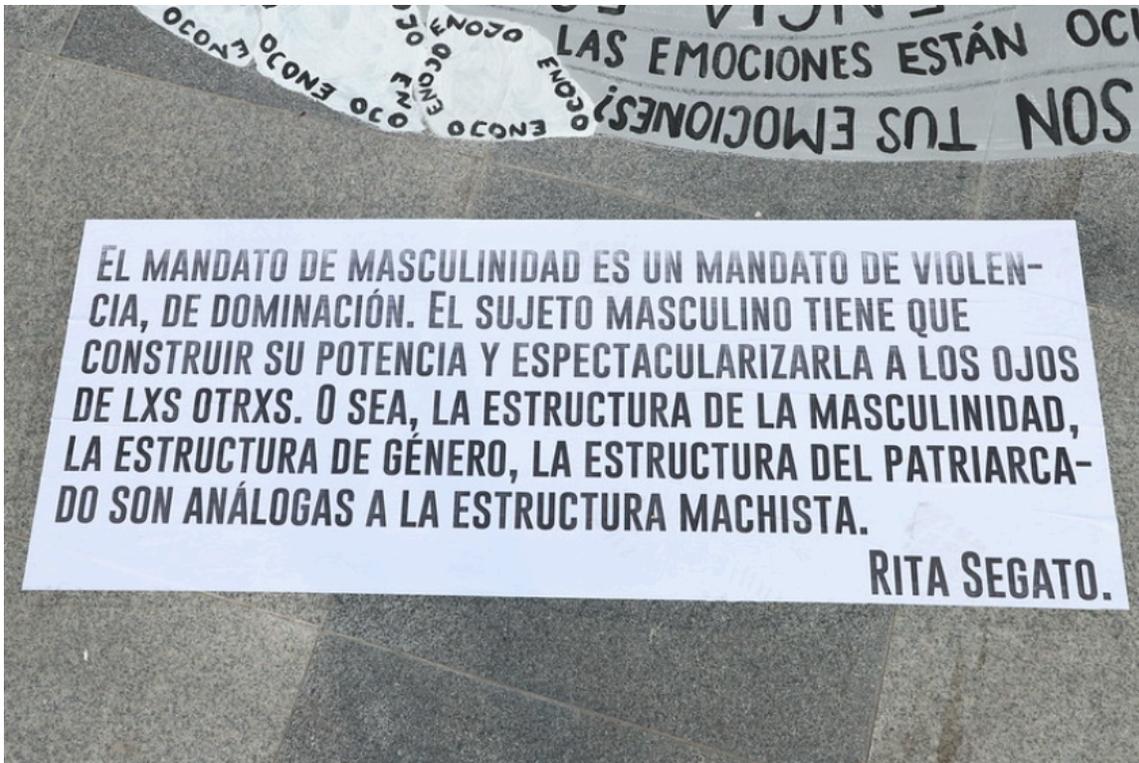


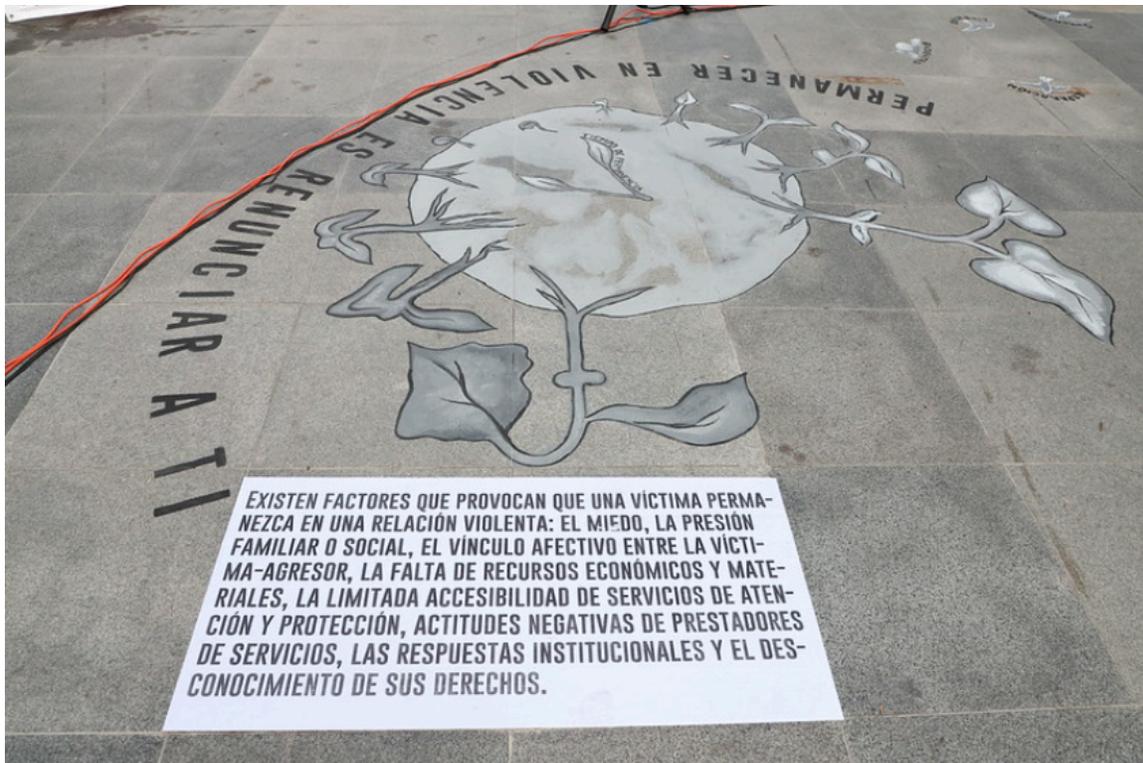












Fotografías de procesos de grabación y edición en el estudio Enter Apolo, 2022.



