

JUAN MANUEL DANZA
Editor

VII

**JORNADAS DE
INVESTIGACIÓN
EN HUMANIDADES**

HOMENAJE A
JUAN CARLOS GARAVAGLIA

5 AL 7 DE DICIEMBRE DE 2017



COLECCIÓN
**CIENCIAS SOCIALES
Y HUMANIDADES**



**DEPARTAMENTO
DE HUMANIDADES**
UNS

VII Jornadas de investigación en humanidades / Mariano Martín Schlez... [et al.];
editor Juan Manuel Danza. - 1a ed. - Bahía Blanca: Editorial de la Universidad
Nacional del Sur. Ediuns, 2023. Libro digital, PDF
Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-655-333-9

1. Historia. 2. Literatura. 3. Filosofía Contemporánea. I. Schlez, Mariano Martín
II. Danza, Juan Manuel, ed.
CDD 300



Editorial de la Universidad Nacional del Sur
Santiago del Estero 639 | (B8000HZK) Bahía Blanca | Argentina
www.ediuns.com.ar | ediuns@uns.edu.ar
Facebook: Ediuns | Twitter: EditorialUNS



Diseño interior: Alejandro Banegas

Diseño de tapa: Fabián Luzi

Corrección y ordenamiento: Juan Manuel Danza

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución - No Comercial-Sin
Derivadas. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>



Queda hecho el depósito que establece la ley n° 11723

Bahía Blanca, Argentina, agosto de 2023.

© 2023 Ediuns.



Universidad Nacional del Sur

Autoridades

Rector

Dr. Mario Ricardo Sabbatini

Vicerrectora

Mg. Claudia Patricia Legnini

Secretario General de Ciencia y Tecnología

Dr. Sergio Vera



Departamento de Humanidades

Autoridades

Director Decano

Dr. Emilio Zaina

Vice Directora Decana

Lic. Mirian Cinquegrani

Secretaria Académica

Lic. Eleonora Ardanaz

Sec. de Extensión y Relac. institucionales

Dra. Alejandra Pupio

Sec. de Investigación, Posgr. y Form. Continua

Dra. Sandra Uicich

Comité académico

Dr. Sandro Abate

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur - CONICET

Dra. Marta Alesso

Fac. de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de La Pampa

Dra. Ana María Amar Sánchez

Spanish and Portuguese Department, University of California, Irvine

Dra. Adriana Arpini

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo - CONICET

Dr. Marcelo Auday

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur

Dr. Eduardo Azcuy Ameghino

Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires

Dr. Fernando Bahr

Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral - CONICET

Dra. M. Cecilia Barelli

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur

Dra. Dora Barrancos

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires - CONICET

Dr. Raúl Bernal Meza

*Departamento de Relaciones Internacionales, Facultad de Ciencias Humanas,
Universidad Nacional del Centro*

Dr. Hugo E. Biagini

*Centro de Estudios Históricos, Universidad Nacional de Lanús - Facultad de Ciencias Sociales,
Universidad de Buenos Aires - CONICET*

Dr. Lincoln Bizzozero

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la República, Uruguay

Dra. Mercedes Isabel Blanco

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur

Dra. Nidia Burgos

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur

Dr. Roberto Bustos Cara

Departamento de Geografía, Turismo y Arquitectura, Universidad Nacional del Sur

Dra. Mabel Cernadas

Universidad Nacional del Sur - CONICET

Dra. Laura Cristina Del Valle

Departamento de Humanidades Universidad Nacional del Sur

Dr. Eduardo Devés Valdés

Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile

Dra. Marta Domínguez

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur

Dr. Oscar Esquisabel

(Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata- Instituto de Estudios sobre la Ciencia y la Tecnología, Universidad Nacional de Quilmes - CONICET

Dra. Claudia Fernández

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata - CONICET

Dra. Ana Fernández Garay

Departamento de Letras, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de La Pampa - Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires - CONICET

Dra. Estela Fernández Nadal

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional de Cuyo - CONICET

Dra. Lidia Gambon

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur

Dr. Ricardo García

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur

Dra. Viviana Gastaldi

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur

Dra. María Mercedes González Coll

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur

Dr. Alberto Giordano

Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral - CONICET

Dra. María Isabel González

Instituto de Arqueología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Dra. Yolanda Hipperdiner

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur - CONICET

Dra. Silvina Jensen

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur - CONICET

Dra. María Luisa La Fico Guzzo

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur

Dr. Javier Legris

*Departamento de Humanidades, Facultad de Ciencias Económicas,
Universidad de Buenos Aires - CONICET*

Dra. Celina Lertora Mendoza

CONICET

Dr. Fernando Lizarrága

Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue - CONICET

Dra. Elisa Lucarelli

*Instituto de Investigaciones en Ciencias de la Educación, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires*

Dra. Stella Maris Martini

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires

Dra. Elda Monetti

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur

Dr. Rodrigo Moro

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur - CONICET

Dra. Lidia Nacuzzi

*Departamento de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires - CONICET*

Dr. Ricardo Pasolini

Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional del Centro - CONICET

Sonoteca Bahía Blanca.
El paisaje sonoro de la ciudad

Leticia Molinari¹

Introducción

La idea que guio estas reflexiones en torno al proyecto *Sonoteca Bahía Blanca* surgió a partir de pensar ciertas tensiones dentro y fuera del campo del arte contemporáneo y específicamente del arte sonoro relacionadas con su alcance y contenidos, prácticas y hacedores, circulación y recepción. Poner en juego conocimiento y sentimientos, visibilizar sujetos y recorridos, recortar momentos y delimitar espacios, movilizar pertenencias e identidades entre lo privado y lo público son algunos de los aspectos que comparten las producciones y experiencias ya reconocidas dentro del campo artístico con aquellas propuestas que abren el debate acerca de su pertenencia. Tal es el caso de la *Sonoteca Bahía Blanca*.

Arte Sonoro

Un acotado recorrido histórico del arte sonoro comienza hacia mediados del siglo XX cuando el interés por los sonidos abrió un campo de búsquedas estéticas que no cesa en el presente de extenderse hacia terrenos de la tecnología, la teoría, la escucha, la sociedad y la identidad. Son

¹ Dpto. Humanidades, Universidad Nacional del Sur (UNS), Bahía Blanca, Argentina, correo electrónico: leticia.molinari@uns.edu.ar.

búsquedas que suelen tomar la forma de proyectos destinados a la experiencia con el sonido a partir de la evocación, referencialidad, emoción y juego.

¿Qué es el arte sonoro? Tal vez la primera idea en la que existe acuerdo entre los teóricos es que el arte sonoro no es música, no está hecho necesariamente por músicos y requiere de una escucha distinta. Sus orígenes se ubican a principios del 900 con las primeras búsquedas sonoras que a lo largo del siglo no solo ampliaron la paleta tímbrica sino que también desarrollaron una estética que se filtró en propuestas de otras artes y revolucionó la música en particular. Si bien el arte sonoro y la música experimental son contemporáneos, inicialmente se diferencian porque la música está interesada en la manipulación acústica del sonido y en su organización formal; en cambio, el arte sonoro ofrece propuestas de experiencia con el sonido al que considera el principal vehículo expresivo y nexo con el mundo. Las expresiones del arte sonoro suelen adoptar el formato de proyectos multimediales complejos y simultáneos y se expanden hacia ámbitos comunitarios de diferente especialización. En el origen de dichas propuestas se ubica la figura de un coordinador que ordena el proceso colaborativo, organiza los aportes y promueve las actividades colectivas, en el espacio real o en el virtual. Qué incluye o no el arte sonoro es aún motivo de diferentes posturas teóricas y los paisajes sonoros —en tanto registros *fonográficos* (Carles), cartografías o retratos sonoros del entorno— están en el centro del debate.

Paisajes y entornos sonoros

El creador del concepto *paisaje sonoro* y su principal promotor fue el compositor canadiense Murray Schafer quien por los años 70 incluía bajo esa denominación cualquier campo acústico de estudio incluso una composición musical (Schafer, 1977), a la vez que su colega y colaborador Barry Truax ponía el énfasis en el aspecto emocional y social del ambiente sonoro; ya por entonces, ambos autores coincidían en que el entorno sonoro además de datos físicos disponibles a la percepción, daba cuenta de la sociedad que lo producía y era un indicador de sus relaciones, es decir, estaba cargado de significación. En el debate más reciente en torno a una redefinición conceptual, el teórico y arquitecto español Ricardo Atienza recupera este enfoque al considerar que el paisaje sonoro se relaciona con el paisaje cultural en tanto es “un instrumento de descripción estética del entorno sonoro” (2008: 3), de este modo se establece entre ambos paisajes un vínculo temporal y dinámico, histórico y presente, real y futuro. Sin embargo, no faltan los detractores de un posible enfoque estético del paisaje sonoro, entre ellos

se encuentra el artista venezolano Miguel Noya (2012) quien lo considera más próximo a la documentación y su par chileno Rainer Krause (2009) quien se opone a su inclusión en el campo del arte porque entiende que solo se trata de mostrar una *imagen distanciada* que no alcanza a provocar una experiencia estética como resultado; en cambio este autor sí reconoce que el llamado paisaje sonoro debe su condición de existencia a una percepción estética del entorno a partir de la audición.

En una postura de revisión intermedia se encuentra el músico uruguayo José Luis Carles (2004) quien por su parte ubica este género en el cruce entre el debate por el cuidado del medio ambiente y la producción artística que se desarrolló utilizando los materiales sonoros del entorno porque el sonido tiene la posibilidad de provocar emociones, de evocar y por lo tanto de propiciar situaciones de apreciación estética; este autor considera que la escucha sonora es equiparable en atención e intensidad a la escucha musical y que pertenece al sistema de comunicación entre el hombre y el entorno. El artista mexicano Manuel Rocha Iturbide acuerda con Carles cuando afirma que la grabación de cualquier paisaje “puede convertirse en una obra sonora capaz de contener cualidades estéticas que existen en la música...” (2011: 2); en las consideraciones de ambos artistas subyace el pensamiento del teórico francés Gerard Genette quien afirma que “La apreciación estética es siempre, en principio, apreciación subjetiva de un objeto singular en la que se suma la atención cognitiva y la apreciación afectiva” (2005: 38).

Escucha e identidad sonora

Cuando el sonido atraviesa la relación del hombre con su contexto entra en juego el concepto de la identidad sonora que puede referirse a la delimitación subjetiva del mundo sonoro de un individuo —la *identidad sonora individual* de Edith Lecourt²—, o bien puede entenderse como la identidad sonora de un lugar, un concepto utilizado para definir la relación entre los habitantes y su ciudad por el músico catalán Llorenç Barber (2000). Carles y la investigadora mexicana Domínguez Ruiz (2015) coinciden en señalar que el concepto se refiere a aquellos sonidos que resultan distintivos en una ciudad y tienen la posibilidad de proyectarse hacia adentro y hacia afuera de sí misma; hacia adentro de la ciudad porque son los sonidos que hacen que las personas se reconozcan e identifiquen con ella y hacia afuera porque son un

² En Augoyard, 1995.

elemento diferenciador de otros centros urbanos y grupos de habitantes. Atienza se suma a esta mirada y aporta la definición de la identidad sonora entendida como “el conjunto de rasgos sonoros característicos de un lugar que permiten a quien lo habita, reconocerlo, nombrarlo, pero también identificarse con dicho lugar, es decir, sentirse parte de él al tiempo que es capaz de hacerlo propio” (2008: 4); en esta línea de pensamiento, distingue diferentes identidades y entre ellas la identidad ordinaria de lo cotidiano, aquello tan preciso como ignorado por el habitante que se basa en su experiencia, en lo repetido del día a día. En la percepción de este fondo sonoro repetitivo no se invierte una especial cuota atencional, alcanza con cierta escucha distraída que sin embargo cambia su estatuto de pasiva a activa en el momento que registra una alteración o aparece un foco de interés. El hombre puede cambiar la forma de audición porque, según el etnomusicólogo Ramón Pelinski (2009), tiene la posibilidad de percibir su medio a través de varias formas, entre ellas destaca la escucha experiencial entendida como aquella escucha privilegiada en la cual se restituye el entorno vivencial del sonido sea en la percepción o en la memoria; el sonido y su sentido guardan un recuerdo ligado a su propio entramado espacio-temporal de forma que el lugar de procedencia y la referencialidad pasan a ser un aspecto importante que remite a la identidad sonora de un lugar.

Sentimiento y comunidad urbana

En cuanto a la dinámica relación sonido-ambiente, el sonido es tal vez el aspecto más sensible a cualquier cambio ambiental dado que los sonidos son el resultado de alguna acción que se ejerce sobre las cosas y no son una propiedad de ellas, al menos así lo entiende el investigador francés Jean-Paul Thibaud (2011) cuando desarrolla el *paradigma del efecto sonoro*; por otra parte, este autor destaca la temporalidad y la dinámica implícitas en todo paisaje sonoro como también el conocimiento perteneciente a un ambiente considerado fundamentalmente social y no individual o subjetivo. Esta mirada recupera la idea de que la percepción contiene una carga de información que es inseparable del vivir cotidiano en un lugar y las emociones vinculadas a la construcción de una historia; al respecto, el filósofo Jean Luc Nancy (2008) enfatiza no tanto la escucha como la sensación, se interesa por la afectividad que conlleva la sensorialidad y lo expresa en términos de “dimensión “pática” [pathic] en lugar de la dimensión “gnóstica”. Nancy hace referencia no a la forma en que se escucha sino a los sentimientos que intervienen en la relación con el mundo, un mundo que no está separado del sujeto en la realidad sino que lo atraviesa, es decir que la relación va más allá de la audición: el sonido toca el cuerpo; este

autor coloca el pensamiento relacional en ese lugar intermedio de la relación con el sonido que promueve no solo la percepción sino una suerte de “socio-estética del compromiso” que impulsa a las personas a tener una participación activa en la vida urbana y en sus manifestaciones comunitarias.

Estas reflexiones hacen pensar que hay un interés generalizado en la mirada comunitaria y su inserción en las diferentes instancias de la realización creativa. El pensador alemán Boris Groys (2014) se refiere a la obra contemporánea como resultado de un circuito que parte de una práctica colaborativa, se dirige a una recepción comunitaria e implica una circulación masiva, es decir que ya no hay individualidades sino comunidades provisorias convocadas ocasionalmente. Se trata de un cambio en el proceso creativo que conlleva la desaparición de las singularidades (Brea, 2004) a favor de un colectivo de creadores, una propuesta de obra como proceso inacabado o experiencia incompleta y una comunidad a la que se dirige.

Proyecto *Sonoteca Bahía Blanca*³

Este proyecto es el primer mapa sonoro del país y el único independiente y autogestionado, fue iniciado y es coordinado por Fermín Enrique Ramírez; es una propuesta que se presenta en la red como “una plataforma virtual que tiene como objetivo constituirse en espacio común para la recopilación, concentración, intercambio y distribución de material sonoro mediante su georeferenciación y organización en una base de datos, a partir de una práctica cultural colaborativa, solidaria y de carácter comunitario”. Se invita a los habitantes de Bahía Blanca a enviar archivos de audio con su descripción que luego son ordenados y localizados en un mapa sonoro digital: sus rótulos incluyen varias grabaciones de “loros barranqueros”, “pregones y oficios ambulantes”, “actos y homenajes”, “niños jugando”, “hinchadas de fútbol”, entre otros. El audiomapa de la *Sonoteca...* es una versión personalizada donde los registros se almacenan sin modificación alguna, un procedimiento que da origen y nutre a un banco de sonidos. En cuanto al dispositivo digital, Fermín Ramírez⁴ se refiere a la importancia del uso de herramientas libres que remarcan la característica democrática de la plataforma. Finalmente, el proyecto contempla un programa de actividades didácticas y artísticas en escuelas e

³ Disponible en <http://www.sonotecabahiablanca.com/wp/>.

⁴ Entrevista personal realizada el 6 de marzo de 2016.

institutos, museos y talleres; también aporta información legal sobre temas ambientales de sonido, concreta propuesta de concientización sonora, charlas, paseos y capturas.

En *Sonoteca...* el escenario es la ciudad y el espacio ciudadano se muestra a través de una selección sonora personal y cuidadosa de los habitantes; los trayectos casuales se transforman en recorridos intencionales, verdaderas *caminatas sónicas*⁵ destinadas al hallazgo y recupero de todo lo que convierte un espacio en un lugar propio donde reconocerse. *Sonoteca...* es un proceso en el que interviene una colectividad de participantes a través de la recolección ociosa, esto da la posibilidad de ofrecer -no lo privado o lo desconocido- sino aquello que tiene un fuerte lazo afectivo con quien lo recupera. La ocurrencia de un gesto así necesita de un momento de distanciamiento para contemplar y atender a lo cotidiano de manera tal que lo naturalizado resulte extraño, para correrse del lugar de protagonista hacia la no-acción y la escucha (Groys, 2014).

De este modo el proyecto hace realidad escuchar la escucha de los otros, pues se trata de dos formas de percepción: una forma de escucha que deviene captura sonora, tiene memoria, placer y arraigo en el entorno; es un tipo de audición orientada por la relación emocional del hombre con el sonido y con el lugar en el que lo percibe y en ella se mezclan el interés por oír lo que los otros oyen y la voluntad de mostrar la propia escucha, una traza de emociones que marca un punto de inflexión entre lo individual y colectivo. Así se conforma una comunidad de cazadores de sonidos dentro de la cual se intercambian los roles de producción y recepción, una práctica urbana de redescubrir el propio espacio mediante el interés por acercarse “al punto de contacto entre materialidad sonora y sonoridades culturales” (Pérez Colman, 2015: 113). La otra forma de percepción es la que recibe y toma conocimiento porque es la que pertenece a los navegantes virtuales, desconocidos visitantes de la plataforma que guiados por la curiosidad y la libertad del descubrimiento construyen sus propios recorridos, se confrontan con sus propios entornos. El musicólogo francés Peter Szendy (2001) rescata el papel de la experiencia personal en el momento de la escucha que, lejos de ser rígida y solemne, deviene el inicio de la construcción entre partes de un posible sentido de un discurso.

Espacialidades y Temporalidades en la *Sonoteca*

La presencia de sonidos origina los recorridos espaciales para la percepción y búsqueda sonora, a la vez que delimita y da forma a ese espacio, en consecuencia, el sonido se convierte

⁵ Expresión perteneciente al artista sonoro argentino Ulises Conti.

en la condición primera para la existencia y concientización del espacio habitado y es el signo de la temporalidad de su desarrollo y transformación; se trata de la apropiación de los espacios por la repetición de acciones, por la cotidianidad que es inseparable del uso del espacio. En igual sentido José Luis Brea (2004) considera que las prácticas artísticas son inseparables del espacio de producción simbólica en que surgen, pues a la vez que producen concepto y afección se distinguen por su posibilidad crítica; de este modo entra en juego una temporalidad que se extiende sobre los sonidos y se refiere a lo efímero y a lo perdurable, a la continuidad, aun con variaciones, de las acciones. Krause destaca la dinámica propia del entorno que se caracteriza por los movimientos entre sujetos y objetos, por eso el paisaje sonoro de Bahía Blanca que ofrece *Sonoteca...* no es una toma instantánea de la ciudad ni un registro completo e impersonal, no alcanza a ser una exposición sonora verdadera o real de la ciudad (Byung-Chul, 2013) en el conjunto de los registros auditivos; más bien es la dinámica sonora urbana atravesada por las subjetividades de una comunidad experimental que se constituye en una forma de sociabilidad provisoria, ambivalente y voluntaria al interior de la geografía ciudadana. La selección subjetiva propone una cercanía a la vez que establece una distancia; un modo de plantear la tensión entre verdad y transparencia, la verdad que deviene inasible por lo cambiante del paisaje y la transparencia sometida a la subjetividad.

Proyectos y Propuestas en la red

El soporte virtual en el que se plasma *Sonoteca...* supone la escisión de las experiencias de su tiempo y espacio originales y por ello esta propuesta creativa se integra al debate en torno a la inmaterialidad en las redes. El teórico y curador danés Jacob Lillmose (2012) se posiciona en el campo del arte, un terreno donde considera que priman las ideas y el discurso, y desde allí define la estética de sistemas como una mirada centrada más en el procesamiento, la circulación y el desarrollo que en la presencia o ausencia de materialidad. Así planteada la cuestión de la desmaterialización, el musicólogo Marc Augoyard (1995) suma el componente sonoro cuando hace referencia a la evocación del lugar por el sonido, cuando sólo queda la escena sonora porque el espacio y el tiempo están ausentes. En tal situación se produce un desacople espacio-temporal para el que Murray Schafer ya había inventado el término *esquizofonía* pensando en un mundo donde la evocación de la fuente y su contexto se instalaba crecientemente en toda práctica perceptiva; la tecnología de grabación y registros audiovisuales toman lugar en el espacio entre el sujeto y el elemento vibrante.

La implementación de esta propuesta creativa en la red supone otras consideraciones desde las condiciones de producción. Al respecto, Laddaga (2010) elabora el concepto de *autoría compleja* que consiste en la situación en que los artistas presentan sus producciones en plataformas o soportes donde otros pueden compartir las suyas de forma tal que los proyectos no necesariamente provienen de artistas, pueden no estar institucionalizados y tal vez resulte difícil clasificarlos según la división disciplinar tradicional.

La condición de virtualidad no solo desafía instancias de producción y circulación, sino también de recepción pues delimita zonas donde es posible encontrarse y participar, sumarse y proponer, se trata de “una tentativa de recuperación del sueño ilustrado de la esfera pública-como dominio de la interacción dialógica colegiada” (Brea, 2004: 60). Una forma de registrar los entornos sonoros son los audiomapas, es decir la expresión de una cartografía virtual útil a diferentes propósitos: mostrar cómo suena la ciudad, denunciar el ruido, preservar los sonidos efímeros o en extinción, recortar espacios de silencio o bien, permitir que sus habitantes compartan los momentos sonoros significativos de su diario vivir como es el caso de la *Sonoteca Bahía Blanca*.

La Sonoteca... y las prácticas artísticas

En su abordaje del arte contemporáneo, Brea reflexiona acerca de pérdidas y desafíos que acompañan las transformaciones actuales y que se hacen evidentes en propuestas en las que el coordinador ocupa el lugar del artista y las prácticas el de la obra, en las que la circulación pone en crisis la autoría, y la producción artística está estrechamente vinculada con la experiencia, la afectividad, el conocimiento y la cultura, por lo que es inseparable del espacio de producción... “el trabajo del arte se desvinculó de la representación, es presencia” (2004: 106). *Sonoteca...* es una propuesta de construcción pública que apela a la pertenencia y la identidad culturales a partir de una acción individual que dar lugar al imaginario compartido. Es un proyecto que imprime una dinámica particular a la idea de singularidad, de objeto único y acabado en relación con las condiciones de producción, recepción y circulación del arte pues por una parte, tanto promotor como participantes tienen un lugar ambiguo en la experiencia resultado de moverse entre creación y recepción y ubicarse a la vez dentro y fuera de la obra según graben o escuchen; por otra parte, el audiomapa es, como las ciudades, un proceso en constante desarrollo y mutación en el cual la permanente vigencia y disponibilidad en la red es receptiva a los aportes que provengan de cualquier ámbito de la ciudad. En este sentido el

musicólogo argentino Omar Corrado coincide en observar la tendencia del arte a proponer procesos y experiencias extendidos en el tiempo, que no llegan a alcanzar una forma fija sino que se reformulan y significan ya sea porque contienen esa posibilidad en sí mismos o por la mirada del otro; la plataforma virtual es una herramienta útil a tal propósito porque permite un “nuevo original en nuevo contexto” (Groys, 2014: 65), un diálogo entre lo global de su exhibición y lo local de una estética y selección propias.

La vida del proyecto, explica Fermín, depende por una parte de la participación ciudadana y por otra de su capacidad de reinención al adaptar sus propuestas a los cambios y actualizar sus medios digitales, teniendo en cuenta que para acceder a lo que el mapa ofrece hace falta *andar* por la ciudad, navegar por el dispositivo y decidir recorridos geográficos definidos por sonidos (voces, motores) o actividades (conmemoraciones, festividades, deporte), por trayectos temáticos (museos, hinchadas) o diversidad de sitios (mirador, surgentes). En tal sentido, es en el tránsito entre lo real y virtual que se extiende la temporalidad de una propuesta tan compleja como la *Sonoteca*...

A modo de cierre

Las condiciones de creación, difusión y recepción que hacen posible la *Sonoteca Bahía Blanca* desafían su pertenencia y clasificación. Algunos interrogantes que surgen en torno a la cuestionada inclusión en el mundo del arte se centran en la falta de elaboración del material sonoro que presenta la plataforma; si bien puede ser visto como carencia, este rasgo es suficiente para tender una red de reconocimiento, compromiso y participación entre autor, receptor y entorno e incluir a la *Sonoteca*... en el debate del arte por aquello que muestra. Transparencia y patencia se relacionan en una cierta estética de la presencia más relacionada con las verdades personales según Byung, un filtro de preferencias autorales que recorta y decide entre presentar y ocultar, que establece la distancia y la reflexión, una selección que abre un lugar para la instancia crítica. Nancy acuerda con este pensamiento cuando considera que el mundo es verídico, es patente y sobre esa patencia el arte se erige recortando y seleccionando la presencia, la tensión entre la luz y la oscuridad del arte y el hombre contemporáneos a los que se refiere Agamben. En este juego de lo presente y lo ausente, Groys tiende el manto de sospecha sobre lo submediático, lo que no se ofrece al espectador, quien tampoco queda exento de duda respecto de su lugar de observación, un cruce de miradas que se da entre las capas visibles, la oscuridad y la luz y del cual poco se sabe.

El lugar del perceptor como el de los restantes roles contiene una carga de evocación y pertenencia que proviene de las capturas sonoras y hacia ellas vuelve: “El hecho de capturar los sonidos y exponerlos, supone una prolongación de su vida y la posibilidad de generar nuevos espacios para su resignificación” (escoitar.org: 2006). A diferencia de aquellas experiencias de Murray Schafer, la *Sonoteca...* no se propone registrar las *marcas sonoras*⁶ de Bahía Blanca, esos sonidos patrimoniales o dominantes culturalmente, sino las sonoridades que resuenan en cada habitante, el juego subjetivo-comunitario, la expresión del sentir urbano local que a la vez agrupa y diferencia. Porque aun cuando en la plataforma de la *Sonoteca...* se cargase todos los entornos sonoros de la ciudad, nunca llegaría a eliminar la sospecha o a mostrar la realidad o a develar la patencia pues entra en juego no sólo el espacio sino el tiempo que divide lo efímero de lo perenne y atraviesa todo tipo de funcionamiento vivo. Es una construcción proyectada en un tiempo indefinido que rememora el arte radicante de Bourriaud con sus itinerarios, recorridos e intersubjetividades; lo recuerda en sus selecciones, agregados y multiplicaciones y también en su formulación dinámica y transitoria que gestiona nuevos espacios con formas inéditas. La *Sonoteca...* no crea recorridos ni escuchas: es un andar que los recupera y les da visibilidad, un camino que se extiende hacia el otro, que conduce hacia sus trayectos y permite inferir su escucha; en definitiva, es un objeto nuevo que se extiende constantemente.

Brea, Laddaga y Bourriaud en sus reflexiones en torno al rumbo actual de las prácticas artísticas, entienden que las propuestas con estas características cuestionan las certezas del arte y al arte mismo. La pregunta acerca del arte resuena en *Sonoteca...* en tanto pone en juego conocimiento y sentimientos, crea el diálogo entre miradas subjetivas y críticas, presenta una red de significaciones que se teje a partir de la experiencia cotidiana, crece en permanente construcción colaborativa a la vez que pertenencia e identidad circulan entre la suma de gestos individuales y la interpretación colectiva. La *Sonoteca...* pretende ser una red donde cada audio elegido dé cuenta de una apreciación subjetiva y se convierta en una experiencia estética.

Bibliografía

AtiENZA, R. (2008), “Identidad sonora urbana: tiempo, sonido y proyecto urbano”, en: *Les 4èmes Journées Européennes de la Recherche Architecturale et Urbaine EURAU'08: Paysage Culturel*, 16-19, 13 páginas.

⁶ Murray Schaffer, creador del concepto de paisaje sonoro, se refiere a “soundmark”.

- Augoyard, J.-F. (1995), “La sonorización antropológica del lugar”, en Amerlinck, M.-J. (comp.), *Hacia una antropología arquitectónica*, España, Universidad de Guadalajara.
- Barber, L. (2000), “Sobre la meta(l)física del soul-sonar”, Madrid. Disponible en <https://www.uclm.es/artesonoro>.
- Bourriaud, N. (2009), *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Brea, J. L. (2004), *El tercer umbral. Estatus de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia, CENDEAC.
- Byung-Chul, H. (2013), *La sociedad de la transparencia*, Barcelona, Herder.
- Carles, J. L. (2004), El paisaje sonoro, una herramienta interdisciplinar: análisis, creación y pedagogía con el sonido. Disponible en http://cvc.cervantes.es/artes/p_sonoros/carles/carles_01.htm (fecha de consulta: 2016). abril
- Corrado, O. (2016), “Fragmentos desordenados sobre la tradición experimental”, Disponible en <http://www.datamarkets.com.ar/experimenta/old/e006.htm> (fecha de consulta: mayo 2016).
- Domínguez Ruiz, A. L. M. (2015), “El poder vinculante del sonido. La construcción de la identidad y la diferencia en el espacio sonoro”, en: *Alteridades [en línea]*, vol. 25, n.º 50, pp. 95-104.
- Genette, G. (2005), “Géneros y obras”, en: *Figuras V*, México, Siglo XXI.
- Groys, B. (2014), *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires, Caja Negra.
- Groys, B. (2008), *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*, Valencia, Pre-Textos.
- Krause, R. (2009), “Kreuzfahrt: un paisaje sonoro instalado”, en: *Revista Resonancias*, vol. 13, n.º 25, pp. 16-24.
- Laddaga, R. (2010), *Estética de laboratorio*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Lillemose, J. (2012), *Transformaciones conceptuales del arte: de la desmaterialización del objeto a la inmaterialidad en las redes*. Traducción: Iván Ordóñez. Disponible en <https://privadotextos.wordpress.com/2012/11/05/transformaciones-conceptuales-del-arte-de-la-desmaterializacion-del-objeto-a-la-inmaterialidad-en-las-redes/>.
- Nancy, J.-L. (2008 [1994]), *Las Musas*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Noya, M. (2012), “Ambiente sónico-sonidos de ambiente - Del arte sonoro a la música en un canto de ave. Reflexiones y conceptualización personal en el proceso de composición y realización de obra electroacústica”, en: Rodríguez Leal, L. e Izarra, A. (comps.), *Canto electroacústico de aves latinoamericanas: música y tecnología*, Fundación Telefónica Venezuela, España, Ariel, cap. 8, pp. 119-148.

- Pelinski, R. (2009), “El oído alerta: modos de escuchar el entorno sonoro”, Disponible en http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/pelinski/pelinski_01.htm.
- Rocha Iturbide, M. (2011), “Estructura y percepción psicoacústica del paisaje sonoro electroacústico”,
Disponible en: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/pim/article/view/23847>.
- Pérez-Colman, C., (2015). El campo sonoro y el oído de la sociología: de la doxa sonora al oído sociológico, o los fundamentos teórico-analíticos para el estudio de la vida sonora, en: *Methaodos: Revista de Ciencias Sociales*, vol. 3, n.º 1, pp. 107-120.
- Szendy, P. (2003), *Escucha*, Buenos Aires, Paidós Música.
- Thibaud, J-P. (2011), *Un paradigma sonoro de los ambientes urbanos*, Traducción: Iván Ordóñez Journal of Sonic Studies Volume 1. Disponible en: <https://privadotextos.wordpress.com/2013/07/03/un-paradigma-sonoro-de-los-ambientes-urbanos/>.
- Schafer, M. (1977). *The tuning of the World*, New York, Knopf.

VII

JORNADAS DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES



DEPARTAMENTO
DE HUMANIDADES
UNS



COLECCIÓN
CIENCIAS SOCIALES
Y HUMANIDADES

