



El arte sonoro en Colombia Estado del arte

Coordinador
Jorge Mario Díaz Matajira

UAN
UNIVERSIDAD
ANTONIO NARIÑO

El arte sonoro en Colombia. Festival Internacional de la Imagen – ISEA2017.
<http://festivaldeimagen.com/>

El arte sonoro en Colombia Estado del arte

Coordinador: Jorge Mario Díaz Matajira

Autores: Alejandro Brianza
Amarilys Quintero Ruíz
Carlos Mauricio Bejarano Calvo
Cielo Vargas Gómez
Daniel Gómez
Efraín Fernando Durán Céspedes
Francisco Cabanzo
Gina Paola Mesa Ruiz
Joaquín Llorca
Jorge Barco
Jorge Mario Díaz Matajira
Jorge Gómez Aponte
José Alberto Gallardo Arbeláez
Julia Nanda Bejarano López
María Juliana Soto
Roberto Cuervo Pulido
Rodrigo Iván Díaz Sánchez

Díaz Matajira, Jorge Mario

El arte sonoro en Colombia : estado del arte / Jorge Mario Díaz Matajira...[et al.]. - Bogotá: Universidad Antonio Nariño, Fondo Editorial, 2021.

384 pp: 17x24 cm.

ISBN (impreso): 978-958-5181-22-9

ISBN (online): 978-958-5181-23-6

1. Arte sonoro – Colombia 2. Arte y música – Colombia 3. Música – Filosofía – Colombia 4. Sonido en el arte I. Brianza, Alejandro II. Quintero Ruíz, Amarilys III. Bejarano Calvo, Carlos Mauricio IV. Vargas Gómez, Cielo V. Gómez Marín, Daniel VI. Durán Céspedes, Efraín Fernando VII. Cabanzo, Francisco VIII. Mesa Ruiz, Gina Paola IX. Llorca, Joaquín X. Bejarano Barco, Jorge XI. Gómez Aponte, Jorge Alberto XII. Gallardo Arbeláez, José Alberto XIII. Bejarano López, Julia Nanda XIV. Soto Narváez, María Juliana XV. Cuervo Pulido, Roberto XVI. Díaz Sánchez, Rodrigo Iván XVII. Universidad Antonio Nariño.

SCDD21 781.861

Universidad Antonio Nariño - UAN. Sistema Nacional de Bibliotecas

El arte sonoro en Colombia: estado del arte

© Coordinador Jorge Mario Díaz Matajira

ISBN (impreso): 978-958-5181-22-9

ISBN (online): 978-958-5181-23-6

Primera edición noviembre 2021

© Universidad Antonio Nariño. Fondo Editorial.

Vicerrectoría de Ciencia, Tecnología e Innovación

Carrera 3a Este # 47A-15. Bloque 4, piso 3

Bogotá, D. C., Colombia

Teléfono: +51 (1) 555 4199 o +57 (1) 315 29820, ext. 3033

investigacion.uan.edu.co/oficina-fondo-editorial/

<https://www.uan.edu.co/>

Corrección de estilo: Jaime Sánchez Medina

Diseño y diagramación: Héctor Suárez Castro

Fotografías: Autores

Impresión: Imagen Editorial

Impreso en Colombia. Printed in Colombia

Hecho el depósito legal que exige la Ley.

Versión digital de acceso abierto disponible en: <http://repositorio.uan.edu.co/>



Este documento se publica bajo los términos y condiciones de la licencia Creative Commons Atribución-No comercial-No derivar 3.0 (cc by-nc-nd).

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida parcial ni totalmente. Tampoco puede ser parte ni estar registrada o ser transmitida por cualquier tipo de sistema de recuperación de información, en ninguna forma o medio (ya sea mecánico, magnético, fotoquímico, electrónico, fotocopia, etcétera) sin el permiso previo y por escrito del Fondo Editorial de la Universidad Antonio Nariño.

Capítulo 3

¿Música o arte sonoro?

Jorge Mario Díaz Matajira
Universidad Antonio Nariño

Roberto Cuervo Pulido
Pontificia Universidad Javeriana

Alejandro Brianza
Universidad Nacional de Lanús (Argentina)

Los conceptos de música y arte sonoro, presentan tensiones propias de sus definiciones y según desde la perspectiva desde donde se aborden, pueden parecer muy cercanos o diametralmente opuestos. En algunos casos, pareciera que una difusa línea invisible entre la música y el arte sonoro no nos deja diferenciar cuándo termina un terreno y comienza el otro; o, por el contrario, se convierte en una frontera bien definida que los distingue, incluso con cierta hostilidad hacia lo que viene del otro lado.

La razón de ser de este texto es la de recopilar algunas nociones que nos permitan entender estas tensiones, o bien nos acerquen a estos dos campos relacionados por los modos de escucha del fenómeno acústico: si de algo no podemos dudar, es que tanto la música como el arte sonoro, –incluso con el paso de John Cage de por medio– suenan y son escuchados.

Luego de realizar más de 30 entrevistas durante la investigación sobre “El estado del arte sonoro en Colombia” se pudo evidenciar que existen algunos prejuicios ligados a la idea de que el arte sonoro es música realizada principalmente por artistas sin formación musical, o bien músicos inexpertos que no han logrado un nivel riguroso en los lenguajes de corte más tradicional. Sin embargo, si vamos a los orígenes –y para sorpresa de muchos– las prácticas en arte sonoro no solo provienen del campo musical sino de la plástica y las artes visuales. Así, los músicos que se lanzaron a explorar y experimentar más allá de las estructuras tradicionales, no solamente están explorando un lenguaje

poco conocido, sino que, desde este punto de vista, estarían aparentemente alejándose del plano estrictamente musical.

A partir de un abordaje bibliográfico y una posterior complementación realizada a partir del análisis de entrevistas, exponemos algunas conclusiones importantes que nos permiten aportar al debate establecido entre música y arte sonoro; primero, desde la insuficiencia conceptual con la que se suelen abordar estas creaciones; segundo, desde las fronteras imaginadas que se trazan muchas veces con el afán de categorizar campos de conocimiento o más bien algunos oficios; y tercero, desde una postura más conciliadora que intenta comprender el fenómeno de lo sonoro como materia de creación artística.

Insuficiencia

El concepto de insuficiencia emerge como un elemento en común entre los artistas sonoros que parte de una necesidad exploratoria de la formación disciplinar inicial o de su oficio, y expone la migración a otros lenguajes artísticos como parte del proceso creativo. Ha sido un punto de partida frente a la reflexión sobre el quehacer artístico y nos permite comprender que los artistas sonoros que vienen de la música, las artes plásticas y visuales, el diseño o la arquitectura, entre otras disciplinas, en algún punto de exploración creativa alcanzan un nivel de insuficiencia, inconformidad, autocuestionamiento, saturación o simplemente inquietud, que impulsa a cruzar las fronteras de la propia práctica disciplinar porque resulta ser insuficiente.

Entonces yo creo que, si músicos compositores han decidido comenzar a trabajar en un campo que está más, que está considerado más plástico como el arte sonoro es porque ven insuficiente en cierta medida el arte musical como tal. [...] También sé que el artista sonoro o los que empezaron a hacer esto, lo empezaron porque simplemente no querían hacer sólo música, por ejemplo en el campo de la música, y si bien estoy muy de acuerdo en lo que dice Juan yo creo que los primeros artistas sonoros pensaron que esto tenía que ser distinto porque no podía tener algún tipo de narrativa musical, por mi parte no estoy muy de acuerdo, pero yo siento que esa fue una de las razones (Colectivo Sonnos, entrevista personal, febrero de 2017).

Para un plástico el músico era feo, era interrupción, y esa interrupción era bloqueo y creo que yo empecé a sentirme como en ese lugar del descontento de la inconformidad y dije caramba el sonido tiene más posibilidades de las que veo que en la música se pueden dar y pues ahí comienzo (Leonel Vásquez, Conversatorio, 26 de abril de 2017).

Pero el arte sonoro viene más del arte visual, que desde la misma música que tiene toda su historia, los que están navegando en las fronteras somos los que estamos cansados del concepto visual y venimos de ahí (Oswaldo Maciá, entrevista personal, noviembre de 2016).

Históricamente, este concepto de insuficiencia se evidencia en las prácticas artísticas de alguna vanguardias del siglo XX, por ejemplo, el futurismo con Luigi Russolo y su apología al ruido, el desarrollo de la radio como medio artístico potenciado por Kurt Weill en el expresionismo, las experimentaciones de los dadaístas con Marcel Duchamp, usando el sonido bajo propiedades escultóricas como lo expone en su famosa obra *La caja verde*, o las experimentaciones sonoras de László Moholy-Nagy en la escuela Bauhaus. Asimismo, se pueden rastrear ejemplos de los surrealistas, pasando por la escuela Bauhaus hasta las manifestaciones del movimiento Fluxus. Este último caracterizado por la interdisciplinariedad generando formas híbridas de expresión artística y en especial bajo una óptica de transformación sonora, motivados por John Cage, artista transformador de los conceptos más tradicionales de la música, proponiendo nuevas formas de escucha, resaltando la percepción del oyente espectador y conocido por su famosa obra 4'33.

Adicionalmente, el desarrollo de las tecnologías de audio, grabación y reproducción favorecieron el manejo del sonido como materia sonora, de esta manera, dichos antecedentes ampliaron las perspectivas y posibilidades creativas generando nuevos escenarios, entre los que surge lo sonoro, tal y como lo manifiesta Martín Liut (2008):

[...] quiero señalar que considero que aquellos que tenemos formación musical nos encontramos en una situación privilegiada que no hay que desperdiciar. El campo de acción se amplió hasta territorios impensados. En estos territorios nuevos es inevitable tener que lidiar con lógicas que exceden por mucho a lo musical en sí. Esta es la barrera psicológica que hay que saltar. La música logró su autonomía hace dos siglos y dentro de ella, el compositor es el rey. Afuera, se ingresan en terrenos compartidos. Pero creo que se puede invertir la carga de la prueba y crear muchas obras nuevas en las que el motor sea lo sonoro, y no el último invitado a la fiesta. Mi experiencia en este sentido me ha permitido comprobar la potencia que tiene lo sonoro en contextos nuevos. He producido obras que, al igual que Dhomont, preferí no llamar música para no generar confusión. Pero que creo que surgieron de ideas musicales, que solo alguien con años de entrenamiento musical puede concebir, aunque luego tenga que recurrir al encuentro de artistas de otras disciplinas para poder plasmarla (p. 51).

Así las cosas, a través de la insuficiencia se puede comprender una primera diferenciación entre la dicotomía música/arte sonoro, puesto que el terreno y pensamiento exclusivo desde la música (y otras disciplinas inclusive), plantea unas lógicas que se cierran en sus propios cánones y metodologías compositivas, y resultan incompletas frente a las posibilidades de hibridación que ha brindado las dinámicas propias del siglo XX, junto al desarrollo de las tecnologías.

Si bien la insuficiencia se entiende como un primer punto de encuentro entre los artistas para la creación sonora, la forma de concebir el arte sonoro como idea se establece en un territorio mucho más amplio y diverso, lo que permitió la exploración de otros campos de creación incorporando el sonido como materia de creación y el planteamiento de fronteras disciplinares borrosas y difusas.

Concepciones y definiciones⁹

A través de las concepciones y definiciones que los diferentes artistas entrevistados enuncian acerca del arte sonoro y sus experiencias artísticas, se puede comprender e interpretar, como se perfiló en la introducción, ya sea una línea invisible entre la música y el arte sonoro, o contrariamente, una marca bien definida que los distingue.

El ejercicio de la definición *per se* implica delimitar un concepto, esclarecer con precisión las características que lo especifican, y generar una categoría de análisis, ejercicio académico por excelencia, sin embargo, nos cuestionamos si en el acto creativo vale la pena preguntarse sobre la necesidad o importancia de dicho ejercicio, siendo la praxis el fundamento de la manifestación artística.

Creo que las definiciones son buenísimas para entender, pero malísimas porque limitan verticalmente, delimitan, pero en la vida real no hay que delimitarse a nada excepto a esos que yo llamo academicistas, académicos exagerados (Roberto García Piedrahita, entrevista personal, marzo de 2017).

No creo que [el arte sonoro] podamos definirlo ni no definirlo, está en constante proceso de transformación, creo que el mismo proceso es tan intangible como el propio sonido porque no se puede tomar desde una perspectiva completamente cerrada (Amarilys Quintero, Conversatorio, 26 de abril de 2017).

⁹ Sobre este tema se profundiza en el capítulo 1.

No hay que trabajar sobre unas definiciones tan exactas tan cortantes, tan tajantes, sino más bien es cómo la gente desarrolla un interés por el sonido. Pero el arte sonoro es algo que puede vivir sin ser definido la misma indefinición es lo que lo hace interesante y es una disciplina o una línea de creación que fue inventada mucho antes de que apareciera su nombre si uno mira los chinos tenían ya cajas con pájaros, inclusive un instrumento, cuando Ud. Mira un contrabajo tiene un elemento escultórico, tiene un pensamiento acústico de la madera, entonces yo creo que el arte sonoro ha estado ahí (David Vélez, entrevista personal, marzo de 2017).

La importancia o no de consensuar una definición ha sido discutida también por diferentes autores. De acuerdo con Molina (2008), en un entorno posmoderno se pone en cuestionamiento la necesidad de definir el arte, teniendo en cuenta que la práctica siempre supera cualquier frontera conceptual. Históricamente, la praxis del arte sonoro antecede al nombre, si se recuerdan las manifestaciones sonoras reconocidas en las vanguardias experimentales, se aceptará el inicio de diferentes interpretaciones y una noción polisémica compleja de delimitar. Adicionalmente, la historia del arte sonoro no se puede desligar de su origen determinado por dos grandes tradiciones artísticas: las artes plásticas y visuales, y la música. Siguiendo la metáfora de Carmen Pardo (2012):

En el caso del arte sonoro, el caminante se encuentra con la pulverización de dos rocas: la propia noción de arte y la de música. La expresión arte sonoro acoge entonces las partículas de unas rocas que antes formaban dos ámbitos cercanos, pero no homologables. Su diferente origen, material de trabajo, concepción, e incluso evolución histórica, hacen de la expresión arte sonoro un complejo ensamblaje que se resiste a la definición (p. 17).

Tal resistencia resulta favorable a un campo que pueda permanecer abierto y en disposición de contener un mundo de creación cambiante. En esta línea, justificando una indefinición, el artista mexicano Manuel Rocha citado por Molina (2008), establece un espacio de recepción creador sin límites que siempre existirán a pesar de los esfuerzos reduccionistas y clasificatorio de cualquier sistema imperante.

Ahora bien, no es del todo desdeñable nuestra tradicional tendencia hacia la definición de las cosas. Por naturaleza biológica y social, el ser humano requiere discernir, reconocer las diferencias y los límites para su accionar. De igual forma, en algún punto del proceso creativo se requiere ocupar un lugar específico para el análisis, la reflexión y el diálogo que finalmente determinarán

la toma de decisiones artísticas. En síntesis, la precisión teórica es conveniente porque “provoca un lugar, una discusión, una identidad propia en su existencia, que, aun siendo cambiante, es necesario tenerla, ya que de lo contrario difícilmente podemos hablar y analizar de aquello que lo convertimos en lo innombrable” (Molina, 2008, p. 8).

Ese lugar dispuesto a la discusión continúa abierto y se siguen ampliando las posibilidades interpretativas. Aún no se puede establecer un consenso definitivo ante la definición y la polémica que busca delimitar el arte sonoro del musical nos permite un continuo de concepciones libres. Tanto de un lado como del otro, en Colombia se evidencian posturas abiertas que no buscan profundizar en diferencias:

... para mí qué es hacer arte sonoro ... es hacer arte con sonidos, simple y llano, hacer arte por arte lo que se entienda, porque además el concepto ha cambiado a través de la historia 1000 veces y seguirá cambiando hoy mismo hay 20000 comprensiones diferentes de lo que es arte, pero es eso cualquiera que sea su concepción de qué es arte si la está haciendo con sonido es arte sonoro entonces ahí cabe la música de Beethoven, pero cabe el paisaje sonoro, cabe lo que hizo el artista visual con sonidos, todo cabe ahí, es muy grande y muy amplio (Colectivo Sonnos, entrevista personal, febrero de 2017).

Usted va a encontrar entrevistando a otra gente que la música y el arte sonoro son dos cosas que están totalmente separadas, pero para mí no (David Vélez, entrevista personal, marzo de 2017).

Eso ha sido difícil acá en el país porque la gente cree que música es algo distinto de arte sonoro y resulta que si uno busca la definición de arte y de sonido y las empata: pues cualquier tipo de manifestación artística con sonido es arte sonoro, donde caben escultura sonora, instalación sonora, poesía sonora ..., ¿conocidos no?, paisaje sonoro, radioarte y falta uno ..., ¡música! pero entonces la gente dice “no, pero cómo se atreve, la música tiene tantos siglos de existencia”, pues el arte sonoro más (Roberto García, entrevista personal, marzo de 2017).

Si partimos de la concepción de arte sonoro (en sus inicios como *sound art*) que lo define como la forma de hacer arte con sonidos entonces la música siempre habrá sido y seguirá siendo arte sonoro, pero no se reduciría a ella, puesto que cualquier manifestación sensible bajo una intencionalidad artística que utilice el sonido pudiese estar incluida en el concepto, como las obras reconocidas en prácticas del paisaje sonoro, creaciones radiofónicas o instalaciones sonoras, entre muchas otras. Del otro lado, partiendo de la

música y la definición propuesta por John Cage como sonidos organizados en el tiempo, entonces el arte sonoro es música. En este sentido, sendos términos pueden ser tomados como sinónimos e intercambiables tal y como lo han expresado muchos artistas (Lander, 1990), aunque “otros teóricos como Douglas Kahn prefieren antes que el término *sound art*, el más genérico de *sonido en las artes*” (Kahn, 2006 en Molina y Cerdà, 2012, s.p.), teniendo en cuenta la relación histórica del concepto con el contexto de las artes plásticas situadas tradicionalmente en la espacialidad, lo cual podría abrir una brecha conceptual con la exclusividad temporal de la música. Aun así, artistas iniciados en la música como Max Neuhaus han propuesto una categoría de tal holgura capaz de restar cualquier diferenciación y ser lo suficientemente incluyente:

... qué es eso llamado arte sonoro. Preguntado por ello, Max Neuhaus ofrecía la siguiente lista: música, escultura cinética, instrumentos accionados por el viento o tocados por el público, arte conceptual, efectos sonoros, lecturas grabadas de prosa o poesía, obras de arte visual que también hacen sonido, pinturas de instrumentos musicales, autómatas musicales, películas, vídeo, exhibiciones tecnológicas, reconstrucciones acústicas, programas interactivos de ordenador que producen sonido, etc. (Pardo, 2012, p. 21.).

A diferencia de las posturas expuestas anteriormente, en algunos contextos musicales académicos:

... sí puedes claramente encontrar consenso entre los músicos respecto a que eso [el arte sonoro] NO es música, entonces así yo diga que la música es arte sonoro la mayoría de los músicos van a decir que eso NO es música (Colectivo Sonnos, entrevista personal, febrero de 2017).

En este sentido, Cutler (1988) citado por Lander (1990) ampara un concepto de música no tan incluyente de cualquier arte con sonidos, aludiendo a la necesidad de limitar:

Si de pronto todo sonido es “música”, entonces por definición no puede existir un sonido que no sea música. La palabra música se vuelve entonces un sinsentido, a menos que signifique “sonido”, Pero sonido ya significa eso mismo. Cuando la palabra “música” ha sido acuñada cuidadosamente para designar una actividad particular respecto al sonido – principalmente su organización deliberada y consciente dentro de una tradición y estética definida- no alcanzo a ver un argumento convincente a estas alturas para arrojar esas limitaciones tan útiles al cubo de la basura (p. 1).

Dichas limitaciones que hacen de la música una organización deliberada y consciente dentro de una tradición estética han estado:

... relacionadas a la historia, a la cultura, a los pueblos y civilizaciones. [...] El fenómeno musical implica preconcepción y percepción de elementos agrupados en una gramática musical, que consiste en los signos y símbolos que se combinan para generar o melodías, armonías, formas de interpretar un instrumento o simplemente en el transporte de un gesto codificado en información musical (Reyes, 2006, p. 58).

Por esta razón, tradicionalmente se ha pensado que los sonidos pertenecen con exclusividad al campo musical, pero el mismo concepto de música ha sido rebatido a través de la historia gracias a las mismas prácticas de los músicos y el desarrollo de teorías y tecnología. Desde la introducción del ruido por Russolo atribuyéndole características musicales, hasta el atonalismo, la experimentación, la música concreta y electro acústica, entre otras manifestaciones, se ha hecho de la música un campo infinito de posibilidades sonoras haciendo parecer a la dualidad música / arte sonoro una ambigüedad en espiral eterna. Así pues, tal y como lo propone Gómez (2014), el sonido precisa de una emancipación, como materia libre y sin restricciones en la creación de cualquier manifestación artística sonora.

En síntesis, las concepciones y posibles definiciones sobre el arte sonoro bajo un enfoque diferencial con la música, son tan amplias como los mismos campos. El arte sonoro “es una categoría evolutiva y como tal va adoptando nuevas dimensiones en su propio uso y teorización” (Molina, 2008, p.2); como concepto su definición sigue estando difícil de alcanzar (Licht, 2009), y muchos de los límites que se puedan establecer en la relación dependen de unas tradiciones históricas y de la formación de los diferentes artistas de manera que las múltiples concepciones pueden influir o no, en el acto creativo. Sin embargo, el resultado por su ontología artística siempre estará dispuesto a toda posibilidad de interpretaciones por fuera de las fronteras disciplinares.

Fronteras

Indudablemente tanto en la teoría como en la práctica, las fronteras entre música y arte sonoro pueden llegar a ser bastante difusas, pese a esto, vale la pena aclarar que la confusión colindante es un fenómeno generalizable a las prácticas artísticas de la actualidad resultado de los procesos iniciados por las vanguardias artísticas. Actualmente, “la disolución de las fronteras, la multidisciplinariedad, el cruce de géneros, están marcando al arte del incipiente

siglo XXI” (Liut, 2008, p.46). Por su parte, paradigmas como el sistémico o de la complejidad, argumentan la necesidad de un salto cognitivo que disuelva las fronteras hacia caminos transdisciplinares de pensamiento y acción, para responder adecuadamente a las dinámicas sociales globalizadas de nuestros días, como menciona Hernández (2015), elementos centrales de la creación artística son entonces la transdisciplinariedad y la relación exoreferencial. Siguiendo esta línea, el arte sonoro y la música pueden ser tomados como:

... compartimientos separados, pero no excluyentes, eso quiero reafirmarlo, la música tiene sus leyes, pero hoy en día las fronteras en el arte no existen. Hoy en día hablamos de realidad sistémica (Jorge Gómez, entrevista personal, febrero, 2017).

Del mismo modo, Theodor W. Adorno en el año 1966, citado por Metzger (2007), enunciaba ya respecto al desarrollo de las artes contemporáneas: “En la evolución más reciente confluyen las fronteras entre los géneros artísticos, o, más exactamente, sus líneas de demarcación se enredan como los flecos” (p. 1). Tal y como se mencionó anteriormente, dicha evolución fue impulsada por las vanguardias experimentales que favorecieron las disputas espacio-temporales entre los campos del arte y demostraron la movilidad de sus fronteras (Liut, 2008).

La transformación musical experimentó la idea de ciudad como principal fuente sonora y se tornó frecuente, “los futuristas enseñaron a escuchar los ruidos de las calles y a orquestarlos. De esas calles, la música concreta extrajo sus primeros trabajos y más tarde, se hicieron paisajes sonoros” (Pardo, 2012, p. 22), pero la figura central en la redefinición de lo sonoro desde 1950 hasta el presente, fue el compositor, artista y filósofo John Cage, quien determinaría la posterior dirección del pensamiento en las artes sonoras (Heon, 2005).

... yo creo que primero esa frontera se rompió hace mucho tiempo ya, estamos a 80 años de las primeras rupturas. Cuando Cage hace en 1950 el *Water Walking* en televisión, ya estaba rompiendo esas fronteras. La gente no entendía, se reía, pero el tipo estaba haciendo arte sonoro ahí. [...] Por ejemplo, el 4’33 para mi NO es música eso ya es arte sonoro (Colectivo Sonnos, entrevista personal, febrero de 2017).

Una de las características fundamentales que distingue la ruptura en las obras de John Cage es la actitud experimental:

... la experimentación era definida con John Cage, como un acto cuyo resultado es desconocido (1961, p. 13). [...] Se oscila entre la experimentación como camino hacia lo desconocido y el consumo insaciable que se produce ahora en ese camino mismo. El campo del arte sonoro constituye un buen ejemplo de esta actitud. Su reinención en los años 90 –si se atiende a la propagación de la expresión arte sonoro–, y las dificultades de definición que ofrece, son los síntomas de ese deseo que compele a ir hacia lo desconocido (Pardo, 2012, p. 20).

Por esta razón, obras como 4'33" representan un mundo sonoro sin fronteras determinado por imprevistos e incertidumbres, proponiendo nuevas posturas hacia la creación y la escucha, camino que emularan muchos artistas amantes del sonido.

La actitud experimental pone de manifiesto la ruptura entre los límites de las disciplinas en el acto creativo. Los músicos compositores que asumen dicha actitud transitan hacia el arte sonoro marcando una posible diferencia inicial en el proceso creativo:

Sí, para mí la diferencia en este momento es esa, es en el proceso, para mí es valioso en este momento hacer la distinción de esto NO es música, esto Sí es música. (Colectivo Sonnos, entrevista personal, febrero de 2017).

Una de las facetas donde me puedo parar es que yo voy a componer un discurso ¿verdad? Entonces ahí hay un punto interesante, creo que personalmente sí son dos acercamientos diferentes a la composición, pero son composiciones yo estoy componiendo mientras creo mi discurso (Diana Restrepo, Conversatorio, 26 de abril de 2017).

Lo que hay que diferenciar del campo de la música y el arte sonoro, sin ser excluyentes porque lo que se dan son interrelaciones, es el llamado proceso, el proceso de la música es insuficiente para crear tipologías del arte sonoro, para hacer radioarte, instalación sonora, paisaje sonoro, las leyes musicales son insuficientes, son complementarias. Sin embargo, sigue habiendo frente a esto una polémica evadida (Jorge Gómez, entrevista personal, febrero, 2017).

Reyes (2006) describe bien las leyes musicales anteriormente mencionadas para diferenciar el proceso en el arte sonoro:

... la música maneja un lenguaje en el que el sonido musical o tono está enmarcado dentro de escalas, contrapunto, armonía y ritmo. En el arte sonoro se utiliza el sonido o el ruido analizado en microsegundos al elaborar una obra.

[...] Mientras un ejemplo de arte sonoro es una escultura sonora o un artefacto sonoro con sonido propio, la música utiliza el arte de la interpretación de un instrumento para transmitir un mensaje musical. Por esto la interpretación es primordial en la música y depende mucho del concepto de “tiempo real”, porque es así como se presenta el gesto de expresión musical. El instrumento musical no produce sonido sino genera música, es portador del gesto del intérprete y de lo que se quiere expresar con música (p. 61).

Sin embargo, cabe aclarar que las leyes responden a una tradición compositiva. No se puede hablar de leyes musicales como si fueran principios estáticos y universales. Las leyes son relativas a la historia y a los contextos socio culturales, por esta razón cualquier concepto musical ha sido rebatido en el tiempo y reemplazado por nuevas formas de pensamiento. Por su parte, las esculturas sonoras también han sido susceptibles de ser tomadas como instrumentos musicales para ser interpretadas tal y como lo propusieron los hermanos Baschet, donde además el concepto de “tiempo real” es extrapolable a cualquier práctica asociada al arte sonoro como las instalaciones sonoras, creaciones radiofónicas, y claro está, a la música experimental, terreno en el que las obras se completan mediante la acción del sonido presente. De esta manera, la composición musical vista en su sentido más tradicional sí requeriría pensar en un proceso muy diferente a los componentes experimentales y materiales propios del arte sonoro, y las técnicas resultarían insuficientes.

Ahora bien, aun al interior de una misma práctica los procesos pueden resultar discrepantes. En el paisaje sonoro han existido métodos heterogéneos de creación que transitan entre sonidos ambientales y musicales. La idea detrás de este concepto fue planteada en 1969 por Michael Southworth, discípulo del urbanista Kevin Lynch, y luego moldeada por Murray Schafer y, si bien la define en su libro *The tuning of the world* –La afinación del mundo– que fue editado en el año 1977, ya desde la década anterior estaba a la cabeza del *World Soundscape Project*, un proyecto de la Simon Fraser University de Vancouver que con fines ecológicos, apuntaba a la conciencia sonora del ambiente, en el que también se encontraban otros pioneros del área: Barry Truax, Bruce Davis, Peter Huse y Howard Broomfield. Describiéndolo como la agrupación de todo sonido audible que nos rodea, Schafer unió por primera vez las palabras *Sound* –sonido– y *landscape* –paisaje– creando no solo un nuevo concepto que trascendería hasta nuestros días, sino una disciplina de estudio en sí misma (Brianza, 2016).

Respecto de la actualidad de la práctica con paisajes sonoros: “La utilización de elementos del entorno sonoro para la composición musical es algo que está muy extendido [...], tanto en contextos conservadores como en contextos más experimentales” (Alonso, 2003, s.p.), existiendo referentes de cada subgénero. Pero, propiamente en los contextos del arte sonoro las composiciones de paisajes sonoros se han bifurcado entre producciones que favorecen la literalidad de los sonidos reales –lo que en el medio específico se suele denominar fonografía– y aquellas que transforman el sonido a través de medios tradicionales de la electroacústica. Continuando con Alonso (2003), “promueven el tratamiento electrónico de sonidos ambientales de modo que acaben perdiendo la referencia con el entorno del que proceden, en beneficio de los intereses del compositor” (s.p.).

Estas diferencias en los procesos radican, indudablemente, en la formación de cada artista más que en las propias prácticas en sí mismas, las formas de trabajar con el sonido dependen de la concepción disciplinar que genera diversos caminos para resultados, en ocasiones, similares:

... hay artistas sonoros que provienen de las artes plásticas y posiblemente no saben música como saben los músicos pero hay aspectos del sonido que son fundamentales y donde podemos ser competitivos como su calidad tímbrica, podemos conocer la tímbrica de los materiales y trabajamos aspectos de la música desde un punto de vista más puro, es decir, los sonidos más puros por lo tanto estamos trabajando (personas que no somos músicos) en un campo que tradicionalmente era musical y aquí es lo interesante, incluso cuando podemos juntar experiencias de músicos experimentales y artistas sonoros y podemos llegar a unas conclusiones casi paralelas, nosotros trabajaremos más con el azar en poner ciertos elementos para que se escuche algo pero no tenemos una composición sonora ponemos aquellos elementos para que suene alguna cosa pero nosotros no tendremos control del resultado final, que eso yo creo es lo que nos diferencia de los músicos. Los músicos van hacer una partitura o tienen una idea musical van a desarrollarla y tienen control del resultado final, nosotros al revés podemos establecer una acción sonora que se va a generar por el viento, por ejemplo, pero un día va haber viento y se va activar esa escultura y otro día no. Estamos trabajando favoreciendo el sonido, pero no tenemos el control de ese sonido como tienen otras artes, cosa que es positiva, simplemente llegamos a un mismo lugar por dos caminos diferentes (Josep Cerdà, entrevista personal, abril, 2017).

La idea de control anteriormente expuesta resulta interesante de analizar como una tendencia del ser humano en su organización social y política, que

se refleja en las manifestaciones artísticas. Desde antaño sociedades como los Mayas han construido edificaciones con tal nivel de control acústico y visual que fueron emuladas por sociedades siglos después para conformar grupos de poder altamente sugestivos (Alonso, 2003); así, el sonido ha sido materia prima para el dominio de todo tipo de ideas políticas.

Propiamente en las artes, Fischerman (2011), plantea el paso de la ilusión del control al descontrol total en la historia de la música. Desde que se desarrolló la notación musical en la Edad Media, se avanzó hacia la exactitud gráfica en aspectos rítmico - melódicos, pasando por especificar las articulaciones, la velocidad, los matices, el carácter de las obras, e incluso en escuelas como la del barroco francés, explicitar todo tipo de ornamentación que en general, para la época quedaba librada al conocimiento del estilo y la tradición de los instrumentistas. En el siglo XX, los sistemas alcanzaron tal nivel de hipercontrol racional que las composiciones pasaron por procedimientos logarítmicos estrictamente configurados para ser interpretados con el mayor rigor de las especificaciones; tras esa necesidad de controlar todos los parámetros sonoros entró en escena la grabación, permitiendo registrar en diversos soportes y manipular el sonido a antojo.

Sin embargo, fue gracias a la música electroacústica que las nuevas actitudes experimentales encontraron el escenario propicio de trabajo ya que, los medios electrónicos empezaron a interactuar con intérpretes humanos. Toda lógica tradicional se pone en tela de juicio emergiendo nociones especulativas, aleatorias, nuevas formas de escucha y de descontrol total logrando que:

... el hecho musical no pudiera volver a ser pensado como en el pasado. Aun para quienes no adscribieron claramente a esta tendencia, incluso en Estados Unidos, la sensación fue la de haber tocado un límite, la de una frontera definitiva en la manera de entender la creación (p. 102).

Tal frontera creativa compartió escenario con los artistas de otras disciplinas que observaron el sonido sin ninguna carga musical histórica compositiva quienes se adaptaron a los nuevos paradigmas sobre el descontrol final de la obra artística. Gracias al desarrollo del arte sonoro en contextos extra musicales, la libertad creativa fuera del control tradicional derivada de la tonalidad y otros elementos ya mencionados anteriormente, ha dado paso a otras definiciones y concepciones sobre el sonido:

... por otro lado [el arte sonoro] liberó la creación o presentó la posibilidad de una creación mucho más libre de toda la carga teórica que traía la música con

los sonidos que fue como la aproximación que se llega con las artes visuales también tratando de expandir el espectro. [...] Las artes visuales vienen en una tradición muy distinta de conceptualización en el campo de lo teórico más que racionalización, sistematización, que es lo que viene marcando todo el desarrollo de la música, entonces todo ese trabajo más conceptual resulta más atractivo para los artistas visuales sin tener la carga de la teoría musical (Colectivo Sonnos, entrevista personal, febrero de 2017).

Mi experiencia sí está muy marcada por el ámbito en que me formé con muchos compositores y compositoras que han tenido la experiencia de ir expandiendo su campo a través de su interacción con el sonido y lo que empiezan a definir como sonido y su relación con lo que quieren crear (Michele Abondano, Conversatorio, 26 de abril de 2017).

[Cage, Duchamp, Schaeffer] Todo eso rompió con una música discursiva con una música centrada en el control de tonos y empezó a volcarse hacia otros parámetros, amplió enormemente como el espectro de materiales con los que se trabajan (Colectivo Sonnos, entrevista personal, febrero de 2017).

La libertad creativa está estrechamente relacionada con las múltiples nuevas organizaciones que presentó la música después de su era tonal: la actitud experimental y la apropiación del descontrol total permitieron que muchas de las nuevas creaciones sonoras se produjeran para ser completadas por la escucha del receptor como artistas involuntarios participantes de la obra, cuestionando la misma figura del creador y del intérprete. Así, no resulta extraño que muchas de las instalaciones sonoras culminen su proceso creativo cuando el oyente se desplaza por su espacio, cuando se interactúa con la escultura sonora para ser escuchada o en el caso de la radio:

... la creación obliga al artista a asumir una realidad propia del medio: es imposible controlar la calidad sonora final de la obra. El espacio de escucha está conformado por todos y cada uno de los receptores radiales y sus condiciones acústicas particulares (Liut, 2008, p. 50).

Finalmente, adicional a la producción artística, resultado de nuevas actitudes experimentales, las fronteras entre música y arte sonoro se hicieron más difusas cuando museos y galerías, incluyeron exhibiciones con sonido. Si bien desde su origen el arte sonoro nace en el contexto de las artes visuales, muchos músicos experimentales vincularon un componente visual a sus obras y las expusieron fuera de los tradicionales lugares de concierto (Molina, 2008).

Esta tendencia se mantuvo en el tiempo. Alan Licht (2009), describe el cruce de artistas provenientes de la música experimental, el rock, jazz y la

música electrónica de moda, con artistas sonoros como Max Neuhaus y Ryoji Ikeda, entre otros, en un proceso curatorial enrevesado de tres importantes eventos durante el año 2000: *Sonic Boom: The Art of Sound*, en Hayward Gallery de Londres; *Volume: A Bed of Sound*, en PS1 de New York; y, *I Am Sitting In A Room: Sound Works by American Artists 1950–2000*, en Whitney Museum de New York. Este último curado por Stephen Vitiello incluyendo obras de John Cage, Philip Glass, Glenn Branca, Meredith Monk, Steve Reich and Laurie Anderson para ser escuchadas en grabaciones o en performances. Vitello introdujo una amplia gama de compositores musicales y artistas que trabajan con sonido partiendo de formatos de composición no tradicionales, en sus propias palabras:

Partí de la definición clásica de que la música es sonido en el tiempo y el arte sonoro es sonido en el espacio. Traté de buscar piezas que usaran espacios físicos: el uso de la sala, el uso de altavoces, los usos de interpretación y proceso como base en lugar de una base más clásica para la composición (Goldsmith, 2000, s.p.).

Tal y como lo plantea Licht (2009), las obras curadas por Vitello basadas en el tiempo, es decir, música, plantean el problema de ser tomadas como arte sonoro por el hecho de ser expuestas para ser escuchadas en un museo o galería, si además las obras no son valoradas por su esencia sonora *per se*. Pero lo que sí es claro, es que este tipo de curadurías han sido audaces en diluir fronteras incluyendo diferentes formas de arte en un mismo conjunto de propuestas artísticas, y en palabras de Molina (2008):

... aunque el arte sonoro haya surgido en el contexto en las artes visuales y se desarrolle en los espacios destinados a él, no entraría en contradicción que en un futuro sea asimilado también el arte sonoro como una categoría o subgénero dentro de la música, en la medida que puede entenderse como nuevas formas musicales de “poner” y “componer” los sonidos, así como de interrelación de la imagen y el sonido, de la misma manera que lo fueron también el ballet y la ópera como sincretismo de distintos lenguajes a través de la música (p. 7).

A manera de síntesis vale la pena citar a Liut (2008), quien afirma que:

No es casual que haya respecto del término quienes proponen una división de bienes, y quienes, la integración. Los que defienden La demarcación clara de fronteras, hay que aclararlo, se encuentran tanto entre los que se definen como músicos como los nuevos “artistas sonoros”. La integración es posible para quienes sostienen que la diferencia entre una y otra disciplina artística

radica más en el modo de circulación y recepción de Las obras que en la lógica de su producción, su poiesis. En este último caso, “arte sonoro” incluiría a la música (p. 46).

El Sonido como materia

Este concepto reúne una concepción plástica sobre el sonido que atraviesa la perspectiva del tiempo y el espacio en la creación musical y del arte sonoro como campos expandidos en recíproca atracción.

La emergencia de las características del sonido a partir del desarrollo tecnológico implica cambios en los comportamientos energéticos del sonido, en su conocimiento científico y su concepción artística, porque le permite ser objeto de estudio más allá del fenómeno acústico efímero dada su relación intrínseca con el tiempo, por lo tanto, puede ser fijado e instalado como una entidad observable y manipulable y sobre todo, como un material plástico totalmente maleable, ampliando así los límites y posibilidades de la creación sonora. El enfoque de Bejarano (2006) plantea una materialidad del sonido, que se puede evidenciar en las entrevistas realizadas, dado el interés por profundizar sobre lo que sucede con esa nueva materialidad de lo sonoro en el contexto urbano y en los ámbitos de la investigación-creación, en tanto esa maleabilidad del sonido ofrece amplias posibilidades para la creación y reproducción de paisajes sonoros urbanos.

El sonido visto como objeto material es un punto de encuentro entre el desarrollo de la música y las artes plásticas. Cuando se progresa hacia la grabación y tecnologías de audio, los músicos por fin pueden disponer del material sonoro en su estado más puro y manipularlo a deseo como la piedra en una escultura. Actualmente, las posibilidades se siguen ampliando; en palabras de Reyes (2006):

Las tecnologías del audio de ahora permiten manipular el sonido con una precisión quirúrgica al alcance de muchos gracias a la revolución informática. En consecuencia, la inquietud del artista sobre el contenido y significado de un sonido es fácilmente alcanzable, porque un sonido grabado en un archivo de audio puede ser editado cambiando su velocidad, revirtiendo el final al comienzo, invirtiendo sus frecuencias y cambiando su duración y altura. En cierta forma con estos elementos el artista puede crear su propio lenguaje fonético expresado por objetos que ni siquiera hablan pero que se comportan como onomatopeyas. (Morris, 1998) Los sistemas de audio

ofrecen una precisión en el sonido menor a mili-segundos al punto de poder descomponer el sonido en granos o cuantas de energía. El sonido granular se puede estirar, comprimir, voltear y manipular de una manera muy plástica (p. 59).

Por su parte, las artes plásticas expandieron sus posibilidades cuando el ejercicio visual superó el espacio del caballete hacia el espacio circundante y a través de las instalaciones se dio vida al sonido en el mundo de los museos (Liut, 2008). Esto generó una nueva forma de comprensión espacio-temporal plástica bajo el sonido como elemento articulador.

Ahora bien, ya vimos que las vanguardias artísticas anteceden las prácticas sonoras contemporáneas cuando retoman estos aspectos que unen el tiempo y el espacio en las artes desde el sonido, pero que gracias a la especialización disciplinar posterior al siglo XVIII, se separara “las artes del tiempo (música, danza y poesía) con las artes del espacio (pintura, escultura y arquitectura), y esta especialización hizo que se perdiera la cualidad sonora en las artes visuales” (Molina y Cerdá, 2012, p. Introducción).

De esta manera, músicos y plásticos a través de sus prácticas sonoras retoman dicha cualidad y circulan en un lado, en otro o en los dos:

Lo sonoro tiene algo muy bonito y es que se habla el sonido como materia, pero es bastante abstracto. (María Isabel Ospina, entrevista personal con Francisco Cabanzo, 14 de diciembre de 2017).

Yo pensaría que sí, yo puedo ser un artista sonoro como también puedo ser un compositor de música contemporánea como también he tenido piezas bastante plásticas entonces yo me muevo ahí entre el arte plástico, la música contemporánea y el arte sonoro. Yo pensaría que cuando compongo y hago conciertos digamos que ahí estoy trabajando más desde la música contemporánea pero cuando trabajo objetos en una exposición ya entran a haber consideraciones más desde el lado plástico (David Vélez, entrevista personal, marzo de 2017).

Entender el sonido como materia plástica, es decir yo construyo una instalación que tiene que ver en el espacio, el sonido estaría al mismo nivel o equivalencia de lo que puede ser la materia lo que puede ser el color las formas dentro de la interacción que uno hace plásticamente, o sea de construir y crear algo (Mauricio Prada, entrevista personal, 28 de octubre de 2016).

Desde mi experiencia con el sonido siempre lo podré percibir desde la materialidad desde la construcción de su propia materialidad y la conceptualización

de las obras me dan un margen de amplitud de pensar desde el sonido y con el sonido para la construcción de una obra plástica una acción sonora, una intervención en el espacio, pero siempre desde esa materialidad que se moldea, que se transforma, y que puede tener unas dimensiones extraordinarias de ampliación o de extensión (Amarilys Quintero, *Conversatorio*, 26 de abril de 2017).

Había muchas preguntas dirigidas a lo tímbrico, a mí me gusta mucho lo sonoro y creo que por eso lo electroacústico me interesó y es que el sonido viene a ser como una materia, algo un poco plástico (Ana María Romano, entrevista personal con Francisco Cabanzo, 8 de agosto de 2017).

Uno de los casos más reconocidos que coinciden en esta perspectiva es el del ya mencionado Max Neuhaus, músico percusionista, quien propone su lugar en el arte a partir de instalaciones sonoras en espacios sociales y públicos donde se desconfiguran las limitaciones del tiempo (Metzger, 2007).

El sonido como materia brinda un terreno propicio e incluyente para la experimentación espacio-temporal. Brian Eno, por ejemplo, menciona la ilusión espacial que se logra a través de los efectos de estudio –como el eco–, generando una forma de hacer música mucho más cercana al proceso de la pintura (Licht, 2009). Pero, no es solo el pensamiento del espacio-tiempo, sino también del sonido-imagen, y sus relaciones intrínsecas, lo que empieza a caracterizar un terreno borroso tanto para músicos como para plásticos, quienes expanden sus creaciones encontrando en el arte sonoro una categoría diferenciadora de las hibridaciones resultantes (Molina 2008). En este escenario los artistas expresan:

... involucraba el espacio, el tiempo y la relación entre esas dos cosas que sinceramente antes muchos compositores no se planteaban, sólo se planteaban en el tiempo, el sonido a través del tiempo, pero no sobre el espacio lo que sí el artista sonoro o digamos incluso compositores del siglo XX empiezan a plantearse ese tipo de ideas y me parece que eso es fundamental para poder describir el arte sonoro, no lo quisiera llamar como algo no musical, porque me parecería incorrecto empezar a cortar y sesgar. (P3: 3:32). Otra palabra para definir sonido desde mi campo de escultura es como elementos de resonancia, reverberación, qué es lo que pasa dentro de la escultura, nosotros decimos material pero desde lo físico ese material está constituidos por espacios y hay un elemento matérico en el espacio y lo que trabajamos los escultores son esos espacios que dependiendo del material tienen unas densidades diferentes entonces los escultores trabajamos todo el tiempo dentro del espacio interno y

externo del material y el quinto elemento para definir el sonido podría ser otro aspecto que hace referencia al tiempo, lo que hace en realidad una instalación sonora es poner una relación de tiempo a una instalación que otro artista lo puede hacer visualmente, se establece una relación temporal con el sonido y ahí está el quit de la cuestión porque el sonido se percibe con el movimiento no hay sonido fijo, en música sí, yo puedo estar quieto pero en instalación sonora yo me muevo y puede ser percibida de una manera diferente (Josep Cerdà, entrevista personal, abril de 2017).

De acuerdo con esto, toda materia tiene su sonido, al ser materia es un cuerpo que ocupa espacio y al ser un cuerpo, resuena. Este concepto de cuerpo ha sido un elemento en común por medio del cual los artistas sonoros y el oyente desde la escucha experimentan el sonido. “Además, porque el sonido es una vibración y al pasar por los cuerpos u objetos de diferente materia los hace temblar produciendo emociones denominadas sinestesia, expresión introducida a finales del siglo diecinueve” (Reyes, 2004 en Reyes, 2006, p.59). Por esta razón, el cuerpo provee de sentido a la creación sonora en una perspectiva completa del tiempo y el espacio:

Pensaba mucho como en Sol LeWitt cuando él empieza a hablar del dibujo como un problema espacial no como un problema de representación, creo que en eso el sonido me parece importante porque permite empezar a pensar en esas cosas en cuerpo, por ejemplo, reencontrar el cuerpo. Eso me gusta de la fuente sonora, si algo suena es porque hay un cuerpo que lo está emitiendo. Hay un cuerpo que hace sonar eso, produce sonido. Para mí eso sería muy importante empezar a cuestionar las imágenes o de donde se construyen imágenes (Luisa Roa, entrevista personal con Francisco Cabanzo, 13 de mayo de 2017).

En una clase de filosofía, no era ni música, ni artes plásticas y lo primero que empecé a hacer era también a partir del concepto de cuerpo sin órganos en el sentido que el artista experimenta con su propio cuerpo y empecé a hacer autorretratos con una necesidad de hacer un cuerpo fuera de mí y era necesariamente hablar de una materialidad que era espacial y una espiritualidad que sentí era necesaria como presencia sonora y esa presencia sonora pues era musical, para mí la vida el alimento es más con la música (Beatriz Eugenia Díaz, Conversatorio, 26 de abril de 2017).

Lo que me decían era eso, estaba muy fuerte, pero en ningún momento se produjo una molestia, el oído no se sintió violentado, agredido desde el punto de vista físico. Además, era imposible salirse porque el cuerpo estaba

poseído por lo sonoro y se quedaban ahí. Es de lo mejor que me han dicho de un concierto, porque era así, una cosa muy matérica, pero también donde justamente está involucrado todo el cuerpo (Ana María Romano, entrevista personal con Francisco Cabanzo, 8 de agosto de 2017).

Todo este proceso, que diluye los bordes de la música y el arte sonoro a través de la materialización del sonido, es en gran parte producto de las nuevas tecnologías y los nuevos enfoques sobre el concepto de escucha. Teniendo en cuenta que cada período musical suena necesariamente a las tecnologías de su época –pensemos en el renacimiento con su sonido característico de las violas, o bien el romanticismo con el piano moderno, que hubiera sido imposible sin los avances de la revolución industrial– la música y el arte sonoro actual suenan a los instrumentos, elementos y herramientas que tenemos al alcance.

Por otro lado, la redefinición del espacio y el tiempo artístico en las prácticas sonoras contemporáneas, enfocando nuestra atención y cambiando nuestra percepción de momentos particulares a través del sonido, que a menudo se logra a través de la incorporación de nuevas tecnologías (Heon, 2005), especialmente la ya mencionada grabación, deviniendo en nuevas formas de escucha ligadas a la posibilidad de repetición de un suceso sonoro:

Las cuatro escuchas y la escucha reducida (Pierre Schaeffer), la escucha natural/cultural, la escucha semántica y casual (Michel Chion), la escucha tecnológica (Denis Smalley), etc. Con el arte sonoro, no ha hecho sino potenciarlo, especialmente con el paisaje sonoro y sus derivaciones de mapas sonoros y de experiencias sonoras geolocalizadas, que han permitido un diálogo activo de ese oyente móvil, que cambia su escucha (y con ello su concepción del entorno) en su propio transitar, ya sea urbano o natural, más allá de salas de concierto o de espacios destinados al arte. (Molina y Cerdá, 2012, p. 2 Introducción).

Este oyente móvil mencionado por los autores, va a relacionarse tanto con la música como con el arte sonoro a través de estos mecanismos y a su fin. ¿Podríamos decir que el tipo de escucha con la que interpelamos al hecho acústico nos marca la frontera entre música y arte sonoro? A este punto, no podemos negar que la música es una construcción humana inscrita en una tradición cultural que incluso varía entre regiones del planeta, sin embargo, ¿podemos decir que el arte sonoro es lo mismo? Creyendo que sí, nos queda esperar que el paso del tiempo termine de unir o separar estos sinuosos caminos.

Referencias

- Abondano, M. (2017) Conversatorio. Lanzamiento Maestría en arte sonoro. Universidad Antonio Nariño, Colombia.
- Alonso, M. (2003). El entorno sonoro. Un ensayo sobre el estudio del sonido medioambiental. *Resonancias*. Recuperado de: http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/entorno_sonoro/entorno_sonoro.htm
- Arenas, M. (2009). Desde la composición musical hacia el arte sonoro. *Resonancias*, 13, (25), pp. 35-40. Universidad de la Serena. Recuperado de: <http://resonancias.uc.cl/es/N-25/desde-la-composicion-musical-hacia-el-arte-sonoro.html>
- Brianza, A. (2016). Paisaje Sonoro. Contexto y comienzo de un proyecto subterráneo. *Revista ARTilugio* (3). Córdoba.
- Cerdà, J. (abril de 2017). Entrevista personal/Entrevistador: Jorge Gómez Aponte, Universidad Antonio Nariño, Bogotá, Colombia.
- Colectivo Sonnos. (febrero de 2017). Entrevista personal/Entrevistadores: Jorge Mario Díaz, Roberto Cuervo Pulido, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- Fischerman D. (2011). Después de la música. El siglo XX y más allá. Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia Editora.
- Goldsmith K. (2000). Sitting in a Room with Stephen Vitiello. *New York Press*. Recuperado de: <https://wfmu.org/~kennyg/popular/articles/vitiello.html>
- Gómez, J. (febrero de 2017). Entrevista personal/Entrevistador: Jorge Mario Díaz, Biblioteca Virgilio Barco, Bogotá, Colombia.
- Gómez, J. (2014). La liberación del sonido. Las artes sonoras y su campo expandido. Kindle.
- Heon, L. (2005). In Your Ear: hearing art in the twenty-first century. *Organised Sound*, 10(2): 91–96 © 2005 Cambridge University Press. Printed in the United Kingdom
- Lander, D. (1990). Arte Musical / Arte Sonoro. Recuperado de: <http://www.musicaexmachina.com/mem03/ensayos/arte.htm>
- Licht, A. (2009). Sound Art: Origins, development and ambiguities. *Organised Sound*, 14(1): 3–10 & 2009 Cambridge University Press. Printed in the United Kingdom.
- Liut, M. (2008). De fronteras y horizontes: música y arte sonoro. *Clang*; (2). Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10915/49213>

- Maciá, O. (noviembre de 2016). Entrevista personal/Entrevistadores: Jorge Mario Díaz, Liliana Cortés, Adriana Hidalgo, José Orlando Salgado, Universidad Antonio Nariño, Bogotá, Colombia.
- Metzger, C. (2007). Aspectos de una historia no escrita de las instalaciones sonoras. *Caracas Sonora*. Recuperado de: <http://caracassonora.blogspot.com.co/2007/01/aspectos-de-una-historia-no-escrita-de.html>
- Molina A. M. (2006). Restituir el Patrimonio del Arte Sonoro de la Vanguardia Histórica: Reconstrucciones, versiones, revisiones, subversiones y perversiones. Ponencia de Miguel Molina Alarcón para el I Congreso Internacional de Música y Tecnologías Contemporáneas. Sevilla, 12-16 de diciembre de 2006. Universidad de Sevilla
- Molina A. M. (2008). El Arte Sonoro. *ITAMAR. Revista de Investigación Musical: territorios para el Arte, PUB & Rivera*
- Molina A., M. y Cerdà J. (2012). Introducción. Entre el arte sonoro y el arte de la escucha. *Arte y políticas de identidad, Vol. 7*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Recuperado de: <https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/41683>
- Ospina, M. I. (14 de diciembre de 2017). Entrevista personal/Entrevistador: Francisco Cabanzo, Universidad El Bosque, Bogotá, Colombia.
- Pardo S., C. (2012). En los arenales del arte sonoro. *Arte y políticas de identidad vol.7*, pp. 15-28. Universidad de Murcia. Recuperado de: <http://revistas.um.es/api/article/view/173931>
- Prada, M. (28 de octubre de 2016). Entrevista personal/Entrevistadores: Jorge Mario Díaz, Rodrigo Díaz, Efraín Durán, Gina Díaz, Universidad Antonio Nariño, Bogotá, Colombia.
- Quintero, A. (2017) Conversatorio. Lanzamiento Maestría en arte sonoro. Universidad Antonio Nariño, Colombia.
- Restrepo, D. (2017) Conversatorio. Lanzamiento Maestría en arte sonoro. Universidad Antonio Nariño, Colombia.
- Reyes, J. (2006). Perpendicularidad entre arte sonoro y música. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 20(1). Universidad de Palermo. Buenos Aires
- Roa, L. (13 de mayo de 2017). Entrevista personal/Entrevistador: Francisco Cabanzo, Universidad El Bosque, Bogotá, Colombia.

- Romano, A. M. (8 de agosto de 2017). Entrevista personal/Entrevistador: Francisco Cabanzo, Universidad El Bosque, Bogotá, Colombia.
- Schafer, M. (1989). El nuevo paisaje sonoro. Un manual para el maestro de música moderno. Buenos Aires, Argentina: RICORDI
- Vásquez, L. (2017) Conversatorio. Lanzamiento Maestría en arte sonoro. Universidad Antonio Nariño, Colombia.
- Vélez, D. (marzo de 2017). Entrevista personal/Entrevistadores: Jorge Mario Díaz, Rodrigo Díaz, Gina Mesa, Apartamento de David, Bogotá, Colombia.