

Al otro lado del muro. Reducciones fonográficas y cartográficas del Puerto de La Plata

On the Other Side of the Wall. Phonographic and Cartographic Reductions of the Port of La Plata

Pablo Elinbaum
Centro de Estudios Urbanos y Regionales (CEUR-CONICET)
pabloelinbaum@conicet.gov.ar

Enviado: 27 septiembre 2022 | **Aceptado:** 22 agosto 2023

Resumen

La «auralidad» se centra en las propiedades materiales y simbólicas del espacio percibidas a través de la escucha, brindando una perspectiva fértil para entender lo urbano. Este enfoque desafía la dicotomía convencional entre el espacio visual y el acústico al situarse en una intersección compleja entre ambos dominios, lo que implica una revisión crítica de las concepciones tradicionales del espacio. Por un lado, evidencia las relaciones de poder del visuocentrismo de los mapas estatales; por otro, resalta la naturaleza disruptiva y no-euclidiana del espacio acústico. Desde esta perspectiva, se propone explorar la interrelación entre el espacio acústico y el visual, conceptualizando la auralidad de los lugares como una estética relacional y bicultural capaz de enriquecer la descripción del espacio urbano. Para llevar a cabo este objetivo, se utilizarán técnicas como los paseos sonoros, las fonografías y las cartografías reflexivas, mediante una investigación exploratoria centrada en el Puerto de La Plata.

Palabras clave: Auralidad, espacio urbano, cartografía, fonografía.

Abstract

The concept of «aurality» focuses on the material and symbolic properties of space perceived through listening, providing a fertile perspective for understanding the urban environment. This approach challenges the conventional dichotomy between visual and acoustic space by positioning itself at a complex intersection of both domains, implying a critical revision of traditional spatial conceptions. On one hand, it exposes the power relations inherent in visuocentrism as reflected in state maps; on the other hand, it highlights the disruptive and non-Euclidean nature of acoustic space. From this perspective, there is a proposal to explore the interrelation between acoustic and visual space, conceptualizing the aural qualities of places as a relational and bicultural aesthetic capable of enriching the description of urban space. To achieve this objective, techniques such as soundwalks, phonography, and reflexive cartography will be utilized through an exploratory investigation focused on the Port of La Plata.

Keywords: Aurality, urban space, cartography, phonography

Introducción

El estudio de la auralidad constituye un campo fértil para ahondar en el conocimiento acerca del espacio urbano, el entorno construido que habitamos y sus cambios, es decir, los procesos de urbanización. La noción de «auralidad» se refiere a las propiedades físicas, materiales y simbólicas del espacio que podemos experimentar y explorar mediante prácticas como los paseos sonoros y las grabaciones de campo (Blessner y Salter).¹ Los paseos sonoros son derivas a pie abocadas a expandir la escucha como una forma experiencial de conocer el espacio, explorar lugares y marcar territorios. Por su parte, la grabación de campo radica en registrar el sonido del medioambiente con máquinas grabadoras. El producto de estos registros se suele denominar fonografía o, en su versión más editada, paisaje sonoro. El espacio aural captado en los paisajes sonoros puede variar entre enfoques documentales y aquellos más abstractos o hiperreales (Truax 2012), donde la referencia al contexto es la variable crítica. Sin embargo, las referencias espaciales registradas en los audios tienen sus limitaciones: las señales y marcas, como las definía Murray Schafer (1977) para dar cuenta de lo que escuchamos, no están del todo delimitadas. Los elementos convencionales que se suelen utilizar para describir el espacio en un mapa, tales como las escalas, los lugares, las redes y los territorios, aparecen imbricados y diluidos; están implícitamente presentes en las grabaciones –en el espacio aural–, de forma enigmática, donde «lo misterioso» es una dimensión propia de la fonografía (Oliveros, «Quantum Listening»).

Volviendo a la cuestión de la referencialidad abierta por las prácticas de la escucha, podemos decir que el conocimiento del espacio aural se ubica de modo problemático a caballo entre el espacio visual y el acústico. Como explicaba Marshall McLuhan, el espacio visual es aquel que percibimos por los ojos, al margen de los otros sentidos. Es continuo, homogéneo y estático. En cambio, «lo acústico» se refiere al espacio propio de la naturaleza en su estado puro; es discontinuo y no homogéneo; no requiere prueba ni explicación.² Por eso McLuhan lo asociaba con el espacio de los analfabetos. Aunque, más allá de estas diferencias, pensaba que el espacio visual y el acústico podían complementarse en un potencial biculturalismo (McLuhan).³

Este cruce cultural aparece como una oportunidad para describir la auralidad de los lugares, justamente por el carácter intertextual inherente a sus formas y signos. Pero ¿sobre qué teorías se podría pensar semejante biculturalismo? Cabe en este punto

1 Tal y como lo entienden lxs autorxs, la conciencia de la auralidad involucra todas las partes de la experiencia auditiva: sensación (detección), percepción (reconocimiento) y afecto (significado).

2 En relación con esto, Christoph Cox plantea que «el sonido elude lo simbólico para dar acceso a “lo real”, a un núcleo material que no es un fundamento sino un flujo primordial del que surgen todas las señales y signos, y al que inevitablemente se dirigen».

3 Para McLuhan, lo que se dio fue un modo de percepción muy diferente: la modernización moldeó el espacio acústico a través de la radio, la televisión, las computadoras y otras tecnologías electrónicas que, al convertirse en prótesis del cuerpo, expandieron nuestro sistema nervioso, pero también lo alienaron.

mencionar dos recientes teorizaciones del arte y la cultura que podrían ser oportunas: la «estética relacional» de Nicolas Bourriaud y el «universalismo débil» de Boris Groys. La estética relacional es una teoría de la forma abocada a interpretar e inventar modelos sociales. Por eso se centra solo en las formas transitivas e inmanentes entre las personas, y entre las personas y las cosas. La estética relacional pretende superar las relaciones internas del mundo del arte –el imperativo modernista de «lo nuevo»–, poniendo el acento en las relaciones externas, en el marco de una cultura ecléctica donde las obras de arte resisten a la aplanadora de la «sociedad del espectáculo». Se trata además de relaciones «transparentes», en la medida en que la obra muestra (o sugiere) su proceso de fabricación y de producción (Bourriaud).

Desde un enfoque crítico similar, Boris Groys plantea que el papel del arte no solo debe dirigirse a la «transparencia» de los modos de producción, sino también a la «reducción» de la obra. A través de la creación de imágenes universalistas, la producción artística retoma la tradición epistemológica del conocimiento secular del mundo; un mundo transitorio, sujeto al cambio permanente y a la brevedad de cualquier imagen poderosa. Se trata de un arte transparente como la vida cotidiana que, gracias a su baja visibilidad, logra sobrevivir a los cortes y giros históricos. Y si lo cotidiano se vuelve una obra de arte, entonces, como sugiere Groys, ser un artista deja de ser un destino exclusivo para volverse una práctica repetitiva, una práctica débil y un gesto atemporal.

El eclecticismo y la búsqueda de la transparencia en los modos de producción que se plantea en la estética relacional deja al descubierto nuestra percepción naturalizada del espacio. No solo da cuenta del visuocentrismo imperante, sino sobre todo de la codificación utilitarista del espacio visual, en la medida en que esta reproduce relaciones de poder a través de signos fuertes como, por ejemplo, las representaciones cartográficas. Se trata de concepciones y dispositivos espaciales que sostienen el realismo del espacio estatal en las divisiones moduladas y estáticas de las jurisdicciones políticas, en la diferenciación taxativa entre el campo y la ciudad, entre lo antropizado y lo natural, lo privado y lo público, etcétera. En cambio, por su carácter no-euclidiano, el espacio acústico es siempre disruptivo y relacional. La arquitectura separa espacios y el sonido los une.

En línea con lo anterior, cabe preguntar ¿qué elementos aporta la noción de auralidad al conocimiento del espacio urbano dominado por la cultura codificada de lo visual? ¿De qué modo las prácticas de los paseos sonoros y las grabaciones de campo permiten expandir el entendimiento convencional y las representaciones codificadas del espacio visual, tales como los mapas, los paisajes y los geometales de los edificios? ¿En qué medida las formas transitorias y los signos débiles que proponen Bourriaud y Groys son oportunos para representar la auralidad de los lugares urbanos? ¿Cómo se puede cartografiar –representar visualmente– el espacio que se «informa» en las grabaciones de campo?

A partir de los interrogantes planteados, el objetivo de este trabajo apunta a contribuir al conocimiento de la auralidad de los lugares, explorando la interrelación entre los modos de describir el espacio acústico y el espacio visual, concibiendo la

auralidad como una estética relacional, bicultural, que sea capaz de expandir los medios, las formas y signos con los que contamos para representar el espacio urbano y el entorno construido.

Este objetivo general se apoya en otros dos más específicos. El primero apunta a discutir las implicancias de la estética relacional y el universalismo débil en los modos de teorizar el espacio aural. Y el segundo se enfoca en problematizar las formas y signos de las representaciones espaciales codificadas (los efectos que producen en la percepción del espacio), explorando, a través de la técnica del redibujo, formas alternativas de representar y significar el espacio aural mediante lo que Elinbaum y Barchi denominaron «cartografía reflexiva».

Estos objetivos se desarrollarán a partir de una investigación exploratoria, y en buena medida experimental, en la cual se combinan técnicas propias de los paseos sonoros, la grabación de campo y el mapeo. La representación de la auralidad de los lugares, entendida como variable teórica, se estudiará considerando tres dimensiones: la relacional, la material y la significativa. La dimensión relacional apunta a medir y evaluar los niveles de interrelación o autonomía de los territorios acústicos.⁴ Por su parte, la dimensión material involucra escuchar a través del espacio-como-medio para distinguir la distancia y la diferencia entre las cosas (Szendy).⁵ Y, por último, la dimensión significativa apunta a indagar en los niveles de referencialidad en la imagen acústica de las grabaciones, en la imagen gráfica de los mapas y en el resultado del proceso de reducción de ambos registros (Barthes, *Lo obvio*).

Tomando como caso de estudio el entorno urbano del Puerto de La Plata, en particular, para el trabajo empírico se consideraron dos sectores de estudio: la calle Nueva York, ubicada en el margen oeste del canal Santiago, en el municipio de Berisso, y el predio de la arenera del Barrio Campamento ubicada en el sector este, en el municipio de Ensenada. Las grabaciones de campo y los paseos sonoros fueron realizados entre octubre de 2021 y noviembre de 2021.⁶ Los audios se registraron con una grabadora estéreo Zoom H5 y fueron editadas con el software Ableton Live. Los mapas fueron confeccionados en diciembre de 2021 a través de la técnica del redibujo que explicaremos más adelante.

Este artículo tiene cuatro partes. Después de la introducción, en el segundo apartado, se ponen en diálogo las nociones de auralidad, cartografía, fonografía, estética relacional y universalismo débil. En el tercer apartado, se introducen los casos de

4 Tal como la define Labelle (*Acoustic Territories, Sonic Agency*), la auralidad se refiere a un espacio socialmente construido y a una agencia sónica que moviliza un proceso de territorialización sofisticado, al mismo tiempo, específico y múltiple. Flujos, ritmos, vibraciones y ecos conforman un discurso sonoro efervescente, energético e inclusivo que demanda un entendimiento relacional.

5 El sonido de lo urbano no es solo el que se produce en la reverberación de las fachadas, los volúmenes interiores y exteriores de los edificios; como plantea Peter Szendy, es también el sonido que podemos experimentar a través de la materialidad del espacio mediante la auscultación de los elementos arquitectónicos.

6 Estas actividades se enmarcaron, en parte, en el proyecto de investigación artística Monumentos de la Auralidad. <https://monumentoaural.cargo.site/>

estudio y se describen las grabaciones de campo y los mapas realizados. Por último, se discuten los resultados a la luz de los conceptos básicos, concluyendo con una serie de reflexiones acerca de la especificidad de la auralidad de los lugares urbanos.

Auralidad como espacio relacional: representaciones reducidas y subjetivadoras

Este trabajo parte de la teoría general a través de la cual Henri Lefebvre concibió el espacio como un producto social, fruto de las relaciones de producción, y como un proceso histórico materializado en formas espaciales y sociales específicas. La producción del espacio es, en este sentido, un transcurso complejo y contradictorio en el que se entremezclan cuestiones relativas a las prácticas espaciales tangibles en la materialidad del entorno construido, las representaciones simbólicas y los imaginarios sociales (Lefebvre). Partiendo del carácter dialéctico de la producción del espacio, intentaremos conceptualizar la «auralidad de los lugares» más allá de la definición amplia de «auralidad», por demás polisémica.⁷

La auralidad de los lugares –que no debe confundirse ni con acústica arquitectónica ni con arquitectura aural– se produce a partir de los sonidos del medioambiente y, sobre todo, de los sonidos amplificadas de las máquinas y los aparatos que nos rodean. Involucra no solo la historia de la ciudad moderna, sino también la historia de la tecnología: la misma tecnología que amplifica los sonidos del entorno es la que permite grabarlos. Por eso, los sonidos del medioambiente y los paisajes sonoros que podemos escuchar en una grabación son dos construcciones sociales concurrentes (Thomson). El entendimiento de la auralidad de los lugares se juega en esta simultaneidad problemática que obliga a calibrar los niveles de referencialidad del sonido, entre la escucha efectiva –la imagen acústica del sonido– y la escucha acusmática en la cual se considera que el sonido está escindido de su fuente y de su contexto. La situación de escucha que produce la auralidad de los lugares es una oportunidad para expandir el conocimiento y la experiencia del espacio urbano. Con la escucha abrimos la percepción estática del

7 Entre las varias teorizaciones en torno a la noción de auralidad, parece oportuno comenzar por su definición más esencialista –fenomenológica–, entendiéndola como formaciones sintéticas que la percepción modela sobre el sonido cuando es escuchado, tal como sugiere Rivas (2019), o su definición, desde una aproximación propia de los estudios culturales, en tanto valores sociales que se ejercen o se construyen a través de la escucha, como forma de conocimiento o control (Xil 2015; Ochoa 2014). En la misma línea, pero desde una mirada enfocada en la producción artística, Mene Savasta alude a la auralidad para referirse a los caminos del sentido que se performativizan en la escucha y, a la vez, determinan los modos en que la dimensión sonora, en cada momento y lugar, se vuelve significativa para un sujeto o tejido intersubjetivo. Por su parte, desde el campo de la comunicación, Barry Truax concibió la auralidad como una dimensión inherente del entorno social y el ambiente construido. Una dimensión que permite expandir los estudios sonoros y urbanos para indagar en cómo el sonido condiciona y delimita las subjetividades. En línea con estas teorizaciones, la noción de auralidad también puede asociarse a una serie de prácticas artísticas entre las que cabe mencionar las caminatas eléctricas de Christina Kubisch (Tittel), los reescalamientos radiofónicos de Max Neuhaus, la acústica forense de Lawrence Abu Hamdan (Mauk) y las escuchas reactivas de Sofía Balbontin y Mathias Klenner, entre otras experiencias.

espacio visual, medimos territorios desconocidos que siempre se presentan como una contemporaneidad (Nancy) y como una probabilidad de sentido (Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*), entre lo verificable, lo imaginado y lo recordado (Oliveros, *Deep Listening*). La auralidad de los lugares habilita una posición ventajosa, crítica, reflexiva y, sobre todo, política que tensa la imposición de los signos (cf. Kusch) a través de lo que Labelle (*Acoustic Territories*) denomina «política acústica del espacio».⁸ Esto se ve claramente, por ejemplo, en las concepciones formalistas del sonido y el espacio, tal como aparecen en los códigos y normas estatales, particularmente, en los mapas zonales de los sonidos admisibles en cada sector de la ciudad.

Historiadores de la cartografía como Felix Driver y Gillian Rose, entre otros, criticaron el formalismo de los mapas del Estado como una operación impune que siempre está mediada por una doble eficacia: la eficacia interna basada en un tipo de conocimiento lo suficientemente especializado como para autolegitimarse, y la eficacia externa que le permite a los cartógrafos controlar la información e influir en la opinión pública, como si actuaran «a distancia» con asepsia y neutralidad (Latour). Así funcionan las representaciones de la ciudad que hacen lxs urbanistas, desde que se pasó de la representación del espacio medieval (figurado y estereotipado) al régimen de representación «racional», autónomo y genérico del renacimiento, gracias al «plano geométrico» inventado por Leon Battista Alberti. A diferencia de la perspectiva, el plano geométrico no está «inclinado» hacia ningún lado. Es una abstracción sin parcialidades, sin valores subjetivos ni anecdóticos, que funciona como el doble mimético de la ciudad (Söderström). Gracias a este efecto de neutralidad, el plano geométrico se convirtió en la matriz de todos los instrumentos modernos de regulación estatal (por ejemplo, la zonificación del suelo), clausurando la «verdad» sobre el espacio urbano en un circuito cerrado que circula sin cuestionamientos.⁹

A mediados de los ochenta, este desequilibrio de poder comenzó a ser cuestionado desde las prácticas de mapeo alternativo (*counter-mapping*) abocadas a develar y cuestionar las presunciones de la cartografía oficial. Geógrafos pioneros del naciente campo de la cartografía crítica, como Brian Harley, Denis Cosgrove y John Pickles, a su vez, se apoyaron en las experiencias seminales de los sesenta, tales como el método del *way finding* de Kevin Lynch, los modos de «situarse en la ciudad» (*getting unlost*) promovidos por William Bunge y los métodos para «perderse en la ciudad» ideados

8 La política acústica del espacio como campo de investigación tiene como fin indagar en cómo la subjetividad y los hábitos socioculturales modernos se incorporan en las geografías de la escucha a través de diferentes estructuras espaciales subterráneas, domésticas, públicas, comunales, etc. Dicho de otro modo, la política acústica del espacio evidencia cómo el sonido se manifiesta en la forma de las prácticas sociales, dando cuenta de un modo específico de producción del espacio (LaBelle, *Acoustic Territories*).

9 Cabe mencionar en este punto las varias subculturas visuales o «regímenes escópicos» de lo moderno –tal como las definió Martin Jay– para matizar la preponderancia hegemónica del perspectivismo cartesiano, poniendo en valor la mirada descriptiva del arte holandés y del modelo de visión barroco. Más que establecer una nueva jerarquía, se trata de reconocer la pluralidad de los regímenes escópicos como un alegato a favor del mantenimiento creativo de todos ellos. Pluralidad de miradas que se tornan oportunas para representar el espacio urbano de las metrópolis contemporáneas.

por los situacionistas [figura 1]. Fueron estos últimos los que introdujeron los instrumentos precursores de la cartografía crítica, tales como las derivas psicogeográficas, las unidades ambientales y los desvíos concebidos para representar un tipo de experiencia y conocimiento colectivo de lo urbano distinto al de los recorridos rutinarios y preestablecidos.

En línea con las derivas situacionistas, a mediados de los setenta, junto con el auge del «urbanismo sensorial» y la «retórica del caminar» (Radicchi; Augoyard y Torgue; Careri), surgen los paseos sonoros, promovidos por Murray Schafer como un enfoque holístico de conocimiento de lo urbano y como una alternativa a la cultura dominante del visuocentrismo (Schafer). Hildegard Westerkamp, coequiper de Schafer, los definió como «cualquier excursión cuyo propósito principal sea escuchar el medioambiente dando prioridad a los oídos». Si bien las prácticas de los paseos sonoros son muy diversas, la arquitecta italiana Antonella Radicchi intentó sintetizar sus principales parámetros operativos, caracterizando los paseos sonoros como individuales o grupales, predeterminados o flexibles, rurales o urbanos, libres o guiados mediante instrucciones escritas o bien a través de audioguías.

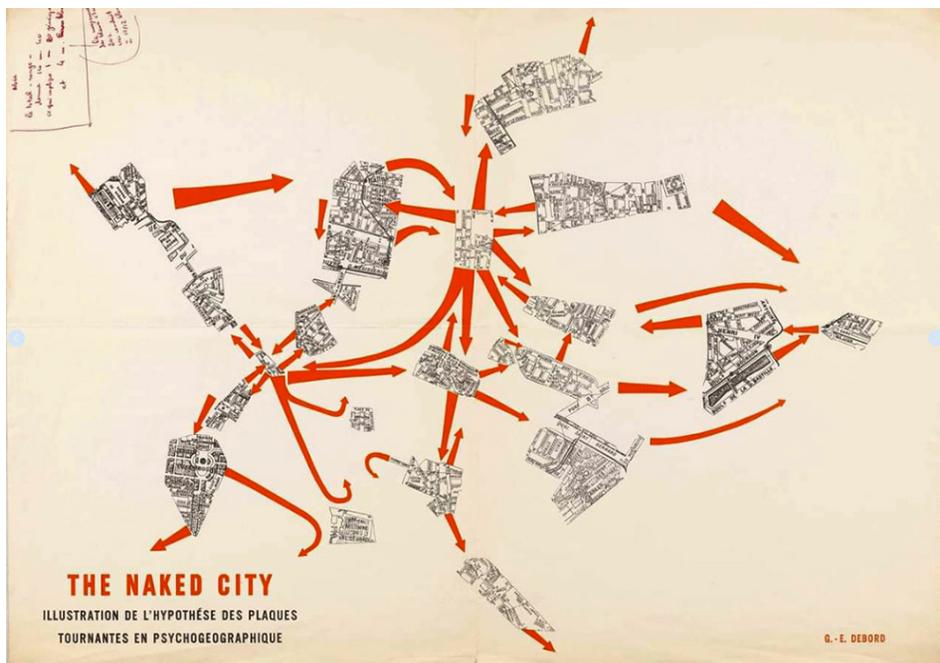


FIGURA 1.

En Naked City, uno de los dos mapas de París que realizó Guy Debord, el plano se vuelve a inclinar al recuperar la perspectiva singular y subjetiva de las derivas. Fuente: Guy Debord, 1957.



FIGURA 2.

Locación de sonidos en la ciudad de Austin. Típico «mapa sonoro» en el que se ubican los audios georreferenciados en un mapa genérico de Google.

Fuente: Rainforest Listening. Leah Barclay, 2016.

En experiencias como Rainforest Listening (2016), por ejemplo, los paseos sonoros suelen registrarse en los denominados «mapas sonoros» que son, básicamente, mapas de Google en los que se dibujan los recorridos y se ubican los puntos donde se realizaron las grabaciones. Mas allá de la georreferenciación de los audios, en estos proyectos no se ofrece ningún tipo de reflexión ni contribución acerca de los modos –formas o signos– del espacio aural [figura 2]. Lo que sí aparece, en cambio, es la alienación simbólica del medio informático atada a los modos de producción impuestos por las plataformas digitales. Vale la pena, en este punto, recuperar la esencia «situacional» de los paseos sonoros y la cartografía crítica, discutiendo su alcance conceptual a partir de dos teorizaciones clave de la reciente filosofía del arte: la estética relacional y el universalismo débil.

Tal como la define Nicolás Bourriaud, la estética relacional es un «intersticio», un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en el sistema capitalista, en sus instituciones y equipamientos (museos, universidades, auditorios, etc.). La estética relacional es, por un lado, un techo que marca el límite de los objetivos culturales y políticos del arte moderno, de su espacio simbólico, autónomo y cerrado, priorizando las interacciones humanas en su contexto social. Y, por otro lado, es un agujero en nuestro estado de sociedad regido por la ley de la ganancia y la experiencia de la proximidad forzosa. Experiencia que, como la definía Althusser, se expresa en la extensión del modelo urbano (capitalista) a la totalidad de los fenómenos culturales.

La estética relacional, asimismo, se inscribe en la tradición materialista que toma como punto de partida la contingencia del mundo (Althusser): no tiene ni origen, ni sentido que le preceda, ni razón que le asigne un objetivo. A través de este «materialismo aleatorio», la esencia de la humanidad aparece como algo puramente trans-individual, hecha por lazos que unen a los individuos entre sí en formas sociales que siempre son históricas. Por eso la estética relacional no constituye una teoría del

arte –que supondría un origen y un destino–, sino una teoría de la forma. Pero ¿qué es forma? Según Bourriaud, «forma» es una unidad coherente, una estructura (una entidad autónoma basada en dependencias internas) que presenta las características de un mundo. En este sentido, la obra de arte no es única, sino solo un subgrupo dentro de la totalidad de las formas existentes. Formas que no son «naturales» o permanentes, sino que nacen a partir del desvío y del encuentro aleatorio entre dos elementos que hasta ese momento permanecían paralelos.

Además, las formas son «medios» que ponen en cuestión la definición más convencional de forma entendida como el «contorno» que se opone al «contenido» y que deriva en su valoración plástica a partir de categorías como «belleza», «eficacia» o «resolución» formal. En cambio, Bourriaud propone hablar de «formaciones», concibiéndolas como lo opuesto a un objeto cerrado sobre sí mismo ya sea por un estilo o por una firma. En este sentido, no existen formas *a priori*, ya que es nuestra mirada la que las crea y las fija, recortándolas en el espesor de lo visible (o lo audible). Así, lo «formal» o lo «informal» cambia cuando la discusión estética evoluciona y modifica su estatuto.

Otro modo de aproximarse a la esencia «situacional» del arte, en particular de los paseos sonoros y la cartografía reflexiva, es a través del universalismo débil propuesto por Boris Groys. Al igual que Bourriaud, Groys parte del entendimiento transitivo del mundo para problematizar la obsolescencia contradictoria de las «imágenes fuertes» del arte clásico y la cultura de masas en un mundo sujeto al cambio permanente, un mundo movilizad por el mesianismo secular de la modernidad. Al recuperar la tradición de las vanguardias de principios del siglo xx, Groys propone un arte que opere por reducción produciendo representaciones atemporales, imágenes débiles y de baja visibilidad, como la vida cotidiana, capaces de acompañar –y resistir– a los abruptos cortes, giros históricos y cambios permanentes en la institucionalización del arte, sus modas, cánones y tendencias culturales. Y si lo cotidiano se vuelve una obra de arte, entonces ser artista deja de ser un destino exclusivo para volverse una práctica cotidiana, una práctica débil.

Groys nos dice que el arte de vanguardia aún tiene algo que decirnos acerca del mundo moderno; que aún «podemos superar su falta de tiempo a través de gestos débiles, mínimos, que requieren muy poco tiempo o, incluso, ningún tiempo» (Groys 107). Se trata de crear un arte transtemporal, un arte para cualquier época, un arte que pueda volverse inmaterial por medio de la reducción. Reducción como la que proponía Kandinsky, a través de la repetición de los patrones de formas y colores, para trascender los cambios históricos de las imágenes; reducción como la que aparece en el *Cuadrado negro*, pintura en la que Malevich diluye la relación entre imagen y marco, entre objeto contemplado y espacio de contemplación; o reducción como la que realiza Duchamp a través del *readymade*, estableciendo un gesto que presupone lo que sea que queramos exhibir y lo que sea que queramos ver como exhibido. En definitiva, para Groys, el poder universalista de la vanguardia es el poder de la debilidad, el de la

autoborradora que solo puede consolidarse al producir imágenes y sonidos que sean lo más empobrecidos posible.

Una de las técnicas más usuales para producir sonidos débiles es la de música concreta, inventada por Pierre Schaeffer, ingeniero de la *Office de Radiodiffusion Télévision Française* de París. Manipulando primero discos fonográficos y, más tarde, cortando y empalmando cintas magnéticas de audio, Schaeffer propuso escuchar «acústicamente», sin tener en cuenta la fuente del sonido. La experiencia de escuchar el sonido grabado, aislado en el espacio y el tiempo de sus circunstancias de producción, permite la reducción acústica y, en última instancia, una mayor atención a la especificidad del sonido en sí mismo. La «escucha reducida» –fenomenológica– supone escuchar «objetos sonoros» a ciegas, ignorando quién o qué lo ha fabricado, con qué materiales o con qué propósito. Supone también escuchar los objetos sonoros repetidamente, manipulándolos de forma sistemática para ofrecer diferentes versiones de lo que originalmente era un evento único (Schaeffer). Sin embargo, la reducción va más allá de poner en primer plano la pureza, precisión y variación de los objetos sonoros. Lo que nos interesa de la experiencia seminal de la música concreta no son sus «posibilidades musicales» o el «progreso instrumental» que supone la innovación tecnológica de la grabación, sino las posibles representaciones universalistas de la auralidad de los lugares.

Como planteaba Murray Shafer, para entender los sonidos debemos pensar el mundo como un escenario constante. Esa es la esencia tanto de los paseos sonoros como de la escucha profunda de Pauline Oliveros que mencionamos antes. Sin embargo, escuchar a través de la grabadora es otra cosa. En este caso, como plantea Yan Jun, más que de objetos sonoros, deberíamos hablar de registros fonográficos. Más que de objetos (obras artísticas), deberíamos hablar de prácticas cotidianas. En esta diferencia se juegan dos cuestiones clave. En primer lugar, los registros fonográficos demandan una unidad crítica, autobiográfica, definida *ad hoc* por quien opera la grabadora, a diferencia de la unidad estereotipada e irreductible –ataque, cuerpo y decaimiento– del objeto sonoro. En segundo lugar, cambia el sentido de la repetición. En los registros fonográficos, ya no está puesta en la manipulación sistemática del sonido, sino en el acto de grabar como una actividad inmanente y transitiva. Dicho de otro modo, el registro fonográfico abre la posibilidad de superar el utilitarismo tecnológico de la grabadora –escuchar el sonido real de forma objetiva– para documentar una cotidianidad llena de ruidos imprecisos –lo que quisimos escuchar– y para descubrir/inventar patrones espaciotemporales implícitos en las grabaciones.

Además de los medios para reducir el sonido cabe mencionar las técnicas para reducir las imágenes. Una de las más usuales es el redibujo, un procedimiento antiguo y corriente que consiste en calcar una imagen (una foto, un paisaje, un retrato, etc.) redibujando solo las trazas que enfatizan sus componentes principales. Esta técnica, a simple vista mecánica y banal, surge dentro del campo de la geología como un método para medir de forma científica los cambios en la dimensión de los glaciares o la erosión del suelo. Sin embargo, el redibujo adquirió su verdadera potencialidad estética en el

campo del arte, particularmente, a través de la técnica surrealista de la «sobre-pintura». En lugar del proceso aditivo del collage, en el que los elementos se combinan, se componen y se pegan a una superficie neutra, obras como *El dormitorio del maestro* de Max Ernst (1920) muestran como la sobrepintura opera por sustracción a través del proceso de borrado [figura 3]. A diferencia de la perspectiva convencional, en la que los elementos lejanos aparecen más pequeños que los cercanos y la línea del horizonte debe permanecer constante, en la obra de Ernst los objetos (animales, muebles, plantas, utensilios, entre otros, tomados de un muestrario) aparecen simultáneamente planos y en perspectiva; son grandes cuando deberían ser pequeños, o viceversa, creando una escena inconmensurable. Rosalind Krauss asoció el carácter ilimitado de esta escena con el campo de inscripción inconsciente –que retiene permanentemente los «contenidos almacenados de la memoria»–, haciendo de la sobrepintura un mecanismo para la observación momentánea de esos «contenidos inconscientes».

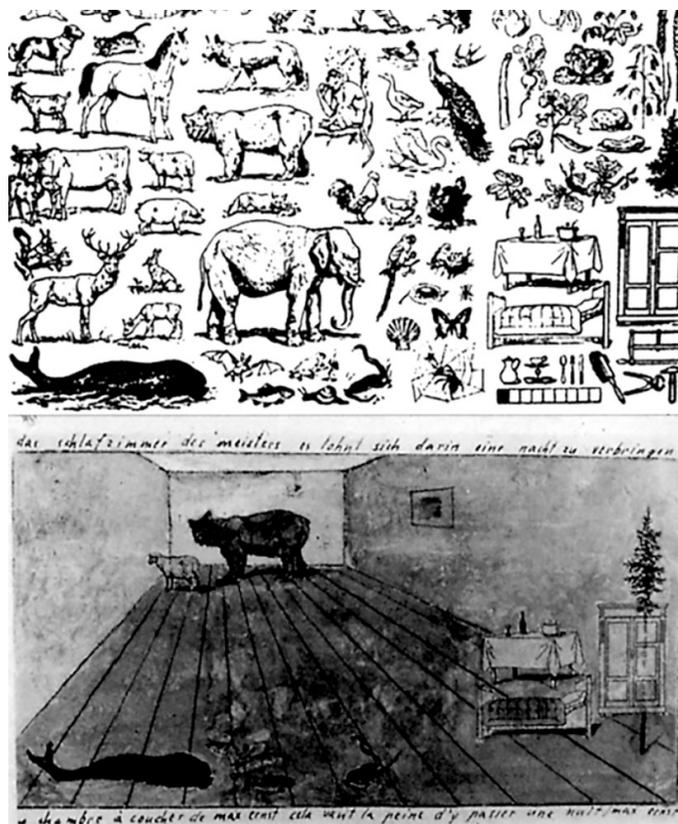


FIGURA 3.

El dormitorio del maestro. Arriba: muestrario utilizado como base.

Abajo: obra final de Max Ernst (1920).

Fuente: Gandelonas, «The City».

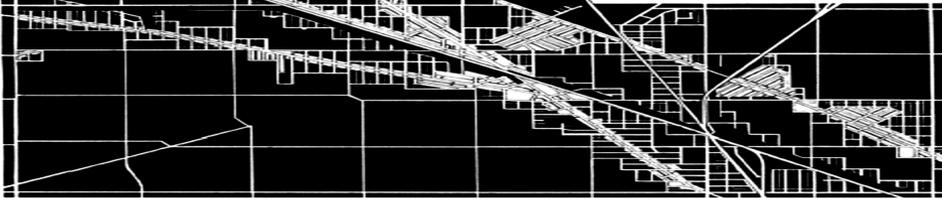


FIGURA 4.

Chicago. Diagonales desestabilizadoras de la grilla.

Fuente: Gandelsonas, *The Urban Text*.

Con la misma intensidad, el arquitecto Mario Gandelsonas introdujo estas técnicas visuales y conceptuales en su propia lectura de la ciudad, a la que denominó «campo urbano» (*urban field*). En su libro *The Urban Text*, Gandelsonas utiliza técnicas analíticas convencionales para representar los espacios que se desvían o fragmentan la grilla regular de manzanas, o bien donde se superponen múltiples cuadrículas. Estas zonas de «inscripción densa» coinciden con las áreas del campo urbano que presentan la máxima intensidad de elementos permanentes o de los cambios que dejan múltiples huellas históricas. De forma similar a la que Ernst utilizaba la sobrepintura, Gandelsonas dibuja secuencialmente solo los elementos urbanos más singulares, borrando todo lo demás, para revelar el «inconsciente urbano» como una parte distintiva de la ciudad (Gandelsonas, «The City»). Así, por ejemplo, tomando el caso de la ciudad de Chicago, caracterizada por su grilla regular de calles ortogonales, el plano urbano evidencia cómo los elementos que componen la ciudad se desarticulan y rejerarquizan, explicitando la anomalía de las «calles oblicuas», las versiones reales e ideales de la cuadrícula, y sus muros invisibles [figura 4].

En definitiva, grabar y redibujar implica algo más que crear un audio o calcar una imagen. Si bien el objetivo es similar al de la grabación de campo y la cartografía profesional, la estrategia es muy distinta. En lugar de producir sonidos e imágenes objetivas avaladas por la distancia neutral de los códigos, se trata de enfatizar el proceso de subjetivación de los lugares y subjetivación de las personas, porque la grabación y el redibujo son siempre prácticas nominales y autobiográficas. De este modo, los registros fonográficos y cartográficos permiten pasar de la descripción al acto de escritura y de representación. Permiten descubrir nuevas relaciones, inventar signos, nuevas realidades e hiperrealidades, evidenciar rugosidades y patrones socioespaciales ocultos, trazando y borrando hasta el límite de la legibilidad de la forma. Las reducciones fonográficas y cartográficas habilitan –hacen aparecer en los audios y en los dibujos– un conjunto particular de eventos, estableciendo topografías dispersas o desalineadas. Por eso, son técnicas idóneas para representar las situaciones de escucha y la auralidad de los lugares que estas producen.

A continuación, se describen dos estudios recientes de la auralidad del Puerto de La Plata a través de los cuales se intentará discutir sus implicancias formales y significantes sobre la base de los preceptos de la estética relacional y el universalismo débil. Pero antes, parece prudente describir el contexto de esa experiencia.

Nexos vedados entre la ciudad y el río en el Puerto de La Plata

El Puerto de La Plata es un espacio urbano mutante. Los canales, los diques, las viviendas obreras, las instalaciones ferroviarias, la exuberancia de las islas Santiago y Paulino contienen la memoria de su paisaje cultural como huellas específicas que dejaron los proyectos e inversiones estatales, las actividades productivas y los estilos de vida de antaño. Se trata de una memoria que no termina de definirse ni como etapa histórica superada ni como la crisis de un proceso (Vitalone et al.). Su marcado declive urbano evidencia el desinterés para la especulación inmobiliaria. El capitalismo ha dejado estos barrios portuarios a su merced. Durante este proceso, temporalmente extenso y complejo por la combinación de diferentes variables institucionales, ambientales, económicas y socioculturales se fue construyendo la llamada identidad urbano-portuaria de la región capital de la provincia de Buenos Aires que, aún hoy, admite varias lecturas e imaginarios (Vitalone et al.).

El espacio del puerto se estructura a partir del canal Santiago y dos canales laterales, Oeste y Este. El canal Oeste atraviesa algunas áreas urbanas desde el río de La Plata hasta el Barrio Campamento y, en su recorrido, se encuentra con un singular puente ferroviario giratorio que permitía el paso de los barcos. Al este del Gran Dock, se encuentra la calle Nueva York, una vía de comunicación entre dos grandes frigoríficos que se instalaron en la primera década del siglo xx: el Swift (1907) y el Armour (1915), junto a hoteles, conventillos, comercios y bares que habían sido frecuentados diariamente por los trabajadores de la carne. ¿Qué sonidos cateterizan a estos dos espacios? ¿Qué conocimiento de lo urbano podemos obtener explorando su particular auralidad?

Durante noviembre de 2021, se realizaron una serie de paseos sonoros y registros fonográficos en las inmediaciones del Puerto de la Plata, prestando particular atención a los dos sectores mencionados. Posteriormente, se editaron una serie de cartografías reflexivas y paisajes sonoros. A partir de esas derivas y sonidos encontrados, surgió un problema común de indagación: el espacio vedado del puerto, la inaccesibilidad al río y su omnipresencia en cada rincón de la ciudad. En general, el análisis urbanístico de estos «sitios históricos» se suele enfocar a través de una mirada patrimonialista, planteando tácitamente cómo debería verse la ciudad y la arquitectura, procurando la imagen nostálgica y el paisaje correcto de un lugar. En cambio, en este caso, a través de la escucha situada, se prestó atención al dinamismo de la auralidad del entorno portuario, a lo que se escucha, a lo que se escucha y no se ve, y a lo que no se escucha. De este modo, se intentó reflexionar sobre el paisaje creándolo *in situ*, en la medida que

se realizaban las exploraciones y descripciones *ad hoc*, prestando atención a la relación dialéctica entre el espacio acústico y el visual, entre el espacio físico y el percibido, entre el espacio representado y el espacio vivido en tiempo real.

Calle Nueva York

En el caso de la calle de New York, el problema se definió a partir de la desvinculación entre el funcionamiento del puerto y la actividad cotidiana de los barrios contiguos. En particular, se exploró el contraste entre el espacio visual, definido por el muro continuo que separa el predio del puerto con respecto al entorno residencial y a los territorios acústicos que vuelven a unir las actividades en un tercer espacio no-euclidiano. Para representar este cruce, y esta nueva continuidad espacial, se cartografiaron algunas huellas que persisten a un lado y al otro del muro: lógicas comunes que estructuran el suelo, las viviendas, los depósitos, las grúas, el espacio doméstico, el espacio logístico en un mismo «orden» [figura 5]. En cuanto a las grabaciones de campo, se trató de enfatizar los sonidos del espacio público, sonidos focales que dan cuenta de la materialidad atemporal de las calles rioplatenses, del adoquinado, el paso de los colectivos, las hojas secas de los plátanos, etcétera. En otra capa superpuesta, al fondo, aparecieron los sonidos del puerto, en particular, «algo mecánico» que se movía. Para enfatizar ese movimiento, se editó una muestra de sonido para exacerbar su presencia de forma hiperrealista, enfatizando su carácter más orgánico, musical y onírico.¹⁰

Arenera del Barrio Campamento

En el caso del sector de la arenera del Barrio Campamento, la escucha se enfocó en problematizar la relación entre la tierra y el agua, la ciudad y el río, la Pampa y la cuenca del Plata. Para escuchar y mapear esa separación –que no es una línea, sino un espesor–, se prestó especial atención a las infraestructuras que median entre un territorio y otro, reconstruyendo el ciclo de intercambio de materiales que suele quedar fuera del alcance de la vista. En los registros fonográficos se procuró sintetizar el tratamiento de la arena, siguiendo el proceso de extracción, deshidratación y gestión de sus residuos. En el audio, lo primero que se escucha es la arena pasando por el caño proveniente de la draga amarrada al dique ubicado dentro del puerto. Los sonidos están grabados con un micrófono de contacto pegado al tubo de hierro fundido para enfatizar la materialidad y la velocidad de los granos de arena. Más adelante, se escucha el desagüe de las tolvas durante el proceso de deshidratación. Por último, se oye el filtrado del agua sobrante que, tras pasar por un piletón metálico, surge a borbotones que parecen olas en una jornada de navegación.

10 El audio puede escucharse en este link: <https://soundcloud.com/pablo-elinbaum/calle-nueva-york?in=pablo-elinbaum/sets/al-otro-lado-del-muro>



FIGURA 5.

Foto aérea y redibujó de la calle Nueva York y el Puerto de la Plata. En el redibujó solo se mapean las líneas del suelo que estructuran las actividades productivas y reproductivas en un mismo orden y sistema. La línea marrón indica el muro de separación entre ambos espacios.
Fuente: Google Earth y elaboración propia.

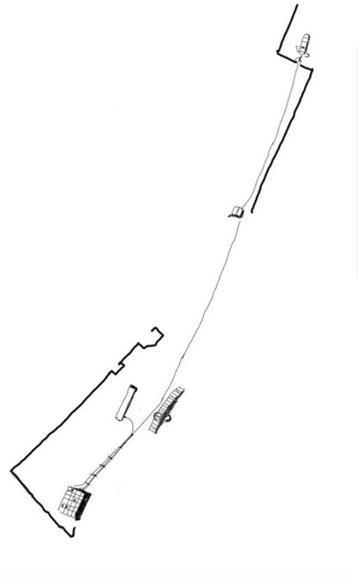


FIGURA 6.

Foto aérea y redibujó de la arenera del Barrio Campamento y el Puerto de la Plata.
Fuente: Google Earth y elaboración propia.

En cuanto al registro cartográfico, se dibujó una constelación de elementos interconectados: la draga que extrae la arena del río, los conductos que la dirigen hasta la arenera y el piletón que recibe el agua residual de la deshidratación y que, en medio de las dunas de arena, parece un barco al revés: el agua está en el interior del casco. Para enfatizar el movimiento de la arena, se representaron las infraestructuras como un sistema, pero aislándolas de su contexto, explicitando el dispositivo en sí mismo, el eslabón que ata el río y la ciudad, el agua y la tierra [figura 6]. En cuanto a las referencias al contexto, solo aparecen indicadas algunas fronteras y bordes permanentes: el muro perimetral que encierra el predio de la arenera y el muro de contención del dique donde se amarra la draga que extrae la arena. Uno contiene a la ciudad y el otro contiene al río.¹¹

El materialismo aleatorio y sereno de los intersticios urbanos y los monumentos contemporáneos

A partir de la experiencia fonográfica y cartográfica del Puerto de La Plata, en este punto parece oportuno retomar el diálogo con los conceptos de partida para discutir las implicancias teóricas y empíricas de la estética relacional y el universalismo débil, intentando relacionar su capacidad para describir la auralidad de los lugares y superar las representaciones codificadas.

El primer elemento relevante que ofrece la estética relacional al conocimiento de lo urbano es su origen en la experiencia de proximidad generalizada e inherente a la ciudad moderna: proximidad como símbolo tangible y marco histórico de nuestro «estado de sociedad» (Althusser).¹² El régimen de encuentro intensivo impuesto por la modernidad –y transformado en regla absoluta de civilización–, produjo sus respectivas prácticas artísticas. El *happening*, las derivas de los situacionistas, los paseos sonoros son formas de arte que parten de la intersubjetividad y tienen por tema central el «estar-juntos», el encuentro entre observador y obra, y la elaboración colectiva del sentido.

Si bien el arte está atado al lugar de producción de una sociabilidad específica, el conjunto de los «estados de encuentro» movilizados por la ciudad moderna abre intersticios en el estatuto de los lugares, lo que permite descubrir sociabilidades y espacialidades invisibles (Bourriaud). Algo de esto último aparece en los redibujos realizados y en los intentos por representar el espacio no-euclidiano y dinámico de la auralidad del puerto. En el caso de la calle Nueva York, se abre un intersticio a partir de los sonidos provenientes de los diques localizados del otro lado del muro perimetral del

11 El audio puede escucharse en este link: <https://soundcloud.com/pablo-elinbaum/arenera-barrio-campamento?in=pablo-elinbaum/sets/al-otro-lado-del-muro>

12 Para Althusser, el estado de sociedad urbana y moderna se opone al «estado de naturaleza» propuesto por Jean Jacques Rousseau, concebida como una situación densa y sin historias que impide cualquier tipo de contacto.

puerto. De hecho, la calle Nueva York es en sí misma un intersticio, una isla, un barrio lineal acorralado por las expansiones portuarias; un territorio sujeto a un régimen de interacción y continua confrontación con las actividades logísticas; confrontación que no es visual ni paisajística, sino sonora. En cambio, en el caso de la arenera del Barrio Campamento, el intersticio no se produce por la interacción de actividades, sino por el movimiento de materiales, por los modos de producción y las redes infraestructurales que configuran el territorio portuario y que, también, definen modelos sociales.

Es en este punto donde aparece la dimensión materialista de la estética relacional atada a la contingencia del mundo, al encuentro y a lo aleatorio, como proponía Althusser. Las formas que emergen en el redibujo no son naturales ni permanentes, sino más bien fortuitas o descentradas. Por eso, el redibujo es el modelo de un mundo viable que, en los dos espacios analizados, pone en relación crítica una serie de territorios disociados –la ciudad y el puerto, el río y la llanura–, creando nuevas materialidades híbridas. En el caso de la calle Nueva York el redibujo configura un nuevo plano en el que coexisten los espacios productivos y reproductivos. Así, la intermitencia del muro en el mapa –como si fuese una cortina o un telón– pretende superar las postales de la reivindicación patrimonialista, para exponer cómo cambia el espacio urbano con los requerimientos del capitalismo, y cómo surgen nuevas formas de alienación (el barrio obrero encerrado por la expansión del puerto, el patrón concurrente de los espacios del trabajo y del descanso, el desarrollo urbano desigual, etcétera). Por su parte, en el caso de la arenera del Barrio Campamento, el modelo que aparece en el redibujo recompone el ciclo del agua y la tierra, poniendo en tensión y atando la instantánea bucólica del paisaje rioplatense con el funcionalismo dinámico de la gestión de los recursos naturales y la extracción de materia prima.

Además del materialismo aleatorio, la estética relacional se funda en un materialismo sereno, el paradigma propuesto por Felix Guattari (*Caosmosis*), a través del cual los conceptos se territorializan en nuevos dispositivos, imágenes y diferentes modos de enunciación que habilitan nuevas posibilidades de vida. En ese proceso de concreción, estos dispositivos se enfocan en describir y, al mismo tiempo, desactivar las máquinas culturales y tecnológicas. Para Guattari, el papel principal de los dispositivos apunta a desterritorializar la subjetividad para abordar las orillas inquietantes, de lo humano y lo no humano, donde proliferan territorios existenciales en formación. Este proceso de descripción y desactivación se evidencia, por un lado, en el caso de la arenera, a través del redibujo y la construcción de un nuevo paisaje sonoro que da cuenta de las infraestructuras invisibles (conductos, excavaciones, bombas, filtros, etc.) que atan tres territorios (el río, la ciudad y la Pampa), creando una nueva naturaleza, un metabolismo continuo natural-artificial que explica el flujo invisible de los materiales. En el caso de la calle Nueva York, se describe un elemento abstracto, la parcelación del suelo, considerándola como un sistema que pone en relieve las lógicas comunes de mundos separados por el formalismo estatal: lo público y lo privado, la industria y la residencia, el puerto y las viviendas. Se trata no solo de una lógica espacial en común,

sino de una historia en común; un tiempo dialéctico que resiste a la tecnocracia y al culturalismo patrimonialista.

Esta historia en común se emparenta con los procesos de «heterogénesis» propuestos por Guattari (*Les trois*, citado por Bourriaud). Se trata de procesos que articulan universos singulares, cultivan en sí la diferencia y trazan textos en el caos del mundo a través del acto de «interpretar y evaluar», produciendo un sentido de la existencia humana opuesto a la homogeneización y a la estandarización de los modos de subjetividad. Sin embargo, el concepto de «sentido» no es anterior a la acción humana, no es la «normalidad» de las relaciones sociales basadas en la economía capitalista –ese arraigo estructural al que debemos regresar tras cada crisis inducida–. No se trata de reproducir certezas y objetos conocidos, sino de explorar el proceso que conduce desde los objetos hasta el sentido. Si bien en este enfoque estético el objeto es solo un *happy end*, un *souvenir* o un acontecimiento, como señala Bourriaud, no tiene nada que envidiar al «monumento» clásico en lo que respecta al efecto de duración a largo plazo que, en este caso, se refiere a la conmemoración de los hechos, lo perenne del recuerdo y la materialización de lo impalpable. En los dos estudios realizados a través de los paseos sonoros, los registros fonográficos y la exploración a través de los redibujos, no solo se construyó una nueva forma, una nueva estructura crítica de la situación existente, sino que también se dio cuenta de una experiencia y una interpretación autobiográfica, singular y subjetivadora, donde «lo monumental» de la auralidad surge, por un lado, de interpretar los parapetos banales que bordean el puerto como si fuese «el muro de Berisso», una permanencia arquitectónica que establece territorios acústicos cargados de dramatismo. Del lado de la arenera, por su parte, lo monumental surge del conjunto de equipamientos e instalaciones abandonadas como si fuesen ruinas de una modernidad extinguida.

Conclusión

A diferencia de la claridad y racionalidad del espacio visual –como aparece, por ejemplo, en los mapas del Estado–, el espacio acústico es discontinuo, heterogéneo y disruptivo. Por eso, en las grabaciones de campo, los elementos convencionales para describir el entorno urbano, tales como los lugares y los territorios aparecen imbricados y diluidos; están implícitamente presentes de forma misteriosa, casi mágica. Esta disyuntiva, sin embargo, es una oportunidad para concebir el potencial espacio bicultural, visual y acústico, que proponía McLuhan.

La exploración de este espacio híbrido, primeramente, se apoyó en la noción de «auralidad», noción que se refiere a las propiedades físicas, materiales y simbólicas del espacio cuando se experimenta a través de la escucha. En segundo lugar, la indagación en este espacio bicultural, visual y acústico, se apoyó en dos recientes teorizaciones del arte y la cultura. Por un lado, se consideró la estética relacional propuesta por Nicolás Bourriaud –una teoría de las formas transitivas que pone el acento en las relaciones

inmanentes y en la transparencia de los procesos de producción-. Y, por otro lado, la investigación se apoyó en el universalismo débil de Boris Groys; una teoría que también parte de transparentar los modos de producción, dirigiéndose, además, a la reducción de las representaciones a través de gestos atemporales, junto con la creación y repetición de imágenes débiles –cotidianas– que, gracias a su baja visibilidad, logran sobrevivir a los giros históricos.

Ambas teorizaciones permitieron reflexionar acerca de los modos de entender el espacio urbano y problematizar las formas y los signos espaciales codificados (los efectos que producen en la percepción del espacio), explorando, a través de las técnicas de la grabación de campo y el redibujo, formas alternativas de representar y significar el espacio aural. La construcción de fuentes primarias *ad hoc*, registros fonográficos y cartografías reflexivas del Puerto de La Plata (la calle Nueva York y la antigua arenera del Barrio Campamento), evidenciaron una serie de rasgos propios del espacio aural y de su carácter bicultural, sintetizados en las siguientes proposiciones:

1. El espacio aural es un intersticio local en el conjunto de los estados de encuentro de la ciudad moderna, un momento de lo social que evidencia relaciones invisibles entre humanos y cosas, permitiendo reinterpretarlas, integrándolas de manera más o menos armoniosa y abierta en el espacio no-euclidiano y dinámico del sistema global.
2. El espacio aural tiene una materialidad compleja. Por un lado, es un dispositivo que presenta los rasgos de un materialismo sereno capaz de desterritorializar las máquinas sociales, culturales y tecnológicas y, al mismo tiempo, describir diferentes modos de enunciación y posibilidades de vida. Por otro lado, el espacio aural se refiere al materialismo aleatorio que surge del encuentro contingente entre dos elementos o territorios disociados –como la ciudad y el puerto, el río y la llanura– creando nuevos objetos de estudio a partir de imbricaciones de espacios públicos y privados, productivos y reproductivos, de extracción y consumo, etcétera.
3. El espacio aural no solo presenta una espacialidad híbrida, sino también una temporalidad enmarañada que pone en cuestión la «Historia» a través de procesos de heterogénesis. En lugar de reproducir certezas y objetos conocidos, el espacio aural dirige la búsqueda desde los objetos hasta el sentido, a través de interpretaciones autobiográficas, singulares y subjetivadoras, muy similares a las interpretaciones que Robert Smithson les daba a las ruinas de la periferia, al considerarlas como monumentos al revés.
4. El espacio aural, registrado en las fonografías y cartografías, es un *ready-made*, una interpretación instantánea de las estructuras sociales y del espacio urbano

que, sin embargo, da cuenta del paso del tiempo explicitando lo permanente. Así, reaparece el carácter monumental de los signos débiles, evidente no solo en la huella de las trazas históricas del entorno construido, sino, sobre todo, en las formas opacas de los espacios productivos que velan las conexiones que sostienen el consumo sistemático de los recursos naturales.

Representar lo permanente –lo transtemporal–, reduciendo los signos culturales a su mínima expresión, es un proceso de borradura de las referencias contextuales (la escala, los límites jurisdiccionales, las orientaciones geográficas, etcétera) que se presenta como un acto consciente de selección de variables críticas. Estas borraduras –tal como se dan en los redibujos–, sin embargo, no deben considerarse como obras terminadas o como objetos. Por el contrario, deben repetirse una y otra vez para salvar la distancia entre lo trascendental y lo empíricamente visible, y para resistir a las imágenes fuertes de la moda, la ideología del progreso, y las promesas del crecimiento económico. Es así como el universalismo débil de la fonografía y la cartografía se inscribe en una tradición estética y en un proceso de producción continuo, descentralizado y desinstitucionalizado que se inició con las vanguardias y continúa aún hoy.

Tanto Bourriaud como Groys concibieron sus teorías partiendo de problematizar el paso de la modernidad a la posmodernidad, enfatizando los vectores de continuidad más que los de un supuesto cambio de paradigma. ¿Qué es lo que continúa?, ¿qué es lo que aún permanece en juego para investigadorxs y artistas? Quizás se trate de acelerar el proceso de descodificación, extendiéndolo a cada obra, a cada proyecto de investigación, a cada artículo. Solo este complot, que es en sí una operación altamente profesional, podrá renovar el sentido del conocimiento disciplinar producido y reproducido diariamente, dándole una necesaria perspectiva de *longue durée* y de la (in) estabilidad del mundo tal como lo vivimos.

Referencias

- Augoyard, J. F y H. Torgue. *Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds*. McGill-Queen's University Press, 2005.
- Althusser, L. *Ecrits philosophiques et politiques*. Stock, 1994.
- Balbontin, S. y M. Klenner. «El sonido emitido por el espacio físico y el espacio invisible construido por el sonido». *Revista 180*, n° 49, 2022, pp. 29-42.
- Barclay, L. *Rainforest Listening*. 2016. <http://www.rainforestlistening.com/rainforest-listening.html>
- Barthes, R. *Mitologías*. Siglo Veintiuno, 1980.
- . *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós, 1986.
- Blessner, B. y L. R. Salter. «Aural Architecture: The Invisible Experience of Space». *OASE Journal for Architecture*, n° 78, 2009, pp. 50-63.

- Bourriaud, N. *Estética relacional*. Adriana Hidalgo, 2006.
- Careri, F. *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Gustavo Gili, 2002.
- Cox, C. *Sonic Flux: Sound, Art, and Metaphysics*. University of Chicago Press, 2018.
- Driver, F. «Discipline Without Frontiers? Representations of the Mettray Reformatory Colony in Britain, 1840-1880». *Journal of Historical Sociology*, vol. 3, n° 3, 1990, pp. 272-293.
- Elinbaum, P. y M. Barchi. «Expandiendo la (in)formación urbanística a través del mapeo reflexivo. La experiencia del Diario Urbano». *Bitácora Urbano Territorial*, vol. 33, n° 1, 2023, pp. 109-123.
- Gandelsonas, M. *The Urban Text*. MIT Press, 1991.
- . «The City as the Object of Architecture». *Assemblage*, n° 37, 1998, pp. 128-144.
- Groys, B. *Going Public*. Sternberg Press, 2010.
- Guattari, F. *Les trois écologies*. Galilée, 1989.
- . *Caosmosis*, Manantial, 1999.
- Jay, M. *Campos de Fuerza*. Paidós, 2003.
- Jun, Y. «Mundos estereofónicos como arte cotidiano». *Generación Dakou*. Dobra Robota, 2020, pp. 59-57.
- Kusch, R. *Anotaciones para una estética de lo americano. Obras Completas, IV*. Editorial Fundación Ross, 2000, pp.779-815.
- Krauss, R. *The Optical Unconscious*. MIT Press, 1993.
- LaBelle, B. *Acoustic Territories. Sound Culture and Everyday Life*. Continuum, 2014.
- . *Sonic Agency. Sound and Emergent Forms of Resistance*. Goldsmiths Press, 2018.
- Latour, B. *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*. Harvard University Press, 1987.
- Lefebvre, H. *The Production of Space*. Blackwell, 1991.
- Mauk, B. «Does Sound Deceive? The Forensic Art of Lawrence Abu Hamdan». *Frieze*, n° 196, 2018, pp. 1-11.
- McLuhan, M. «Visual and Acoustic Space». *Readings in Modern Music*, eds C. Cox y D. Warner. The Continuum, 2004.
- Nancy, J. L. *A la escucha del sentido. A la escucha del sentido*. Amorrortu, 2019.
- Neuhaus, M. «The Broadcast Works and Audium». *Zeitgleich Symposium*. Hall/Tirol, 1994.
- Ochoa, A. M. *Aurality. Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Duke University Press, 2014.
- Oliveros, P. «Quantum Listening: From Practice to Theory (to Practice Practice)». *Culture and Humanity in the New Millennium: The Future of Human Values*, 2002, pp. 27-41.
- . *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. IUniverse, 2005.
- Radicchi, A. «A Pocket Guide to Soundwalking: Some Introductory Notes on its Origin, Established Methods and Four Experimental Variations». *Atmosphere & Perception*, 2017, pp. 70-73.
- Rivas, F. «Estrato y escorzo: arqueología y fenomenología de la escucha». *El Oído Pensante*, vol. 7, n° 2, 2019, pp. 176-193.

- Rose, G. *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge*. Wiley, 2013
- Savasta, M. «¿Cómo se escucha el arte? Arte sonoro y auralidad contemporánea». I *Simposio Internacional Arte Sonoro*. Untref, 2018.
- Schaeffer, P. *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines*. University of California Press, 2019.
- Schafer, M. *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Destiny Books, 1977.
- Smithson, R. «The Monuments of Passaic». *Artforum*, vol. 6, n° 4, 1967, pp. 68-73.
- Söderström, O. «Paper Cities: Visual Thinking in Urban Planning». *Ecumene*, vol. 3, n° 3, 1996, pp. 249-281.
- Szendy, P. *En lo profundo de un oído. Una estética de la escucha*. Metales Pesados, 2015.
- Thompson, E. *The Soundscape of Modernity. Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*. The MIT Press, 2002.
- Tittel, C. «Magnetic Attacks. Christina Kubisch. Positionen». *Texte Zur Aktuellen Musik*, n° 114, 2018, pp. 43-46.
- Truax, B. «Sound, Listening and Place: The Aesthetic Dilemma». *Organised Sound*, vol. 17, n° 3, 2012, pp.193-201.
- Vitalone, C., Aversa, M. y Pane, R. *Paisaje urbano histórico barrio calle Nueva York de Berisso*. Construcción de un relato visual para su comprensión. Artículo presentado para el premio BIANUAL CAPBA 2017. Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires. 2017, pp. 1-23. <https://digital.cic.gba.gob.ar/items/3c3ffef1-9867-44c3-9192-af20cc8808d8>
- Xil, X. «La fonografía más allá del fonógrafo». *MASE. Historia y presencia del arte sonoro en España*, ed. Cantizzani. Banda Aparte Editores, 2015, pp. 112-133