La escucha del museo, un giro aural y tecnológico[1]

Listening to the museum, an aural and technological turn // Ouvindo o museu, uma virada auditiva e tecnológica

Alma Angélica Cortés Lezama[2]
Universidad Iberoamericana, México
aangelica.lezama@gmail.com

Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos / volumen 9 - número 9 / enero-diciembre del 2022 / ISSN impreso 2390-0288, ISSN digital 2590-9398 / Bogotá, D.C., Colombia / 197.

Cómo citar este artículo: Cortés, A. (2022, enero-diciembre). La escucha del museo, un giro aural y tecnológico. *Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos, 9*(9), pp. 197-212. ISSN 2390-0288.

CC BY NC SA

Fecha de recepción: 14 de septiembre de 2021
Fecha de aceptación: 24 de mayo de 2022

Doi: https://doi.org/10.14483/25909398.20259

1 Artículo de investigación: El artículo *La escucha del museo, un giro aural y tecnológico* es resultado de mi proceso de investigación doctoral, iniciado en 2018 culminado en mayo 2022, que implicó una metodología basada en la selección muestral, la escucha de programas radiofónicos, la observación de prácticas educativas en el museo y la realización de entrevistas.

2 Candidata a Doctora en Historia y Teoría Crítica del Arte por la Universidad Iberoamericana. Comunicóloga. Autora de "El sonido narrativo intervenido por la tecnología", en Im/pre-visto. Narrativas digitales. México, D.F: Universidad Iberoamericana, Planeta Ariel y Fundación Telefónica, 2016. Autora de "Aproximación a la escucha decolonial del museo. Pasar de la lógica de la enunciación a la lógica de la recepción. Entrevista al Dr. Rolando Vázquez Melken", en Revista Nierika 20, año 10, 2021. Su investigación doctoral se ha presentado en el I Congreso Sound Education (Universidad de Harvard y Universidad de Boston, 2019), XIII Congreso Internacional de Museos Inclusivos (Museo de Lisboa, 2020), IV Encuentro Latinoamericano de Investigadores/as sobre cuerpos y corporalidades en las culturas (Red de Investigaciones de y desde los cuerpos, 2021) y en los coloquios y congresos internacionales del posgrado del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México (2018, 2019 y 2021). Así como en el encuentro interinstitucional con la Universidad de las Américas, Puebla, 2019. Realiza proyectos educativos y mediación en museos; producción, guion, y conducción de series radiofónicas culturales. Su trabajo en colaboración ha sido distinguido por la Bienal Internacional de Radio. Ha sido invitada a participar como jurado del Prix Europa, 2008, y en la Bienal Internacional de Radio, 2021.

Resumen

¿Cómo los recursos sonoros tecnológicos del museo influyen en la caracterización de un cuerpo escucha del museo, un cuerpo vibrátil y sensorio? El uso creciente del sonido digital por parte del museo sirve como marco para problematizar el giro aural en una institución de tradición visual asimilada a un lugar donde se convoca al silencio para la apreciación. Este texto aborda recientes implicaciones conceptuales multidisciplinares sobre el sonido y su recepción para aproximarse a las siguientes agencias epistémicas: el valor instrumental de los materiales sonoros realizados por las áreas educativa y comunicativa del museo dirigidos exclusivamente al sentido auditivo permiten, por un lado, subjetivar al escucha museal apoyado por un giro aural, donde el sonido figura como agente de conocimiento, que no pretende fraccionar los sentidos del cuerpo humano para la experiencia, por el contrario, reactiva la escucha en constelación con los otros sentidos. Por otro lado, se aprecia un giro tecnológico, complejo de herramientas sonoras, como es el caso del pódcast o la radio de museo, que ofrece continentes *otros* de discusión y experimentación propiciando ubicuidad y movilidad del propósito museístico.

Palabras clave

Escucha; museo; sonido; pódcast

Abstract

How do the museum's technological sound resources influence the characterization of a museum´s listening body, a vibrating and sensory body? The increasing use of digital sound by the museum serves as a framework to problematize the aural turn in an institution of visual tradition assimilated to a place where silences is summoned for the appreciation. This text addresses recent multidisciplinary conceptual implications on sound and its reception in order to approach the following epistemic agencies: the instrumental value of the sound materials produced by the educational and communicative areas of the museum aimed exclusively at the auditory sense allow, on the one hand, to subjective the museum listening supported by an aural turn, where sound appears as an agent of knowledge, which does not intend to divide the senses of the human body for experience, on the contrary, it reactivates listening in constellation with the other senses. On the other hand, a technological turn can be seen a complex of sound tools, such as the case of the museum´s podcast and radio, which offers other continents of discussion and experimentation, promoting ubiquity and mobility of the museum purpose.

Keywords

Listener; museum; sound; podcast

Resumo

¿Como os recursos tecnológicos sonoros do museu influenciam na caracterização de um corpo de escuta do museu, um corpo vibratório e sensorial? O crescente uso do som digital pelo museu serve de marco para problematizar a virada auditiva em uma instituição de tradição visual assimilada a um lugar onde o silêncio é convocado à apreciação. Este texto trata das recentes implicações conceituais multidisciplinares sobre o som e sua recepção para abordar as seguintes agências epistêmicas: o valor instrumental dos materiais sonoros produzidos pelas áreas educativas e comunicativas do museu voltados exclusivamente ao sentido auditivo

permitem, por um lado, subjetivar a escuta museológica sustentada por uma torção auditiva, onde o som aparece como agente do conhecimento, que não pretende dividir os sentidos do corpo humano para a experiência, ao contrário, reativa a escuta em constelação com os demais sentidos. Por outro lado, percebe-se uma virada tecnológica, um complexo de ferramentas sonoras, como é o caso do podcast ou da rádio do museu, que oferece outros continentes de discussão e experimentação, promovendo a ubiquidade e a mobilidade da finalidade museal.

Palavras-chave
Ouço; museu; som; pódcast

I
Del contexto

Durante los meses de mayo a agosto de 2019, el Museo Tamayo Arte Contemporáneo, ubicado en la Ciudad de México, desarrolló una propuesta radial que consistía en la transmisión de programas grabados y en vivo como parte del programa público durante la exposición *Blood Optics* de la artista noruega Ida Ekblad. El Museo Tamayo Arte Contemporáneo,[3] fundado en 1981, alberga y expone obra de arte moderno y contemporáneo nacional e internacional. Dentro del espacio físico de su área educativa, ubicado a un costado de la entrada del museo, se encuentra un cubículo formado de paredes y techo cubiertos de cartón, condición que aísla el sonido del resto del lugar. Esa fue la característica operativa que sirvió de inspiración a Isaac Torres, artista visual, y Asgard Mendizábal, productor musical, cuando presentaron "Radio Rufino. Radio temporal del Museo Tamayo",[4] un proyecto diseñado para el área educativa del museo basado en una plataforma de pódcast conformada por "contenidos sobre arte, arquitectura, diseño, moda, prácticas culturales, temas relacionados con el museo"[5].

La intención de Radio Rufino fue "abrir un espacio desde el universo sonoro de la Ciudad de México"[6] con emisiones en vivo los fines de semana del mes de junio de 2019 en cabina y desde las áreas verdes aledañas al museo, lo cual permitió la asistencia del público en sus transmisiones. Su carta programática para ese periodo consistió de 14 series realizadas por diferentes colaboradores que conformaron grupos de dos a tres locutores. Cada serie se diseñó en autonomía para la selección y presentación de temas e invitados, aunque siempre estuvo presente la sugerencia por parte de sus creadores de que la temática tendría que apegarse a los lineamientos conceptuales de un museo de arte contemporáneo. A decir de Isaac Torres, las series "tienen una línea estrecha con la producción de arte contemporáneo que se desarrolla en la CDMX; ofrecen un abanico de distintas alternativas que estén vinculadas con el terreno de las artes, por ejemplo, poesía, arquitectura, música clásica, y con la identidad gráfica y sonora"[7].

Dentro de su programación, Radio Rufino también presentó otros proyectos pertenecientes a Ibero 90.9 y Radio Nopal, emisoras que a su vez funciona-

3 Museo Tamayo «http://www.museotamayo.org/museo» (consulta el 9 de septiembre de 2021).

4 Radio Rufino «https://www.spreaker.com/user/radiorufino» (consulta el 27 de octubre de 2019).
5 Entrevista realizada por la autora a Isaac Torres, artista visual, Ciudad de México, 28 de junio de 2019.
6 "El Museo Tamayo abre espacio radiofónico con música, arte y cultura urbana". «https://inba.gob.mx/prensa/12423/el-museo-tamayo-abre-espacio-radiof-oacutenico-con-m-uacutesica-arte-y-cultura-urbana» (consulta el 15 de noviembre de 2019).
7 Entrevista realizada por la autora a Isaac Torres, artista visual, Ciudad de México, 28 de junio de 2019.



Imagen 1. Cabina de Radio Rufino en el Museo Tamayo. Fotografía tomada por la autora, junio 2019.

ron como repetidoras de algunas series de la propia Radio Rufino. Asimismo, incluyeron *set*'s musicales con Dj's que tocaron en vivo en los jardines del museo, presentaciones que contaron con la presencia de lo que se apreció como dos tipos de público, uno conformado mayormente por invitados de los colaboradores de Radio Rufino, y, otro, en menor medida, por el público que visitó el museo durante esos días.

Es posible advertir en el cuadro anterior, y también a través de la escucha de las series, que en su programación de fin de semana predomina la palabra y la música en vivo como recursos del lenguaje sonoro protagonistas dentro de su narración. Sus contenidos no estuvieron directamente relacionados con alguna exposición del museo. "Muzak. Un templo en el oído" ofreció una lectura de textos de la literatura universal y propios de su conductora. La música utilizada, tanto en primer plano como de fondo, en los programas grabados y en vivo incluyó rock, jazz, blues, música tradicional mexicana y bandas sonoras de películas. Por otro lado, la música escuchada en los set´s abundó en el rap, el hip-hop y la improvisación.

Sus conductores e invitados fueron jóvenes que decidieron participar de manera voluntaria en el proyecto; quienes en cada programa favorecen la charla y el comentario apartado del discurso académico. Su lenguaje no es técnico, ni especializado en temas del arte o el museo. Entre algunos de sus participantes predominó la idea de que estaban presentándose en una radio concebida por el programa educativo del museo, por ejemplo, algunos músicos que participaron en los set's en vivo de Radio Rufino reconocieron que debido a que a veces la música urbana es segregada de estos recintos, accedieron a participar sabiendo que estarían tocando en un museo[8].

Actualmente Radio Rufino del Museo Tamayo cuenta con un espacio en la web de Taller Tamayo[9] en el que se describe sucintamente su proyecto e incluye el último programa de una de sus series; sin embargo, no aparece dentro de la página web del Museo Tamayo. La propuesta de Radio Rufino no tuvo continuidad debido a que su diseño correspondía a solo un periodo temporal expositivo. Este ejemplo que vincula el lenguaje sonoro de la radio para una iniciativa educativa del museo es uno de los com-

8 Entrevistas realizadas por la autora a DJ ZEE, César Nava, y VIX, Víctor Guerra, Ciudad de México, 30 de junio de 2019.
9 Taller Tamayo «http://tallertamayo.org/estudio-abierto/radiorufino/» (consultada el 25 de octubre de 2019).

Hora	Viernes 14 junio	Sábado 15 de junio	Domingo 16 de junio
11:00 - 12:00	Selecta Música de viernes con Astrid, Alets y el Cabo.	"Androide Zoquete". Todo lo que tenga que ver con animación.	"Muzak. Historias poéticas sonoras" con Patricia Arredondo
12:00 - 13:00	"Ready Made El Arte nos encuentra" con Gina Jaramillo e Isaac Torres (en colaboración con Ibero 90.9)	"Euterpe". Bitácora de mujeres en la música clásica	"Canal de Panamá" con Idalia Sautto y Abril Castillo
13:00 - 14:00		"Sinestesia" con Diana Pérez y Ángel García	"Kentli" con Erika Pñä
14:00 - 15:00	"Verano activo" con Karen Ramírez (en colaboración con DiRadio)	Sets en vivo (Black beats, Funk & Soul) feat. JENI JANES & FELIPE Q	Sets en vivo (Techno) "Octavio" vs "All-x Selector" (Atractor / "Fractal" Music) "Jo-Ann" (Vocoder) "Héctor G" (Fractal Music)
15:00 - 16:00	"Radio Nopal"		
16:00 - 17:00		"Trackzion, el show más nasty del planeta" con Asgard Mendizábal	
17:00 - 18:00	17:00 – 17:30 I "Pa-Kow. Cultura pop y merca desde una mirada geek". Conducido por Iván Nava 17:30 - 18:00 "Ocupa tu mente en tu mente". Psicología explicada de manera accesible para mejorar nuestras relaciones interpersonales		

Tabla 1. Programación del 14 al 16 de junio de 2019. Fuente: «https://www.spreaker.com/user/radiorufino» (consulta el 5 de julio de 2019).

ponentes, el otro es la escucha, de lo que identifico como el giro aural de la institución. En él se aprecia cómo el sonido, en forma de programa radiofónico, trastoca la idea de lo que se concibe como el museo y traslada contenidos signados por sus áreas educativa y comunicativa fuera de su espacio físico promoviendo nuevos continentes para su conocimiento y discusión.

Radio Rufino es un ejemplo que corresponde a la tecnología y convergencia mediática que se desarrolla en este siglo XXI utilizada como herramienta educativa en un museo mexicano, a la vez es reflejo del urgente llamado por conocer y explorar a fondo las posibilidades del sonido para su uso en el museo. Radio Rufino no es nueva en su propuesta, pues desde el siglo pasado es posible identificar



Imagen 2. Público de Radio Rufino en los jardines del Museo Tamayo. Al fondo Dj tocando en vivo. Fotografía tomada por la autora, junio 2019.

cómo la radio y el museo entraron en contacto persiguiendo fines didácticos y divulgativos. En 1938, Grace Fischer Ramsey detalla, en su libro *Educational Work in Museums of the United States*, cómo los museos se acercaron a la radio de las primeras décadas del siglo XX para impulsar dentro de su programación un espacio que sirviera de difusión del museo. Fischer Ramsey anotó que aun cuando el museo tenía una tradición de ser un exponente de lo visual, muchos museos comenzaron a indagar qué les ofrecía la radio, el nuevo medio, para poder hablar de sus colecciones. La autora relata que, hacia los primeros años de la década de los veinte, las participaciones iniciales fueron muy breves y ocasionales. En 1923, el Instituto Smithsoniano fue de aquellos que comenzaron a producir una serie de programas radiofónicos de quince minutos con el título *The Smithsonian Institution, Its History and Functions* (Ramsey, 1938, p. 194 – 195). Ese mismo año, el periódico *Chicago Daily News* inauguró una sección sabatina titulada *Radio-Photologues* en la que mostraba una serie de imágenes acompañadas

de un texto que invitaba a los lectores a sintonizar la estación de radio WMAQ esa misma noche de sábado y escuchar en voz de un curador la explicación de las imágenes que podían ver en el periódico. Muchos museos contribuyeron a esta sección enviando material visual que era explicado por sus curadores vía la radio (Good, 2016, p. 365).

En 1936, el Instituto Smithsoniano inauguró una serie de programas titulado *The World is Yours*, que, a decir del propio instituto, es el antecedente de lo que hoy conocemos como el pódcast Sidedoor. En aquel entonces, *The World is Yours*, se realizaba con colaboradores del Smithsoniano que trabajaban en consulta, escritura, revisión y aprobación de guiones radiofónicos, asimismo, empleaban a actores para grabar historias dramatizadas. Su importancia en los años treinta lo situó como uno de los primeros programas radiofónicos educativos presentados por un museo[10].

A decir de Haidee Wasson (2015), lo que estas contribuciones crearon fue una suerte de "subgénero de la actividad curatorial, orientada por los curadores, educadores y publicistas para innovar las técnicas de exhibición no solo en salas y galerías de museos, sino de a través de medios, a veces perdurables, otras efímeros, participando en una vasta ecología de los medios" (p.603). Estos programas de radio utilizaban títulos intrigantes, recursos narrativos dramáticos y efectos de sonido (Good, 2016, p. 366); algunos de los curadores fueron audicionados para evaluar su tono de voz, muchos de ellos trabajaron en diversos métodos para entrenar sus cuerdas vocales y producir un efecto placentero al oído del escucha (Ramsey, 1938, p. 196).

Producciones radiofónicas como *Listener´room, Radio Photologues, Roto-Radio Talks, Armchair Explorer's Club, Art Museum Dramas, The Human Side of Art, This Wonderful World* son solo algunas de las muchas que se tiene noción que fueron realizadas entre la radio y los museos pensando en el alcance extramuros que les ofrecía el medio de comunicación. De acuerdo a los detalles que ofrecen Ramsey (1938) y Good (2016), es posible inferir que la escritura del guion de estos programas contaba con diversas fuentes; algunas estructuras se apoyaban en el género del drama para crear circunstancias de época, otras en la trayectoria de los curadores, o incluían a escritores dentro de su equipo de producción, para recrear contextos de las obras. También hubo casos en que los que los guiones fueron solo guías con preguntas que el público debía responder. Todas estas iniciativas de aquel entonces eran creadas y transmitidas con fines didácticos, y se les reconocía en el ámbito de la radiodifusión educativa. Para la audiencia, estas propuestas radiofónicas relacionadas con el museo resultaban ser "un medio de educación y entretenimiento que no solo se podía escuchar, sino también ver" (Good, 2016, p. 364); mientras que, es posible advertir, el conocimiento sobre el manejo del lenguaje sonoro fue primordial para proyectar textos escritos generados por los equipos curatoriales del museo a un medio que desde su origen se caracteriza por su condición de ser acompañante de su audiencia.

II
Aproximación al giro aural del museo

Para formular el giro aural en el museo refiero que un giro, en su propio desplazamiento, afecta lo que ha sido normado, la forma instituida, así como el

10 It's National Radio Day and The World is Yours en *Smithsonian Institute Archive* «https://siarchives.si.edu/blog/its-national-radio-day-and-world-yours» (consulta el 28 de agosto de 2021).

modo hegemónico. Dentro del campo de la educación en el arte, en específico orientado a los museos, Irit Rogoff (2011, p. 254) sugiere, a manera de pregunta, si acaso el giro educacional plantea un movimiento activo – generativo del cual surge una nueva práctica distinta a la establecida. De hecho, ese movimiento, y no la inmovilización, es el que nos sitúa siempre en una nueva posición para girar, en una suerte de actualización constante del giro. Rogoff (2011, p. 262) señala que el giro no solo debe reducirse a nuevos formatos, en este caso que orienten la educación en el arte; además de ello, el giro mismo debe advertir cuándo y por qué se dice algo importante que le dé valor al giro mismo.

Además de este giro apreciado por Rogoff, se reconoce al giro en clave aural que tiene como antecedente las indagaciones de la antropología de los sentidos promovida como campo de investigación a finales de la década de los ochenta (Classen, 1997, p. 5). La antropología de los sentidos establece que la percepción sensorial, además de ser un acto físico, es también cultural y está regulado por la sociedad; lo que concibe que los sentidos sean medios que captan fenómenos físicos y, a la vez, vías de transmisión de valores culturales, en términos de comunicación sensorial (Classen, 1997, p. 1-2). Natalia Bieletto Bueno (2016) señala que, el giro aural está enfocado en el ejercicio de escuchar y responde al "entendimiento de la escucha como una práctica social y como determinante factor de mediación de las interacciones humanas" (p. 20). En sus alcances, el giro aural muestra "los condicionamientos culturales e ideológicos de la percepción auditiva, las formas de significación sociocultural de los sonidos, así como las formas de interacción social que promueve la escucha" (Bieletto Bueno, 2019, p. 326). De esa forma, el giro aural indaga sobre la construcción de sentido en las experiencias sonoras (Domínguez Ruíz, 2019, p. 94). En tanto giro aural, advierte al sonido y al escucha en una asociación vinculante, ambos son perceptibles desde su condición dinámica; el sonido como vibración y el escucha como ser vibrante que suceden –que son *en el suceder constante*– en un espacio pensado desde lo sonoro.

Para efectos centrados en el campo museal y su público, propongo al giro aural en el museo como aquel que reconoce la trayectoria del sonido vinculada a un cuerpo sensorio, es decir, en una construcción donde acontece el binomio sonido-escucha, frente a la concepción del museo imperiosamente silencioso para la contemplación del arte, y su vinculación con un público, por ende, habituado a ser silencioso dentro de las salas de exposición. La auralidad, concebida de esa manera, pone en crisis el entramado imperante de la visualidad en el museo dado que el estudio de la auralidad ubica al ejercicio de escuchar como una práctica social que media las interacciones humanas (Bieletto Bueno, 2016, p. 20). En la praxis, la auralidad es subjetiva y no concluyente en la medida que el sonido es dinámico y apela al ejercicio de la escucha constante.

El reconocimiento de la auralidad en el museo contemplaría al escucha como un ser sonante *en y entre* otras sonoridades; a decir de Mateo Goycolea (2017), la auralidad como "apertura del ser hacia la resonancia de las cosas y del ser en tanto (auto) comprensión resonante del mundo". En ese sentido, el acontecimiento del binomio sonido-escucha

se problematiza desde las afectaciones dadas por la memoria y el cuerpo. En su ensayo sobre la pedagogía de la sensación, *Toward a Pedagogy of Feeling*, Andrea Witcomb (2015, p. 321) resalta que es más importante la reinvención de la relación entre los visitantes y las narrativas con los que el museo presenta su temática, por sobre la observación de las formas en que repiten el discurso hegemónico. En ese texto, Witcomb plantea dos cuestiones centrales para la consideración de una pedagogía de la sensación, la primera se observa desde la apreciación de Dipesh Chakrabarty que argumenta que la política del lugar ha dado lugar a una comprensión más performativa de la ciudadanía en la que las cuestiones relativas al afecto, la memoria y las formas sensoriales de producción de conocimiento son fundamentales. La segunda cuestión considera el giro en las humanidades que propone la comprensión del papel de los sentidos en la experiencia humana, lo cual lleva a la autora a preguntarse cómo los museos trabajan en un nivel afectivo, cómo es que el afecto puede ser una herramienta para promover trabajo sociopolítico desde los museos que apunte a la construcción de una conciencia social donde tenga cabida una ética de cuidado entre las personas, independientemente de su clase, género y diferencias religiosas y étnicas (p. 322).

Aunque Witcomb habla de todos los sentidos como productores de conocimiento, me enfocaré en el oído humano. Éste, así como la piel y la nariz, es un órgano en constante recepción, no puede decirse que esté en reposo o descanso, como los ojos, pues siempre está expuesto a diversos estímulos sonoros que llegan al cuerpo a través de vibraciones. Siguiendo la lógica operante, "el oído es un órgano que nunca se cierra. Permanece despierto mientras dormimos" (Alitalo, 2009, p. 220). Tampoco podríamos cubrirlo con, por ejemplo, nuestras manos, pues seguiríamos percibiendo vibraciones sonoras, en este caso, las de nuestro cuerpo que, de hecho, se amplifican acústicamente al percibirlas con los oídos tapados por nuestras manos. En cierto caso, es posible sugerir que la reflexión sobre la interpretación de esas vibraciones es la que entra en reposo cuando dormimos; en ese sentido, nuestro cuerpo no está capacitado para controlar la información que recibe a través de los oídos, de tal modo que el sonido, como lo señala Domínguez Ruíz (2011), es considerado un intruso por naturaleza (p. 34). En tanto, el sonido emana de los cuerpos y también los penetra, "la audición y la producción de sonido son competencias encarnadas o incorporadas (*embodied competences*) que sitúan a los actores y su capacidad de acción en mundos históricos determinados" (Feld, 2013, p. 222).

Lo que el sujeto experimente como vibraciones acústicas en su oído, como en todo el cuerpo, será lo que le permita traducir las vibraciones en sonido. De tal modo que, consideremos, estas vibraciones no se presentan de manera aislada en el cuerpo, usualmente se acompañan por otras condiciones que pueden ser físicas, sociales o culturales. Nina Sun Eidsheim lo aclara cuestionando qué es lo que nuestros sentidos advierten cuando nos preguntan si un árbol cae en el bosque y no hay nadie ahí para escucharlo, ¿hay sonido? Eidsheim afirma que el contexto en el que sucede esa caída de árbol, el golpe en el suelo, la noche en el bosque, el sonido de algunas aves, el olor de las hojas, son estímulos sensitivos que completan la experiencia de la es-

cucha (Eidsheim, 2015). Por tanto, el escucha hará una construcción de significado inicialmente a partir de vibraciones acústicas, seguido de su relación sensorial con su entorno.

Haciendo la distinción con los otros sentidos del cuerpo y su percepción, el sonido añade dimensión a nuestra experiencia perceptual que ninguno de los otros sentidos es capaz de ofrecer (Arnott y Alain, 2014, p. 85). Un sonido nos da información sobre cosas o eventos que no están cercanos a nosotros, o dentro del campo visual, gustativo, olfativo o táctil inmediato, esto se debe a que la percepción de los sonidos, es decir, del entorno sonoro es unidireccional. El sentido del oído puede reconocer sonidos a la distancia, de igual manera que el olfato lo hace con los olores; sin embargo, el reconocimiento del sonido comprende un diámetro mucho más amplio, de acuerdo a la capacidad auditiva de cada sujeto. En ese sentido, el sonido nos alerta.

Consideremos que los espacios también otorgan sentido a los sonidos. El escucha da sentido al sonido, pero también el espacio determina el sentido de la percepción de ese sonido. El espacio influye el ejercicio de escuchar, así el escucha y sus modos de escucha se configuran a partir de la relación con el entorno. Se podría decir que hay modos de escucha tantos como personas dispuestas a escuchar. No es posible hablar de un modo de escucha único; ni hacer una deducción sobre cuál es el mejor modo de escuchar y restringirlo, dejando fuera otras prácticas de escucha. Las características de cada modo de escucha son igualmente valuadas dependiendo del circuito social y cultural de cada persona, y los fines de cada escucha. Lo que sí es posible decir es que un modo, como forma de hacer algo, dispone una acción. Y en los modos de escucha, en todos, la intención es activar el ejercicio de escuchar.

De acuerdo con Domínguez Ruiz (2019), la escucha es "un fenómeno encarnado, situado y mediado: 'encarnado' porque apela al cuerpo de un sujeto sensible, 'situado' porque nos remite a un sujeto social que configura su escucha desde diversas posiciones, y 'mediado' porque se trata de una actividad condicionada" (p. 94). La formulación de la escucha está basada y depende del ejercicio constante de escuchar, como tal, la escucha "es una habilidad culturalmente adquirida, contingente a la conformación cognitiva-corporal del sujeto, así como también a su situación socio-histórica" (Bieletto Bueno, 2016, p. 19). En tanto que se ejerce de manera individual, pero en un contexto social, es también semántica pues se concibe a partir de "aprendizajes personales y referentes culturales" (Woodside, 2016, p. 340).

Aunque la escucha evidencia una acción intencional, esta supone un entrenamiento, de otra manera, ciertas vibraciones pasarían desapercibidas frente al escucha. Lo anterior no corresponde a la simplificación de la escucha como un sentido construido[11] por lo que le ha sido dado, por el contrario, apela a la ampliación del léxico fonológico habitual que conlleva el ejercicio de la escucha (Casanova, 2001, p. 35). Como aprendizaje, requiere de la identificación, atención y focalización de nuevos campos acústicos para crear situaciones factibles que posi-

11 Sterne y Akiyama consideran que, desde hace unas décadas la historia de los sentidos y los estudios culturales y antropológicos han banalizado el argumento de que los sentidos son construidos. Jonathan Sterne y Mitchell Akiyama, "The Recording that Never Wanted to Be Heard and Other Stories of Sonification" en *The Oxford Handbook of Sound Stories*, (coords. Trevor Pinch y Karin Bijsterveld). Oxford: Oxford University Press, 2012, p. 546.

biliten la experiencia sensorial, en ese sentido, que se admita que la escucha es un ejercicio que debe activarse de manera continua.

El giro aural remite al *poder ser*, ser público escucha en y del museo. Este giro aural interpela la forma hegemónica de *habitar* el museo; de esa manera, las formas de escuchar al museo complejizan la concepción tradicional del museo y ponen en crisis su propia historicidad como lugar de silencio para la contemplación.

III
El giro tecnológico en el museo

El sonido siempre ha estado presente en el museo, por una razón sencilla "donde quiera que haya presencia y actividad humana hay sonidos" (Bubaris, 2014, p. 391), sin embargo, he señalado anteriormente, esta suposición advierte un desmontaje de la concepción tradicional sobre la visualidad en el museo y la condición que le ha acompañado por siglos que lo dispone como un lugar de silencio. Especialistas en estudios sonoros han argumentado que la idea de un museo silencioso no es viable debido a que el sonido está siempre presente "(…) ya sea de manera incidental o deliberada, extremadamente ruidoso o imperceptible, o en las conversaciones e imaginación del público" (Kelly, 2017, p. 5). No se trata de descartar al silencio como tema de abordaje desde el museo, sino de problematizar cómo el enfoque occidental de un museo visual y silencioso ha limitado el estudio del sonido como agente mediador en el entorno museal. Sobre todo, porque este pensamiento del museo silencioso trajo consigo formas de actuar que develan comportamientos del público dentro de las salas de exposición; por ejemplo, la práctica de bajar el volumen de voz y hacer más pausados los movimientos para no provocar ruidos dentro del espacio expositivo si bien responde al objetivo de contemplar la obra sin ninguna distracción, y de considerar al silencio como un vehículo para conectar con el sentido de la obra, a decir, de "obtener la verdad esencial de la exposición" (Bubaris, 2017, p. 391) también despliega información en el museo sobre la "relación entre el observador y el objeto que usualmente está concebida en términos de visión y visualidad" (Cox, 2015, p. 215).

Si bien el sonido estuvo presente desde la fundación del museo, –recordemos que las colecciones particulares que se mostraban en espacios privados durante el Renacimiento exhibían instrumentos musicales, entre otros objetos, incluso, la propia experiencia de admirar la colección podía ir acompañada de música en vivo– (Wiens y Visscher, 2019, p. 277), la presencia del sonido en el museo cobró empuje desde las primeras décadas del siglo XX, siendo materia para la creación de obra artística, momento en el que se subrayó el uso del sonido como tal, y no a la música, dentro del arte. Es referente el Manifiesto El arte de los ruidos de Luigi Russolo de 1913 en el que se establece la exploración del sonido para lograr la experimentación con el ruido musical que satisfaga la sensibilidad de músicos y escuchas. Hasta aquí se admite que el uso del sonido ha existido en su forma natural, desde la voz de les mediadores, y a través de soportes análogos, sin embargo, se reconoce que su impulso, reconocimiento y mayor inclusión se logró en el contexto digital y con apoyo de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC). Es decir, se dio en un contexto en

el que el museo comenzó a utilizar herramientas de factura tecnológica digital para apoyar la museografía, mediar la obra con el público asistente, difundir su misión y expandir su espacio de exposición, por mencionar algunas razones. En la actualidad aproximarse a la discusión sobre la definición del museo del siglo XXI está relacionada con el contexto tecnológico desde el cual se proyecta frente a sus visitantes.

El museo utilizando el sonido recreado promovió la escucha continua de determinados materiales sonoros. Situación que comenzó a perfilar la recepción del sonido museal en dos vías fáciles de identificar: como parte de las exposiciones y también como audioguía. Ambas con narrativas completamente diferentes, pero convocando siempre a la escucha. La era digital, con la introducción de las TIC al museo, abrió la posibilidad de experimentar con el sonido digital, siempre agenciando su utilidad y alcance a partir de la tecnología con la que cuenta cada museo. Lo anterior podría aproximar una suposición, en el sentido de que, a mayor uso de la tecnología, mayor potencialidad del sonido; sin embargo, no es así. Que un museo cuente con vasta tecnología de punta relacionada con el sonido no resuelve la utilidad y orientación que se le dé a esa tecnología, ni al fenómeno sonoro. En general lo que presupone la adquisición de tecnología digital para el área educativa de un museo es su intención por expandir y amplificar el mensaje museal. Así, el alcance tecnológico se centra en la función de crear otras formas de concebir al museo desde la percepción de su visitante, no solamente de alterar el espacio físico, sino de que su desarrollo ofrezca una nueva sensibilidad perceptiva a la ya acostumbrada (Baca Martín, 2005, p. 161).

El estatus actual de la tecnología y su utilidad en el museo tiene un carácter exploratorio sobre nuevos modos de saber del arte y las narrativas museales, que no siempre se cumple por diversas razones que no solamente recaen en la precariedad de la tecnología con la que se cuenta, sino muchas veces por el desconocimiento de la misma por parte del museo y sus usuarios. Si inicialmente la tecnología en el museo sirvió como apoyo para la museografía y como una extensión del discurso curatorial llevado a una página web, su incorporación actual busca promover la idea de un museo más participativo donde el visitante pueda ser el protagonista en la construcción de su propio conocimiento, siempre siguiendo sus propios intereses (Yáñez de Aldecoa y Gisbert Cervera, 2012, p. 249). Cuestión que es notoria en el año 2020, a partir de la pandemia por SARS CoV 2, periodo en el cual muchos museos cerrados dadas las circunstancias del confinamiento se apoyaron en la creación de diversos pódcast[12] con la intención de mantener un acercamiento con su público[13].

12 Siguiendo la definición de Federico Borges, el pódcast es un archivo digital de sonido. Federico Borges, *Profcasts. Aprender y enseñar con podcast* (Barcelona: Editorial UOC, 2009), 17. Según Isabel Solano Fernández y María Sánchez Vera la primera vez que la palabra *pódcast* apareció en un diccionario fue en el New Oxford American Dictionary en 2005, que lo definía como "una grabación digital de un programa de radio o cualquier formato de audio que se ponía al libre acceso en internet para que pudiera ser descargado". De acuerdo con las autoras, lo que distingue al pódcast de algún audio grabado es la sindicación de archivos de audio utilizando el sistema RRS que permite la búsqueda de audios y su descarga periódica. Isabel Solano Fernández y María Sánchez Vera, "Aprendiendo en cualquier lugar: el podcast educativo" en *Pixel-Bit: Revista de medios y educación, 36*(2010), pp. 126-127. Por su parte, La *National Learning Infraestructure Initiative*, NLII, lo define como un recurso digital usado como herramienta de apoyo para el aprendizaje. Ma. Paz Prendes Espinosa, Isabel Gutiérrez Porlan y Francisco Martínez Sánchez, (2010). *Recursos Educativos en Red*. Madrid: Editorial Síntesis, p. 45.

13 Es importante señalar que antes del 2020, museos como el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, los museos del Instituto Smithsoniano ya tenían una larga trayectoria tanto en la creación de radios de museo como pódcast de museo, podría decirse que son pioneros en la exploración sonora no solo desde la práctica artística, sino como parte de su tarea educativa. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona Radio WEB MACBA «https://rwm.macba.cat/es/sobre-rwm», Radio del Museo Reina Sofía «https://radio.

A saber, el pódcast desde su origen ha sido utilizado en las aulas como apoyo al proceso de aprendizaje, por tanto, sus contenidos han estado orientados a temas didácticos. En su estructura es posible notar la herencia de los programas de radio, que utilizan al igual que estos elementos de la narrativa literaria y periodística para su conformación, tales como el monólogo, el diálogo, la entrevista, la crónica, o la ficción en la que se apoyan para la creación de escenarios o situaciones. En el marco del museo, el pódcast al generar situaciones espacio-temporales diferentes a las condiciones físicas que ofrece el museo ha permitido inaugurar escenarios nuevos donde el sonido es la pieza clave de la comunicación entre el museo y su público. El pódcast se ha vuelto recurso para las áreas educativa y comunicativa del museo por medio del cual presentan contenidos realizados exprofeso para ser escuchados, no ya como una audioguía que en su narración reitera sobre los espacios visibles al narrar "a la derecha encontrarás la obra del pintor", por el contrario, el pódcast subraya su independencia de la condición visual, y en su creciente desarrollo apela a la conformación de comunidades de escucha que ya se vuelven seguidoras de los contenidos sonoros del museo.

El pódcast del museo representa un archivo sonoro diseñado por la institución que ha de promover sus contenidos desde la lógica del lenguaje sonoro para ser recibido por un público escucha. Uno de los primeros pódcast que realizó un grupo de estudiantes en su visita a un museo fue el que cita el *New York Times* el 28 de mayo de 2005. Este periódico publicó una nota bajo el título *With Irreverence and an iPod, Recreating the Museum Tour*[14] en la que se informó sobre la actividad que dicho grupo del Marymount College in Manhattan, guiado por David Gilbert, su profesor, realizó dentro de las instalaciones del MOMA. A saber, se trató de una guerrilla de pódcast[15]. Para Peter Samis (2008) esto produjo una serie de voces que expuso el empoderamiento del público para hablar del arte desde su propia perspectiva (p. 6). Para su creador, Gilbert, esta circunstancia permitía que sus estudiantes, siendo visitantes del museo, tomaran una postura frente a la institución,[16] que fueran creadores del discurso museal, asimismo, se dio cuenta que este recurso generaba ubicuidad del contenido que, hasta entonces, solo estaba albergado en el museo[17].

En el 2022 continúan ejemplos de los pódcast de museo emergentes del periodo pandémico, algunos producidos de manera esporádica, varios de ellos ya no se producen o actualizan, sin embargo, están a disposición libre un número de archivos que son descargables[18]. En la revisión de estos pódcast es posible distinguir que destacan el contenido temático y la narrativa sonora. Las voces que han de

museoreinasofia.es/» Sidedoor: A Podcast from the Smithsonian «https://www.si.edu/sidedoor».

14 The New York Times. *With Irreverence and an iPod, Recreating the Museum Tour* «https://www.nytimes.com/2005/05/28/arts/design/with-irreverence-and-an-ipod-recreating-the-museum-tour.html» (consultado el 30 de abril de 2019).

15 Proyecto que puede escucharse en Art Mobs «https://mod.blogs.com/art_mobs/2021/09/the-original-artmobs-moma-audio-guides-restored.html» (consulta noviembre 2021).

16 Entrevista a David Gilbert por Neal Conan «https://www.npr.org/transcripts/4701062» (consulta el 15 de julio de 2021).

17 Art Mobs «https://mod.blogs.com/art_mobs/2005/05/index.html» (consulta noviembre 2021).

18 Pódcast del Museo Amparo, Puebla, México, «https://podcasts.google.com/feed/aHR0cHM6Ly9hbmNob3IuZm0vcy9jYzk3YWYwL3BvZGNhc3Q-vcnNz?sa=X&ved=0CAMQ4aUDahcKEwiYj9f-ma7vAhUAAAAAHQAAAAAQ-BA&hl=es-419»; Pódcast #SepultarElPasado del Museo Espacio, Aguascalientes, México «https://anchor.fm/museo-espacio-16»; Pódcast Postales Sonoras del Museo Nacional de Arte, Ciudad de México, México «https://open.spotify.com/show/7JSP04fk48gQ630AGk1MNb»; Pódcast El ruido inconforme del Museo Experimental El Eco, Ciudad de México, «https://eleco.unam.mx/tag/el-ruido-inconforme/»; Pódcast Museo Leonora Carrington, San Luis Potosí, México, «https://open.spotify.com/show/2rUD-NONT47a1Ky6x41gsqE».

hablar del objeto de estudio o del tema provienen de los especialistas, pero también se cuenta con la participación de profesionales de otras disciplinas. La producción de pódcast, así como de otros recursos sonoros producidos por el museo, reitera la concepción de un público escucha, el *escucha museal*, sobre todo subraya que esta presencia del escucha tiene una historia que nació desde los primeros encuentros del museo con el medio radiofónico, pues mientras el museo "se ha proyectado hacia afuera, también ha traído a los medios hacia adentro: las transmisiones en vivo en la década de los veinte, las audioguías en los cincuenta y los pódcast a partir del 2010" (Wasson, 2015, p. 603).

Es posible admitir hasta aquí que el sonido y la escucha representan un binomio inseparable, pero a la vez son mecanismos propios de formulación de epistemes sobre los modos de relacionarnos en el entorno y con sus objetos inmediatos. La escucha del museo desarticula saberes que han sido permeados desde la vista reconocida como el único sentido activo capaz de percibir experiencias de aprendizaje dentro del museo. La normatividad que ha imperado desde el nacimiento del museo sobre su visualidad es puesta en crisis desde la escucha. Una figura del escucha como sujeto, naturalizado por el propio museo, representaría un desmontaje al entramado hegemónico de la experiencia visual en el museo. La concepción de la escucha, como ejercicio, en y del museo es resultado de un giro aural, pero también tecnológico que sucede en el museo y que se cuestiona a cada tanto sobre su vigencia variable y actualización oportuna. Lo digital sonoro está atravesado por el tiempo en tanto rinde batallas contra su propia actualidad que le recuerda su tiempo finito en el que debe resolver su propia sustentabilidad, y atenderse desde la geografía de su enunciación, en este caso, el museo.

Referencias

Alitalo, S. (2009). Estratografía de la escucha. En *Foro Mundial de Ecología Acústica. Megalópolis sonoras. Identidad cultural y S sonidos en peligro de extinción*, (Coord.) Perla Olivia Rodríguez Reséndiz, (pp. 217 – 28). Ciudad de México: Fonoteca Nacional, CONACULTA.

Arnott, S. R. y Alain, C. (2014). A Brain Guide to Sound Galleries. En *The Multisensory Museum. Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory and Space*, (Edit.) Nina Levent y Alvaro Pascual-Leone, (pp. 85 – 107. Lanham: Rowman & littlefield.

Baca Martín, J. Á. (2005). *La comunicación sonora. Singularidad y caracterización de los procesos auditivos*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Bieletto-Bueno, N. (2016). Lo inaudible en el estudio histórico de la música popular. Texto de reflexión crítica. *Resonancias, 20*(38), pp. 11 -35.

———. (2019). Construcción de la marginalidad de los músicos callejeros. El caso del "Rey Oh Beyve". *Cultura y Representaciones Sociales, 14*(27), pp. 309 - 47.

Borges, F. (2009). *Profcasts. Aprender y enseñar con podcast*. Barcelona: Editorial UOC.

Bubaris, N. (2014). Sound in museums – museums in sound. *Museum Management and Curatorship, 29*(4), pp. 391 – 402.

Casanova, C. (2001). La audición humana: puerta abierta a la comunicación. En *La percepción auditiva. Un enfoque transversal*, (Coord.) Inés Bustos Sánchez, (pp. 33-47), Madrid: ICCE.

Cox, R. (2015). There´s something in the air. Sound in the museum. En *The International Handbooks of Museum Studies. Museum Media.* (Edit.) Michelle Henning, 3, Chichester: John Wiley & Sons, Ltd.

Domínguez Ruíz, A L. (2011). "Digresión sobre el espacio sonoro. En torno a la naturaleza intrusiva del ruido". *Cuadernos de vivienda y urbanismo*, 4(7), pp. 26 – 36.

———. (2019). El oído: un sentido, múltiples escuchas. Presentación del dossier Modos de Escucha. *El oído pensante, 7*(2), pp. 92 – 110.

Eidsheim, N. S. (2015). *Sensing Sound: Singing & Listening as Vibrational Practice.* Durham: Duke University Press.

Feld, S. (2013). Una acustemología de la selva tropical. *Revista Colombiana de Antropología, 49*(1), pp. 217 – 39.

Good, K. D. (2016). Radio's Forgotten Visuals. *Journal of Radio & Audio Media, 23*(2), pp. 364 – 368.

Goycolea, M. (2017). Epistemología de la escucha y construcción de sentido. *Crítica.cl. En el mundo de la palabra, las ideas y los ideales*. Revista Latinoamericana de Ensayo, año XXV. «https://critica.cl/izquierda/epistemologia-de-la-escucha-y-construccion-de-sentido»

Kelly, C. (2017). *Gallery Sound*. Nueva York: Bloomsbury Academic.

Pinch, T., y Bijsterveld, K. (Coords.) (2012). New Keys to the World of Sound. En *The Oxford Handbook of Sound Studies*, (pp. 3 –35). Oxford: Oxford University Press.

Prendes Espinosa, Ma. P.; Gutiérrez Porlan, I., y Martínez Sánchez, F. (2010). *Recursos Educativos en Red*. Madrid: Editorial Síntesis, S.A.

Ramsey, G. F. (1938). *Educational Work in Museums of the United States: Development Methods and Trends*. Nueva York: H.W. Wilson Company.

Rogoff, I. (junio 2011). "El giro", *Arte y políticas de identidad, 4*, pp. 253 – 266.

Samis, P. (2008). The exploded museum. En *Digital Technologies and the Museum*
Experience. Handheld guides and other media, (Coords.) Loïc Tallon y Kevin Walker, (pp. 3 – 17). Lanham: AltaMira Press.

Solano Fernández, I. y Sánchez Vera, M. (2010). Aprendiendo en cualquier lugar: el podcast educativo. *Pixel-Bit: Revista de medios y educación, 36*, pp. 125 – 139.

Wiens K. y De Visscher, E. (2019). How Do We Listen To Museums? En *Curator. The Museum Journal, 62*(3), pp. 277 – 281.

Wasson, H. (2015). "The Elastic Museum. Cinema Within and Beyond". En M. Henning (Ed.) *The International Handbooks of museum studies: Museum Media*. (pp. 603 – 627). Nueva York: John Wiley &Sons.

Witcomb, A. (2015). Toward a Pedagogy of Feeling. Understanding How Museums Create a Space for Cross-Cultural Enconunters. En *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Theory.* Andrea Witcomb y Kylie Message, pp. 321-344). Nueva Jersey: John Willey & Sons, Ltd.

Woodside, J. (2016). Lenguaje sonoro: identidad y construcción de sentido a partir del diseño sonoro y la música. En *Apreciaciones socioculturales de la música*,

(Edts.) A. Granados y J. Hernández, (pp. 339 – 62). México: UAM – Azcapotzalco.

Yáñez de Aldecoa, C. y Gisbert Cervera, M. (2012). La influencia de las TIC en los museos de Andorra. Modelos de uso, problemas y retos de integración. *SIAM. Series Iberoamericanas de Museología, 3*, pp. 245 – 255.

Fuentes digitales

El Museo Tamayo abre espacio radiofónico con música, arte y cultura urbana «https://inba.gob.mx/prensa/12423/el-museo-tamayo-abre-espacio-radiof-oacutenico-con-m-uacutesica-arte-y-cultura-urbana»

Radio Rufino «https://www.spreaker.com/user/radiorufino»

Taller Tamayo «http://tallertamayo.org/estudio-abierto/radiorufino/»

The New York Times. *With Irreverence and an iPod, Recreating the Museum Tour*
«https://www.nytimes.com/2005/05/28/arts/design/with-irreverence-and-aipod-recreating-the-museum-tour.html»

Entrevistas realizadas por la autora

Isaac Torres, artista visual, Ciudad de México, 28 de junio de 2019.
DJ ZEE, César Nava, y VIX, Víctor Guerra, Ciudad de México, 30 de junio de 2019.



Autorretratos Maru Florecida (Mary Andrade)

Fotografía Taller Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes, *proyecto TransMigrARTS*, UDFJC