
José Luis Espejo Ed.
Escucha, por favor

a José Manuel Costa

José Luis Espejo Ed.
Escucha, por favor
(13 textos sobre sonido para el arte reciente)

Edita:
Publicaciones de Arte y Pensamiento / PROAP
Juan de Izziar, 5
28017 Madrid – España
Telf.: +34 91 404 97 40
www.exitmedia.net

Editor: Clara López
Coordinación editorial: Marta Sesé
Traducción del texto de Helga de la Motte-Haber: Andreu Monfà
Traducción del resto de textos: BABEL 2000 SA
Diseño de la colección: Adrián & Ureña
Maquetación: Estudio BLG
Copyright de los textos: sus autores

Impreso en España por Escritorio Digital, S.L., Madrid
Depósito Legal: M-19193-2019
ISBN: 978-84-940585-8-5

.....

Índice

PRÓLOGO

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| José Luis Espejo. <i>¡Oiga!</i> | 9 |
| Pauline Oliveros. <i>Auralizando en la Sonosfera: Vocabulario para el sonido interno y la emisión del mismo</i> . 2011 | 15 |
| Douglas Kahn. <i>Las Artes del Sonido y la Música</i> . 2006 | 19 |
| Helga de la Motte-Haber. <i>El arte sonoro en el siglo xx: una cronología</i> . 1996 | 29 |
| Andrey Smirnov. <i>Sonido en Z. Experimentos con sonido y música electrónica a principios del siglo xx en Rusia</i> . 2013 ... | 63 |
| Carmen Cecilia Piñero Gil. <i>Carmen Barradas: Modernidad y Exilio Interno</i> . 2009 | 79 |
| Brian Morton. <i>Una chica bañada en dulce, desafiadora de la gravedad y estilizada</i> . 2007 | 101 |
| Hildegard Westerkamp. <i>Paseo Sonoro</i> . 1974 | 111 |
| David Crowley. <i>Sonificando al cuerpo eléctrico. Experimentos de arte y música en la Europa del Este de 1957 a 1984</i> . 2012 | 127 |
| John Oswald. <i>Plunderfonía</i> . 1985 | 175 |
| David Toop. <i>Volviendo la vista atrás hacia Sonic Boom</i> . 2016 | 195 |
| Bonaventure Soh Bejeng Ndikung. <i>Every Time A Ear Di Soun La radio como medio para investigar la historicidad de lo audible y la corporeización del espacio sonoro</i> . 2017 | 213 |
| Susan Campos Fonseca. <i>Experimentalismo(s) y microcolonialidad de la escucha</i> . 2019 | 225 |
| José Manuel Costa. <i>Hacia una nueva economía del arte (sonoro)</i> . 2016 | 241 |
| Bibliografía | 251 |

JOSÉ LUIS ESPEJO

El trabajo más interesante a la hora de proponer este índice ha sido imaginar quién iba a leer esta segunda línea. Qué grado de interés sobre este tema, el de los sonidos en el arte, debía tener esa persona (es decir, tienes tú).

Si era una persona con conocimientos en la materia se estaría preguntando, después de haber mirado el índice ¿dónde están John Cage y Luigi Russolo? Bueno, si esta hipotética persona ha llegado a hacerse esa pregunta es posible que ya conozca las traducciones de algunos textos básicos de estos autores. Si es la primera vez que se acerca a esta materia tampoco habrá problema si no los conoce, porque a lo largo de la lectura aparecen varias veces y, en realidad, están en la bibliografía.

Esa persona, que estará leyendo este texto en castellano, encontrará innumerables puntos ciegos una vez que lo mire más detenidamente, especialmente referidos a artistas y exposiciones en

el contexto del habla hispana donde se distribuye el libro. Es cierto, pero antes de nada hay que decir que este es, sobre todo, un libro de traducciones que permita a personas interesadas por el arte, el sonido o la música, tomar referencias para entenderse con los últimos cien años de su historia a través de ciertas exposiciones, algunas publicaciones relevantes y unos pocos nombres importantes que no siempre han tenido el calado necesario. No se encuentra aquí, más que brevemente en palabras de Douglas Kahn, ningún debate sobre lo que debería de ser el arte, la música o el arte sonoro. Esta selección de textos quiere expandir antes que definir, abrir las “puertas al campo”, borrar los límites de aquello que no lo tiene.

La historia que esta selección presenta no es muy distinta a la de otros libros publicados sobre el tema, solo que se resalta el trabajo de personas que, bien por su lugar de nacimiento, bien por su género, bien por su visión de la música y del arte, no han sido declarados como “capitales” de la historia. Si, por ejemplo, miramos Europa un poco más desde el Este veremos como el cine, y no tanto la radio o el auditorio, se convierten en el espacio principal de experimentación dado que, como Dziga Vertov comprendió muy pronto, el fonógrafo no dejó cristalizar las ideas que le permitirían a los artistas soviéticos el celuloide. Si miramos América un poco más desde el Sur y el Centro, veremos que es necesario repasar la idea misma de experimentación por su disposición excluyente.

Digámoslo de otro modo. Esta no es estrictamente una historia de pioneras. En este libro nadie viaja desde un lugar hacia lo desconocido abriéndose camino con un micrófono. Algunas de estas personas y textos se conectan, pero no terminan de marcar una línea, sino que es por la relación entre cada cual y su conjunto que llegamos a darnos cuenta de cuántas personas y textos nos quedan por conocer aún.

¿ARTE SONORO?

Si en la ordenación de las siete artes del periodista Ricciotto Canudo de 1911 la música estaba en el cuarto lugar ¿Por qué debió el arte contemporáneo inventar un arte sonoro distinto al arte de la música? Se supone que el término lo acuñó Max Neuhaus en Estados Unidos, y que la primera instalación del artista es *Drive In Music* de 1967. Sin embargo, antes de esa fecha, hubo personas trabajando con el sonido como material y, de hecho, el propio Neuhaus, que también era músico, puso en duda este término en el artículo *Sound Art?*, publicado en 1996. El término ha sido más utilizado para montar exposiciones que para escribir historia y, desde 1967 hasta la fecha de publicación de este volumen, se ha convertido más en una convención en la que enmarcar trabajos diversos que en una categoría artística sólida. Engloba, según una clasificación oficial, trabajos y obras sonoras que, siendo susceptibles de ser aceptados por el mercado y las instituciones del arte contemporáneo, tienen menos éxito en las academias y programas musicales.

Pero pese a que nos resistimos a hablar de arte sonoro, sí que nos vamos a quedar en los márgenes de su historia oficial. Estos márgenes han sido delineados, consciente o inconscientemente, aceptando dos construcciones narrativas: una de ellas es lo “moderno” en Europa y Estados Unidos, y la otra, las estrechas fronteras del “arte contemporáneo” y sus sistemas. Esto no quiere decir que vayamos a hablar solo de arte contemporáneo europeo y norteamericano, sino que, dado el carácter introductorio del libro, no visitaremos las islas más remotas del relato situadas fuera de la modernidad y del mercado, sino solo algunos pueblos singulares dentro del sistema del arte.

¿Qué significa esto? Significa que seguiremos teniendo como puntos de referencia las exposiciones, editoriales y revistas en las que se mueve habitualmente el arte, y que no nos adentraremos en el espacio indefinido donde el ruido y el sonido se convierten en actitudes estéticas más allá de su valor económico o académico. Es

decir, al hablar de arte contemporáneo estamos sujetos a las definiciones instituyentes marcadas, en gran medida, por las capacidades de su mercado. Sin embargo, el uso de sonidos no musicales supera con creces las capacidades definitorias del arte: las fiestas, los rituales, las mascaradas, los gritos, las caceroladas, las romerías, las campanadas, los susurros, los anuncios... todos ellos tienen un valor cultural y estético incalculable e imprescindible en la vida de muchas personas.

En parte, por todo ello, se ha preferido hablar de arte reciente.

LOS TEXTOS

Dentro de este arte reciente se ha prestado especial atención a lo que Europa y Estados Unidos han denominado Sur y Este. El Sur como esa zona que no tiene que ver con su posición meridiana, sino con su relación económica y discursiva con Europa y Estados Unidos. El sur está aquí, en Uruguay y en el interior del exilio de Carmen Barradas, figura clave, pero aislada, de las llamadas vanguardias históricas de la primera mitad del siglo xx, así como en las reflexiones sobre microcolonialidad que Susan Campos Fonseca organiza desde Costa Rica y la perspectiva atlántica según la cual Bonaventure Soh Bejeng Ndikung trabajó para la Documenta 14 de Kassel con sede en Atenas. En el Este, la parte Soviética de Europa hasta 1989, el relato queda marcado por la experimentación audiovisual de los primeros años de la Revolución Rusa en el texto de Andrey Smirnov, prolongándose en el trabajo de David Crowley sobre la experimentación en las ex-repúblicas soviéticas.

Hay nombres que, estando dentro de las fronteras europeas y estadounidenses, no han sido traducidos hasta ahora, ni tratados con demasiada profusión en otras colecciones de textos anglosajones¹. Hildegard Westerkamp, protagonista del movi-

1 Christopher Cox y Daniel Warner en *Audio Culture*, un reader editado en Continuum en 2006, incluyen textos completos de Pauline Oliveros y John Oswald. Brandon Labelle, en *BackGround Noise*, de Continuum 2003, también

miento canadiense del Paisaje Sonoro con su histórico *Paseo Sonoro* (*Soundwalking*) que está aquí traducido y reeditado. El planteamiento de *Sonosfera* de Pauline Oliveros, cuyas ideas bien podrían marcar el relato estadounidense, desde el *San Francisco Tape Music Centre* hasta su proyecto de Escucha Profunda (*Deep Listening*). También resulta fundamental repasar la figura de Charlotte Moorman según el texto de Brian Morton; Moorman fue una integrante indispensable de Fluxus, convertida en *vedette* por el mismo movimiento y repositionada en este texto por su carrera musical. Por último, John Oswald, quien acuña la *Plunderfonía* o saqueo sonoro como método dentro de los patrones de una música no anclada en la auto-referencialidad académica del arte sonoro.

Desde el punto de vista de las exposiciones, se repasan la berlinesa *Klangkunst* de 1996, que se sitúa a sí misma en la historia de las vanguardias históricas con la extensa cronología de Helga de la Motte. También *Sonic Boom*, en Londres, muchas veces citada, criticada y revisada aquí en la entrevista a su curador David Toop. *Sounding the Body Electric* en Łódź, Polonia, en 2012, de la que se rescata el texto del catálogo David Crowley. Por último, *Documenta 14*, entre Kassel y Atenas, quizá el ejemplo más característico del momento en que se publica esta selección y desde donde Bonaventure Soh Bejeng Ndikung propone, no tanto un nuevo vocabulario, como expone Oliveros, sino un modo de comunicación material y espiritual que revise la doble moral de la tradición europea.

dedica secciones completas a Oliveros en su capítulo sobre sonido para lugar específico y a Westerkamp en el dedicado a entorno. Sin embargo Seth Kim Cohen en *The Blink of the Ear*, publicado por Continuum en 2009, solo cita a John Oswald para hablar de Jarrod Fowler y a Pauline Oliveros para hablar de John Cage. Alan Litch en *Sound Art*, que nunca fue considerado un libro de referencia, cita un disco de Westerkamp y la colaboración de Moorman con Nam June Paik. Estos nombres no aparecen en los libros *Sound Gallery* publicado por Bloomsbury en 2017, ni *SOUND* en MIT 2011, ambos de Caleb Kelly, si bien es cierto que el primero se detiene en la instalación sobre la que ninguna de estas personas se ha caracterizado. Tampoco hay rastro de estos nombres en *Noise Water Meat* de Doglas Kahn para M.I.T en 1999.

AGRADECIMIENTOS

Una mención especial requiere el texto de la persona a la que va dedicado este libro, José Manuel Costa, quien comenzó este proyecto para EX(it)Libris. De entre su extensísima producción, especialmente periodística, hemos elegido este texto porque interpela a las instituciones a la vez que orienta a las personas que quieran dedicarse a esto del arte que, en algunos casos, también suena. Esta es una mención profesional pero también personal. Si *uno* ha seguido los textos y programas de radio de José Manuel Costa sabe que esa palabra, *Uno*, era el pronombre indefinido desde el que este crítico presentaba su análisis habitualmente, haciendo todo lo contrario a sentar cátedra pero dejando tras de sí a un inmenso grupo de alumnos bastardos para los que sus palabras no iban a misa, como tiene que ser, pero para los que resulta difícil montar un juicio sobre algo referido al arte y la música inmediatamente actual sin tener en cuenta sus consejos.

Por último, a riesgo de que este no sea el espacio adecuado, quiero agradecer al equipo de EX(it) Libris, Marta Sesé, Clara López y Rosa Olivares por haber hecho posible este proyecto. También a las personas implicadas en Mediateletipos.net y Ursonate Fanzine, en especial a Chiu Longina, Oscar Martín, Abraham Rivera o Mikel R. Nieto. Por supuesto sería injusto obviar a personas que me dieron herramientas para ordenar mis intereses, especialmente Jesús Carrillo o Juan Antonio Ramírez. Tampoco podemos olvidar a quienes han ojeado y revisado los índices y pruebas que han dado forma a esta publicación y han resuelto, de distinto modo, los cientos de dudas que implican escoger 13 textos; gracias Rubén Coll, Pablo Sanz, Xoan-Xil López, Xabier Erkizia, María Andueza, Miguel Molina Alarcón, Andrea Zarza, Arnau Horta, Alejandro L. Madrid, Luis Alexandre Casanovas, Susan Campos Fonseca, Mayra Estévez Trujillo, Cdrick Fermont, Olga Sevillano, Alfredo Aracil, Rut Contero, Esther Villar y Belén Espejo.