



I Simposio Internacional de Arte Sonoro

**“Mundos Sonoros: cruces,
circulaciones, experiencias”**

Ponencias

13 y 14 de septiembre de 2018

UNTREF UNIVERSIDAD NACIONAL
DE TRES DE FEBRERO

untref.edu.ar

[f](#) [t](#) /untref

MAKING IT HEARD: EL ARTE SONORO BRASILEÑO Y EL ARCHIVO COMO HERRAMIENTA DE INVESTIGACIÓN

Rui Chaves - Fernando Iazzetta

Resumen

Este artículo propone una reflexión sobre la función del archivo como herramienta de investigación. El objeto de este archivo se centra en la producción de artistas brasileños que trabajan en el campo del arte sonoro. Los resultados planificados de este proceso consisten en crear una plataforma on-line y una publicación de varios autores sobre el tema. Este proceso está enmarcado por una preocupación metodológica en términos de representación y representatividad, y en la relación entre la producción local y una historiografía que tiende principalmente a presentar artistas europeos o estadounidenses. En este sentido, el archivo es una herramienta para construir una contra-narrativa crítica y de este modo producir una discusión contingente y no hegemónica de lo que podría ser el arte sonoro brasileño.

Palabras clave: archivo, arte sonoro, cotidiano, metodología, representación

Introducción

Nuestro texto pretende principalmente presentar una reflexión sobre un proceso de mapeo relativo al arte sonoro brasileño. Esta acción consistió en dos iniciativas. La primera es *Nendú: A Possible Archive of Brazilian Sound Art Made Between 2015-2018*, una plataforma¹ digital que reúne el trabajo de artistas brasileños que desarrollan obras con sonido en diferentes áreas de la práctica (radio arte, grabación de campo, iniciativas comunitarias, intervenciones *site-specific*, performance, poesía, instalación y escultura, etcétera). El Nendú sirvió de base y de motivación para una segunda iniciativa: la publicación de un libro que cuenta con la colaboración de varios autores dedicado al arte sonoro brasileño y titulado *Making it Heard: A History of Brazilian Sound Art*. Esta publicación no pretende ser una gran narrativa sobre lo que es el arte sonoro brasileño.

¹ La plataforma fue diseñada por la artista brasileña Ariane Stolfi.

Al contrario, presentamos visiones que explicitan diferentes formas de pensar la producción sonora y se refieren a aspectos tan diversos como la performance, el feminismo, el activismo político, las relaciones con el cotidiano brasileño, el mercado y la industria fonográfica brasileña, la idea de *gambiarra*, los usos particulares de tecnologías sonoras, etcétera. El libro cuenta con la contribución de diferentes autores que aluden, de forma connotativa y simbólica, a lo cotidiano político, sonoro, social y urbano locales: Ricardo Basbaum, Ana Maria Ochoa, André Damião, Vivian Caccuri, Giuliano Obici, Thaís Aragão, Paulo Dantas, Lílian Campesato, Yuri Bruscky, Tania Neiva, Lúcio Agra. A través de una postura non-formalista, la organización de este libro se basa en la idea de que el arte sonoro es un lugar poroso en el que resuena la evidente especificidad de la experiencia y la presentación de trabajos que suenan –en términos temporales, espaciales o formales– pero que no excluyen la conexión práctica, conceptual e histórica con la música, la arquitectura, la performance, o las artes visuales.

Ambos esfuerzos, el archivo Nendú y el libro, demuestran una preocupación metodológica en términos de representación y representatividad, en la relación entre la producción local y una historiografía que tiende principalmente a presentar artistas europeos o estadounidenses. Este artículo discutirá la metodología desarrollada para la realización de estos proyectos. A continuación presentaremos las motivaciones para la creación del Nendú y, finalmente, apuntaremos hacia un esfuerzo de construcción de narrativas contrahegemónicas en la(s) historia(s) de la música y del arte.

Archivo, representación y epistemología

La ausencia de representatividad no es un hecho exclusivo del arte sonoro y la crítica poscolonial ha señalado recurrentemente las asimetrías embutidas en las historias canónicas de la música y del arte, junto con la tendencia a producir generalizaciones que se derivan de lo particular, pero se confunden con lo universal. En este sentido, el archivo es una herramienta para construir una contra-narrativa crítica, estimulando una discusión contingente y no hegemónica de lo que podría ser el arte sonoro brasileño.

En términos generales, esta discusión epistémica ha sido el núcleo de varios pensadores poscoloniales, pero nos centraremos en el trabajo del sociólogo portugués Boaventura Sousa Santos y en lo que él considera como pensamiento abisal (Santos, 2009). Veamos

un ejemplo crudo de esto. Si observamos con atención el contenido ofrecido en cursos tradicionales de música en la universidad, es fácil constatar que los compositores abordados son mayoritariamente hombres, blancos y europeos o estadounidenses. La teoría y la práctica enseñadas en su mayor parte provienen de una tradición europea. ¿Podemos asumir con seguridad que hay otros tipos de prácticas musicales que han sido excluidas? Entonces ¿que tenemos aquí? Una práctica local de origen que se ha expandido y difundido como universal. Según Sousa Santos, esta confusión entre prácticas locales y “universales” resulta del colonialismo. Cuando se niega por un largo tiempo la humanidad de alguien, se niega su capacidad de agencia y de producir conocimiento (Santos, 2009: 29). Por lo tanto, lo que una vez fue una producción localizada (en música, arte, historia o ciencia) se transformó en un esfuerzo universal, hegemónico y canónico. Peor aún, cuando esto ocurrió, varias de las áreas de conocimiento mencionadas olvidaron que la epistemología nunca se separa de las condiciones culturales, materiales, sociales y económicas que la sustentan. Aún peor, este proceso ha imbuido al acto de crítica de la necesidad de afiliación a un contexto europeo específico. No estamos diciendo que uno no debe establecer conexiones cuando sea necesario, sino que debemos tener más opciones. Por lo tanto, Sousa Santos aboga por un retorno crítico a lo local, donde se pueden abrir canales de diálogo entre diferentes formas de conocimiento localizado o expresiones canónicas (Santos, 2009: 45-57). La discusión sobre el arte sonoro puede y debe hacerse en resonancia con diferentes formas de conocimiento en lugar de someterse a una afiliación. Esto implica tener en cuenta los elementos contextuales ya mencionados. Para ser claros, no estamos abogando por un retorno al aislacionismo o al nacionalismo (con todos los peligros que estas posturas conllevan). Lo que estamos discutiendo es una promoción abierta de otras historiografías y mucha más representatividad. De hecho, esperamos que, al hacerlo, también se esté promoviendo una discusión menos normativa de lo que el arte sonoro puede y debe ser.

Nendú

Nendú es una palabra de origen indígena tupi que significa oír, escucharse. La creación de esta plataforma online tuvo como base los siguientes objetivos: 1) crear un espacio de difusión y conocimiento de la práctica local (el ‘mapa’); 2) provocar conversaciones sobre los procesos de documentación que ilustran trabajos individuales de creación (el

‘diario’). El impulso inicial detrás de este esfuerzo de archivo se refería al hecho de que había poca bibliografía o pocas iniciativas que intentaban captar lo que los artistas que trabajan en el campo del arte sonoro tenían para decir. Aunque ha habido durante la última década un esfuerzo serio hacia el desarrollo de diferentes formas de crítica con respecto a la práctica (Campesato, 2007; Labelle, 2006, 2010; Voegelin, 2010; Kim-Cohen, 2009, 2013), no se ha realizado mucho trabajo sistemático en términos de recopilación de relatos de primera mano por parte de artistas involucrados en el campo ya mencionado. Aunque dentro de ciertas tradiciones de crítica de arte se tiende a afirmar que la obra de arte trasciende lo que un autor tiene que decir, sería ingenuo dejar atrás todas estas huellas discursivas, especialmente cuando se desea establecer un esfuerzo crítico que mapee los tropos específicos que rodean una práctica o escena, o cuando se busca revelar un enfoque más diverso para comprender lo que hace el arte sonoro. Además, esta estrategia específica está vinculada a una visión general epistémica (en términos de representatividad) que se ha mencionado anteriormente.

Por supuesto, hay otros ejemplos de archivos², no solo online sino también en un entorno más tradicional, como un museo o una universidad. Es importante señalar en esta etapa que el archivo aquí se considera como un depósito de obras, pero también como una forma de escuchar los discursos y los procesos creativos a través de entrevistas³, colaboraciones⁴, informes⁵ y documentación audiovisual.⁶ Estos elementos influyeron en el diseño y concepción de la plataforma online. Construido alrededor de la plataforma *wordpress* y presentado en inglés y portugués, el archivo está estructurado en dos elementos: “mapa” y “diario”. El primer elemento, el mapa, permite

² Con el respaldo sustancial de una importante institución financiera brasileña (Banco Itaú), Itaú Enciclopédia Cultural reúne el trabajo de casi sesenta mil artistas brasileños que cubren cine, música, arte contemporáneo, literatura, danza y teatro (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>).

³ “Fishing for underground sounds”. Entrevista con Marco Scarassatti (<http://www.nendu.net/?p=1142&lang=en>).

⁴ En septiembre de 2016, Rui Chaves colaboró con la compositora Lilian Nakao Nakahodo en la creación de “Do Paco ao Olho”. Esta fue una intervención pública y una visita guiada que utiliza recuerdos sónicos que se recopilaron durante la creación del Curitiba Sound Map. Presentado en SiMN 2016 (<http://www.nendu.net/?p=1255&lang=en>).

⁵ Rui Chaves fue coautor de un texto con la compositora Lilian Nakao Nakahodo, describiendo un taller de cartografía sonora que dio en Curitiba: “Mapa sonoro CWB - Uma Cartografia Afetiva de Curitiba” (<http://www.nendu.net/?p=1231&lang=en>).

⁶ Grabación binaural de la obra de Pontogor e Luísa Nóbrega, “Não faço ideia de quantos dedos tenho” (<http://www.nendu.net/?p=1291&lang=en>).

a los usuarios potenciales explorar el trabajo de diferentes artistas a través de una búsqueda geográfica o temática (Figura 1). Cada tipo de búsqueda da acceso a una página individual del artista (Figura 2) que contiene una biografía, una declaración del artista, links a sitios externos y a cualquier otra documentación audiovisual que pueda ilustrar sus trabajos artísticos. Es importante señalar que toda la información se recopiló en comunicación con los artistas presentados en el archivo.



Figura 1

Captura de pantalla del mapa en la plataforma Nendú y de las categorías creadas para la plataforma.



Figura 2

Captura de pantalla de Nendú que muestra un ejemplo de una página de artista.

La selección de artistas presentados en el archivo se ha recopilado a través de la investigación individual, pero también mediante contactos con intermediarios locales, como curadores y colegas académicos. Se trata de un proceso que se encuentra abierto, hasta el final del proyecto, a cualquier individuo que quiera formar parte de este repositorio. Esta apertura posibilita un diálogo entre el archivista y los demás interesados, al mismo tiempo que fomenta una reflexión sobre la relación de pertenencia con el término “arte sonoro” y el papel del sonido en diferentes prácticas artísticas.

El segundo elemento, llamado diario, consiste en un trabajo de campo donde el archivista intenta capturar relatos del hacer artístico en el campo de las artes sonoras. Este material es publicado en formato de *blog* en paralelo al mapa, auxiliado por la captura de otros materiales que retratan el proceso creativo de cada artista: fotografías, textos, partituras, videos, audio, etcétera.

Esta parte de la plataforma implica una preocupación metodológica por el proceso de reunir no solo a los artistas y las obras asociadas a ellos, sino también por agregar diferentes formas de hacer y diferentes discursos sobre la práctica local del arte sonoro. Las acciones ya mencionadas que esto conlleva (véase la discusión anterior) son para permitir que los usuarios o investigadores accedan (cuando estén disponibles) a diferentes formas de escuchar la obra de arte de varios artistas presentes en Nendú.⁷

Making it Heard

Una cuestión importante que surgió durante la realización de las conversaciones y en el proceso de construcción del archivo fue la problematización del uso del término “arte sonoro” dentro de una perspectiva local. Algunos compositores locales apuntaron que temen no solo el agotamiento de los escasos recursos de financiación de las artes, sino también la pérdida de la potencia conceptual de lo que la música puede o debe hacer. Por otro lado, muchos artistas contemporáneos que trabajan con el sonido han evitado esta categorización en resonancia con el espíritu de no especialización que está cruzando el campo. Entonces, ¿por qué usar el término? Estas especulaciones están en la base del libro *Making it Heard: A History of Brazilian Sound Art*, publicado por la editorial Bloomsbury en 2019. Se trata de una compilación de textos que presentan un relato histórico y crítico acerca del panorama actual del arte sonoro brasileño. La idea central del libro está basada en la expresión “*no rolê*”. *Rolê* es una expresión cotidiana utilizada en Brasil que describe el acto de caminar, de navegar por la ciudad sin un objetivo a la vista. El “*rolê*” es una acción abierta y mediada por un flujo constante de lugares, personas, contextos socioeconómicos y experiencias sensoriales. Esta expresión

⁷ Actualmente la plataforma cuenta con informaciones acerca de 94 artistas sonoros brasileños. Además, Rui Chaves ha entrevistado o documentado directamente el trabajo de 22 artistas (Bruno Mendonça, Carina Levitan, Chico Machado, Floriano Romano, Gabrielle Haddad, Giuliano Obici, Herbert Baioco, Isabel Nogueira, Júlio de Paula, Leandra Lambert, Leticia Rita, Lilian Nakao Nakahodo, Marcelo Armani, Marion Velasco, Paulo Dantas, Paulo Nenflídio, Paulo Vivacqua, Pontogor, Ricardo Garcia, Vanessa de Michelis, Vivian Caccuri).

sirve de metáfora crítica y editorial para que el libro funcione como un cuadro multivocal de la práctica de arte sonoro. Ella caracteriza también un segmento importante de la música y la producción de arte contemporáneo brasileño, en lo que los artistas desarrollan un nuevo y emocionante trabajo con sonido. Se trata de un cuerpo de trabajo que explora ideas sónicas sobre habitabilidad, planificación urbana, género, capital y sensorialidad. En este sentido, estamos discutiendo el potencial del “arte sonoro” como una práctica transformadora. A menudo son estas preocupaciones, junto con antecedentes educativos específicos, las que impregnan el uso del arte sonoro por parte de actores locales, junto con su inquietud en un ambiente musical en gran parte conservador.

Además, un disfraz metodológico para los editores de esta compilación de textos es la necesidad de crear una justificación y un discurso locales sobre la práctica del “arte sonoro” brasileño. Por lo tanto, la noción misma de arte sonoro y de otras terminologías similares se torna contingente, como resultado de la producción de un cuerpo de conocimiento alternativo y localizado. Nuestra perspectiva editorial general se centra en desarrollar un comentario sobre un subconjunto específico de obras de arte y artistas que se ocupan de lo cotidiano.

Está fuera del alcance de este artículo ofrecer una revisión extensa de la importancia epistémica, política o artística de lo “cotidiano”. Sin embargo, nuestra idea es que este comentario ofrece no solo una visión crítica de los trabajos y artistas mencionados, sino también un panorama de la vida cotidiana en Brasil, tanto en términos de cultura auditiva, como así también en la forma en que se regulan cuerpos y espacios públicos. En este sentido, entendemos que sería importante discutir el mundo en que se desarrolla parte de la producción brasileña de arte sonoro: las diferentes cámaras sociales, económicas, históricas y discursivas donde este tipo de obras de arte reverberan. Como ejemplo de estos contextos y contingencias locales nos gustaría discutir dos obras: *Compro Auri / Buy Auri*, de Giuliano Obici y *Corpo Ruído / Noise Body*, de Paula Garcia.

En *Compro Auri*⁸ (2006-2013), Obici creó una performance que explora dos prácticas transaccionales que aún ocurren en las calles y plazas brasileñas: la venta de oro y la venta de cds con mp3s. Obici, en lugar de comprar oro, busca comprar el tiempo de

⁸ <http://www.giulianobici.com/site/compro-auri.html>

escucha. Él ofrece 1,00 EUR para que los peatones o el público en general “vendan” sus escuchas de una música grabada con una duración de aproximadamente 3 minutos. Tanto el precio de la transacción como la duración del audio remiten a los valores y duraciones medios de las canciones pop en una plataforma de venta de música en línea (como iTunes) (Figura 3). El trabajo vinculó a los vendedores ambulantes siempre presentes (llamados localmente como *camelôs*) con las transformaciones que estaban ocurriendo en nuestros hábitos de escucha. Lo que se plantea es que la idea de valor se encuentra no solo en la música, sino también en el acto mismo de escuchar.



Figura 3

Performance de Compro Auri, de Giuliano Obici, en 2012 (Union Square, Nueva York).

La serie de performances titulada *Corpo Ruído*⁹, de Paula Garcia es un evento que consiste en el lanzamiento de diferentes piezas de metal variadas, como clavos, barras de metal y otros objetos que se adhieren magnéticamente a una armadura que Garcia está usando (Figura 4). El magnetismo es una referencia importante en su trabajo: mientras reflexiona sobre su omnipresencia en la vida cotidiana, Garcia describe los imanes como una forma de discutir “las fuerzas subjetivas y sociales, que juntas actúan para consolidar un sistema de poder que termina moldeando cuerpos, sentimientos, subjetividades y verdades” (Garcia, 2009: 61).

Visualmente, el trabajo traduce estas preocupaciones al cuestionar los modelos tradicionales de representación corporal femenina en el arte y la sociedad, al tiempo que se hace eco de un marco de representación modernista, como el trabajo *Nu Cubista Nr 1* de Anita Malfatti. No obstante, el sonido también evoca poderosamente algunos de los elementos anteriores. Las actuaciones de Garcia, en su mayoría, tienen lugar en galerías, donde la reverberación de tales lugares amplifica el sorprendente ruido del metal que se

⁹ <http://paulagarcia.net/work/corpo-ruido-documentario/>

pone en su cuerpo: metal pequeño sobre metal, metal grande sobre metal. Los eventos sonoros antes mencionados activan un mundo de asociaciones que van desde la composición para instrumentos de percusión de John Cage, *First Construction (In Metal)* (1939), hasta el sonido de los muchos patios de construcción que aún impregnan la ciudad de São Paulo. Los canteros de construcción y las empresas de construcción, junto con las autoridades locales, han sido una fuerza importante en la gentrificación de la ciudad, en la dislocación de las comunidades más pobres y en los proyectos masivos de reurbanización en centros urbanos como São Paulo y Rio de Janeiro. Además, son estas mismas empresas constructoras las que han estado en el centro de la agitación política y de la investigación en curso que dieron como resultado la dudosa destitución de la presidenta Dilma Rousseff y la actual investigación de “Lava-Jato” (literalmente traducida como *lavado de autos*) que investiga a varios actores importantes de la política local.



Figura 4

“#5” (serie Noise Body – performance), 07/28/2012, en The Big Bang: The 19th Annual Watermill Center Summer Benefit, New York. Imagen por Julie Lansch.

Conversación entre iguales

¿Por qué hemos estado hablando del archivo? ¿Por qué hemos estado explicando y describiendo las iniciativas detrás de la creación de una plataforma en línea (con las páginas “diario” y “mapa”), o la publicación de un libro dedicado al arte sonoro brasileño? Es porque entendemos que el archivo puede ser una herramienta de investigación efectiva para tratar la representación. ¿Cómo se producen los

conocimientos o las historias? ¿Cómo se puede hablar sobre la relación del “yo” con el “otro”? Pensar en una posible descripción del arte sonoro brasileño implica descubrir lo que la gente tiene que decir sobre su propia práctica. Reconocemos en el proceso un potencial, una alteridad que puede resonar críticamente con otras manifestaciones e historiografías canónicas, en lugar de escuchar obras de arte a través de un oído eurocéntrico.

Es cierto que optamos por un marco que adopta una dimensión política y ética. Pero esto es solo una hoja de ruta; el viaje real debe hacerse escuchando, experimentando y hablando sobre el trabajo. Y en el proceso, retomamos una posible distancia crítica que se había enunciado como nuestro punto de partida. Hay que subrayar que a nivel geopolítico, el pensamiento poscolonialista apunta al establecimiento de un diálogo horizontal entre diferentes conocimientos localizados. La terminología del arte sonoro y la postura crítica ya mencionada son una forma de conducir esta conversación. En nuestro caso, este proceso ha llevado a una posible discusión de la práctica en su relación con lo cotidiano. Pero esto es solo una posibilidad que se deriva de la lógica y de las estrategias de construcción del archivo que estamos exponiendo en este texto. Los archivos son siempre un fracaso, son siempre parciales. Pero uno puede usar esta parcialidad para pensar también en la representatividad. ¿A quién debemos escuchar? ¿A quién se está excluyendo? ¿Podemos dirigir nuestros oídos a otro lugar? ¿Podemos dar a los investigadores o a los estudiantes potenciales una selección más amplia de trabajos? Creemos que el archivo como metodología y herramienta puede ayudar en la discusión de algunas de estas cuestiones.

Agradecimientos

Esta investigación fue realizada con el apoyo de la FAPESP - Fundación de Amparo a la Investigación del Estado de São Paulo (Proceso # 2014/5978-9).

Bibliografía

Campesato, Lilian, “Arte Sonora: Uma Metamorfose Das Musas”, Tesis de doctorado, Universidade de São Paulo, 2008, <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-17062008-152641/pt-br.php>

- Garcia, Paula, “Corpo Ruído Como Procedimento Na Arte”, Tesis de maestria, Faculdade Santa Marcelina, 2009, http://paulagarcia.net/files/Corpo_Ruido_dissertacao.pdf
- Kim-Cohen, Seth, *In the Blink of an Ear: Towards a Non-Cochlear Sonic Art*, New York, Continuum, 2009.
- _____, *Against Ambience and Other Essays*, New York, Bloomsbury Academic, 2016.
- LaBelle, Brandon, *Background Noise: Perspectives on Sound Art*, New York, Continuum, 2006.
- _____, *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*, New York, Continuum, 2010.
- Licht, Alan, *Sound Art: Beyond Music, between Categories*, New York, Rizzoli International Publications, 2007.
- Voegelin, Salomé, *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*, New York, Continuum, 2010.
- Neuhaus, Max, “Sound Art?”, 2000, <http://theoria.art-zoo.com/sound-art-max-neuhaus/> [Fecha de consulta: 10-06-2019].
- Santos, Boaventura de Sousa, “Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes”, en *Epistemologias do Sul*, Coimbra, Almedina, 2010.