

Cuaderno nº1 junio 2013 ./mediateletipos)))
Brandon Labelle Interview by Anna Raimondo

As an artist, writer, curator and critic, your research is mainly focused on sound art and its possible social and cultural implications. Referring to the quotation by Anna Fritz “Becoming is desire” which desire(s) led your attention to sound art?

What led me to an interest in sound as an artistic project was certainly its relational potential – for me, sound is ungovernable, that is, it is at one and the same moment, mine and not mine; it is exactly what may allow for expressions of sharing: it teaches us how to negotiate loss, and how to also be extremely present. Sound for me is always more than I expect, and this I find very suggestive as an artist, as a body. I'm interested in many of my projects to use sound as a vehicle for generating types of interaction, forms of narrative and knowledge production, that are often circulating around or that base themselves upon the ephemeral, the transient, the migratory and the associative. Sound and listening are extremely related and generative of such experiences and ideas; they provide a platform for building out processes that question or unsettle the singular, the human-centric, the law and languages of the proper. In my projects I take this as a starting point, a medium, to develop materials and presentations, site constructions and conversations; sound gives me the courage to trespass the limits of particular languages, and especially, myself.

In your artistic and academic approach, it seems to me that you apply an “inclusive definition” of sound art. Not defined as “sound for sound’s sake”. In your opinion, what does sound art include and what could it be made of?

Absolutely. I would say, a form of “radical inclusion”. Because it also may include the excluded – not to speak in riddles! But what I take from sound is an opportunity to embrace uncertainty, interruption, the invisible, languages that migrate, being-one-and-different, associative knowledge, shivers, noise,

voices of strangers, the radio within, formlessness, the quiet, you, and certainly, the future. These are also of course the very things a sound art could be made of.

Aesthetically speaking, in your opinion, does sound art require any visual component?

I would never say it requires anything.

I am thinking of the relation between sound art and silence. Let's focus on your artwork *Diary of a Stranger*¹ is a silent intervention in public space in Oslo, in which you explore the social figure of the stranger. Participants carry one of ten wooden sticks painted in different colours, each with a metal plaque on with written messages, such as: "You don't know me", "I am lost in the city", "Take me with you", etc. Those objects create a casual and participative cartography of the city, inviting people to circulate with the objects from one point of the city to another.

In this case, silence and reading evoke the process of listening and the issue of strangeness between your invisible-silent voice and the one of the active spectator. Is this work a piece of sound art and if so, in which sense?

I appreciate your reading of the work, and as you point out, its relation to "sound" is not so direct; rather, it occupies or creates this space of silent recognition or silent conversation. The object, this stick, for me is precisely a silence that asks for attention. And this is a direction, a path (not the only one) toward the stranger, or a becoming-stranger, a coming close to the

1

stranger – a figure that has the possibility to shift the lines of social life, that has as its central potential an ability to unsettle the perimeters of the status quo, because the stranger in a way is never fully knowable; he or she (if we can say this) is a type of circulation, a body without a proper name, a body that migrates; that hovers around, to occupy a zone always on the edge of the centre; a body in the dark, or even, at times, in the light – a body that can also be suddenly so close. I would say: it is a poetic-body. These conditions or characteristics for me also suggest the characteristics of sound: is not sound always somehow a stranger? Even the most familiar sound – my own voice... your voice – often appears as if from nowhere; it escapes me. Becoming-stranger is a moment of encounter, a moment of sudden listening.

The idea of a silent (thus sound) intervention in public space makes me think about another project, *Calling Card* (1986-1990)² by Adrian Piper. In this piece, the Afro-American artist distributed written cards in public spaces with specific messages relating to concrete situations. Those cards, without providing any opportunity to verbally react to her, caused the reader to have an inner-silent-debate with himself about specific issues. We face here, again, what Salome Voegelin defines as “sonic silence” or “beginning of listening” (2010)³. What place does listening play in your interpretation of sound art and in your work in particular?

I think of the listener as someone who is curious but does not know; a body that is searching for what lies behind the scenes, that is suddenly touched by something – a voice, a fiction, a labyrinth to nowhere or to somewhere; I think of listening as a condition of finding association: every sound is already asking us to leave behind who we think we are. To say more about this: we have that feeling that sound comes at us; that it moves into our body, that it

² <http://www.spencerart.ku.edu/exhibitions/radicalism/piper1.shtml>

³ *Listening to Noise and Silence*, Salome Voegelin, 2010, Continuum.

floods us. While this is true, I also tend to think that sound beckons us; it calls us toward it, and we move in its direction. It demands from us; it takes us toward a horizon of listening. In this way, sound is really a meeting point, a point toward which I move – yet where I will end up is never really knowable in advance; and further, this meeting point is never only mine. I like to think of it – this sound – as a space inhabited by a community of strangers. We meet here, as bodies associating, assembling – an assemblage...– and yet already on the way to something else, toward another listening. (But something can happen, along the way; this association does have consequence – sound changes me, this community can make something together.)

I would like to come back to your piece *Diary of a Stranger*, which ended with a performance based on notes you made during the process. One of the enounced sentences was: “To share - to be”. I would like to connect this sentence to the spirit of your last book *Diary of an Imaginary Egyptian* in which you ask for an “agency of the intimate”, “outlining a tender map of the transnational” (from the presentation of the book on the web site)⁴.

Can we speak about your general work as a “poetic of strangeness”, as a condition of constant discovery, as a desire to engage toward the other from the difference? Strangeness interpreted as a condition of constant discovery, as a desire to engage through difference, bringing with it a potential for intimacy.

I find this very interesting, and very thoughtful; your perspective definitely resonates with me, and I appreciate this notion, of a “poetics of strangeness”. I think difference is about being recognized: there is always that idea that identity is formed only through separation (from the mother...), through a cut, a break (from wholeness...from attachment). To be “self” is to

⁴ <http://www.pro-qm.de/brandon-labelle-diary-imaginary-egyptian>

be a body set against a horizon; a figure on a ground, outlined; it is to have a proper name, and to inhabit it, like no one else. Difference then is also the beginning of sharing; for it is what we give to the other – it is what we can offer, and it is also what we can receive: the difference of the other. Intimacy.

Does the fact that you are yourself a stranger in the place where you are based influence your artistic research and your political *arrier-plaine*? Does being a stranger allow you a more analytical perspective?

I would say maybe something more personal here: being a stranger can also be about carrying a certain loneliness with you (I'm always thinking to write a "history of loneliness"... What can we learn from loneliness, as a thread stretched throughout culture, the body, thinking, etc.? I think there is a great deal of loneliness at the centre of all our endeavours...) – so maybe loneliness is the driving force, a backdrop to the necessity to "find the other".

What is your relationship with American mainstream culture? And in particular, with your Los Angeles (sub)cultural background?

It is in me like a thirst.

Another interesting point of your work is the relation with the objects you transform. I am thinking now of your work *Counterparts*, that you realized in Curitiba (Brazil) in 2006 with Ken Ehrlich and Octavio Camargo. In this project⁵, the final object of the table built with the

⁵ The project took shape in relation to the city of Curitiba's recycling program, and specifically how this relates to "unofficial" waste collectors living in barrio communities and functioning within an informal economy. Researching this community and culture of trash and recycling the work functioned as an act of shadowing. This involved building a cart similar to those used by the "unofficial" collectors and circulating through the city to collect discarded wood. The cart was built in collaboration with a local craftsman and aimed to intervene within this circuit of trash collecting, which comes to normalize the cheap and partially forced labor of an impoverished community. The cart functioned literally as a vehicle for

recollected wood synthesize the whole process. In this case, do you agree with me that the table –the final result- is at the same time the documentation of the whole process? Often working with the ephemeral, time-based or site-specific works, what is your approach to the documentation? Could it be a second artwork?

I would say, yes, it's interesting to think of the table as the documentation, embodying the process of the entire project. Its material body is the very thing that captures the intention, the imagination, the development of the work. But the table also performed as an event – it stood at a particular location, and generated different interactions; people ate off the table; they talked across it, touched it and also, didn't notice it. So the table was also a machine for producing conversation.

Generally, I must say that I do not obsess over “documentation”: my focus is on the specific situation, and creating work to speak toward that situation. To document this will always be “less” than the situation; it is a trace, for sure, and in that way, I am ok to let it be a trace. I don't need another artwork.

Becoming radio. Becoming sound. Becoming an object. Your practice takes form in different ways (and medias). In which part of the process do you understand which form, or medium, to give to your work? I have the feeling that anyway, and anyhow, your voice (your silent voice or your physical one) is always present in your work. And here I would like to mention Adriana Cavarero “The voice manifests the unique being of each human being, and his of her spontaneous self-communication according to the rhythms of a sonorous relation”. Would you like to comment on this quotation in relation to your artistic research?⁶

creating interactions, and was finally exhibited at a local gallery space, along with additional works and artifacts, such as a table built from the collected wood and used for meals served during the exhibition.

⁶ Adriana Cavarero, *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal*

I certainly appreciate Cavarero's thinking, and I learn a lot from her writings on voice and histories of western logic. Her notion of the uniqueness of being is quite beautiful (and brings to mind also the work of Walter Ong). At the same time, I miss something from her work as well. She tends to always move towards ideas of "communion", that voice has a certain purity in establishing positive relations; that voice is the essential part of a human. While all this is very enriching and important, I'm also keen to hear in voice aspects of argument, disagreement, lack – voice in other words as "negotiation". In this way, the sonorous relation at the centre of voice is also full of struggle, where we don't necessarily commune, but rather we conflict. This doesn't move away completely from ideas of "uniqueness", but it does suggest another perspective to the voice, another tonality: that it is not always a given.

Sound is always inside and outside of the body. It is in between isolation and participation. Sound intimidates and requires intimacy. Starting from these points, in 2010 you edited with Errant Bodies *Manual for the construction of a sound as a device to elaborate social connection*⁷, a reflection of a residency you and other artists made in Oslo in 2010. What were the main intentions of that project?

The project was aimed at exploring sound as a public material. This was done by bringing together a small group of artists to develop new works, specific to the city of Oslo. We functioned as a working group, expanding on different questions on public space and public life, while each of us worked on our individual projects. Topics such as collaboration, noise, politics of listening and public art generally circulated through the projects, and took

Expression, Stanford University Press, 2005, p.173.

⁷ *Manual for the Construction of a Sound as a Device to Elaborate Social Connection*, Errant Bodies Press, Berlin & Atelier Nord, Oslo, 2010, 108 pages.

shape through public events, interventions in the city, workshops and recording. We thought it important to create this process also as a way to invite public interaction and input. This was given expression also by locating ourselves in a storefront in the city for the final period of the project. This space became a studio, a discussion and presentation space, a meeting point, but also, a potential open space toward the street.

In my opinion, *Dirty Ear* (January 2013), the last project you organised with Errant Bodies during Transmediale, seems to be a continuation of the reflections that arose in *Manual for the Construction of a Sound as a Device to Elaborate Social Connection*. In both projects, it seems to me that the main questions are how sound can be a tool, a method, a device to engage political landscapes. In both projects, there is also a collaborative space-time among artists, in where to build new knowledge through a work in progress. Can you tell us more about if and how the last experience you had in Oslo guided you to the articulation of *Dirty Ear*?

Certainly part of all this work is really about developing strategies and methods of self-organization, and of collective process, and over the years I've had the chance to experience this in different ways, in different locations. You might say it does become an education on how to facilitate and also direct informal collectivity and collaboration. This also appears in Errant Bodies, as a publishing platform, as well as Surface Tension, from which the manual project grew. I'm not sure about any direct links between the Dirty Ear Forum and the manual project, but of course there are resonances, in terms of a focus on sound, on questions of publicness, or group work. And the attempt to expand practices connected to this. In this way, how listening can function as a platform for a type of social and political engagement.

Coming back to *Dirty Ear*, it was mainly a working-thinking space in

which you invited another 7 artists to join you in a reflection on sound as a social tool. Can you describe how you structured the project and why? And how did you select the invited artists?

I find it increasingly important to focus more on process, and to create platforms for types of experimental research, and this definitely requires discussion and exchange with others. The Dirty Ear Forum was an attempt to nurture such exchange, particularly on the question of sound and listening; I'd say it was about fostering and collecting a diversity of working methods and issues, and to do so by structuring it around the notion of "multiplicity", or ideas of "publicness" – the "public" being an arena for diversity, interaction, processes of conversation: searching for commonality through difference. These then became also the themes for the Forum, and I thought of each participant as representing a certain perspective. To bring together a diverse group of practitioners whose work is also infected by discursive energy, by curiosity and inquisitiveness, and by an engagement with process. I didn't want to get rid of these differences, but to amplify them in the work itself, in the sharing and occupying of a single space, together.

The project, in different phases, ended with a collective sound installation made of 8 speakers, one speaker for each artist. From a curatorial point of view, it was an interventionist, provisional setting. How does the curatorial approach reflect the relationship between multiplicity and isolation?

I thought the idea of the 8 speakers occupying a single space would operate to generate a sense for individual work, for individual process, while also forcing this into a process of negotiation, of sharing and of working together. I always have this sense that sound is always crossing over between the private and the public – we might say, it shows us this as a dynamic event, as a channel for the relational; it reminds me that my body is not my own.

The structure of the Forum in a way was simply an analogy to this: that to make a sound is already to enter the public sphere, and so the question becomes, what can be made from this collectivity?

In the text that accompanies the project you mention that *Dirty Ear* was also about “Radical listening”. What do you mean by this definition? Is there a connexion with political movements?

I would not insist on any specific relation to political movements – part of the project was not to pre-determine a particular affiliation, a particular politics, other than a type of “anarchy”. But more, to insist on the potentiality of listening to act or contribute to today's political environment, a method of inclusion that also does not insist on cohesion.

What are the next steps in this project?

I'm very interested to continue this project by relocating it within different places and different contexts. I think what's important is to continue – it's clear that one of the most difficult things is how to sustain the conversation, how to extend the project so it might grow and in a way, realize some of its embedded complexity. There is always this great unfolding of energy at first, of perspectives, of sharing that goes with these projects, and that in itself is extremely enriching and significant. But I'm searching for what can happen once that energy is there, once we know each other: what can we do next.

Errant Bodies is a publisher based in Berlin, with a multi-disciplinary interest in sonic and spatial practices. How would you describe it?

I think of Errant Bodies as a project of publishing in the expanded sense – of making public, which definitely includes a politics of association, a type of active poetics, which takes shape mainly through the book. The experience

of the book is something I'm very interested in, and I find the book to be an extremely powerful tool, a powerful weapon, a powerful space of gathering, and for poetics – precisely what Edouard Glissant calls a “poetics of relation”. It is a public space, a shared space, of the page and its reverberations, into conversations and the civic. So, the book has a particular resonance that I do think offers an important opportunity for deepening reflection on society, as well as for leading the imagination. I like the slowness of the book, which in relation to the quickness of digital culture may offer a valuable counter-balance today.

I'm also interested in how Errant Bodies can operate as a platform for collaboration, for extending the idea of “authorship” – this has been developing through different project series, for instance, the *Setting for an Open Source* series, which is staged as a performative installation where visitors contribute to a collective writing action. For me, the physical book, and the act of publishing, is also a perfect articulation of the union of the actual and the virtual (and always has been) – the book is already so palpable, and yet so immaterial; it invades this room with its silent energy, while remaining always already elsewhere; it is pure network, pure potentiality, whose materiality is both fixed and yet entirely open to sampling, referencing and reading for a multiplicity of uses, and certainly, for types of action.

For the last two years we've also had a project space in Berlin. While the publications function as platforms for collaboration, for sharing and disseminating, for developing conversations and extending work into the space of the book, the project space for me is important as a platform for more direct meeting. I see it as a way of supporting artists and the processes of research and experimental production, in sonic and spatial work, in text production and critical and poetical thought, and also, a way to invite the influence of these artists into the work we're doing. So, the project space is about opening Errant Bodies up to others, to also contributing something to the city of Berlin, to act as a meeting point, and to extend

Errant Bodies as a platform, and to be surprised by what may still happen.



Counter-parts, 2006, as part of *Surface Tension_Curitiba*, in collaboration with Octavio Camargo and Ken Ehrlich, Ybakatu Gallery, Curitiba.





Diary of a Stranger, 2009, as part of *Manual for a construction of a sound as a device to elaborate social connection*, Atelier Nord, Oslo.



Entrevista a Brandon Labelle por Anna Raimondo

Traducción de Blanca Rego

Tus investigaciones como artista, escritor, comisario y crítico se centran en el arte sonoro y sus implicaciones sociales y culturales. Si, como afirma Anna Fritz, «la transformación es deseo», ¿qué deseo(s) dirigió tu atención hacia el arte sonoro?

Lo que me llevó a interesarme en el sonido como medio artístico fue su potencial relacional. Creo que el sonido es ingobernable, es decir, es al mismo tiempo propio y ajeno, y eso es precisamente lo que permite utilizarlo para hablar sobre el hecho de compartir. Nos enseña a gestionar la pérdida, pero también a estar presentes. El sonido me da siempre más de lo que espero, por eso me resulta tan sugerente como artista, y como cuerpo. En muchos de mis proyectos, el sonido me interesa como vehículo para generar tipos de interacción y formas de narrativa, y para producir conocimiento, todas esas cosas que normalmente circulan a nuestro alrededor o se basan en lo efímero, lo migratorio y lo asociativo. El sonido y la escucha se relacionan y generan ese tipo de experiencias e ideas; ofrecen una plataforma para construir procesos que cuestionan o perturban lo singular, lo humano, las leyes y los lenguajes de lo correcto. En mis proyectos, uso todo eso como punto de partida, como medio, para desarrollar materiales y presentaciones, construcciones *in situ* y conversaciones. El sonido me ayuda a traspasar los límites del lenguaje y, especialmente, de mí mismo.

En tu enfoque artístico y académico, diría que aplicas una definición del arte sonoro «inclusiva», no es «sonido porque sí». En tu opinión, ¿qué incluye el arte sonoro y a partir de qué puede ser creado?

Yo diría que se trata de una forma de «inclusión radical» que puede incluir lo excluido. Lo que busco en el sonido es la oportunidad de adoptar la incertidumbre, la interrupción, lo invisible, los lenguajes que migran, ser uno y algo diferente, asociaciones, escalofríos, ruido, voces de extraños, la radio interior, lo informe, lo silencioso, tú y, obviamente, el futuro. Todas estas son cosas a partir de las que se puede hacer arte sonoro.

Hablando de estética, ¿crees que el arte sonoro necesita algún tipo de componente visual?

No creo que necesite nada.

Pasando a la relación entre arte sonoro y silencio. En tu pieza *Diario de un desconocido*⁸, que es una intervención silenciosa en un espacio público de Oslo, exploras la figura social del extraño. Los participantes llevan uno de los diez palos de madera pintados de diferentes colores en los que hay escritos mensajes como: «No me conoces», «Estoy perdido en la ciudad», «Llévame contigo», etc. Esos objetos crean una cartografía casual y participativa de la ciudad, invitando a la gente a circular con ellos de un punto a otro. En este caso, el silencio y la lectura evocan el proceso de la escucha y el tema de la extrañeza entre tu voz invisible-silenciosa y la del espectador activo. ¿Esto es arte sonoro? Y si lo es, ¿en qué sentido?

Aprecio tu lectura de la pieza y tienes razón al comentar que su relación con lo «sonoro» no es directa. Más bien ocupa, o crea, un espacio de reconocimiento silencioso, o una conversación silenciosa. El objeto, el palo, es un silencio que reclama atención. Al mismo tiempo, es una indicación, un

camino (no el único) hacia un extraño, o hacia convertirse en un extraño o acercarse a un extraño, una figura capaz de desplazar las líneas de la vida social, algo capaz de perturbar el *status quo*. En cierto sentido, nunca llegamos a conocer al extraño. Se podría decir que el extraño es un tipo de circulación, un cuerpo sin nombre, un cuerpo que migra, que merodea, ocupando una zona siempre alejada del centro. Es un cuerpo en la oscuridad, o incluso en la luz, pero en cualquier caso un cuerpo que de repente está demasiado cerca. Es como un cuerpo poético. Todas estas condiciones, o características, me sugieren las características del sonido, que es siempre una especie de extraño. Incluso el sonido más familiar, como podría ser nuestra propia voz, a veces parece que venga de ninguna parte, que se escape de nosotros. Convertirse en un extraño es un momento de encuentro, un momento de escucha repentina.

La idea de una intervención silenciosa (y por tanto sonora) en el espacio público me recuerda a un proyecto de Adrian Piper titulado *Calling Card* (1986-1990)⁹. En esta pieza, la artista afroamericana distribuía tarjetas blancas con mensajes relacionados con situaciones concretas en varios espacios públicos. Aunque las tarjetas no ofrecían la oportunidad de hablar directamente con ella, invitaban a los lectores a iniciar un debate interior silencioso sobre ciertos temas. Estamos hablando nuevamente de lo que Salome Voegelin define como «silencio sonoro» o «el inicio de la escucha» (2010)¹⁰. ¿Qué lugar ocupa la escucha en general en tu interpretación del arte sonoro y en particular en tu trabajo?

Yo pienso en el oyente como alguien que es curioso pero no lo sabe; un cuerpo que está buscando lo que hay detrás de la escena y de repente se ve afectado por algo: una voz, una ficción, un laberinto hacia algún sitio o

⁹ <http://www.spencerart.ku.edu/exhibitions/radicalism/piper1.shtml>

¹⁰ *Listening to noise and silence*, Salome Voegelin, 2010, Continuum.

hacia ninguna parte. Para mí, la escucha es una búsqueda de asociaciones, los sonidos nos piden que dejemos atrás lo que creemos que somos. Normalmente, sentimos que el sonido viene hacia nosotros, que se mueve hacia el interior de nuestro cuerpo, que nos inunda. Aunque eso es cierto, creo que también nos atrae, nos llama para que vayamos hacia él y nosotros nos movemos en su dirección. Nos exige cosas, nos lleva hacia el horizonte de la escucha. El sonido es un punto de encuentro hacia el que me muevo, aunque es imposible saber de antemano dónde acabaré. Además, ese punto de encuentro no es solo mío. Me gusta pensar que el sonido es un espacio habitado por una comunidad de extraños. Nos cruzamos, nuestros cuerpos se vinculan, se reúnen, pero siempre de camino hacia otra cosa, hacia otra escucha. En ese trayecto pueden suceder muchas cosas, es una asociación que tiene consecuencias: el sonido me cambia, es una comunidad que puede crear algo.

Me gustaría volver a tu pieza *Diary of a Stranger*, que termina con una actuación basada en unas notas que vas creando durante el proceso. Una de las frases del enunciado es: «Compartir, ser». Me gustaría conectar esta frase con el espíritu de tu último libro, *Diary of an Imaginary Egyptian*, en el que pides una «agencia de lo íntimo (...) que delimite un mapa sensible de lo transnacional» (de la presentación del libro, en la página web)¹¹. ¿Podríamos hablar de tu trabajo como «poética de lo extraño», como una condición de descubrimiento constante, un deseo de relacionarse con el otro desde la diferencia, trayendo consigo el potencial de lo íntimo?

Me parece muy interesante esto que comentas, muy bien pensado. Es una perspectiva con la que estoy de acuerdo, me gusta esa idea de una «poética de lo extraño». Creo que la diferencia se centra en ser reconocido. Siempre tenemos esa idea de que la identidad se forma a partir de la

¹¹ <http://www.pro-qm.de/brandon-labelle-diary-imaginary-egyptian>

separación (de la madre, etc.), a partir de un corte, de una ruptura (del todo, del apego). Ser «uno mismo» es ser un cuerpo contra un horizonte, una figura sobre un suelo, un contorno; es tener un nombre y llenarlo como nadie más. La diferencia está también en el momento en el que empezamos a compartir, en lo que le damos al otro. Lo que podemos ofrecer y lo que podemos recibir es la diferencia respecto al otro. Eso es la intimidad.

Tú eres un extraño, un extranjero en el lugar en el que vives, ¿eso influye en tu investigación artística y en tu visión política? ¿Ser extranjero permite tener una perspectiva más analítica?

Creo que influye a un nivel más bien personal. Ser extranjero suele implicar sentir cierta soledad. Siempre estoy pensando en escribir una historia de la soledad, qué podemos aprender de la soledad como hilo conductor de la cultura, del cuerpo, del pensamiento, etc. Creo que la soledad está presente en todos nuestros esfuerzos, así que quizás es una fuerza motriz, un trasfondo necesario para «encontrar al otro».

¿Cuál es tu relación con la cultura popular americana, sobre todo en relación a tu experiencia con las subculturas de Los Angeles?

Está dentro de mí, es un ansia.

Otro punto interesante de tu trabajo es la relación con los objetos que transformas. Estoy pensando concretamente en tu pieza *Counterparts*, realizada en Curitiba (Brasil) en 2006 con Ken Ehrlich y Octavio Camargo. En este proyecto¹², el objeto final construido con la madera

¹² El proyecto estaba basado en el programa de reciclado de Curitiba, específicamente en los basureros no oficiales que viven en los arrabales, quienes han convertido el reciclado en una economía informal. Se hizo una investigación sobre esa comunidad y la cultura de la basura y el reciclado y se creó una pieza que funcionaba como sombra. La pieza incluía un carrito similar a los usados por los basureros no oficiales, que circulaba por la ciudad recogiendo restos de madera. Ese carrito fue construido

recogida sintetiza todo el proceso. ¿Estás de acuerdo conmigo en que la mesa (el resultado final) es al mismo tiempo la documentación de todo el proceso? Cuando trabajas con lo efímero, con piezas basadas en el tiempo o creadas para un lugar concreto, ¿cómo lo documentas? ¿La documentación es una segunda pieza?

Diría que sí. Es interesante pensar en la mesa como documentación que engloba todo el proceso del proyecto. El material con el que está hecha representa toda la intención, la imaginación y el desarrollo del trabajo, pero al mismo tiempo es un evento, está en un lugar concreto y genera diferentes interacciones: la gente come en ella, charla a su alrededor, la toca o simplemente la ignora. Además, es una máquina que da pie a conversaciones.

En general, no me obsesiona la documentación, me centro en situaciones concretas y creo piezas que hablan sobre ellas. Documentar eso es siempre menos importante que la situación en sí. Es un rastro que no me parece mal, pero no necesito convertirlo en una obra de arte.

Convertirse en radio. Convertirse en sonido. Convertirse en objeto. Tu práctica toma forma de muchas maneras distintas, y en muchos medios distintos. ¿En qué parte del proceso decides qué forma, o medio, darle al trabajo? Me da la impresión de que, sea cual sea el resultado, tu voz (silenciosa o física) siempre está presente. Aquí me gustaría mencionar una frase de Adriana Cavarero: «La voz manifiesta el ser único del ser humano y su autocomunicación espontánea de acuerdo a los ritmos de una relación sonora». ¿Podrías comentar esta

en colaboración con un artesano local y pensado para intervenir en ese circuito de recolección de basura que normaliza el trabajo barato y casi forzado de las comunidades más pobres. El carrito era un vehículo para crear interacciones, y al final se expuso en una galería local junto a otras piezas y artefactos, como una mesa construida a partir de la madera recogida y usada para colocar la comida que se sirvió durante la exposición.

cita en relación a tu investigación artística?¹³

Me gustan las reflexiones de Cavarero, aprendo mucho leyendo sus textos sobre la voz y la historia de la lógica occidental. Su idea de la singularidad del ser es realmente bonita, me recuerda al trabajo de Walter Ong. No obstante, hay algo que hecho de menos. Cavarero tiende a hablar del concepto de la «comunidad», de que la voz tiene cierta pureza que invita a establecer relaciones positivas, siendo una parte esencial de todos los humanos. Aunque todo esto es enriquecedor e importante, creo que en otros sentidos, como la «negociación», la voz también implica discusiones, desacuerdos y ausencia. La relación sonora que hay en el centro de la voz implica también una lucha en la que no hay una comunidad, sino un conflicto. No es algo ajeno a la singularidad, pero es otra perspectiva, otro tono, que no siempre se da por hecho.

El sonido está siempre dentro y fuera del cuerpo, entre el aislamiento y la participación. El sonido intimida, pero también exige intimidad. En 2010, editaste *Manual for the Construction of a Sound as a Device to Elaborate Social Connection*¹⁴ a partir de esta idea. Este trabajo surgió a partir de las reflexiones de una residencia que hiciste en Oslo en 2010 junto a otros artistas, ¿cuál era la intención del proyecto?

Era un proyecto que pretendía explorar el sonido como material público. Lo que hicimos fue reunir a un pequeño grupo de artistas para que creasen algunas piezas nuevas para la ciudad de Oslo. Éramos un grupo de trabajo y tratamos varias cuestiones en torno al espacio público y la vida pública mientras íbamos trabajando en nuestros proyectos individuales. Los conceptos centrales eran la colaboración, el ruido, la política de la escucha

¹³ Adriana Cavarero, *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, Stanford University Press, 2005, p. 173.

¹⁴ *Manual for the Construction of a Sound as a Device to Elaborate Social Connection*, Errant Bodies Press, Berlin & Atelier Nord, Oslo, 2010; 108 pág.

y el arte público. Hicimos varios eventos públicos, intervenciones en la ciudad, talleres y grabaciones. Pensamos que era importante que el público interactuase y diese su opinión durante el proceso. Al final del proyecto nos establecimos en un escaparate que se convirtió en un estudio, un espacio de discusión y presentación y un punto de encuentro, pero sobre todo era además un espacio abierto a la calle.

***Dirty Ear* (2013), el último proyecto que organizaste con Errant Bodies durante la Transmediale, parece una continuación de las reflexiones planteadas en *Manual for the Construction of a Sound as a Device to Elaborate Social Connection*. En ambos proyectos la pregunta central es cómo usar el sonido como herramienta, como método para generar paisajes políticos. Aparte, en los dos proyectos hay una colaboración espacial y temporal con otros artistas, un trabajo en progreso del que surgen reflexiones. ¿*Dirty Ear* surgió a raíz de tu experiencia en Oslo?**

Parte de ese trabajo tiene que ver con desarrollar estrategias, métodos de autoorganización y procesos colectivos, algo que he ido experimentando de diferentes maneras en distintos lugares. He ido aprendiendo cómo posibilitar y dirigir colectivos y colaboraciones informales. Eso es algo que queda patente tanto en *Errant Bodies*, como plataforma de edición, como en *Surface Tension*, a partir de lo que surgió el proyecto del manual. En realidad, no sé si hay algún vínculo directo entre el proyecto del manual y *Dirty Ear Forum*, pero es cierto que hay resonancias: ambos están centrados en el sonido y en cuestiones relacionadas con lo público, o con el trabajo en grupo, y con la intención de ampliar las prácticas conectadas con ello. Es decir, con cómo la escucha puede funcionar como plataforma para ciertos tipos de compromisos sociales y políticos.

***Dirty Ear* era principalmente un espacio para trabajar y reflexionar al que invitaste a otros siete artistas para pensar sobre el sonido como**

herramienta social. ¿Puedes explicar cómo estructuraste el proyecto y por qué? ¿Y cómo seleccionaste a los artistas?

Cada vez me parece más importante centrarme en el proceso, y crear plataformas para ciertos tipos de investigaciones experimentales, y para eso hay que debatir e intercambiar opiniones con otra gente. Dirty Ear Forum era un intento de promover ese intercambio, sobre todo en torno a la cuestión del sonido y la escucha. La idea central era plantear diferentes cuestiones y métodos de trabajo en torno a la noción de multiplicidad o de lo público. Cuando digo lo público lo digo en el sentido de un terreno abierto a la diversidad, la interacción y la conversación, creando una comunidad a partir de la diferencia. Como esos eran los temas del foro, busqué a participantes que representasen ciertas perspectivas. Reuní a un grupo de profesionales muy diferentes, pero con un trabajo con una energía discursiva. Gente curiosa y con inquietudes, gente comprometida con el proceso. No quería desdibujar las diferencias, quería ampliarlas al propio trabajo compartiendo y ocupando un solo espacio todos juntos.

El proyecto, que constaba de diferentes fases, terminó con una instalación sonora de ocho altavoces, uno para cada artista. Desde un punto de vista curatorial, era una intervención provisional. ¿Cómo refleja el enfoque curatorial la relación entre la multiplicidad y el aislamiento?

Pensé que la idea de ocho altavoces en el mismo espacio generaba una sensación de trabajo individual, de proceso individual, al mismo tiempo que un proceso de negociación, de compartir y trabajar juntos. Siempre me ha dado la impresión de que el sonido está cruzando continuamente entre lo privado y lo público, nos demuestra que esa relación es un evento dinámico, un canal para las relaciones. A mí me recuerda que mi cuerpo no es mío. La estructura del foro era una analogía: crear un sonido implica entrar en la

esfera pública, así que surge la pregunta de qué podemos hacer a partir de esa colectividad.

En el texto que acompañaba al proyecto, mencionabas que *Dirty Ear* era también sobre la escucha radical. ¿Qué quieres decir con eso? ¿Tiene alguna conexión con algún movimiento político?

No voy a hablar sobre ninguna relación concreta con ningún movimiento político porque parte del proyecto era no predeterminar afiliaciones, o políticas, concretas más allá de una cierta «anarquía». La idea era insistir en la potencialidad de la escucha para actuar sobre, o contribuir a, el entorno político actual como método de inclusión que no insiste en la cohesión.

¿Cuáles son los siguientes pasos de este proyecto?

Me interesa seguir reubicándolo en otros lugares y contextos. Creo que es importante seguir adelante porque está claro que una de las cosas más complicadas es mantener la conversación, o ampliar el proyecto para que vaya creciendo y siendo consciente de todas sus complejidades. Al principio hay siempre una explosión de energía, muchas perspectivas y cosas que compartir, y eso es muy enriquecedor y significativo. Ahora estoy buscando lo que sucede cuando esa energía ya está ahí, cuando ya nos conocemos, ¿qué podemos hacer ahora?

Errant Bodies es una editorial con sede en Berlín centrada en todo tipo de prácticas sonoras y espaciales, pero ¿cómo la describirías tú?

Para mí, Errant Bodies es un proyecto editorial en el sentido más amplio de la palabra. Publicamos cosas, lo que implica ciertas políticas asociativas, una poética activa que toma forma principalmente a través de libros. La

experiencia del libro es algo que me interesa mucho, porque creo que los libros son una herramienta muy poderosa, un arma potente, un espacio para la reunión, y para la poética, exactamente lo que Edouard Glissant llama la «poética de la relación». Es un espacio público, un espacio compartido entre la página y sus reverberaciones, entre la conversación y lo cívico. Los libros tienen una resonancia especial, y ofrecen una gran oportunidad para profundizar en la reflexión sobre la sociedad y para dirigir la imaginación. Me gusta la lentitud de los libros, porque actúa como contrapeso a la rapidez de la cultura digital.

También me interesa cómo Errant Bodies puede funcionar como plataforma colaborativa, para ampliar la idea de «autoría». Esto se ha ido desarrollando a través de diferentes proyectos. Por ejemplo, a través de la serie *Setting for an Open Source*, que es una instalación performática donde los visitantes contribuyen a una experiencia de escritura colectiva. Creo que los libros físicos, y el acto de publicar, también son perfectos para unir lo real con lo virtual (siempre lo han sido). Los libros son a la vez algo palpable e inmaterial, invaden la habitación con una energía silenciosa, pero al mismo tiempo están siempre en otro sitio. Es una red pura, tienen un potencial puro porque su materialidad es fija, pero es también una red abierta al sampleo, a la referencia, a la lectura. Sirven para muchas cosas, y para muchos tipos de acciones.

Ya hace dos años que tenemos un espacio en Berlín. Las publicaciones funcionan como plataforma colaborativa, como algo que compartimos y divulgamos, algo que genera conversaciones y amplía el trabajo al espacio del libro, mientras que el espacio físico del proyecto es importante como plataforma para encuentros más directos. Para mí es una manera de apoyar a otros artistas y sus procesos de investigación y producción experimental, tanto respecto al trabajo sonoro y espacial como a la producción de textos y pensamientos críticos y poéticos. Además, es una manera de que otros artistas influyan sobre el trabajo que estamos haciendo. El espacio donde trabajamos es una forma de abrir Errant Bodies a otra gente y de hacer algo por la ciudad

de Berlín, es un punto de encuentro, una plataforma, y seguro que todavía pasarán muchas cosas que nos sorprenderán.

Brandon LaBelle

(ENG)

Brandon LaBelle is an artist, writer and theorist. His artistic work explores questions of social life and cultural narratives, using sound, performance, text and sited constructions. This results in situational and contextual projects that create forms of intervention in public spaces, acts of translation and archiving, as well as micro-actions aimed at the sphere of the (un)common. He is also an active lecturer working with institutions around the world addressing questions of auditory culture, sonic and spatial arts, experimental media practices and the voice. Current research projects focus on “voicing and the choreography of the mouth”, “sonic materiality and auditory knowledge”, and “the aesthetics and politics of invisibility”.

His artistic work has been presented at the Whitney Museum, NY (2012), Image Music Text, London (2011), Sonic Acts, Amsterdam (2010), A/V Festival, Newcastle (2008, 2010), Instal 10, Glasgow (2010), Museums Quartier/Tonspur, Vienna (2009), 7th Bienal do Mercosul, Porto Allegro (2009), Center for Cultural Decontamination, Belgrade (2009), Tuned City, Berlin (2008), Casa Vecina, Mexico City (2008), Fear of the Known, Cape Town (2008), Netherlands Media Art Institute, Amsterdam (2003, 2007), Ybakatu Gallery, Curitiba, Brazil (2003, 2006, 2009), Singuhr Gallery, Berlin (2004), and ICC, Tokyo (2000).

Also a prolific writer, he is the author of *Diary of an Imaginary Egyptian* (Errant Bodies, 2012), *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life* (Continuum, 2010), and *Background Noise: Perspectives on Sound Art* (Continuum, 2006). Through his work with Errant Bodies Press he has co-

edited the anthologies *Site of Sound: Of Architecture and the Ear Volumes 1 & 2* (1999, 2011), *Writing Aloud: The Sonics of Language* (2001), *Surface Tension: Problematics of Site* (2003) and *Radio Territories* (2007), along with a series of monographs (*Critical Ear* series) on sound and media artists.

His ongoing project to build a library of radio memories was presented at Casa Vecina, Mexico City in 2008. He has numerous audio releases on international experimental music labels, and regularly produces works for radio, notably for Kunstradio in Vienna (1999, 2001, 2007, 2009) and Deutschland Radio (2009). He received a Masters degree from Cal Arts, Los Angeles in 1998, and completed his PhD at the London Consortium in 2005. Following his doctoral work he undertook a post-doctoral project at the University of Copenhagen from 2006 to 2009, in Modern Culture and Sound Studies. In 2008-09 he worked as Guest Professor at the Free University in Berlin, holding seminars on acoustic territories, spatial practice and the male voice. He lives in Berlin and is currently Professor at the Bergen Academy of Art and Design, Norway.

(ESP)

Brandon LaBelle es artista, escritor y teórico. Su trabajo artístico explora cuestiones en torno a la vida social y la narrativa cultural, utilizando sonido, performance, texto y construcciones físicas. Esto se traduce en proyectos transitorios y contextuales que crean formas de intervención en el espacio público, actos de traducción y de archivo y micro-acciones orientadas a la esfera de lo común y lo único. Asimismo, da clases en varias instituciones de todo el mundo sobre cuestiones relacionadas con la cultura aural, el arte sonoro y espacial, las prácticas experimentales y la voz. Actualmente, sus proyectos de investigación se centran en «la voz y la coreografía de la boca», «la materialidad del sonido y el aprendizaje aural» y «la estética y la política de la invisibilidad».

Su trabajo artístico ha sido presentado en el Whitney Museum, Nueva York (2012), Image Music Text, Londres (2011), Sonic Acts, Amsterdam (2010), A/V Festival, Newcastle (2008, 2010), Instal 10, Glasgow (2010), Museums Quartier/Tonspur, Viena (2009), 7th Bienal do Mercosul, Porto Allegro (2009), Center for Cultural Decontamination, Belgrado (2009), Tuned City, Berlín (2008), Casa Vecina, México (2008), Fear of the Known, Ciudad del Cabo (2008), Netherlands Media Art Institute, Amsterdam (2003, 2007), Ybakatu Gallery, Curitiba, Brasil (2003, 2006, 2009), Singuhr Gallery, Berlín (2004) e ICC, Tokio (2000).

Además, es un escritor prolífico, autor de *Diary of an Imaginary Egyptian* (Errant Bodies, 2012), *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life* (Continuum, 2010) y *Background Noise: Perspectives on Sound Art* (Continuum, 2006). A través de su trabajo en Errant Bodies Press ha coeditado las antologías *Site of Sound: Of Architecture and the Ear Volumes 1 y 2* (1999, 2011), *Writing Aloud: The Sonics of Language* (2001), *Surface Tension: Problematics of Site* (2003) y *Radio Territories* (2007), aparte de una serie de monografías (Critical Ear) sobre artistas que trabajan con sonido y nuevos medios.

Su proyecto en desarrollo para crear una biblioteca de recuerdos radiofónicos fue presentado en Casa Vecina, México, en 2008. Ha publicado numerosos trabajos en discográficas experimentales de todo el mundo, y crea piezas regularmente para Kunstradio en Viena (1999, 2001, 2007, 2009) y Deutschland Radio (2009). Tiene un máster del California Institute of the Arts (Los Ángeles, 1998) y completó su doctorado en London Consortium en 2005. Tras su trabajo de doctorado, llevó a cabo un proyecto de postdoctorado en cultura moderna y estudios aurales en la University of Copenhagen de 2006 a 2009. En 2008-09 estuvo trabajando como profesor invitado en la Free University de Berlin, realizando seminarios sobre territorios acústicos, prácticas espaciales y la voz masculina. Actualmente vive en Berlín y es profesor en la Bergen Academy of Art and Design,

Noruega.

Anna Raimondo

(ENG)

Anna Raimondo completed the MA Sound Arts at the London College of Communication (University of the Arts London) with distinction in 2012. Since then, she has participated in several international exhibitions and festivals including the collective sound exhibition “Dirty Ear” organized by Brandon LaBelle at “Errant Bodies” during Transmediale in 2013 (Berlin) as well as “Paraphrasing Babel “ in Maastricht; at “Nouzah Fenia – Festival de Casablanca” curated by Geraldine Paoli in 2012; etc. Her radiophonic works have been broadcast internationally (Kunst Radio in Vienna, Deuthslandkultur in Berlin, Resonance fm in London, Arte Radio, Mobile Radio Bsp, Radio Grenouille and many more.).

Her curatorial projects are mainly focused on sound and radio art and have been presented in different venues, including the “V&A Museum”, London and “Le Cube- Independent Art Room”, Rabat. She is co-editor with the artist Younes Baba-Ali on the radio and sound art’s platform Saout Radio, based in Morocco. She also initiated Echoes with Amélie Agut, an itinerant pedagogic and artistic project about intimate and collective sound memories of places.

Her research explores listening as both a political and aesthetic experience, using sound as a device to build relational spaces. In the most recent works, the artist has extended her radiophonic practice into sonic interventions in public space. Public spaces, intended both as a physical environment and a “public sphere” (Habermas), become the contexts for debating and sharing social empowerment on specific issues. Within this process, the presence of the other becomes central in questioning the notion of identity and listening becomes the catalyst of relation and exchange.

The work, mainly based on voice, languages and process of translation, lies in between sound and radio, the performance and urban intervention, referring to “the right to the city” (Lefebvre).

Treading the area between both of the intimacy and the intimidation potentials of sound, Raimondo aims at fostering a negotiation between verbal and non-verbal communication and the active participation of the audience.

(ESP)

Anna Raimondo completó el Máster en Arte Sonoro del London College of Communication (University of the Arts London) con distinciones en 2012. Desde entonces ha participado en diversas exposiciones y festivales internacionales, incluyendo la exposición colectiva *Dirty Ear* organizada por Brandon LaBelle con Errant Bodies durante la Transmediale 2013 (Berlín), *Paraphrasing Babel* en Maastricht, Nouzah Fenia – Festival de Casablanca comisariado por Geraldine Paoli en 2012, etc. Su trabajo radiofónico ha sido retransmitido internacionalmente (Kunst Radio en Viena, Deuthslandkultur en Berlín, Resonance FM en Londres, Arte Radio, Mobile Radio Bsp, Radio Grenouille y muchas más).

Sus proyectos de comisariado, centrados en el sonido y el arte radiofónico, han sido presentados en numerosos espacios, incluyendo el Museo V&A (Londres) y Le Cube- Independent Art Room (Rabat). Es la coeditora, junto al artista Younes Baba-Ali, de la plataforma de radio y arte sonoro Saout Radio, con base en Marruecos. Además, es una de las fundadoras de Echoes, junto a Amélie Agut, un proyecto pedagógico y artístico sobre recuerdos, tanto íntimos como colectivos, de lugares.

Artist Statement

Las investigaciones de Anna Raimondo exploran la escucha tanto como experiencia estética como política, utilizando el sonido como dispositivo para construir espacios relacionales. Sus trabajos más recientes amplían su práctica radiofónica a intervenciones sonoras en el espacio público. El espacio público, entendido como entorno físico y como «esfera pública» (Habermas), se convierte en un contexto en el que debatir y compartir un apoderamiento social en torno a ciertos temas. En este proceso, la presencia del otro se convierte en algo fundamental para cuestionar la noción de identidad, y la escucha se convierte en un catalizador para la relación y el intercambio.

Su trabajo, basado principalmente en la voz, el lenguaje y los procesos de traducción, está a medio camino entre el sonido y la radio, la performance y la intervención urbana, haciendo referencia al «derecho a la ciudad» (Lefebvre).

Raimondo trata la intersección entre la intimidad y el potencial intimidatorio del sonido, generando una relación entre la comunicación verbal y no verbal y la participación activa del público.

www.mediateletipos.net
www.brandonlabelle.net
www.annaraimondo.com