

PRÁCTICAS TERRITORIALES

visitantes con oídos

PRÁCTICAS TERRITORIALES PRACTICES

visitantes con oídos
visitors with ears

Tenerife
2030



TEA

tenerife espacio de las artes

PRÁCTICAS TERRITORIALES

- 9 **Prácticas Territoriales. Visitantes con oídos** | Territorial Practices: Visitors with Ears
JUAN MATOS CAPOTE

ANNA RAIMONDO

- 37 **Nuevas Fronteras** | New Boundaries
LUCREZIA CIPPITELLI

BRANDON LABELLE

- 59 **Brandon LaBelle y las ocupaciones a través de las cuales aparecen mundos** |
Brandon LaBelle and the Occupations Through Which Worlds Are Appearing
LUIS GUERRA

BARBARA HELD & DANIEL NEUMANN

- 77 **En lo Poroso** | Into the Porous
REGINE BASHA

BIOGRAFÍAS | BIOGRAPHIES

- 102 **Artistas** | Artists

Territorial Practices is a sound art series curated by Juan Matos Capote and produced by TEA Tenerife Espacio de las Artes as part of the Laboratorio de Acción. In 2018 the participating artists were Anna Raimondo (March 8 - 25); Brandon LaBelle (July 9 - 22); and Barbara Held and Daniel Neumann (November 19 - December 2).

PRÁCTICAS TERRITORIALES

Prácticas Territoriales es un ciclo de arte sonoro comisariado por Juan Matos Capote y producido por TEA Tenerife Espacio de las Artes en el marco del Laboratorio de Acción. En 2018 los artistas participantes fueron Anna Raimondo (8 - 25 de marzo); Brandon LaBelle (9 - 22 de julio); y Barbara Held y Daniel Neumann (19 de noviembre - 2 de diciembre).

JUAN MATOS CAPOTE

**TERRITORIAL PRACTICES:
VISITORS WITH EARS**

The epistemology of experience has been predominantly based on sight and, if sound contributed something, it was as a mere attribute of the seen. Martin Jay, in his text *Downcast Eyes*,¹ writes that sight is characterized by an operation of simultaneity: when we look, we embrace everything that surrounds us at the same time. As a result of this operation, the present seems to be permanent and stable and, thus, sight is conceived as an ideal means to capture what is thought to be true. Hence, the sense of sight has been closely linked to the *objective*—synonymous with neutrality—and that objectivity is a characteristic of true knowledge. Yet, we are aware that the concepts of truth and objectivity are *relative*. We no longer think in terms of an unbiased eye, but instead talk about the subjective and constructed gaze. And in our centuries-long quest to perceive further, what if we had been *aural-centric*? How different would our technology be if, instead of having invented devices to see beyond—be it the microscopic or the macroscopic world—we would have invented ways to listen to bacteria and stars?

The sound art series *Territorial Practices* questions how we privilege seeing over hearing, the relationship between perception and contextual objectivity, and the role of the visitor in unfamiliar territories. Four international artists were invited to visit the island of Tenerife—separately and for a duration of two weeks—in order to carry out, in collaboration with local groups, research focused on listening and creating works whose main element was sound. With listening,

¹ Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 1994.

JUAN MATOS CAPOTE is the curator of *Territorial Practices* at TEA Tenerife Espacio de las Artes, an artist and co-director of Agencia de Tránsitos Culturales in Santa Cruz de Tenerife.

JUAN MATOS CAPOTE
**PRÁCTICAS TERRITORIALES.
VISITANTES CON OÍDOS**

La epistemología de la experiencia ha estado, predominantemente, basada en la vista, y cuando el sonido aportaba algo lo hacía como mero atributo de lo captado por la visión. Martin Jay, en su texto *Ojos abatidos*¹, escribe que la vista se caracteriza por un funcionamiento de simultaneidad, de manera que, cuando miramos, abarcamos al mismo tiempo todo lo que nos rodea. Si, por ese modo de operar de la vista, el presente parece ser permanente y estable, entonces se concibe aquella como un medio idóneo para capturar lo que se piensa como cierto. De ahí que el sentido de la vista haya estado estrechamente unido a lo *objetivo* —como sinónimo de neutralidad—, y que se lo tenga como característica del conocimiento veraz. Hoy en día, por el contrario, somos conscientes de que los conceptos de verdad y de objetividad son *relativos*. Ya no pensamos en la vista descarnada, sino en la mirada subjetiva y construida. ¿Y si en nuestra búsqueda de siglos para ampliar la percepción hubiéramos sido *auralcéntricos*? ¿Qué diferente sería nuestra tecnología, si en vez de haber inventado dispositivos para ver más allá —sea el mundo microscópico o el macroscópico—, hubiéramos inventado dispositivos para escuchar a las bacterias y a las estrellas?

Prácticas Territoriales, un ciclo de arte sonoro, cuestiona el privilegio de la vista sobre la audición, la correspondencia entre la percepción y la objetividad contextual, y el rol del visitante en territorios desconocidos. Cuatro artistas internacionales fueron invitados a visitar la isla de Tenerife —por separado y

1 Martin Jay, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Ediciones Akal, 2007.

JUAN MATOS CAPOTE es comisario de *Prácticas Territoriales* en TEA Tenerife Espacio de las Artes, artista y codirector de Agencia de Tránsitos Culturales en Santa Cruz Tenerife.

the permanence and stability that sight seems to confer to existence have no place. Because sound is fleeting. It is temporary, it is not stable. It has a beginning and an end. It is impossible to capture. In acoustic terms, it is characterized by its envelope; that is, by an attack, a decay, a sustain and a release. It originates, grows, develops and fades.

Along the same lines, the knowledge acquired during these investigations is not neutral, rather it is, as Donna J. Haraway describes, *situated*.² That is, the knowledge remains linked to the context and the subject as something that is constantly being produced and fed back. This knowledge is valid even if it does not have the characteristics of what used to be called 'objective'. In this sense, *Territorial Practices* gives shape to situations that generate collective and non-neutral knowledge. The collaborations between the artists and the communities involved contribute to this knowledge, as well as to emergent definitions of territory, particular to the island of Tenerife.

The concept of a territory is multivalent. Territories consist of inhabitants and their bodies, agreed-upon customs, individual daily routines, and fluctuating uses of and relationships to the land. Despite the tendency to delineate territories and fix them in place, many island spaces are replicas of—and models for—other parts of the planet, what Francesc Muñoz calls *aterritorial* landscapes: "landscapes independent of the place, that neither translate their characteristics on the territory nor are they results of their physical, social or cultural contents".³ Sounds have something of this double nature. While they are representative of a place on the island, they often remind us of other *non-islander* lands. Even so, sounds, particular or global, are agents: they come together to shape a specific territory and, consequently, our perception and experience of a place.

² Donna J. Haraway, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991.

³ Francesc Muñoz. "Paisajes aterritoriales, paisajes en huelga", in J. Nogué & D. Warner (Eds.), *La construcción social del paisaje*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2016, pages 293-294. Translation by the author from the original in Spanish.

en estancias de dos semanas de duración— con el fin de llevar a cabo, en colaboración con grupos locales, investigaciones centradas en la escucha y crear obras cuyo elemento principal fuera el sonido. Con la escucha, la permanencia y la estabilidad que la vista parecía conferir a la existencia no tienen cabida. Porque el sonido es fugaz. Es temporal, no es estable. Tiene un comienzo y un fin. Es imposible de capturar. En términos acústicos se caracteriza por su envolvente; es decir, por un ataque, un decaimiento, un sostenimiento y una relajación. Se origina, crece, se desarrolla y se desvanece.

En la misma línea, los conocimientos adquiridos durante estas investigaciones no son neutrales, pero sí *situados*, en el sentido descrito por Donna J. Haraway², es decir, que permanecen ligados al contexto y al sujeto como algo que se está produciendo y retroalimentando constantemente. Estos conocimientos son válidos aunque no tengan las características de lo que solía llamarse ‘objetivo’. En este sentido, en *Prácticas Territoriales* se da forma a situaciones que generan conocimiento colectivo y no neutral. Las colaboraciones entre los artistas y las comunidades involucradas contribuyen a este conocimiento, así como a definiciones emergentes de territorios específicos de la isla de Tenerife.

El concepto de territorio es ambiguo. Los territorios están formados por los habitantes y sus cuerpos, con sus costumbres establecidas, rutinas diarias individuales, y los usos y las relaciones fluctuantes con la tierra. A pesar de la tendencia a delinear los territorios y fijarlos en sus sitios, muchos espacios de la isla son réplicas de, y modelos para, otras partes del planeta —los que Francesc Muñoz llama paisajes *aterritoriales*: “paisajes independizados del lugar, que ni traducen sus características sobre el territorio ni son resultados de sus contenidos físicos, sociales o culturales”³—. Los sonidos tienen algo de esta doble naturaleza. Si bien son propios de un lugar en la isla, a menudo nos recuerdan

2 Donna J. Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.

3 Francesc Muñoz, “Paisajes ateritoriales, paisajes en huelga”, en J. Nogué & D. Warner (Eds.), *La construcción social del paisaje*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2016, pp. 293-294.

THE WORK IN EXHIBITION

Let us consider another territory, the museum, and how sound art resides there. In “Los arenales del arte sonoro,” Carmen Pardo⁴ writes about the delimitation of the term “sound art”, where “art” is related to tradition, implying the plastic and the visual, and “sound” maintains a distance with respect to what we traditionally call music. Narrowing it down further, when we refer to “sound art”, “sound” implies the sound in its audible manifestation and, when we refer to “sonic art”, “sonic” relates to sound in such a way that a work may be silent, but uses sound as a reference.

The experience of sound art in a museum—a space that was originally created for the eye and not for the ear—alters the usual relationship between the audience and the artworks. Moreover, the exhibition of sound pieces raises questions about how to integrate them in the museum halls: will the sound interfere with the perception of other exclusively ocular, or even sound-emitting, art on display? And, lastly, how are these works preserved and incorporated into institutional collections?

In *Territorial Practices*, the artists were involved in processes and collaborations that ended up being defined in the installations exhibited in the Espacio Puente at TEA Tenerife Espacio de las Artes. We adopted an inclusive position, so that a work could consist of sound and visual elements, exclusively sound or only visual if they referred to sound. (We must bear in mind that sound needs a loudspeaker to reproduce itself and, if it is not hidden in the exhibition, it is a visual element that is part of the installation, although reduced to a minimum degree.) In the case of Anna Raimondo’s *New Boundaries in the Well-Being of the Vaginal Ecosystem #4 Santa Cruz de Tenerife* both visual and sound components were tantamount; in *The Floating Citizen* by Brandon LaBelle the visuals (created from listening) dominated; and in *LAND-ING* by Barbara Held and Daniel Neumann, the sounds took precedence.

⁴ Carmen Pardo Salgado, “En los arenales del arte sonoro”, in *Arte y Políticas de Identidad*, nº 7, December 2012, pages 15-28.

a los de otras tierras no isleñas. Aun así, los sonidos, particulares o globales, son agentes: juntos dan forma a un territorio específico y, en consecuencia, a nuestra percepción y experiencia de un lugar.

LA OBRA EN LA EXPOSICIÓN

Consideremos otro territorio: el museo, y cómo el arte sonoro reside allí. En “Los arenales del arte sonoro”⁴, Carmen Pardo escribe sobre la acotación del término “arte sonoro”, donde “arte” está relacionado con la tradición e implica lo plástico y lo visual, y “sonoro” marca una distancia con respecto de lo que tradicionalmente denominamos música. Delimitando aún más, cuando se dice “arte sonoro”, lo “sonoro” implica el sonido en su manifestación audible; y cuando se dice “arte sónico”, lo “sónico” tiene que ver con el sonido, de manera que la obra puede no sonar pero tener como referente el sonido.

La experiencia del arte sonoro en un museo —un espacio que originalmente fue creado para la vista y no para la audición— altera la relación usual de la audiencia con las obras. Es más, la exposición de piezas sonoras origina numerosas reflexiones sobre su integración en las salas del museo: ¿interferirá el sonido con la percepción, exclusivamente ocular, de las otras obras expuestas, o con las que también emiten sonidos? Por último, ¿cómo es el arte sonoro preservado e incorporado en las colecciones institucionales?

En *Prácticas Territoriales*, los artistas se implicaron en procesos y colaboraciones que terminaron definiéndose en las instalaciones expuestas en el Espacio Puente de TEA Tenerife Espacio de las Artes. Adoptamos posturas inclusivas, de manera que una obra podía constar de elementos sonoros y visuales, exclusivamente sonoros o bien solo visuales si estos se referían al sonido. (Hemos de tener en cuenta que el sonido necesita un altavoz para reproducirse y, si este no se oculta en la exposición, es, entonces, un elemento visual que forma parte, aunque reducido a su grado mínimo, de la instalación.)

⁴ Carmen Pardo Salgado, “En los arenales del arte sonoro”, en *Arte y Políticas de Identidad*, nº 7, diciembre de 2012, pp. 15-28.

TERRITORIAL PRACTICES

In addition to the realization of museum installations, the artists' efforts resulted in performances in the neighborhood of El Toscal (Santa Cruz de Tenerife), workshops and presentations. Each of the invited artists uses listening as a form of artistic research and expression and their methods are process-oriented and collaborative. Their practices cover different fields such as action, musical interpretation, technological trends, radio-art, composition, soundscape, architecture, site-specific installation and poetry. The familiarity with these media, therefore, guaranteed the hybrid nature of the works they created and the activities they carried out during their interventions in the sound art series.

ANNA RAIMONDO | NEW BOUNDARIES IN THE WELL-BEING OF THE VAGINAL ECOSYSTEM #4 SANTA CRUZ DE TENERIFE

Anna Raimondo is an Italian artist who lives in Brussels. In her work, the voice is a fundamental element: it is singular and personal. It defines its respective territory and, at the same time, it is mobile—a means of introducing oneself into the territories of others. During her stay on the island (from March 8 to 25, 2018) Raimondo created the multichannel sound and visual installation *New Boundaries in the Well-Being of the Vaginal Ecosystem #4 Santa Cruz de Tenerife*, in collaboration with a diverse group of women with different backgrounds, ages, sexual orientations, classes, gender identities, cultures and origins. Their common denominator was their city of residence: Santa Cruz de Tenerife. Three previous versions of *New Boundaries in the Well-Being of the Vaginal Ecosystem* were realized in Valparaíso (Chile), Rome (Italy) and Brussels (Belgium). The group of collaborators in Santa Cruz de Tenerife included Farah Azcona Cubas, Begoña Barras Martín, Paola Blondet, Vanesa Duque, Magda, Carlota Noda, Sara Pérez Barrera, Erika Ravelo Mendoza and Rosalina Sánchez Cruz. Raimondo toured the city with each of them, listening and recording their stories, by way of interviews, about the relationships they had with specific sites, itineraries or walks, and how the spaces they inhabited affected them, in relation to the everyday aspects of their lives.

En el caso de *Nuevas fronteras del bienestar del ecosistema vaginal #4 Santa Cruz de Tenerife* de Anna Raimondo, predominaron tanto los componentes visuales como los sonoros; en *El ciudadano flotante* de Brandon LaBelle estuvieron más presentes los visuales (creados a partir de la escucha); y en *LAND-ING* de Barbara Held y Daniel Neumann, los sonoros.

Además de la realización de instalaciones en el museo, los artistas llevaron a cabo *performances* en el barrio de El Toscal (Santa Cruz de Tenerife), talleres y presentaciones. De manera habitual, los artistas invitados emplean la escucha como una forma de investigación y expresión artística, y, de hecho, sus métodos son procesuales y colaborativos. Sus prácticas abarcan diferentes campos como la acción, la interpretación musical, las tendencias tecnológicas, el radioarte, la composición, el paisaje sonoro, la arquitectura, la instalación de sitio específico y la poesía. La familiaridad con estos medios, por lo tanto, garantizaba el carácter híbrido de las obras creadas y de las actividades llevadas a cabo durante sus intervenciones en el ciclo de arte sonoro.

ANNA RAIMONDO | NUEVAS FRONTERAS DEL BIENESTAR DEL ECOSISTEMA VAGINAL #4 SANTA CRUZ DE TENERIFE

Anna Raimondo es una artista italiana residente en Bruselas. En su obra la voz es un elemento fundamental: es singular y personal —delimita su propio territorio— y, a su vez, es móvil —un medio de introducirse en los territorios de otros—. Durante su estancia en la isla (desde el 8 hasta el 25 de marzo de 2018), Raimondo creó la instalación sonora multicanal y visual *Nuevas fronteras del bienestar del ecosistema vaginal #4 Santa Cruz de Tenerife* en colaboración con un grupo de mujeres de diferentes procedencias, edades, orientaciones sexuales, géneros, clases y culturas, que tenían en común el hecho de vivir en la ciudad de Santa Cruz de Tenerife. Tres versiones anteriores del ciclo *Nuevas fronteras del bienestar del ecosistema vaginal* se habían realizado en otras ciudades: Valparaíso (Chile), Roma (Italia) y Bruselas (Bélgica). El grupo de colaboradoras en Santa Cruz de Tenerife estuvo compuesto por Farah Azcona Cubas, Begoña Barras Martín, Paola Blondet, Vanesa Duque, Magda, Carlota Noda, Sara Pérez

TERRITORIAL PRACTICES

In *New Boundaries in the Well-Being of the Vaginal Ecosystem #4 Santa Cruz de Tenerife* the voice, the story and the emotions about the city were integral elements of this six-speaker installation, which transmitted a spatialized composition of the voices and sounds, captured from the places of encounter. The installation, constructed from personal stories that were interwoven in the manner of a community text, was accompanied by a vinyl disc—a documentation of the women's voices—that the audience could listen to with headphones. On the wall, the artist placed a map of Santa Cruz de Tenerife, an illustration derived from the participants' narrations. Also exhibited were photographs of each participant, taken in the places of the city that were significant to them. In addition to a few open-door days, when the artist invited the public to come and see her working process in the Espacio Puente, Raimondo gave a workshop on urban geography and gender perspectives, first in the museum and, later, in different locations in the city. During this workshop, which focused on the daily experience of women within the urban space of Santa Cruz de Tenerife, the artist asked the participants to reflect on the relationship between listening and gender and its impact on our daily experience of urban space.

BRANDON LABELLE | THE FLOATING CITIZEN

Brandon LaBelle is an American artist who lives in Berlin. He investigates sound in signifying processes within the sphere of everyday life, and its capacity to form community. Hence his interest—which he shares with Anna Raimondo—in the social and relational character of sound. The artist was on the island from July 9 to July 22, 2018. During that time he created the installation *The Floating Citizen*, in collaboration with a group of local performers who intervened in several streets of Santa Cruz de Tenerife. The floating citizen is a migrant and invisible figure, characteristics shared with sound. It is precarious and unmoored. It has potential and possibilities: in its movement and invisibility, resistance and the configuration of a world are feasible. LaBelle describes the floating citizen like this: “This figure who is nowhere and everywhere, who is kicked around and who strays, and

Barrera, Erika Ravelo Mendoza y Rosalina Sánchez Cruz. Junto con cada una de ellas, Raimondo recorrió la ciudad escuchando y grabando sus relatos, a modo de entrevistas, sobre las relaciones que tenían con algunos sitios específicos, itinerarios o paseos, y sobre cómo les afectaban los espacios que habitaban, especialmente en relación con los aspectos cotidianos de sus vidas.

En *Nuevas fronteras del bienestar del ecosistema vaginal #4 Santa Cruz de Tenerife* la voz, el relato y las emociones sobre la ciudad fueron elementos integrantes de esta instalación de seis altavoces que proyectaban una *composición espacializada* de las voces y los sonidos de los lugares en los que tuvieron lugar esos encuentros. La instalación, construida con relatos personales que se entretejían a la manera de un texto comunitario, estaba acompañada de un disco de vinilo, a modo de registro de las voces de las mujeres, que la audiencia podía escuchar con auriculares, junto a un mapa de Santa Cruz de Tenerife expuesto en la pared, elaborado a partir de las narraciones, y varias fotografías de cada una de ellas en los lugares de la ciudad que les eran significativos. Además de unas jornadas de puertas abiertas que la artista mantuvo con el público mientras trabajaba en el Espacio Puente, Raimondo impartió un taller sobre geografía urbana y perspectivas de género, primero en el museo y, posteriormente, en diferentes localizaciones exteriores de la ciudad. En este taller, centrado en la experiencia cotidiana de las mujeres dentro del espacio urbano de Santa Cruz de Tenerife, la artista proponía reflexionar sobre cómo la escucha está relacionada con el género y tiene un impacto en nuestra experiencia diaria del espacio urbano.

BRANDON LABELLE | EL CIUDADANO FLOTANTE

Brandon LaBelle es un artista de EE.UU. que vive en Berlín. Investiga el sonido insertado en procesos de significación dentro de la esfera de lo cotidiano y su capacidad de formación de comunidades. De ahí su interés —que comparte con Anna Raimondo— en el carácter social y relacional del sonido. El artista estuvo en la isla desde el 9 hasta el 22 de julio de 2018. Durante ese

who may act as a guide.”⁵ For the artist, our actions within urban spaces are determined both by what we see and what we do not see. Sounds are an example of invisibility, and the actions that listening provokes, alternatives to those offered by the hegemonic view, thrust us in a continuous movement with multiple possibilities. In contrast, the lack of movement leads to stagnation, surrender. This is the case of the neighborhood of El Toscal, a former port workers’ residence and a place frequented by those who used to arrive to the island. Today is a shipwrecked space, with abandoned pockets, which the artist and the group of performers occupied, adrift, at the mercy of its sounds. As a community they listened, reacting to sound in order to activate the spaces and set them in motion. It is LaBelle’s sonic agency, sound and listening as the basis of change.

The work was developed in collaboration with the group of performers that included Judit Mendoza Aguilar, Gabriela Alonzo, Sandra Simancas Punzón, Silvia Hernández Delgado, María Isabel Hernández Díaz and Paula Pérez Martín. The artist and the performers moved around the city, adopting different listening and movement strategies. LaBelle gave them some initial guidelines so that they could react with their bodies to the sounds they heard in the specific sites they occupied, but he did not intervene as their actions unfolded. In the Espacio Puente, LaBelle realized *The Floating Citizen* as a set of video and audio projections installed in ephemeral DIY constructions, as if they were a club, space or secret city where you can meet. It was like the island was for the artist: a place of encounter, resistance, alternatives and possibilities.

The artist gave the workshop *Sonic Agency*, which explored sound as resistance and included collective listenings, as a form of activism, in different locations inside and outside of the museum. In addition, he carried out a performance with the same group of collaborators, entitled *The Floating Assembly*, in the Callejón del Señor de las Tribulaciones in El Toscal. *The Floating Assembly* revolved around relationships with abandonment and their potential. Finally, he held open-door days at the Espacio Puente in order to share his work process with the public.

⁵ From one of the first texts about the floating citizen that LaBelle sent to the author.

tiempo produjo la instalación *El ciudadano flotante* en colaboración con un grupo de *performers* locales que intervinieron en varias calles de la ciudad. El ciudadano flotante es una figura migrante e invisible, características que comparte con el sonido. Es precario y sin amarras. Y dispone de potencialidades y posibilidades, pues en su movimiento e invisibilidad son factibles la resistencia y la configuración de un mundo. El artista describe así al ciudadano flotante: “esta figura que está en ninguna parte y en todas partes, que es pateada y que se desvía, y que puede actuar como guía”⁵. Para LaBelle, nuestras acciones dentro de los espacios urbanos vienen determinadas tanto por lo que vemos como por lo que no vemos. Los sonidos son un ejemplo de invisibilidad, y las acciones que nos provoca la escucha, alternativas a las brindadas por la vista hegemónica, nos embarcan en un continuo movimiento con múltiples posibilidades. Por el contrario, la falta de circulación lleva consigo el estancamiento, la entrega. Es el caso del barrio de El Toscal —antigua residencia de los trabajadores del puerto y lugar frecuentado por los que arribaban a la isla—, hoy un espacio náufrago, con áreas abandonadas, que el artista y el grupo de *performers* ocuparon a la deriva, a merced de sus sonidos, como comunidad que escucha, reaccionando a sus sonoridades con el fin de activarlo y ponerlo en movimiento. Es la *agencia sónica* de LaBelle, o el sonido y la escucha como bases del cambio.

El trabajo se desarrolló en colaboración con el grupo de *performers* compuesto por Judit Mendoza Aguilar, Gabriela Alonzo, Sandra Simancas Punzón, Silvia Hernández Delgado, María Isabel Hernández Díaz y Paula Pérez Martín. El artista y las *performers* se desplazaron por la ciudad, adoptando diferentes estrategias de escucha y movimiento. LaBelle les dio unas pautas iniciales, sin ninguna intervención posterior, a fin de que reaccionaran con sus cuerpos, por ejemplo, a los sonidos que escuchaban en el sitio específico en que se encontraban. *El ciudadano flotante* terminó definiéndose como un conjunto

⁵ En uno de los primeros textos sobre el ciudadano flotante que LaBelle envió al autor, escribió: “This figure who is nowhere and everywhere, who is kicked around and who strays, and who may act as a guide”. Traducción del autor del original en inglés.

BARBARA HELD & DANIEL NEUMANN | LAND-ING

Barbara Held is an American artist who lives in Barcelona. Daniel Neumann is a German artist who lives in New York. The two artists collaborated for the third installment of *Territorial Practices*. During their stay—from November 19 to December 2—they worked with nature and acoustic architecture, which resulted in *LAND-ING*, a multi-channel sound installation. In their case, the collaboration was not with local communities or groups, but with several geographical spaces on the island, places that they first encountered from a distance, relying on a purely visual reading of the landscape. Their work environments were "natural", in contrast to the urban landscapes where Raimondo and LaBelle situated their artistic investigations. The duo developed *LAND-ING* exclusively from recordings that they made interacting with various stages the island of Tenerife provided. They took daily field trips in order to find acoustically interesting spaces. They scouted the majority of their locations from the interior of a car, as they crossed the island, stopping when the conditions of a place compelled them to explore further; other, more known places they visited, such as Cueva del Viento and Cueva Roja, were part of a planned itinerary. Once on site, Held played her flute and custom-made flute-like instruments, and Neumann made sound test tones (pink noise and sinusoidal waves)⁶ in order to articulate specific acoustic phenomena of the found places.

The artists collaborated with their chosen sites in what we could call *sound conversations*: on the one hand, they reacted to a place according to its acoustic characteristics, producing certain sounds with different instruments; on the other, the place transmitted a reaction to the sounds the artists produced. These conversations—active from both fronts—were the sound material for *LAND-ING*, the installation exhibited in the Espacio Puente. The installation included a set of

⁶ Pink noise, like white noise, contains all frequencies that are audible to humans. In the case of pink noise, lower frequencies are heard more because as the frequency increases the power decreases per hertz. Sinusoidal waves are waves of a single frequency. They do not occur naturally, but they do occur with a computer or other sound-generating device.

de proyecciones de vídeo y audio instaladas en unas construcciones efímeras, construidas a la manera *DIY* o *Hazlo Tú Mismo*, como si fueran un club, espacio o ciudad secreta donde poder reunirse. Como la isla, para el artista: un lugar de encuentro, de resistencia, de alternativas y de posibilidades.

El artista impartió el taller *Agencia Sónica* —sobre el sonido como resistencia y con escuchas colectivas en localizaciones particulares dentro y fuera del museo, entendiendo esto como una forma de activismo— y llevó a cabo una *performance*, con el mismo grupo de colaboradoras, titulada *La asamblea flotante*, en el Callejón del Señor de las Tribulaciones en El Toscal. *La asamblea flotante* giró en torno a las relaciones con el abandono y las potencialidades a partir de estas. Además, mantuvo unas jornadas de puertas abiertas en el Espacio Puente con el fin de que el público conociera su proceso de trabajo.

BARBARA HELD & DANIEL NEUMANN | LAND-ING

Barbara Held es una artista de EE.UU., residente en Barcelona. Daniel Neumann vive en Nueva York aunque nació en Alemania. Ambos han colaborado en la tercera participación de *Prácticas Territoriales*, trabajando durante su estancia —desde el 19 de noviembre hasta el 2 de diciembre— en contacto con la naturaleza y la arquitectura acústica. Crearon la instalación sonora multicanal *LAND-ING* en colaboración, esta vez, no con comunidades o grupos locales, sino con varios espacios geográficos de la isla: los lugares a los que accedieron desde la distancia o desde la percepción puramente visual del paisaje. Los entornos de trabajo fueron los “naturales”, en contraste a los de Raimondo y LaBelle, que fueron urbanos. *LAND-ING* fue desarrollada exclusivamente a partir de grabaciones que los artistas realizaron interactuando con varios escenarios de la isla de Tenerife. Durante varios días emprendieron viajes de campo con el fin de hallar espacios acústicamente interesantes. Buscaron la mayoría de los sitios desde el interior de un coche, mientras cruzaban la isla, deteniéndose cuando las condiciones de un lugar les parecían las adecuadas para seguir explorando; otros, más conocidos, como la Cueva del Viento y Cueva Roja,

TERRITORIAL PRACTICES

photographs of the places with which the artists collaborated, which they placed on a table next to a score, a structure of the sets of organized sounds in scenes. They also gave a workshop in which they explained their process of “sound involvement” with the island's geographies, and their use of field recordings as a form of artistic research and expression. Once the exhibition of the installation was inaugurated, a collective listening session took place in the Espacio Puente.

According to both artists,⁷ their participation would be “an exploratory commitment to the landscape of the island and to the concept of landscape, which we call *Land-ing*.” Indeed, *Land-ing* refers to the term and the action of landing, or disembarkment, in the sense that when a certain territory is observed in the distance, it is conceived as a *landscape*. Only when we enter it, when we *land*, does it become a living experience, a meaningful place with all its affective



⁷ Through emails between the artists and the curator that were exchanged prior to their arrival to the island.

fueron visitados después de haberlo planeado previamente. En sus interiores, Held tocó su flauta e instrumentos similares creados a medida, y Neumann hizo sonar tonos de prueba (ruido rosa y ondas sinusoidales)⁶ con el fin de articular fenómenos acústicos específicos de/en los lugares encontrados.

Los artistas colaboraron con los lugares mismos en lo que podríamos denominar *conversaciones sonoras*: por un lado, reaccionaron al lugar según sus características acústicas, produciendo unos sonidos determinados con diferentes instrumentos y, por otro, el lugar les transmitió una reacción a los artistas según los sonidos producidos. Estas conversaciones —activas desde ambos frentes— fueron el material sonoro para *LAND-ING*, la instalación expuesta en el Espacio Puente. La obra incluyó un conjunto de fotografías de los lugares con los que colaboraron, que los artistas colocaron sobre una mesa junto a una partitura o estructura de los conjuntos de sonidos organizados en escenas. También impartieron un taller en el que explicaron su proceso de “involucramiento sonoro” con las geografías de la isla utilizando las grabaciones de campo como una forma de investigación y expresión artística. Una vez inaugurada la exposición de la instalación, una escucha colectiva de la misma se llevó a cabo en el Espacio Puente.

Según explicaron ambos artistas⁷, su participación sería “un compromiso exploratorio con el paisaje de la isla y con el concepto de paisaje, que como actividad llamamos *Land-ing*”. Efectivamente, *Land-ing* está relacionado con el término y la acción de *aterrizar*, en el sentido de que, cuando se observa en la distancia un determinado territorio, este se concibe como *paisaje*. Solo cuando nos adentramos en él, cuando *aterrizamos*, este se convierte en una experiencia viva, en un *lugar* sentido con todo su poder afectivo que nos acoge en una

6 El ruido rosa, al igual que el ruido blanco, contiene todas las frecuencias que son audibles para los seres humanos. En el caso del ruido rosa, se oyen más las frecuencias inferiores porque a medida que aumenta la frecuencia disminuye la potencia por hertz. Ondas sinusoidales son ondas de una sola frecuencia. No se producen naturalmente, pero sí con un ordenador u otro dispositivo generador de sonidos.

7 A través de correos electrónicos entre los artistas y el comisario que fueron intercambiados durante las semanas previas a su llegada a la isla.

power that welcomes us into a close relationship. When landscapes are viewed in the distance, sight tends to be the more reliable sense; however, when we enter a place, listening can become more effective.⁸

—

To conclude, in this first series of *Territorial Practices* we invited international artists—that is, visitors—to adopt listening as the main way to engage in the creation of works on the island, a method that departs from the more familiar artistic interpretation and production models focused on vision. As part of this listening model, the artists were encouraged to collaborate with local groups in order to generate collective and non-neutral knowledge. If sound is characterized as transient, variable and circumstantial, the artists, during their auditory field experience, were inclined to consider ideas that, in one way or another, incorporated those properties: ideas about subjectivity and the personal; about the common; about otherness; about wandering and migrations; about strangeness and the unknown; about isolation and non communication. In short, *Territorial Practices* aims to create situations where knowledge production is based on—predominantly, but not exclusively—listening and sound in the various contexts that the island can offer to artists.

⁸ In the first conversations the author had with Barbara Held, the artist told him about her interest in Lucy R. Lippard's book *The Lure of the Local: Sense of Place in a Multicentered Society*, New York, The New Press, 1997. On pages 7-8, Lippard writes about the transition between landscape and place: the first, merely observed, and the second, explored.

relación de proximidad. De esta manera, en la distancia del paisaje, la vista tiende a ser más fiable; en cambio, en la cercanía del lugar, la eficacia suele recaer sobre la escucha⁸.

—

Para concluir, en este primer ciclo de *Prácticas Territoriales* invitamos a artistas internacionales, es decir, visitantes, a que adoptaran la escucha como modo principal de involucrarse en la creación de las obras en la isla —en contraste con los modelos de interpretación y producción artísticas centrados en la visión—, y a que colaborasen con grupos locales con el fin de generar conocimiento colectivo y no neutral. Si el sonido se caracteriza como transitorio, variable y circunstancial, los artistas, durante su experiencia auditiva de campo, se sintieron inclinados a considerar ideas que, de una manera u otra, incorporaban esas propiedades: ideas sobre la subjetividad y sobre lo personal; sobre lo común; sobre la otredad; sobre la errancia y las migraciones; sobre la extrañeza y lo desconocido; sobre el aislamiento y la incomunicación. En síntesis, *Prácticas Territoriales* pretende crear situaciones de producción de conocimiento, a partir, predominante aunque no exclusivamente, de la escucha y el sonido en los varios contextos que la isla pueda ofrecer a los artistas.

8 En las primeras conversaciones que el autor mantuvo con Barbara Held, la artista le habló de su interés en el libro de Lucy R. Lippard, *The Lure of the Local: Sense of Place in a Multicentered Society*, Nueva York, The New Press, 1997. En las páginas 7-8, Lippard escribe sobre la transición entre paisaje y lugar: el primero, meramente observado, y el segundo, explorado.

ANNA RAIMONDO

PRÁCTICAS TERRITORIALES / TERRITORIAL PRACTICES
ACCIONES PARTICIPATIVAS / PARTICIPATIVE ACTIONS

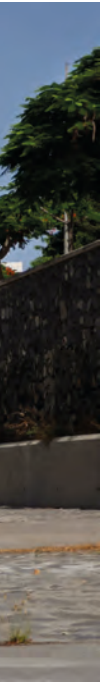




BRANDON LABELLE

PRÁCTICAS TERRITORIALES / TERRITORIAL PRACTICES
ACCIONES PARTICIPATIVAS / PARTICIPATIVE ACTIONS





BARBARA HELD & DANIEL NEUMANN

PRÁCTICAS TERRITORIALES / TERRITORIAL PRACTICES
ACCIONES PARTICIPATIVAS / PARTICIPATIVE ACTIONS









ANNA RAIMONDO

08.03.18 - 25.03.18

LUCREZIA CIPPITELLI
NEW BOUNDARIES

In *Gender Trouble*,¹ activist and philosopher Judith Butler explores the performativities of gender, which we all experience throughout our lives and are pushed to reiterate as a norm, as an unavoidable condition of our very existence. “Performativity is not a singular act,” argues Butler, “but a repetition and a ritual, which achieves its effects through its naturalization in the context of a body.”² Thus, little girls show “instinctual” carefulness; boys hide emotions and show confidence; women seek stability through heterosexual partnership and procreation. “One is a woman, according to this framework, to the extent that one functions as one within the dominant heterosexual frame,” continues Butler, “and to call the frame into question is perhaps to lose something of one’s sense of place in gender.”³

Through different releases in several cities, (Rome, Italy; Valparaiso, Chile; Bruxelles, Belgium; Santa Cruz de Tenerife, Spain; Lucena, Spain), starting in 2017, Anna Raimondo’s *New Boundaries in the Well-Being of the Vaginal Ecosystem* asks women to remember and recount personal stories that involve specific places. In most of these collections of narrations, women emphasize the way their bodies are called to act in public spaces; that is, the way they are expected to walk, dress, and respond to solicitations while being sexualized. They embody the implicit

1 Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1999.

2 *Ibid.*, p. xv.

3 *Ibid.*, p. xi.

LUCREZIA CIPPITELLI, PhD, is professor of Aesthetics at the Art Academy of Brera (Milan, Italy) and runs the educational program of Picha - Lubumbashi Biennale (Congo RDC, 2018-2020).

En *Gender Trouble*¹, la activista y filósofa Judith Butler explora las performatividades de género, que todas experimentamos durante toda la vida, siendo empujadas a reiterarlas como una norma, como una condición inevitable de nuestra propia existencia. "La performatividad no es un acto único", dice Butler, "sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo"². De esta manera, las niñas muestran prevención "instintiva", los niños esconden emociones y muestran confianza y las mujeres buscan la estabilidad a través de la asociación heterosexual y la procreación. "Según este esquema conceptual, una es mujer en la medida en que funciona como mujer en la estructura heterosexual dominante", continúa Butler, "y poner en tela de juicio la estructura posiblemente implique perder algo de nuestro sentido del lugar que ocupamos en el género"³.

Desde 2017 y a través de diferentes producciones en varias ciudades (Roma, Italia; Santa Cruz de Tenerife, España; Valparaíso, Chile; Lucena, España; Bruselas, Bélgica) de *Nuevas fronteras del bienestar del ecosistema vaginal*, Anna Raimondo pide a las mujeres que recuerden y relaten historias personales que incluyan lugares específicos. En la mayoría de estas colecciones narrativas, las mujeres subrayan la manera en que se pide que sus cuerpos actúen en los espacios públicos, lo cual implica el modo en que se espera que caminen, se vistan,

1 Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York, Routledge, 1999.

2 *Ibíd.*, p. xv.

3 *Ibíd.*, p. xi.

LUCREZIA CIPPITELLI, doctora, es profesora de Estética en la Academia de Arte de Brera (Milán, Italia) y dirige el programa educativo de Picha - Bienal de Lubumbashi (Congo RDC, 2018-2020).

assumption that the only reason they are somewhere is because they are objects, available to the will and sexual desire of male subjects.

In her discussion of performativity, Butler describes the reiteration of certain norms that society imposes on gender. Her idea of reiteration is focused on sexual orientation and behavior in society, more than on the way sexualized bodies are expected to behave in spaces. However, the same idea of reiteration emerges every time one listens to the sound pieces Raimondo has produced in the frame of this multifaceted project.

New Boundaries investigates different geographies and it is, in fact, a listening tool from a gender perspective. Any time we listen to one of the outputs of this long-term art project, we grasp the reiteration of the inner clash that emerges when we cross any geography: a collision between a desired, liberated femininity and the persistent feeling we must suppress it, in order to be safe.

The voices of the many women Raimondo called upon to participate—and each of them could be anyone of us—underline the repetition of this collision and its universality. Raimondo pushes us to ask ourselves what are the common experiences and what are the differences when we are exposed to different urban geographies. Is there a possible universalism in this reiteration? How do urban environments receive women's bodies (regardless of their sexual and biological orientation)?

This is not the first artwork in which Raimondo investigates feminine feelings and desires related to surrounding environments. In *Femminisme quotidien #1*, produced in Rabat, Morocco in 2017, she asked a group of women to conceive and share a series of sentences that could express the relationship of their own bodies with the spaces that enclose them. One of these sentences stated “Je ne suis pas un bout de viande” (“I am not a piece of meat”): a simple and almost naive phrase. Indeed, what emerges here is the reiteration, which follows us every step we take, every gaze we cross, every behavior we embody. To be a woman is part of this reiteration, of this redundancy of movements and postures we embody as an *automatisme*, in order to avoid the intervention of the surrounding space on our sexualized body.

respondan a peticiones, llegando entonces a ser a menudo sexualizadas. Ellas encarnan la presunción de que por el mero hecho de encontrarse en algún lugar, se convierten en objetos disponibles para la voluntad y el deseo sexual de los varones.

Butler habla de performatividad describiendo la reiteración de ciertas normas que la sociedad impone al género. Su idea de reiteración se centra en la orientación y el comportamiento sexual en sociedad, más que en la manera en que se espera que los cuerpos sexualizados se comporten en los espacios. Sin embargo, la misma idea de reiteración surge cada vez que una escucha las piezas sonoras que Raimondo produjo en el marco de este proyecto multifacético.

Nuevas fronteras investiga geografías diversas y es, de hecho, una herramienta de escucha desde una perspectiva de género. Cada vez que escuchamos una de las creaciones de esta obra procesual realizada en varios contextos, captamos la reiteración del mismo choque interno que surge cuando atravesamos cualquier geografía: una colisión entre una femineidad deseada, liberada y el sentimiento persistente de que debemos suprimirla para sentirnos seguras.

Las voces de las muchas mujeres a las que Raimondo pidió participar —y cada una de ellas podría ser cualquiera de nosotras— subrayan la repetición de este mismo suceso y su universalidad. Raimondo impela a preguntarnos a nosotras mismas por cuáles son las experiencias comunes y cuáles las diferentes cuando nos exponemos a geografías urbanas diversas. ¿Existe un posible universalismo en esta reiteración? ¿Cómo reciben los ambientes urbanos los cuerpos de las mujeres (a pesar de su orientación sexual y biológica)?

Esta no es la primera obra de arte donde Raimondo investiga los sentimientos y deseos femeninos relacionados con los entornos circundantes. En *Femminisme quotidien #1*, producida en Rabat, Marruecos, en 2017, pidió a un grupo de mujeres que concibieran y compartieran una serie de frases que pudieran expresar la relación de sus propios cuerpos con los espacios que los encierran. Una de estas decía "Je ne suis pas un bout de viande" ("No soy un pedazo de carne"): una oración simple y casi ingenua. De hecho, lo que surge aquí es nuevamente la reiteración, que nos sigue a cada paso que damos, en

For Raimondo—who “found” the title *ready-made* during a conference of her brother, a gynecologist—*Vaginal Ecosystem* is “a magical term” and “a metaphor.” It references different feminist and gender concerns: from the protest images of the 1970’s, where radical feminists mimicked the vagina with a triangle formed with their hands, to the coldness of medical language. Yet, we do not use the word vagina that often. We allude to it, we name it by using euphemistic, “sweeter” words, we provide hints. The “V” word is, in itself, a statement. And using it in connection with the idea that vaginal health is related with the possibility of feeling free and liberated in the spaces we cross, and not purely in connection to the organic health of our reproductive organ—the organ that defines our feminine mission on this planet—is extremely playful and radical at the same time.

Similarly, *New Boundaries* is playful and radical. Raimondo spent time with different women; walked with them through meaningful places; listened to, collected and mixed their stories with field recordings; collaborated with them to create a collective output, which was both entertaining and serious.

The result is a psychogeographical map of different cities, a mix of voices and soundscapes, “which we often experience without hearing,” explains Raimondo. It is a sonic map, which is not functional or objective, but rather sketched by the voices of women. It does not follow historical trajectories, but instead puts the spectator in the position to embody a subjective, yet universal, narration. A *flânerie* that leads to perceive urban spaces through female feelings.

A significant reference for the conception of this work is Gillian Rose’s *Feminism and Geography*.⁴ As Raimondo declares, quoting a few of its stronger sentences:

Geography is masculinist because while claiming to be exhaustive, it forgets about women’s existence and concerns itself only with the position of men...Masculinist geography generates its concepts and organizes its knowledge in order to exclude women’s issues...It is reluctant to listen to anyone else.

⁴ Gillian Rose, *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, page 4.

cada mirada que cruzamos, en cada comportamiento que encarnamos. Ser mujer es parte de esta misma reiteración, de esta redundancia de movimientos y actitudes que encarnamos como un *authomatisme*, para evitar la intervención del espacio circundante en nuestro cuerpo sexualizado.

Para Raimondo —quien "encontró" el título como un *ready-made* durante una conferencia de su hermano, un médico ginecólogo— el *Ecosistema Vaginal* es "una palabra mágica" y "una metáfora". Hace referencia a diferentes temas feministas y de género: desde las imágenes de las manifestaciones de la década de 1970, donde las feministas radicales imitan la vagina con un triángulo simbolizado con sus manos, hasta la frialdad del lenguaje médico. Sin embargo, no usamos la palabra vagina tan a menudo. La insinuamos, la nombramos usando eufemismos, palabras "más dulces", aportamos sugerencias. La palabra "V" es en sí misma una declaración. Y usándola en conexión con la idea de que la salud vaginal está relacionada con la posibilidad de sentirnos libres y liberadas en los espacios que atravesamos, y no solo en relación con la salud orgánica de nuestro órgano reproductor —el órgano que define nuestra misión femenina en este planeta—, es al mismo tiempo extremadamente lúdico y radical.

De hecho, *Nuevas fronteras* es lúdica y radical: Raimondo pasó tiempo con diferentes mujeres; caminó a su lado por lugares significativos; las escuchó y compiló sus historias entremezcladas con grabaciones de campo; resolvió con ellas una producción colectiva, entretenida y seria al mismo tiempo.

El resultado es un mapa psicogeográfico de diferentes ciudades, una mezcla de voces y paisajes sonoros, "que a menudo experimentamos sin escuchar", subraya Raimondo, un mapa sonoro, que no es funcional ni objetivo, esbozado por las voces de las mujeres. No sigue trayectorias históricas, sino que pone al espectador en posición de encarnar una narración subjetiva (si bien universal). Una *flânerie* que conduce a percibir espacios urbanos a través de sentimientos femeninos.

What does it mean the behavior of women in public space? How do urban spaces respond to women? How do we map a place according to gender perspectives? Rose sets up the questions and proposes possible answers by deconstructing geography as a discipline, focusing on how it is constructed. Rose's essay shaped Raimondo's initial research by essentially providing a conceptual and academic framework to an ethical need. According to the artist's own statement, *New Boundaries* is a "feminist work", a *praxis* conceived to "open up established boundaries of habits we usually deal with." She adds: "One of the reasons why I am a feminist is the possibility of social equality."

New Boundaries addresses our bodies, the way geographies shape them and their behavior, and how they embody knowledge constructed under the name of "geography." "A geography which is made of our bodies and experiences, and our subjectivities and presences. A geography which takes into account the multiplicities of gender perspectives," explains Raimondo.

The fragments of conversations collected for *New Boundaries* remind us that the design of urban spaces privileges masculine needs or metaphors, but does not respond to female needs or sensibilities:

"When you walk on sanpietrini [Roman cobblestones] you feel constantly in danger, you feel you cannot control the territory, you don't feel safe."

"Every time I park the car, at night, before I unlock the doors and get out, I look carefully the rear-view mirrors, to check if everything around me is quiet and safe."

"Yesterday on the bus, as usual, so crowded that we felt packed like sardines, I felt something leaning on my butt. Something firm but soft, inserted between my buttocks. I jumped, trying not to step on any other sardines, who were already looking at me oddly, and I turned. It was the hand of a man, standing there behind me, with a vague gaze in his eyes."

In the first edition of *New Boundaries*, in Rome, Raimondo installed a sound piece comprised of collected voices and soundscapes in the gallery Ex-Elettrofonica, adding a physical detail that transformed the act of listening into a site-specific, immersive experience. The gallery—designed as a cave, with smooth corners and round-shaped volumes—was transformed into a welcoming,

Una referencia significativa para la concepción de este trabajo es *Feminism and Geography*⁴ de Gillian Rose, como Raimondo declara, citando algunas de sus frases más enérgicas:

La geografía es masculinista porque al tiempo que afirma ser exhaustiva, se olvida de la existencia de las mujeres y se preocupa solo de la posición de los hombres. (...) La geografía masculinista genera sus conceptos y organiza su conocimiento para excluir los problemas de las mujeres. (...) Es reacia a escuchar a alguien más.

¿Qué significa el comportamiento de las mujeres en el espacio público? ¿Cómo responde el espacio urbano a las mujeres? ¿Cómo cartografiar un lugar según las perspectivas de género? Rose establece las preguntas y propone posibles respuestas al deconstruir la geografía como una disciplina, centrándose en cómo se construye su conocimiento. Este ensayo dio forma a la investigación inicial de Raimondo, al proporcionar esencialmente un marco conceptual y académico a una necesidad ética. Según su propia declaración, *Nuevas fronteras* es un "trabajo feminista", una *praxis* concebida para "romper los límites establecidos de los hábitos con los que solemos tratar". Y agrega: "Una de las razones por las que soy feminista es la posibilidad de igualdad social".

Las *Nuevas fronteras* avanzan desde este punto de partida abordando los cuerpos: la forma en que las geografías los configuran y su comportamiento, y la forma en cómo incorporan el conocimiento construido bajo el nombre de "geografía". "Una geografía que está hecha de nuestros cuerpos y experiencias, y nuestras subjetividades y presencias. Una geografía que toma en cuenta las multiplicidades de perspectivas de género", subraya nuevamente Raimondo.

Los fragmentos de conversaciones que compilan *Nuevas fronteras* nos recuerdan cómo el diseño de los espacios urbanos privilegia las metáforas o las necesidades masculinas, pero no responde a las necesidades o sensibilidades femeninas:

"Cuando caminas sobre sanpietrini (adoquines romanos) te sientes constantemente en peligro, sientes que no puedes controlar el terreno, no te sientes segura".

⁴ Gillian Rose, *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, p. 4.

organic fuchsia environment with the simple installation of magenta filters on the normally white lights. Visitors listened in a womb-like environment.

Raimondo developed the second chapter in Valparaiso during the Festival Tsonami 2017, together with Chilean sound artist Fernando Godoy as curator. After many “urban *dérives*” with different women, Raimondo conceived a collective and participative sound walk, which was made available online as a city guide.⁵

New Boundaries #4 Santa Cruz de Tenerife, curated by Juan Matos Capote at the museum TEA Tenerife Espacio de las Artes, was presented as a six channel sound installation with a series of portraits of women in places of personal significance, where they offer another narration to assert their active presence. For instance, Magda, a fatphobia activist, sits in front of a pensive, corpulent statue in a public park, reclaiming the positivity of the struggle against self-blaming as a form of identity.

For the Lucena version, in the frame of the Sensxperiment Festival, Raimondo experimented with a new, site-specific and participative format: a street parade. She called upon a group of women to perform—with their bodies and their voices—a non-linear, sonic narration in different spots of the city. We go from the earlier versions of a city narrated through sound and voices to an ephemeral, collective event that uses urban space as display and its inhabitants and involuntary public as participants: a collective, female prayer to St. Theresa in Santiago Church; or a group of women sitting at the Paris Bar, where usually only men spend time.

Together with the site-specific outputs, Raimondo created a series of vinyl records for every geography she researched in order to build an archive of words and sounds; she then combined these recordings with maps of “gestures of resistance”—gestures that the artist extrapolated from every conversation she had with the women involved in *New Boundaries*.

⁵ <http://www.tsonami.cl/proyectos/obras-permanentes/> (Available upon publication of this book.)

“Cada vez que aparco el coche, por la noche, antes de abrir la puerta y salir, miro con cuidado por los espejos retrovisores para comprobar si todo a mi alrededor está tranquilo y seguro”.

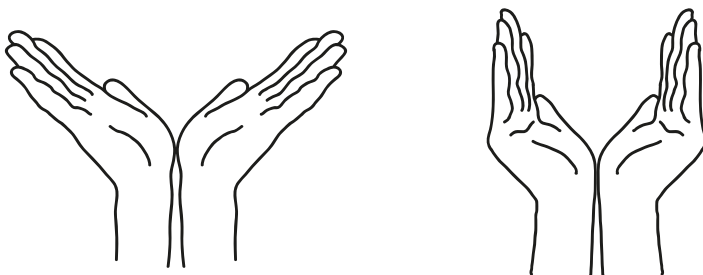
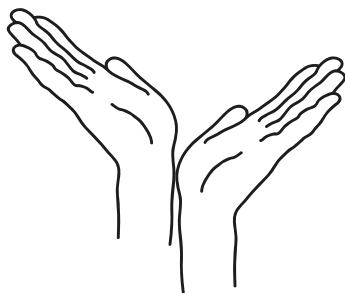
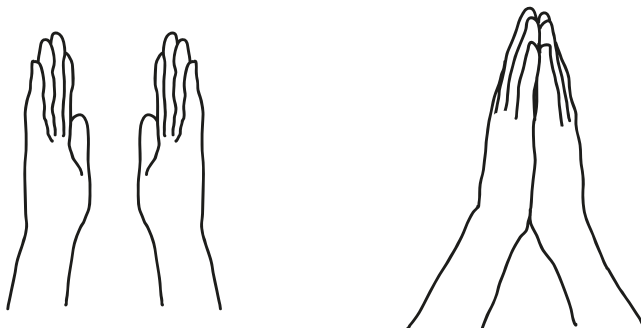
“Ayer, en el autobús, como de costumbre abarrotado, como sardinas en lata, sentí que algo se apoyaba en mi trasero. Algo firme pero suave, hincado entre mis nalgas. Me muevo tratando de no caminar sobre las otras sardinas, que ya me estaban mirando mal y me vuelvo. Era la mano de un hombre de pie detrás de mí, con una mirada perdida en sus ojos”.

En la primera edición de *Nuevas fronteras*, en Roma, Raimondo instaló de manera significativa en los espacios de la galería Ex-Elettrofonica una pieza de sonido compuesta de voces y paisajes sonoros recopilados, agregando un detalle físico que transformó su escucha en una experiencia inmersiva, específica del sitio: la galería —diseñada como una cueva, con ángulos alisados y volúmenes redondeados— se transformó en un ambiente orgánico, de color fucsia y acogedor, con la simple instalación de filtros de color magenta en las luces comúnmente blancas. Los oyentes se sintieron como envueltos en el interior de una matriz.

Raimondo desarrolló el segundo capítulo en Valparaíso durante el Festival Tsonami 2017, junto con un artista sonoro, el chileno Fernando Godoy, como comisario. Después de muchas “urban *dérives*” con diferentes mujeres, Raimondo concibió un paseo sonoro colectivo y participativo, todavía disponible *online* como guía de la ciudad⁵.

Nuevas fronteras #4 Santa Cruz de Tenerife, comisariada por Juan Matos Capote en el museo TEA Tenerife Espacio de las Artes, es una instalación sonora de seis canales y una serie de retratos fotográficos de mujeres en lugares significativos, para los que proclaman otra narración que afirme sus presencias activas. Por ejemplo, Magda, una activista de la fatofobia, se sienta frente a una estatua triste y gorda en un parque público, reclamando la actitud positiva de la lucha contra la auto-culpa como una forma de identidad.

⁵ <http://www.tsonami.cl/proyectos/obras-permanentes/> (Disponible en el momento de la publicación de este libro.)



Para la versión de Lucena, en el marco del Festival Sensxperiment, Raimondo experimenta con un nuevo formato participativo y específico del lugar: un desfile callejero. Esta vez pidió a un grupo de mujeres que realizaran con sus cuerpos y sus voces una narración no lineal y sonora en diferentes lugares de la ciudad. Si en versiones anteriores la ciudad era narrada a través de sonidos y voces, en la de Lucerna se trata de un evento efímero y colectivo que utiliza el espacio urbano a modo de exhibición, y a sus habitantes y público involuntario como participantes: una oración colectiva femenina a Santa Teresa en la iglesia de Santiago; o un grupo de mujeres sentadas en el bar París, donde, por lo general, solo los hombres pasan tiempo.

Además de las producciones de lugares específicos, Raimondo creó una serie de discos de vinilo y mapas para cada geografía que investigó, a fin de construir un archivo de palabras y sonidos combinados con una topografía de "gestos de resistencia" —gestos que la artista extrapola de cada conversación que tuvo con las mujeres implicadas en *Nuevas fronteras*—.















BRANDON LABELLE

09.07.18 - 22.07.18

LUIS GUERRA

BRANDON LABELLE AND OCCUPATIONS THROUGH WHICH WORLDS ARE APPEARING

How can a citizen be floating? And if that citizen is floating, how can it be possible for that citizen to be part of a floating community? And where might this floating community reside, if that residency should be determined? What would be the threads by which this community could stay together? Perhaps, it would be through its movement, through its trajectory, through its untraceable traces performing endlessly, like the beautiful correlation between the arch of wolf's urine and the scented mark in the *roots of the grass*.¹ What kind of performative anarchitecture is produced throughout its plastic behavior?² Without an identitarian subjectivity, without a relational history, inhabiting the vacancy of language, the floating citizen's community, if such a thing can be grasped, exposes a collective assemblage constantly rising up. Its manifestation, here the appearing of something else across the fixed logics of being, does not respond to the given laws of existence in any specific world. Rather, here the proper and inner manifestation convokes an echoic entity, an aberrant movement, *compossibilitating* an unusual

1 The French writer, pedagogue, filmmaker Fernand Deligny named all his activities as *attempts* (*tentatives* in French). He liked to refer to his last attempt as "*radeau*", a raft. This name aimed to expose the fragility involved in the existence of the attempt itself. In fact, these communities that were the attempts, weren't understood by Deligny as institutions. Rather, they were a "very flexible network that is woven into reality as it is, in circumstances as they are, even meeting fairly rare events that cannot be arbitrarily created." Fernand Deligny, *Œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2007, page 705. Author's translation from the original in French.

2 "If a work signifies itself, this implies that there is no 'outside' of the work, that the work acts as its own referent: it presents what it interprets at the same moment it interprets it, forming one and the same manifestation." Catherine Malabou, *The Future of Hegel: Plasticity, Temporality and Dialectic*, trans. Lisabeth During, London and New York, Routledge, 2005, page 72.

LUIS GUERRA holds a PhD in Philosophy and is a professor in the Masters Program of Artistic Research in Art and Design at EINA-UAB, Barcelona, and Saastamoinen Foundation Resident Fellow in the Academy of Fine Arts at Uniarts Helsinki.

LUIS GUERRA

BRANDON LABELLE Y LAS OCUPACIONES A TRAVÉS DE LAS CUALES APARECEN MUNDOS

¿Cómo puede un ciudadano estar flotando? Y si ese ciudadano está flotando, ¿cómo podría ser posible que ese ciudadano sea parte de una comunidad flotante? ¿Y dónde debería residir esta comunidad flotante, si se determinara esa residencia? ¿Cuáles serían las líneas de unión que podrían mantener reunida a esta comunidad? Tal vez, sería a través de su movimiento, a través de su trayectoria, a través de sus huellas irrastreables que actúan sin cesar, como la bella correlación existente entre el arco de orina del lobo y su marca olfativa en las raíces de la hierba¹. ¿Qué tipo de arquitectura performativa está produciendo a lo largo de su comportamiento plástico?² Sin subjetividad identitaria, sin historia relacional, habitando la vacancia del lenguaje, la comunidad ciudadana flotante, si es que tal cosa se puede captar, expone un ensamblaje colectivo que se levanta constantemente. Su manifestación, aquí la aparición de algo más a través de las lógicas fijas del ser, no responde a las leyes dadas

1 El escritor, pedagogo y cineasta francés Fernand Deligny nombró todas sus actividades como *tentativas* (*tentatives* en francés). Le gustaba referirse a su último intento como "*radeau*", una balsa. Este nombre pretendía poner al descubierto la fragilidad de la existencia de la tentativa en sí. De hecho, estas comunidades que fueron las tentativas, no fueron entendidas por Deligny como instituciones. Más bien, eran una "red muy flexible que se teje en la realidad tal y como es, en las circunstancias en las que se encuentran, incluso para hacer frente a acontecimientos bastante raros que no pueden ser creados arbitrariamente". Fernand Deligny, *Œuvres*, París, L'Arachnéen, 2007, p. 705. Traducción del autor del original en francés.

2 "Que una obra se auto-signifique implica que no hay un más allá de la obra, que ella es para sí misma su propio referente y que permite ver, al mismo tiempo que lo interpreta, lo que ella interpreta, en el movimiento de una misma manifestación". Catherine Malabou, *El porvenir de Hegel. Plasticidad, temporalidad y dialéctica*, trad. Cristóbal Durán, Santiago de Chile, Palinodia, 2013, p. 138.

LUIS GUERRA es Doctor en Filosofía, profesor en el Máster de Investigación Artística en Arte y Diseño de EINA-UAB, Barcelona, e investigador en la Fundación Saastamoinen, Academia de Bellas Artes de Uniarts Helsinki.

disposition towards a trajectory unlawfully occurring and trespassing the membranes of continuity. An apparent worldliness is then located in the form of a subtle curtain unfolding through the corporality of what appears now as a *scene*. A wild-image, something out-of-language. Through its floating appearance, the setting is obscured, detaching itself from any hegemonic uniqueness or univocity. What appears to be happening is, in fact, a point of alteration, a frictional mapping, like the trace of a cloud that we do not seem able to grasp in any historical account, except by the means of its own collapsing inscription. That cloudy body, not there anymore, occurs by displacing the places where it takes occupation.

Such an act of a citizen breaks history. It *nomadises* it by occupying it. What history? The State history. The history that establishes, places, determines the bodies, the facts, the acts, the spaces. Floating figures are denied or are defined as outcasts by the fixed normativity of history. A citizen who happens to float is a raft-form, a nomadic *persona*,³ an undomiciled subject. What can float overcomes the surface of inscription and therefore deploys a diagonal towards an unknown event. LaBelle wanders.⁴ His performative anarchitectures are rafts where different and diverse bodies can assemble in movement, without a fixed or pre-established dogma within to work. These threshold-spaces aren't for party-liners, on the contrary they are like sudden nocturnal encounters where a subtractive act can take place. They are, these acts, bodies of sedimentary wanderings, subtle surfaces for echoic encounters, weaving membranes. This absolute act, that of breaking with history, is, as Nietzsche himself exposed,⁵ an almost

3 "The apparition of these faces in the crowd:

Petals on a wet, black bough."

Ezra Pound, "In a Station of the Metro" in *Poetry: A Magazine of Verse*, April 1913, page 12.

4 And, in fact, here lies his entire artistic proposal, in this act of wandering. Wandering as the gestural geographies drawn by the hobo, or the pirate, forms of unstable spaces made by untraceable wanderings. What is wandering? A constant movement which supposes the marks of lines, but does not inscribe them in any surface. These wanderings are trespassing borders, uncertain of their destiny, because they exist at the act itself of appearing and disappearing.

5 French philosopher Alain Badiou mentions this text from Nietzsche's *Ecce Homo* during his seminar on *Nietzsche. L'antiphilosophie 1*, aiming to highlight Nietzsche's way of describing the event himself that had become to others: "(...) mais là où je vais, ici, à Turin, tous les visages s'égaient et se ren-grâcient à ma vue. Ce qui m'a jusqu'à maintenant le plus frappe, c'est que de vieilles marchandes des

de la existencia en ningún mundo específico. Aquí, la manifestación propia e interior convoca a una entidad ecoica, en movimiento aberrante, *composibilitando* una disposición inusual hacia una trayectoria que ocurre ilegalmente y traspasa las membranas de la continuidad. Una aparente mundanalidad se localiza entonces en la forma de una cortina sutil que se despliega a través de la corporeidad de lo que ahora aparece como una escena. Una imagen salvaje, algo fuera del lenguaje. Al aparecer flotando, la configuración se ciega, desprendiéndose de cualquier singularidad o univocidad hegemónica. Lo que parece estar ocurriendo es en realidad un punto de alteración, un mapeo friccional, como la huella de una nube que no parece que seamos capaces de agarrar en ningún relato histórico, salvo por medio de su propia inscripción colapsante. Ese cuerpo nublado, que ya no está allí, se produce deslocalizando los lugares donde toma ocupación.

Tal acto de un ciudadano quiebra la historia. Nomadiza la historia, ocupándola. ¿Qué historia? La historia del Estado. La historia que establece, coloca, determina los cuerpos, los hechos, los actos, los espacios. Las figuras flotantes son negadas o definidas como parias por la normatividad fija de esa historia. Un ciudadano que pasa a flotar es una forma-balsa, una *persona* nómada³, un sujeto indomiciliado entonces. Aquello que puede flotar vence a la superficie de inscripción y, por lo tanto, despliega una diagonal hacia un acontecimiento desconocido. LaBelle vagabundea⁴. Sus arquitecturas performativas son balsas donde diferentes y diversos cuerpos pueden ensamblarse en movimiento, sin un dogma fijo o preestablecido para trabajar. Estos espacios-umbral no son para los partidarios de las líneas de partido, por el contrario son como

3 “Estas caras que aparecen entremedio;
Pétalos en ramaje negro y húmedo.”

Ezra Pound, “En una estación de Metro” en *Pound*, edición y trad. Armando Uribe, Santiago de Chile, Edición del Centro de Literatura Comparada, Colección El Espejo de Papel, 1963, p. 105.

4 Y, de hecho, aquí yace toda su propuesta artística, en este acto de vagabundeo. Vagando como las geografías gestuales dibujadas por el hobo, o el pirata, formas de espacios inestables hechos por vagabundeos indetectables. ¿Qué es vagar? Un movimiento constante que supone las marcas de las líneas, pero no las inscribe en ninguna superficie. Estos vagabundeos traspasan las fronteras, inciertos de su destino, porque existen en el acto mismo de aparecer y desaparecer.

imperceptible act, or rather, only perceptible, that is to say, recognizable, to those who do not exist within the frames of a given existence-experience. It is an act proper to the inexistent. Like the spiderweb formed by a horse and the weeping German philosopher,⁶ altering the entire continuity of existence. An act of absolute compassion, a wild-image out-of-language, displaced from any Statement.

LaBelle's acts are subtle, almost invisible, like noises happening suddenly between forms of life, lines of noises. These are acts which, in their exceeding echoicity, interrupt inexistentally the world, continually floating away from any inscription. The Floating Citizen occurs at that immanent ab-errancy. Like a sudden unheard body dressed in red, appearing and singing within a multitude, or the unseen recording of a wandering shadow inside an abandoned building in downtown Santiago, or the incalculable race in search of a bearded man playing with some empty cans. The Floating Citizen is not that of politics in Western neo-liberal democracies, but an infrapolitical figure in escape. The Floating Citizen is part of this fabric that LaBelle has been convoking in spaces yielding to his imprint. An imprint made by a questioning-walking, an antipoetic figure perhaps in waiting mode. Waiting for a community to come?? I don't think LaBelle

quatre-saisons n'ont de cesse qu'elles n'aient rassemblé pour moi le plus sucrés de leurs raisins. C'est jusqu'à ce point qu'il faut être philosophe..." Alain Badiou, *Nietzsche. L'antiphilosophie 1, 1992-1993*, Paris, Fayard, 2015, page 31. Badiou searches, in this seminar about the German philosopher, to show the fragility of the event itself, and its nature of appearing without being noticed.

6 This is the image of Nietzsche's breakdown. It has been told that the German philosopher Friedrich Nietzsche was walking around Turin, Italy, when suddenly he saw a coachman brutally whipping his horse in the street. Before the scene of an animal being tortured, Nietzsche fell at its feet and hugged him, repeating the words: "Mutter, ich bin dumm" (Mother, I'm stupid). After his collapse, Nietzsche never spoke again, ending his philosophical journey. Again, this is the kind of event breaking the worlds as we know them. Events of intense inexistence, almost or completely unnoticed, can rise an echoing landscape from where an unknown future can become possible.

7 "Let me be absolutely clear: the desiring community has nothing to do with a community of origins, with a people, an ethnicity or a nation. A community of origins is grounded in a 'belonging': differences are nothing, all that counts is identity. Quite to the contrary: in the desiring community there is no belonging, but only the encounter of singularities. This encounter cannot be structured in a stable way; it is constantly reborn out of the pleasure derived from the common enterprise of conceptual projection. And we have known very well the desiring community. We have known it in the sunny mornings, when a friendly body came to wake us up stroking our body under unexpected sheets. We have known it in the street barricades, among the burned cars, trying to prevent the advance of the military vehicles. We have known it, screaming with joy, in the sudden encounters in train stations

encuentros nocturnos repentinos en los que puede tener lugar un acto de sustracción. Estos actos son cuerpos de vagabundeos sedimentarios, superficies sutiles para encuentros ecoicos, membranas tejedoras. Este acto absoluto es el de romper con la historia, como el propio Nietzsche expuso⁵, un acto casi imperceptible, o mejor dicho, solo perceptible, es decir, reconocible, para aquellos que no existen en el marco de una existencia-experiencia dada. Es un acto propio de lo inexistente. Como la tela de araña que forman un caballo y un filósofo alemán llorón⁶, alterando toda la continuidad de la existencia. Un acto de compasión absoluta, una imagen salvaje fuera del lenguaje, fuera del alcance de cualquier Declaración-de-Estado.

Los actos de LaBelle son sutiles, casi invisibles, como ruidos que ocurren repentinamente entre formas de vida, líneas de ruido. Son actos que, en su excesiva ecoicidad, interrumpen inexistentemente al mundo, permaneciendo flotando lejos de toda inscripción. El *Ciudadano Flotante* ocurre en esa inminente ab-errancia. Como el aparecer repentino e inaudito de un cuerpo rojo cantando entre la multitud, o la grabación oculta de una sombra errante al interior de un edificio abandonado en el centro de la ciudad de Santiago de Chile, o la incalculable carrera en busca de un hombre barbudo que toca con unas latas vacías. El *Ciudadano Flotante* no es aquel de la política en las democracias

5 El filósofo francés Alain Badiou menciona este texto del *Ecce Homo* de Nietzsche durante su seminario sobre Nietzsche. *L'antiphilosophie 1*, con el objetivo de resaltar la manera en que Nietzsche describe el evento en el que se ha convertido a otros: "(...) mais là où je vais, ici, à Turin, tous les visages s'égaient et se remerciant à ma vue. Ce qui m'a jusqu'à maintenant le plus frappe, c'est que de vieilles marchandes des quatre-saisons n'ont de cesse qu'elles n'aient rassemblé pour moi le plus sucrés de leurs raisins. C'est jusqu'à ce point qu'il faut être philosophe..." Alain Badiou, *Nietzsche. L'antiphilosophie 1, 1992-1993*, París, Fayard, 2015, p. 31. Badiou busca, en este seminario sobre el filósofo alemán, mostrar la fragilidad del evento en sí, y su naturaleza de aparecer sin ser notado.

6 Esta es la imagen del colapso de Nietzsche. Se ha dicho que el filósofo alemán Friedrich Nietzsche caminaba por Turín, Italia, cuando de repente vio a un cochero azotando brutalmente a su caballo en la calle. Ante la escena de un animal siendo torturado, Nietzsche cayó a sus pies y lo abrazó, repitiendo las palabras: "Mutter, ich bin dumm" (Madre, soy un estúpido). Después de su derrumbe, Nietzsche nunca volvió a hablar, terminando su viaje filosófico. Una vez más, este es el tipo de eventos que rompen los mundos tal como los conocemos. Eventos de intensa inexistencia, casi o completamente inadvertidos, pueden levantar un paisaje ecoico desde donde un futuro desconocido puede ser posible.

is insinuating here a waiting for-a-future, the kind of modernist utopia of a horizon, and certainly not related to the postmodernist fatalism of a disturbing wait for-total-catastrophe. This waiting figure is rather an act of absolute escape, an absolute formed by a scratch on the pavement bounded to a resting body, under the yellow lights of the street. This unplaceable stage, this occupation, marks an appearing through its dispossessed anarchitecture. The staging bodies operate a break, to what? Towards what are these bodies *un-locating* themselves? That is the floating form: towards a point of suspension, of levitation even. The floating is a non-fixed-condition, a detachment, a cut, a break with immobilization. The Floating Citizen is rather a figure waiting for an absolute mobilization. And who waits through its act of occupying.

submerged by the fog. We have known it in the nocturnal sound of a flute accompanying a small crowd stopping while waiting for the last subway ride." Franco Berardi Bifo, *Félix Guattari: Thought, Friendship and Visionary Cartography*, Translated and edited by Giuseppina Mecchia and Charles J. Stivale, New York, Palgrave Macmillan, 2008, page 12.

neoliberales occidentales, sino una figura infrapolítica en fuga. El *Ciudadano Flotante* es parte de este tejido que LaBelle ha estado convocando en espacios que ceden a su impronta. Una huella de un andar cuestionador, una figura antipoética tal vez en modo de espera. ¿Esperando a que llegue una comunidad?⁷ No creo que LaBelle esté aquí insinuando una espera para el futuro, al estilo de la utopía modernista del horizonte, y ciertamente no está relacionada con el fatalismo posmodernista de una perturbadora espera de la catástrofe total. Esta figura en espera es más bien un acto de fuga absoluta, un absoluto formado por un arañazo en el pavimento unido a un cuerpo en reposo, bajo la luz amarilla de una calle. Este escenario insustituible, esta ocupación, marca una aparición a través de su anarquitectura desposeída. Los cuerpos escénicos hacen una pausa, ¿a qué?, ¿hacia dónde se están ilocalizando estos cuerpos? Esa es la forma flotante: hacia un punto de suspensión, de levitación incluso. La flotación es una condición no fija, un desprendimiento, un corte, una ruptura con la inmovilización. El *Ciudadano Flotante* es una figura que espera una movilización absoluta. Y espera mediante su acto de ocupación.

7 “Permítanme ser absolutamente claro: la comunidad deseosa no tiene nada que ver con una comunidad de orígenes, con un pueblo, una etnia o una nación. Una comunidad de orígenes se basa en una “pertenencia”: las diferencias no son nada, lo único que cuenta es la identidad. Todo lo contrario: en la comunidad deseante no hay pertenencia, sino solo el encuentro de singularidades. Este encuentro no puede estructurarse de manera estable; renace constantemente del placer derivado de la empresa común de la proyección conceptual. Y hemos conocido muy bien a la comunidad que lo desea. Lo hemos sabido en las soleadas mañanas, cuando un cuerpo amistoso vino a despertarnos acariciando nuestro cuerpo bajo sábanas inesperadas. Lo hemos conocido en las barricadas callejeras, entre los coches quemados, tratando de impedir el avance de los vehículos militares. Lo hemos conocido, gritando de alegría, en los encuentros repentinos en las estaciones de tren sumergidas por la niebla. Lo hemos sabido por el sonido nocturno de una flauta que acompaña a una pequeña multitud que se detiene mientras espera el último viaje en metro”. Franco Berardi Bifo, *Félix Guattari: Thought, Friendship and Visionary Cartography*, Traducido y editado por Giuseppina Mecchia y Charles J. Stivale, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2008, p. 12. Traducción del autor del texto en inglés.

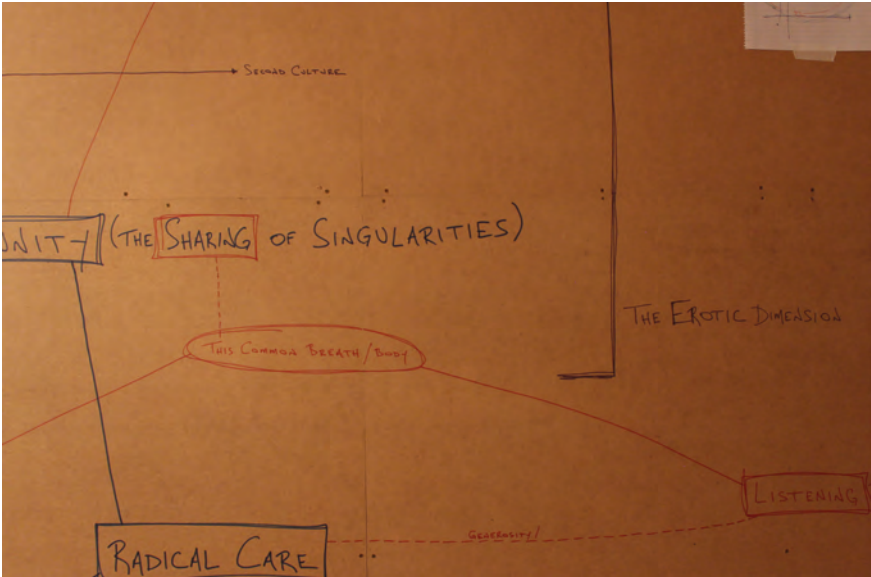
















**BARBARA HELD &
DANIEL NEUMANN**

19.11.18 - 02.12.18

REGINE BASHA
INTO THE POROUS

Before speaking about sound, collaborations, and the experimental forms coming out of them, I must address the territory that is Tenerife, my experience of it, and the context in which this project has unfolded. Perhaps every visiting artist and writer cannot help but poeticize this rugged, yet sublime island.

Wherever you are on the island, Tenerife's landscape has qualities that are at once gentle and perilous, forgiving and unrelenting. When I was there a few years back (to visit el Pico del Teide), I had experiences with the land that left an indelible mark on me. A simple morning walk along a path high above the craggy coast near Punta del Hidalgo felt especially dramatic—with that near-blinding white sunlight and the deep azure water beckoning below. If I gazed for too many seconds at the sea, I would easily lose my balance, so putting one foot in front of the other took but all of my concentration. Ultimately, it is the wind of Tenerife though, like a trickster (or the 'Jinn' in Arabic fables), that impresses the most. Gusty, warm and unpredictable, I recall the wind carried with it a dense life force that could only come from the sea. At this juncture on the island, it is as if your body, or your senses really, have to constantly negotiate wind and rock.

It is against this backdrop that two sound artists, Barbara Held and Daniel Neumann, were invited to collaborate as part of the series *Territorial Practices*. Both artists, though very different in their work history, have a common approach of paying close attention to the spaces around them and responding with sonic material—as Barbara Held mentioned “like adding another layer to what

REGINE BASHA is a curator, Adjunct Professor in the Department of Sound Art at Columbia University and Director of Residencies at Pioneer Works, New York.

Antes de hablar sobre el sonido, las colaboraciones y las formas experimentales que surgen de ellas, debo abordar el territorio que es Tenerife, mi experiencia de ello, y el contexto en el que se ha desarrollado este proyecto. Quizás tanto el artista como el escritor visitante no puedan evitar poetizar esta isla accidentada, áspera, y sin embargo, sublime.

Donde quiera que estés en la isla, el paisaje de Tenerife muestra características que son a la vez suaves y amenazadoras, placenteras e implacables. Cuando estuve en la isla hace algunos años (para visitar el Pico del Teide), tuve varias experiencias con la tierra que me dejaron una marca indeleble. Un simple paseo por la mañana, a lo largo de un sendero por encima de la costa escarpada cerca de Punta del Hidalgo, me resultó de un dramatismo sobrecolector —con esa luz blanca del sol casi cegadora y, abajo, las llamativas aguas de un profundo color cerúleo—. Si miraba el mar durante demasiados segundos, perdía fácilmente el equilibrio, por lo que mi concentración estaba en poner un pie delante del otro. Pero a fin de cuentas, es el viento de Tenerife, como un embustero (o como el ‘Jinn’ de las fábulas árabes), lo que más impresiona. Borrascoso, cálido e impredecible, recuerdo que el viento llevaba consigo una densa fuerza vital que sólo podía venir del mar. En estas alturas de la isla, es como si el cuerpo o los sentidos, debieran sortear constantemente el viento y la roca.

REGINE BASHA es comisaria, Profesora Adjunta en el Departamento de Arte Sonoro de Columbia University y Directora de Residencias en Pioneer Works, Nueva York.

is already there.”¹ As a sound engineer and artist, Daniel Neumann often works within the built spaces of museums, galleries, and other sound venues, more like a sound architect than a performer. His knowledge of the acoustic properties and potentialities of these spaces is what guides his electronic interventions and compositions, usually built from a process of recording the space and playing back into it through multi-channel composition techniques. A sound engineer approaches a room the way a doctor might a body, knocking here and there to ascertain its ‘reflexes’. Neumann has explained, “I sweep a sound wave through a space as a way of scanning.”² With this approach and other cumulative processes as well as strategic dissemination of digital sound files, Neumann’s content is often made to perform through multiple speaker forms.

Barbara Held, long known in the experimental music and sound circles of New York and Spain, specifically Barcelona over the past couple of decades, comes to the collaboration from the position of an instrumentalist who performs and responds to the subtleties of spaces and places. Her focused sound work with the flute offers other avenues for releasing the sound as a more physical, time-based medium, conversant with other forms. As a flautist and composer, Held’s trajectory initially began in the arena of classical music. Over the past several decades, she has been exploring the sonic minutiae of the flute and performing in spatial and collaborative situations. Held has mentioned that her hope for this particular project, was to move away from musical intentions and “to think of the flute as a sort of test tone.”³

Held and Neumann have known of one another for the past few years and have overlapped in a couple of shared sound events, but this marks the first time they have collaborated on a project. This also marks the first time for Neumann to make a work from an outdoor environment. Because they come from markedly different training and processes with sound, it would at first seem an unlikely collaboration. At the invitation of the curator, Juan Matos Capote, the artists were

1 In conversation with the artists, December 19th, 2018.

2 In conversation with the artists, December 19th, 2018.

3 In conversation with the artists, December 19th, 2018.

Es en este contexto en el que dos artistas sonoros, Barbara Held y Daniel Neumann, fueron invitados a colaborar en la serie *Prácticas Territoriales*. Ambos artistas, aunque con un historial de trabajo muy diferente, tienen un enfoque común en tanto que prestan mucha atención a los espacios circundantes y responden con material sonoro —como Barbara Held mencionó: "como agregando otro estrato a lo que ya está ahí"¹—. Como ingeniero de sonido y artista, Daniel Neumann trabaja a menudo dentro de edificaciones tales como museos, galerías y otros espacios aptos para el sonido, más como un arquitecto acústico que como un *performer*. El conocimiento que tiene de las propiedades acústicas y las potencialidades de estos espacios es lo que guía sus intervenciones y composiciones electrónicas, generalmente construidas a partir de un proceso de grabación y reproducción del espacio a través de técnicas de composición multicanal. Un ingeniero de sonido examina una sala de la misma forma que un doctor puede examinar un cuerpo, dando golpes aquí y allá para verificar sus 'reflejos'. Neumann lo ha explicado de esta manera: "Hago que una onda de sonido se difunda a través de un espacio a modo de escaneo"². Con esta visión y otros procesos acumulativos, así como con propagaciones estratégicas de archivos de sonido digital, el contenido de Neumann es enviado a menudo a través de múltiples formas de altavoces.

Barbara Held, conocida durante mucho tiempo en los círculos experimentales de la música y el arte sonoro de Nueva York y España, concretamente en Barcelona durante las dos últimas décadas, se implica en esta colaboración desde la perspectiva de un instrumentista que hace sonar y responde a las sutilezas acústicas de los espacios y los lugares. Su trabajo sonoro con la flauta, focalizado y sensible, ofrece otras vías para liberar el sonido como un medio más físico y asentado en el tiempo, familiarizado con otras formas. Como flautista y compositora, la trayectoria de Held comenzó inicialmente en el ámbito

1 En conversación con los artistas, 19 de diciembre de 2018.

2 En conversación con los artistas, 19 de diciembre de 2018.

to determine on their own how the collaboration would manifest and what the parameters would be.

As a result, *LAND-ING* unfolded into a wandering through certain natural sites on the island to research the properties of sounds in chosen areas while testing evidence of resonance and reverberation through their own sonic devices or instruments. The two artists, Held with a flute and other wind instruments and Neumann with a battery-powered speaker and a set of electronic test tones playing from a phone (such as pink noise, and sine waves) as his 'instrument', immersed themselves into an intensive exploration of the island. Over the ten days of the project's development, the first four or five were spent in this initial acculturation phase outside, sometimes in total darkness, while the last few days were spent processing and composing files for the sound/speaker installation on view at TEA. During the lead up to the project, there were maps, books, photographs, stories of cultural histories to pore over...but at a certain point, the artists decided to finally begin by going in subjectively, with all the vulnerabilities of 'unknowing'. Held described it as 'an exercise in trust.'⁴

In the sound art world, active, deep listening is very different from passive hearing or just listening, as one can learn from the writings of the sound pioneer Pauline Oliveros⁵ in particular. To some degree, it is a matter of intentionally slowing down and achieving a kind of weightlessness to allow sounds to enter, not just the ear but the whole of the body as well, to become aware in way of a somatosensory system. Consider that in the womb, we develop hearing before seeing with a uterine tactile auditory sense, so we need not consider these to be such esoteric ideas. I would characterize this approach as aiming to achieve a state of porousness. If we could think of our bodies as containing weather, then one could think of this as the joining of weather patterns. The artists, in their attempt to lose intellectual analysis of spaces, sought to invite this kind of openness. From conversations with the artists, I understood that in such a modality, there is a rhythm that begets an unspoken understanding towards new guiding principles and limits.

⁴ In conversation with the artists, December 19th, 2018.

⁵ Pauline Oliveros. *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. New York, iUniverse, 2005.

de la música clásica. Durante las últimas décadas, ha estado explorando los más pequeños detalles sonoros de la flauta, *performing* en situaciones espaciales y colaborativas. Held ha mencionado que en este proyecto en particular, esperaba poder alejarse de intenciones musicales y "pensar en la flauta como una especie de tono de prueba"³.

Held y Neumann se conocen desde los últimos años y han coincidido en un par de eventos sonoros compartidos, pero es esta la primera vez que colaboran en un proyecto. También es la primera vez que Neumann crea una obra a partir de un entorno al aire libre. Viniendo de prácticas y procesos con sonidos notablemente diferentes, parecería a primera vista una colaboración poco probable. A raíz de la proposición del comisario Juan Matos Capote, los artistas debían determinar cómo se manifestaría la colaboración y cuáles serían los parámetros.

Como resultado, *LAND-ING* se convirtió en un deambular por ciertos lugares naturales de la isla, investigando las propiedades de los sonidos en las áreas elegidas a la vez que se comprobaba la señal de resonancia y reverberación a través de sus propios dispositivos o instrumentos sonoros. Los dos artistas, Held con una flauta y otros instrumentos de viento, y Neumann con un altavoz portátil y un conjunto de tonos de prueba electrónicos (el ruido rosa y las ondas sinusoidales) que se reproducen desde un móvil como su 'instrumento', se sumergieron en una exploración intensiva de la isla. A lo largo de los diez días de desarrollo del proyecto, los primeros cuatro o cinco fueron empleados en esta fase inicial de aculturación en exteriores, a veces en total oscuridad, mientras que en los últimos días se dedicaron a procesar y componer archivos para la instalación expuesta en TEA con seis canales de sonido. En el período previo al proyecto, había mapas, libros, fotografías, relatos de historias culturales con el fin de examinarlos detenidamente... pero en un momento determinado, los artistas decidieron, finalmente, empezar subjetivamente cargando con todas

³ En conversación con los artistas, 19 de diciembre de 2018.

Perhaps because of the time limit as well, the two artists seemed to have fortuitously arrived at an unconscious agreement/rhythm of when to be spontaneous and when to be highly intentional. In a few of the recordings the flute seems to offer punctuation to the longer electronic signals sent forth by Neumann's device, and at other times this alternates. Entry of other textures and natural or urban sounds participate in the field of sound at different times, such as rainfall, a dog barking, clapping, footsteps, although distanced from their locale and rendered on equal par, more or less, with the produced sounds. Held's flute playing goes from tentative and quivering to high and bright, and becomes chilling when she forces the effort of humid breath—without much tone—so that we are made aware of breath hitting against this metallic tube, or proverbial tunnel. In some cases, where Neumann's tones come in to meet the flute tones, it feels almost like a camouflage effect.

Their forays took them through about ten sites, some of them famous historical caves, such as the Cueva Roja, where the rock, being volcanic, was too porous to reflect any sound whatsoever. To meet the challenge, Neumann and Held spaced themselves about 10-15 meters apart in order to mingle the sounds of the flute and electronic signals with more resonant ambient material. In this way they felt they achieved a 'layering' with the cave. Other caves, such as Cueva del Viento (the fifth biggest lava tube in the world) provided its own set of surprises and disappointments, which onsite felt like acoustical disasters, but later, in the processing sessions, proved to be their most favored, stellar moments of the trip. A rainfall provided an excellent compositional element to Held's tentative flute tones. Another location, Teide, was for both artists an incredibly overwhelming site. In Neumann's words, "all we did was record silence...Barbara didn't play any flute...she played something with the wind...a very small reference. I was so taken by the landscape, it felt pointless to play sound. It felt wrong."⁶

The artistic gesture here was more about creating a new acoustic space for visitors to experience and reflect upon back at TEA. Articulating what is essentially a private set of experiences in the land became another course of action altogether

6 In conversation with the artists, December 19th, 2018.

las vulnerabilidades del *desconocimiento*. Held lo describió como ‘una prueba de confianza’⁴.

En el mundo del arte sonoro, la escucha profunda y activa es muy diferente de la audición pasiva, o de la simple escucha, como se puede percibir de los escritos de la pionera del sonido, Pauline Oliveros⁵. Hasta cierto punto, se trata de una desaceleración intencionada que logra una especie de ingravidez que permite que los sonidos entren, no solo por el oído sino también por todo el cuerpo, con el fin de tomar conciencia de modo similar a un sistema somato-sensorial. Considera que en el útero desarrollamos el oído antes que la vista a través de un sentido auditivo táctil, por lo que no debemos considerar que estas ideas sean esotéricas. Caracterizaría este enfoque como la aspiración por lograr un estado de porosidad. Si pudiéramos pensar que nuestros cuerpos incluyen un tiempo atmosférico, entonces se podría teorizar sobre esto como la unión de patrones atmosféricos. Los artistas, en su intento de deshacerse del análisis intelectual de los espacios, intentaron acceder a este tipo de apertura. En mis conversaciones con ellos, comprendí que en tal modalidad hay un ritmo que engendra una comprensión tácita hacia nuevos principios rectores y límites. Tal vez, y debido a la limitación temporal, los dos artistas parecían haber llegado fortuitamente a un acuerdo/ritmo inconsciente de cuándo ser espontáneos y cuándo ser extraordinariamente intencionados. En algunas de las grabaciones, la flauta parece ofrecer una repetición rítmica a las señales electrónicas más largas enviadas por el dispositivo de Neumann y, en otras ocasiones, hay una alternancia. Otras texturas y sonidos naturales o urbanos se incorporan al campo sonoro en diferentes momentos, como la lluvia, el ladrido de un perro, palmoteos y pasos, aunque distanciados de sus lugares y reproducidos a un nivel más o menos igual al de los sonidos producidos. Los sonidos de la flauta de Held van desde indefinidos y temblorosos hasta agudos

4 En conversación con los artistas, 19 de diciembre de 2018.

5 Pauline Oliveros, *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*, Nueva York, iUniverse, 2005.

for the space of the museum. In fact, the piece takes on yet another site-specific iteration in conjunction with the spatial qualities and the acoustic measures of the room. It is at TEA where Neumann pointed out, the material begins to ‘produce itself.’⁷ The sound installation was generated by twelve software stereo players in a ‘patch’ playing to six speakers around the room, with each speaker ‘performing’ multiple software players. Each player had a dedicated folder holding a set of edited recorded materials from the expeditions. Held and Neumann composed sixteen different ‘scenes’ that the installation would always come back to. Each scene only contains material from one place at a time. Yet, each time a ‘scene’ is playing out, the patch introduces recordings from other places with increasing randomness—slowly drifting, wandering, mixing the locations. At this point, this is once again randomized, within a range between two and eleven minutes and a new scene is initiated and is cross-faded into.

The experience at Teide led the artists to consider including recorded silence as well—controlling the ‘density’ of the compositions.⁸ There are seventy-five different lengths of digital silences mixed in amongst the recorded sounds within the folders. This generative model (rather than linear model) was chosen specifically to allow for chance effects to occur. One could say that the collaboration was finalized with the playback technology as another collaborator.⁹

In order for transparency and comprehension of these processing effects, the artists chose to hang a playlist of the patch composition/score as well as to display the activity screen in the room at TEA as part of the visual elements. These are in themselves like mechanical thought patterns that read like concrete poetry. The room had been left dim, save a small spotlight on a tabletop and light from the screen. Upon the table, a selection of snapshots with dates and location names—some with images of just the land and some with the artists engaged in the landscape at various recording and sounding sites. The overall aesthetic bears remote resemblance to an early *fluxus* or *situationist* piece. Chairs were

7 In conversation with the artists, December 19th, 2018.

8 In conversation with the artists, December 19th, 2018.

9 Matthew Ostrowski developed the software patch in Max/MSP.

y brillantes, volviéndose escalofriantes cuando Held fuerza el efecto de aliento húmedo —y casi sin tono—, haciéndonos conscientes del modo en que el aire golpea contra este tubo metálico o túnel proverbial. En algunos momentos, cuando los tonos de Neumann se mezclan con los de la flauta, casi se siente como un efecto de camuflaje.

Llevaron a cabo incursiones en unos diez lugares, algunos de ellos en cuevas famosas e históricas, como la Cueva Roja, donde la roca, al ser volcánica, era demasiado porosa para reflejar cualquier tipo de sonido. Ante este reto, Neumann y Held se separaron a una distancia de diez a quince metros con el fin de fusionar el sonido de la flauta y las señales electrónicas con el material ambiental más resonante. De esta manera, sintieron que lograron una estratificación en la cueva. Otros lugares, como la Cueva del Viento (el quinto tubo volcánico más grande del mundo), suministraron su propio cúmulo de sorpresas y decepciones, que en el lugar mismo surgían como siniestros acústicos; pero más tarde, en las sesiones de procesamiento, resultaron ser los momentos estelares más favorecidos del viaje. Una lluvia proporcionó un excelente elemento compositivo a los tonos indefinidos de la flauta de Held. Otra ubicación, el Teide, fue para ambos artistas un lugar increíblemente abrumador, en palabras de Neumann, "todo lo que hicimos fue grabar el silencio...Barbara no tocó la flauta...tocó algo con el viento...una referencia muy pequeña. El paisaje me cautivó tanto que no tenía sentido producir sonido. Sería erróneo"⁶.

El gesto artístico aquí residía más en la creación de un nuevo espacio acústico para que los visitantes lo experimentaran y reflexionaran en las salas de TEA. La articulación de lo que esencialmente es un cúmulo personal de experiencias en el terreno, llegó a tomar por completo otro curso de acción para el espacio del museo. De hecho, la obra toma otra reiteración del lugar mismo en combinación con las características espaciales y las medidas acústicas de la sala. Es en TEA donde Neumann señaló que el material comienza a "producirse

6 En conversación con los artistas, 19 de diciembre de 2018.

scattered throughout the space in individuated ways (not facing a singular direction), some in pairs, some alone, in order to create many options for distances from the speakers. As part of *Territorial Practices*, the artists also conducted public workshops and talks, leading guided recording sessions around the architectural wonder that is TEA. *LAND-ING* was for the artists an investigatory process that resulted in a translation, or if you will, a theatrical rendering of collapsible layers in time, sound and space. Though there are clues and pointers towards significant geographical spots on the island, the piece offers more of a sense of displacement rather than placement; a constant movement that is akin to our collective experience, what sound theorist Christoph Cox calls the *sonic flux*.¹⁰



10 Christoph Cox. *The Sonic Flux: Sound, Art, and Metaphysics*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 2018.

por sí mismo”⁷. La instalación sonora fue generada por doce reproductores estéreos de software, en un *patch* que reproducen seis altavoces en torno a la sala y cada altavoz ‘ejecutando’ varios de los reproductores de software. A cada reproductor se le destinó una carpeta que contenía un conjunto de materiales grabados y editados de las expediciones. Held y Neumann compusieron dieciséis ‘escenas’ diferentes a las que siempre regresaría la instalación. Cada ‘escena’ contiene a su vez solo material de un lugar. Sin embargo, cada vez que se reproduce una ‘escena’, el *patch* introduce grabaciones de otros lugares con una aleatoriedad creciente —lentamente a la deriva, errante, mezclando las ubicaciones—. En este momento, esto es una vez más aleatorizado en un rango de dos a once minutos, y se inicia una nueva ‘escena’ que se incorpora a través de un fundido cruzado.

La experiencia en el Teide hizo que los artistas consideraran incluir también el silencio grabado —controlando la ‘densidad’ de las composiciones⁸—. Hay setenta y cinco longitudes diferentes de silencios digitales mezclados entre los sonidos grabados dentro de las carpetas. Se eligió específicamente este modelo generativo (en lugar del modelo lineal) para permitir los efectos aleatorios. Se podría decir que la colaboración se completa con la tecnología de reproducción como otra colaboradora más⁹.

Para la claridad y comprensión de estos efectos de procesamiento, los artistas decidieron colgar una lista de reproducción de la composición partitura y mostrar la actividad del *patch* en el monitor del ordenador en la sala de TEA, como partes de los elementos visuales. Estos son como patrones de pensamiento mecánico que se leen como poesía concreta. La habitación ha sido dejada a oscuras, excepto un pequeño foco de luz sobre una mesa y la luz del monitor. Sobre la mesa se colocó una selección de instantáneas con fechas y

7 En conversación con los artistas, 19 de diciembre de 2018.

8 En conversación con los artistas, 19 de diciembre de 2018.

9 Matthew Ostrowski desarrolló el software *patch* en Max/MSP.



nombres de ubicaciones —algunas solo con imágenes del paisaje y otras con los artistas inmersos en el paisaje en varios lugares de grabación—. La estética general tiene un ligero parecido a un *fluxus* temprano u obra *situacionista*. Las sillas estaban dispersas por todo el espacio de manera individualizada (sin mirar en una dirección única), algunas en pares, algunas solas, con el fin de crear muchas opciones de distanciamiento respecto a los altavoces. Como parte de *Prácticas Territoriales*, los artistas también impartieron talleres y charlas destinados al público, liderando sesiones de grabación guiadas alrededor del milagro arquitectónico que es TEA. *LAND-ING* fue para los artistas un proceso de investigación que resultó ser una traducción, o si se quiere, una representación teatral de estratos plegables en el tiempo, el sonido y el espacio. A pesar de que hay pistas e indicadores de lugares significativos en la geografía de la isla, la obra ofrece una mayor sensación de desplazamiento que de ubicación; un movimiento constante semejante a nuestra experiencia colectiva de lo que el teórico del sonido, Christoph Cox, llama, *el flujo sónico*¹⁰.

10 Christoph Cox, *The Sonic Flux: Sound, Art, and Metaphysics*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 2018.





CUEVA ROJA /28°28'30.4"N 16°16'03.0"W/ 20.11.18, 3:00 PM



TUNEL / TUNNEL, BARRANCO DE ANCHETA, LOS CAMPITOS / 28°29'06.4"N 16°15'28.3"W/ 20.11.18, 5:45 PM





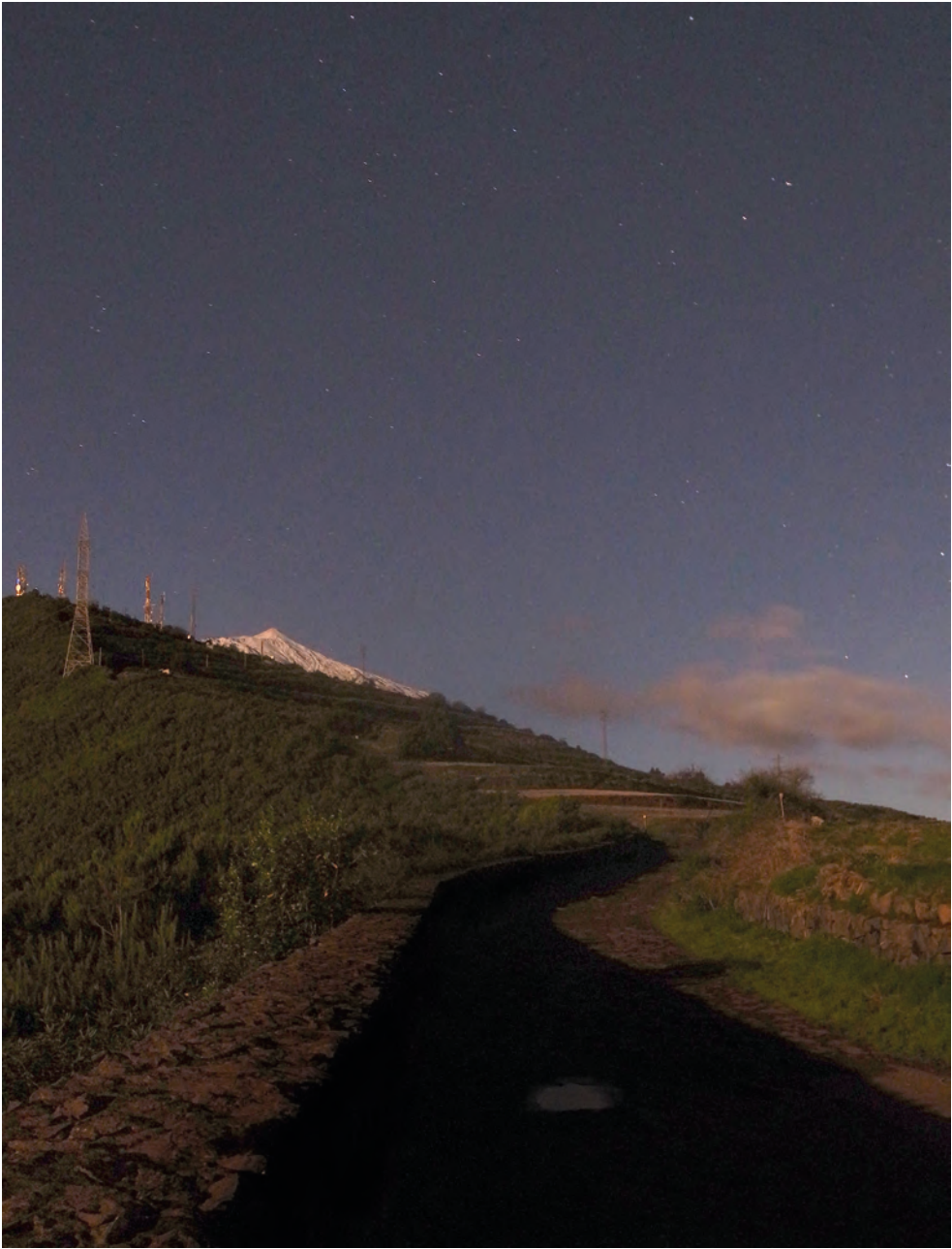


TEIDE, LÍNEA DE ÁRBOLES / TREELINE /28°16'22.5"N 16°44'37.7"W/ 22.11.18, 5:10 PM





CUEVA DEL VIENTO /
28°21'11.8"N 16°42'14.1"W/ 23.11.18, 3:25 PM



CERCA DEL /NEAR MIRADOR DE LA CORONA /28°22'32.5"N 16°36'06.5"W/ 23.11.18, 8:10 PM



BIOGRAFÍAS

BARBARA HELD es una flautista y compositora de EE.UU. que actualmente vive en Barcelona. Su práctica como músico de formación clásica da prioridad a toda una vida de colaboración, de trabajo interdisciplinario en relación con otros artistas. Conocida por su exploración sutil del material sonoro, crea un trabajo sonoro sensible y enfocado que expone los detalles del espacio físico de la escucha en igual medida que una atención aguda a cómo escuchamos como cuerpos que se mueven por el mundo. Fue flautista en el Bowery Ensemble de Nueva York, un grupo con estrechos vínculos con Cage y Feldman. Sus proyectos audiovisuales actuales exploran cuestiones de duración en performances extendidos/instalaciones que se basan en un proceso generativo para dar forma a la experiencia del espacio acústico a través de sutiles variaciones en la estructura armónica del sonido de la flauta.

BARBARA HELD is an American flutist and composer based in Barcelona. Her practice as a classically trained musician gives priority to a lifetime of collaboration, of interdisciplinary work in relation to other artists. Known for her subtle exploration of the minutiae of sonic material, she creates sensitive, focused sound work that exposes the detail of the physical space of listening in equal part to a keen attention to how we listen as bodies moving through the world. She was flutist with New York's Bowery Ensemble, a group with close ties to Cage and Feldman. Her current collaborative audiovisual projects explore questions of duration, in extended performance/installation works that use a generative process to shape the experience of acoustic space through subtle variations in the harmonic structure of the sound of the flute.

<https://barbaraheld.com>

BRANDON LABELLE es un artista, escritor y teórico de EE.UU. que trabaja con cuestiones de la vida social y la agencia cultural, utilizando sonido, performance, texto y construcciones situadas. Desarrolla y presenta sus proyectos artísticos y performances en diversos contextos internacionales, a menudo trabajando en colaboración y en público. Esto le conduce a intervenciones e instalaciones performativas, trabajo de archivo, y micro-acciones dirigidas a la esfera de lo (poco)común y lo improbable. También es conferenciante y profesor activo que trabaja con instituciones de todo el mundo abordando cuestiones de la cultura auditiva, las prácticas sonoras y espaciales, la voz y la política de la escucha. Desde 2011 es profesor en la Academia de Arte de Bergen, Noruega. Sus proyectos de investigación actuales se centran en las prácticas de los ciudadanos, la agencia sónica y el conocimiento auditivo, y las estéticas y las políticas de la invisibilidad. Actualmente vive en Berlín.

BRANDON LABELLE is an American artist, writer and theorist working with questions of social life and cultural agency, using sound, performance, text and sited constructions. He develops and presents artistic projects and performances within a range of international contexts, often working in public and with others. This leads to interventions and performative installations, archival work, and micro-actions aimed at the sphere of the unlikely and the (un)common. He is also an active lecturer working with institutions around the world addressing questions of auditory culture, sonic and spatial practices, the voice and the politics of listening. Since 2011, he has been a professor at the Bergen Academy of Art, Norway. His current research projects focus on citizen practices, sonic agency and auditory knowledge, and the aesthetics and politics of invisibility. He currently lives in Berlin.

<https://www.brandonlabelle.net>

DANIEL NEUMANN es un artista sonoro, organizador e ingeniero de sonido alemán que actualmente vive en Brooklyn. Master en Media Art por la Academia de Arte Visual de Leipzig, estudió también composición de música electrónica con Emanuele Casale en Catania, Italia. En su práctica artística, utiliza estrategias conceptuales y, a menudo, colaborativas para explorar el sonido, el material sonoro y su modulación a través del espacio, la situación y los media art. Como organizador, dirige una serie de eventos en Nueva York y Berlín (CT :: SWaM) que abordan obras sonoras espaciales y la escucha enfocada. Como ingeniero de sonido, un campo especial que ha estado abordando en los últimos años son los conciertos de música electroacústica y audio en vivo multicanal. Estos conciertos generalmente requieren una configuración compleja de altavoces, técnicas de micrófono inusuales para instrumentos y sistemas de refuerzo de sonido de alta calidad.

ANNA RAIMONDO es una artista italiana que vive en Bruselas y trabaja internacionalmente. MA Sound Arts en el London College of Communication (UAL, Londres), está actualmente realizando un doctorado basado en la práctica sobre geografía urbana y perspectivas de género en Arba (Ecole des Beaux Arts) y ULB University en Bruselas. Su obra es un medio de encuentros e intercambios. Se puede definir como un viaje hacia la diversidad social y la creación de posibles áreas de interacción. El método es flexible y variable, aceptando lo accidental. Su obra se compone de intervenciones y actuaciones, así como de transmisiones de imágenes, vídeos y creaciones radiofónicas. Hay también un aspecto humorístico y lúdico, tanto en las acciones en los espacios públicos como en sus creaciones plásticas. Una historia, una palabra, un gesto o un objeto cotidiano se convierten en evidencia de una identidad múltiple y en evolución, tanto revelada como cuestionada.

DANIEL NEUMANN is a Brooklyn-based sound artist, organizer and audio engineer, originally from Germany. He holds a master's degree in media art from the Academy of Visual Art Leipzig and also studied electronic music composition under Emanuele Casale in Catania, Italy. In his artistic practice he is using conceptual and often collaborative strategies to explore sound, sound material and its modulation through space, situation and media. Curatorially he runs an event series in NYC and Berlin (CT::SWaM) that engages in spatial sound works and focused listening. As an audio engineer, a special field he has been tackling in the past years are concerts featuring electroacoustic music and multi-channel live audio. These concerts usually require a complex speaker setup, unusual miking techniques for instruments and high quality sound reinforcement.

<http://danielneumann.org>

ANNA RAIMONDO is an Italian artist living in Brussels and works internationally. She holds a MA in Sound Arts from the London College of Communication (UAL, London) and is pursuing a practice-based PhD on urban geography and gender perspectives at Arba (Ecole des Beaux Arts) and ULB University in Brussels. Her work is a medium for encounters and exchanges. It can be defined as a journey into the social diversity while creating possible areas of interaction. The method is flexible and variable, accepting the accidental. Her work is composed of interventions, performances, as well as feeding images, videos, radiophonic creations. There is also a humorous and playful aspect, both in the actions in public spaces and in her plastic creations. A story, a word, a gesture or an everyday object become evidence of a multiple and evolving identity, both revealed and questioned.

<http://annaraimondo.com>

CABILDO INSULAR DE TENERIFE

Presidente del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife

Carlos Enrique Alonso Rodríguez

Director Insular de Cultura, Educación y Unidades Artísticas

José Luis Rivero Plasencia

TEA Tenerife Espacio de las Artes CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

Presidente

Carlos Enrique Alonso Rodríguez

Vicepresidente

José Luis Rivero Plasencia

Secretario

Domingo Jesús Hernández Hernández

Vocales

Julio Concepción Pérez

Amaya Conde Martínez

Antonio García Marichal

Virgilio Gutiérrez Herreros

Víctor E. Reverón Gómez

Coromoto Yanes González Pérez

María Milagros Afonso Hernández

EQUIPO DE TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

Gerente

Jerónimo Cabrera Romero

Director Artístico

Gilberto González González

Conservador Jefe de la Colección

Isidro Hernández Gutiérrez

Conservadora Jefa de Exposiciones

Yolanda Peralta Sierra

Director de mantenimiento

Ignacio Faura Sánchez

Departamento de Educación

Paloma Tudela Caño

Departamento de Actividades y Audiovisuales

Emilio Ramal Soriano

Jefe de Mantenimiento

Francisco Cuadrado

Diseño Gráfico

Cristina Saavedra

Departamento de Producción

Adelaida Arteaga Fierro

Asistencia a la Dirección

María Milagros Afonso Hernández

Comunicación

Mayte Méndez Palomares (Servicios externos)

Departamento Administrativo CFIT

Rosa M^a Hernández Suárez

Departamento Técnico CFIT

Emilio Prieto Pérez

Área de registro CFIT

Sara Lima Lima (Servicios externos)

Área de registro colecciones

Vanessa Rosa Serafín (Servicios externos)

Protocolo y relaciones externas

María Marrero Valero

Becarios de posgrado

Virginia E. Higuera Rodríguez

Estefanía Martínez Bruna

Esther Elena Pimienta Alfonso

CRÉDITOS DE LA EXPOSICIÓN

Laboratorio de Acción
Ciclo Arte Sonoro (I): “Prácticas Territoriales”

Proyecto curatorial
Juan Matos Capote

Coordinación General
Isidro Hernández Gutiérrez

Registro
Vanessa Rosa Serafín (Servicios externos)

Diseño gráfico
Cristina Saavedra

Equipo de Montaje
Patricia Vara [Dos Manos]
Óscar Hernández e Israel Pérez

Asistencia al Montaje
Emilio Prieto (CFIT)

Anna Raimondo
Nuevas fronteras del bienestar del ecosistema
vaginal #4 Santa Cruz de Tenerife
8 de marzo - 13 de abril de 2018

Diseño de espacios y creación sonora
Anna Raimondo

Espacialización sonora
Sophie Delafontaine

Mezcla de sonido
Roberto Colella

Acciones participativas
Farah Azcona Cubas, Begoña Barras Martín, Paola
Blondet, Vanesa Duque, Magda, Carlota Noda, Sara
Pérez Barrera, Erika Ravelo Mendoza, Rosalina
Sánchez Cruz

Diseñadora gráfica
Marzia Dalfini

Impresión de mapas
Julio Almedia Serigrafía

Fotografía
Jaime Bravo

Enlace
www.annaraimondo.com/newboundaries

Brandon LaBelle
El ciudadano flotante
9 de julio - 3 de agosto de 2018

Diseño de espacios, creación sonora y de vídeos
Brandon LaBelle

Acciones participativas
Gabriela Alonzo, Silvia Hernández Delgado, María
Isabel Hernández Díaz, Judit Mendoza Aguilar,
Sandra Simancas Punzón y Paula Pérez Martín

Enlace
www.brandonlabelle.net/floating_citizen.html

Barbara Held y Daniel Neumann
LAND-ING
19 de noviembre - 14 de diciembre de 2018

Diseño de espacios y creación sonora
Barbara Held y Daniel Neumann

Enlaces
www.barbaraheld.com/2019/02/22/land-ing-barbara-held-and-daniel-neumann-2
www.danielneumann.org/land-ing

Agradecimientos Institucionales
Distrito Centro Ifara - Ayuntamiento de Santa Cruz
de Tenerife
Organismo Autónomo de Museos y Centros
(OAMC) - Cabildo Insular de Tenerife
Cueva del Viento, Icod de los Vinos
Teatro Victoria, Santa Cruz de Tenerife

Y a cuantas personas han contribuido en este
ilusionante proyecto

© 2018, Una producción de TEA Tenerife Espacio
de las Artes

CRÉDITOS DEL CATÁLOGO

Edición

TEA Tenerife Espacio de las Artes

Concepto

Juan Matos Capote

Producción editorial

Agencia de Tránsitos Culturales

Diseño de arte y maquetación

Elle Przybyla | Subtilis Design

Textos

Juan Matos Capote

Lucrezia Cippitelli

Luis Guerra

Regine Basha

Encarte: *Nuevas fronteras del bienestar del ecosistema vaginal #4 Santa Cruz de Tenerife*

Anna Raimondo en colaboración con Jaime Bravo (fotografía)

Encarte: *El ciudadano flotante*

Brandon LaBelle

Encarte: *LAND-ING*

Barbara Held y Daniel Neumann

Traducciones

Subtilis Design

Créditos Fotográficos

© Jaime Bravo / Ana Negrín, 2018 (Acciones participativas de Anna Raimondo y comunicación)

© Brandon LaBelle, 2018

© Mila Garsós, 2018 (Acciones participativas de Brandon LaBelle y comunicación)

© Juan Mare, 2018 (Comunicación del proyecto Bárbara Held y Daniel Neumann)

© Daniel Neumann, 2018 (Proyecto de Barbara Held y Daniel Neumann)

Impresión

Gráficas Sabater

© De esta edición, TEA Tenerife Espacio de las Artes

© De los textos, sus autores

© De las imágenes, sus autores

© VEGAP, Tenerife, 2019 para las reproducciones autorizadas

ISBN: 978-84-949656-8-5

Depósito legal: TF 382-2019

Copyright © 2019 TEA Tenerife Espacio de las Artes

TERRITORIAL PRACTICES

visitors with ears