



JØRAN RUDI

Jøran Rudi, graduado por la New York University, fue pionero del desarrollo de la música digital en Noruega como compositor, director de estudio (NOTAM 1993-2019), tecnólogo e historiador. Rudi es un escritor prolífico además de conferenciante sobre una amplia gama de temas en torno a la música con base tecnológica. Ha editado varios libros y ha pertenecido al consejo editorial de la revista *Organised Sound* desde 2001. Entre sus intereses de investigación destacan la historia de la música, la musicología y el diseño y uso de la tecnología musical en la educación. Hasta hace poco, fue profesor en la University of Huddersfield, con la que todavía mantiene vínculos.

Jøran Rudi has his education from New York University and pioneered the digital development of music in Norway as composer, studio director (NOTAM 1993-2019), technologist and historian. Rudi is a prolific writer and lectures on a broad range of topics in technology-based music. He has edited several books and has served on the editorial board of the international journal *Organised Sound* since 2001. His research interests include music history, musicology and the design and use of music technology in education. He was until recently professor at University of Huddersfield, and still retain links to the institution.

www.joranrudi.no



Triangular el arte sonoro

Reseña de Peter Weibel (ed.)

Sound Art – Sound as a Medium of Art.

Karlsruhe/London: ZKM/MIT Press, 2019.

ISBN: 978-0-262-02966-7.

Triangulating sound art

A review of Peter Weibel (ed.)

Sound Art – Sound as a Medium of Art.

Karlsruhe/London: ZKM/MIT Press, 2019.

ISBN: 978-0-262-02966-7.

Cuando me pidieron que escribiera la reseña del libro de Weibel para esta revista, caí en lo escurridizo que es la categoría del arte sonoro y en la gran cantidad de expresiones que se han metido con calzador en esta categoría. ¿Es el arte sonoro realmente música? ¿O sería mejor considerar el arte sonoro como una rama del arte visual? Quizás. O quizás no. Para meternos en otro problema taxonómico, el arte sonoro se ha alejado de la simple dicotomía entre, por un lado, el foco anglosajón en el sonido experimental, y por otro, el foco de la Europa continental en la manipulación y abstracción acústicas hacia tendencias materialistas y “objetivas” mostradas en grabaciones de campo de paisajes sonoros tanto naturales como humanos además de en varios tipos de sonificación. Otros desarrollos, más recientes, han vuelto a desplazar el campo, esta vez hacia “otredades” más agudas y cargadas políticamente, (oscuras) interacciones y perspectivas sociales ecológicas sobrehumanas vistas a través de ópticas feministas y descolonizadoras.

Todo esto pertenece al arte sonoro, así como las *performances* e interacciones sono-

When asked to write a review of Weibel’s book for this journal, it struck me how slippery of a category sound art is, and how many types of expression are shoehorned into it. Is sound art really music? Or is sound art better considered a branch of visual art? Arguably yes, arguably no. Adding another taxonomical pickle, sound art has shifted away from the simple dichotomy of Anglo-Saxon focus on experimental sound on one hand and the continental European focus on acoustic manipulation and abstraction on the other, and towards materialist and “objective” tendencies shown in field recordings of natural and human-made soundscapes plus various kinds of sonification. Other, and more recent developments have shifted the field once again, this time towards more pointed and politically laden “otherness,” (dark) ecological more-than-human interactions and social perspectives seen through feminist and de-colonialist lenses.

All this belongs in sound art, as does site-specific sound performances and interactions in- or outside of ritualised art spaces. And let’s not forget technology – *acoustic*

ras conectadas con un lugar dentro de los espacios artísticos ritualizados y fuera de ellos. Y no nos olvidemos de la tecnología: el sonido *acústico* está en todas partes, pero en cuanto los artistas empiezan a manipularlo o a sintetizar nuevos sonidos, el sonido *electroacústico* se añade a la ecuación. Y la tecnología nunca es neutra, a pesar de su aura científica. Lo que se desea que capte el micrófono, o lo que se enfatiza o se suaviza, revela perspectivas e intenciones. La tecnología claramente añade contenido al trabajo e introduce al arte sonoro en la categoría más amplia de arte mediático.

El resultado es que, en la actualidad, el sonido se emplea con tanta frecuencia en las artes que el *arte sonoro* como categoría reconocible está cerca de su desaparición.

Lo que he intentado expresar en los párrafos anteriores es que realmente no es fácil explicar el arte sonoro en general, si tenemos en cuenta los múltiples significados y polos diferentes en este campo magnético desde el punto de vista artístico. Sin embargo, el libro de Weibel es, con diferencia, el mejor intento que he leído hasta la fecha (he de añadir aquí que he escrito sobre el libro con anterioridad y que leerlo para esta reseña me ha reafirmado en mi convicción).

Peter Weibel ha disfrutado de una larga vida profesional como artista, investigador y organizador, en cuanto a su faceta de director del festival Ars Electronica en Linz (1986–95) y el ZKM (Centro para el Arte y la Tecnología de los Medios) en Kar-

El resultado es que, en la actualidad, el sonido se emplea con tanta frecuencia en las artes que el arte sonoro como categoría reconocible está cerca de su desaparición.

The result is that today, sound is so commonly used in the arts that sound art as a recognisable category is near collapse.

sound is everywhere, but as soon as artists manipulate it or synthesise new sound, *electroacoustic* sound is added into the equation. And technology is never neutral, despite its scientific aura. What the microphone is set to capture or what is emphasised or toned-down reveals perspectives and intentions. Technology clearly adds content to the work and brings sound art into the wide category of media art.

The result is that today, sound is so commonly used in the arts that *sound art* as a recognisable category is near collapse.

What I have been trying to get across in the above paragraph is that it is really not straight forward to give a comprehensive account of sound art, given the multiple meanings and different poles in this artistically magnetic field. However, Weibel’s book is by far the best attempt that I have read to date. (I should add here that I have written about the book before, and that re-reading it for this review has strengthened my conviction.)

Peter Weibel’s has a lifetime of practice as artist, scholar and organizer from directing

Solo cuando la intervención humana saca al pez del acuario y lo pone en contacto con el aire se da cuenta, de repente, de que está en un nuevo medio. Los humanos vivimos en un acuario de ondas sonoras.

—

Only when the fish is removed from the aquarium through human intervention and brought into contact with air does it suddenly realize that it is in a new medium. We humans live in an aquarium of sound waves.

lsruhe desde 1999 en adelante. En el capítulo inicial, expone su perspectiva del sonido como *material* y del sonido como medio artístico, parafraseando a Marshall McLuhan (1964).

Es un poco como un pez en un acuario: no es consciente de que está nadando en el agua, porque el agua es su entorno natural; para el pez, es invisible. Solo cuando la intervención humana saca al pez del acuario y lo pone en contacto con el aire se da cuenta, de repente, de que está en un nuevo medio. Los humanos vivimos en un acuario de ondas sonoras. Este es un importante mensaje del arte sonoro. (Weibel, 2019, p. 144)

Sin embargo, Weibel no insiste en el foco expreso de la “escucha reducida” de Pierre Schaeffer como base del arte sonoro. (La escucha reducida es un elemento fundamental dentro de la música de base tecnológica en la tradición acusmática, por la que se anima al oyente a concentrarse solo en el movimiento – abstracto – de los espectros sonoros a medida que ocurren a lo largo de la composición). Weibel incluye la gama entera de música, esculturas, instalaciones, ambientes y estructuras arquitectónicas en su perspectiva histórica, y el capítulo inicial es una historia amplia del arte sonoro. Es también el capítulo más largo: 136 páginas profusamente ilustradas. Es fácil asumir que las opiniones que presenta en él

the Ars Electronica Festival in Linz (1986–95) and Zentrum für Kunst und Medien (ZKM) in Karlsruhe from 1999 onwards. In the opening chapter, he lays out his perspective of sound as *material* and sound as a medium of art while paraphrasing Marshall McLuhan (1964).

It is a bit like fish in an aquarium: It is unaware that it is swimming in water, because water is its natural environment; for the fish, it is invisible. Only when the fish is removed from the aquarium through human intervention and brought into contact with air does it suddenly realize that it is in a new medium. We humans live in an aquarium of sound waves. That is one important message of sound art. (Weibel, 2019, p. 144)

Yet, Weibel is not insisting on Pierre Schaeffer’s particularly focused ‘reduced listening’ as the basis for sound art. (Reduced listening is a key concept within technology-based music in the acousmatic tradition, where listeners are encouraged to concentrate only on the (abstract) movement of sound spectra as they develop throughout the composition.) Weibel includes the entire range of music, sculptures, installations, environments and architectural structures in his historical perspective, and the opening chapter is a comprehensive history of sound art. This is also the longest chapter in the book; 136 pages and richly illustrated. It is easy to assume that the views he presents here were foundational for the 2012-13 exhibition that this book documents.

The book’s twenty-five chapters are grouped under four headings – ‘Sound as a Medium of Art’, ‘Media Technology in Theory and Practice’, ‘Sound Art in Context’ and ‘Historical Cartography of Sound Art’. Each chapter will be summarily described.

In the first part of the book, and following Weibel’s introductory chapter, Lázló Moholy-Nagy’s and Germano Celant’s texts on phonographs and records are historically oriented

sustentaron la exposición de 2012-13 que su libro documenta.

Los veinticinco capítulos del volumen están agrupados bajo cuatro epígrafes: “El sonido como medio artístico”, “Teoría y práctica de la tecnología de los medios”, “Arte sonoro en contexto” y “Cartografía histórica del arte sonoro”. Resumo cada capítulo a continuación.

En la primera parte del libro, y como continuación al capítulo introductorio de Weibel, en los textos, de carácter histórico, sobre fonógrafos y discos de Lázló Moholy-Nagy y Germano Celant se consideran las grabaciones como un tipo de medio que permitió nuevas prácticas con el sonido. Achille Bonito proporciona una breve explicación de la exposición *Forte Piano: The Shapes of Sound* [Las formas del sonido], que comisarió en 2012, y profundiza en sus ideas sobre la arquitectura del sonido. A este capítulo le siguen unas 300 páginas de imágenes de la exposición en ZKM que inspiró este libro y que incluyen breves descripciones de cada obra.

La siguiente sección, “Teoría y práctica de la tecnología de los medios”, consta de tres textos. El capítulo de Siegfried Zielinsky, que escribe sobre la arqueología de la tecnología musical, empieza con unas flautas de hueso chinas de seis mil años de antigüedad y continúa con instrumentos mecánicos y autómatas musicales desde el año 1100 en adelante. Seth Cluett, interesado en el altavoz, en su uso como objeto y como tema, señala de qué forma esta herramienta electrónica y la expansión radical del alcance artístico ha aumentado su disponibilidad y facilitado nuevos tipos de contenido. Alexandra Supper, que trata la sonificación en cuanto a expresión materialista y objetiva, proporciona ejemplos de intercambios beneficiosos mutuos entre la ciencia y el arte.

La sección “Arte sonoro en contexto” comienza con una exposición sobre los paisajes sonoros en los cubos blancos. Su autora es Linnea Semmerling, quien cree que los visitantes nunca serán capaces de considerar los espacios blancos como salas silenciosas después de que el arte sonoro los haya convertido en espacios para la escucha. Irene Noy escribe sobre la multimodalidad en la práctica expositiva en Alemania, mientras que Brandon Labelle trata de la especificidad de los lugares con un guiño a la unión y la experiencia compartidas que fomenta la experiencia en común del sonido. Tony Myatt es el autor de una historia de pabellones sonoros, que nos remite al pabellón Phillips de Le Corbusier, los polítopos de Iannis Xenakis y a construcciones contemporáneas por su capacidad de aunar experiencias arquitectónicas, sónicas y visuales. Morten Søndergaard describe su proceso de comisariado para la exposición en el ZKM, donde visibilizó tanto a personajes menos conocidos como la vanguardia, hasta entonces desconocida, de la escena artística en Suecia, Dinamarca y Finlandia.

“Cartografía histórica del arte sonoro” es una sección de tamaño considerable que contiene artículos sobre el arte sonoro en Reino Unido, Alemania, Polonia, Rusia, Turquía, China, Japón, Australia, Estados Unidos, Canadá y Brasil. David Toop aporta un relato personal y anecdótico de obras notables de la escena británica, mientras que la tradición alemana es presentada median-

and look at recordings as a media type that afforded new practices with sound. Achille Bonito provides a brief account of the exhibition ‘Forte Piano: The Shapes of Sound’ that he curated in 2012 and elaborates his ideas about archisculpture of sound. This chapter is followed by roughly 300 pages of images from the ZKM exhibition this book was inspired by, including brief descriptions of each work.

The next section ‘Media Technology in Theory and Practice’ contains three texts. Siegfried Zielinsky writes about music technology archaeology, and his chapter starts with 6,000-year-old Chinese bone flutes and continues with mechanical instruments and automata from the 1100s onwards. Seth Cluett is interested in the loudspeaker its use as object and topic, and points out how this electronic tool and radical expansion of artistic reach has increased availability and facilitated new content types. Alexandra Supper discusses sonification as a materialist and objective expression, and provides examples of mutually beneficial exchanges between science and art.

The section ‘Sound Art in Context’ starts with a discussion of soundscapes in the white cubes, penned by Linnea Semmerling. She believes that visitors will never again be able to consider the white spaces as silent rooms after sound art has converted them to spaces for listening. Irene Noy discusses multimodality in German exhibition practices, and Brandon Labelle discusses site-specificity with a glance towards togetherness and sharing that the common experience of sound encourages. Tony Myatt has authored a history of sound pavilions, drawing lines from Le Corbusier’s Phillips Pavilion and Iannis Xenakis’s polytopes to contemporary constructions and their ability to bring architectural, sonic and visual experiences together. Morten Søndergaard describes his curatorial process for the ZKM exhibition where he brought less-known personae and the unheard avant-garde from the Swedish, Danish and Finnish art scene into view.

‘Historical Cartography of Sound Art’ is a sizeable section with articles on sound art from the UK, Germany, Poland, Russia, Turkey, China, Japan, Australia, US, Canada and Brazil. David Toop brings a personal and anecdotal account of noteworthy works from the British scene, and the German tradition is presented

te entrevistas con las figuras fundamentales de Bernd Schultz y Carsten Seiffarth. Schultz fundó y programó en la Stadtgalerie de Saarbrücken (1985) y Seiffarth es el fundador de Singuhr, un espacio en Berlín que fue emblemático para el arte sonoro de 1996 a 2006. Ambos describen el carácter del *Klangkunst* alemán, más orientado hacia los objetos que el arte sonoro anglosajón, más orientado a la actuación y menos relacionado con la música experimental.

Daniel Muzyczuk describe obras importantes del Studio Eksperymentalne (PRES) y de su activo papel en la crítica musical polaca. Dmitry Bulatov narra, de forma interesantísima, los acontecimientos en la Unión Soviética, con una historia verdaderamente asombrosa de innovación técnica y musical que, por desgracia, es poco conocida en Occidente. Basak Senova describe el trayecto desde el escenario a la exposición en la escena emergente del arte sonoro en Turquía.

El chino Dajuin Yao ofrece un interesante relato de cómo los fenómenos acústicos de la Antigüedad persisten hoy en día en la memoria, y lo ejemplifica con el Templo del cielo (que data de 1420) y la afinación particular de las campanas del templo del Marqués Yi de Zeng, que data de hace 2500 años, y cómo esta herencia aún puede rastrearse en obras contemporáneas. De forma parecida, el capítulo sobre el arte sonoro en Japón describe líneas históricas activas, y los autores Ryo Ikeshiro y Atau Tanaka señalan que, en su país, el ruido no era considerado como “lo otro”, en contraste con el silencio, sino como una visión complementaria de lo mismo. Por lo general, los espectros inarmónicos de los instrumentos japoneses equilibran el orden y el caos.

Caleb Kelly introduce el arte sonoro en Australia, mientras que Christopher Cox describe el arte sonoro en Estados Unidos mediante una visión global de las tendencias y la evolución en el país norteamericano y declarando que “el arte sonoro estadounidense ha sido y continúa siendo una serie de notas a pie de página sobre Cage, su progenitor a la vez que el origen de sus problemas y posibilidades” (pág. 687). En su revisión de la evolución en Canadá, Christof Migone se centra más en los jóvenes artistas que en las obras canónicas y analiza en profundidad tanto la diversidad como la madurez evidenciada en sus ejemplos. El arte sonoro

through interviews with key figures Bernd Schultz and Carsten Seiffarth, Schultz founded and programmed Stadtgalerie Saarbrücken (1985) and Seiffarth is the founder of Singuhr, a sound art landmark venue in Berlin from 1996 to 2006. They describe the character of German *klangkunst* as more oriented towards objects than the more performative Anglo-Saxon sound art, and less linked to experimental music.

Daniel Muzyczuk describes important works from Studio Eksperymentalne (PRES), and its active role in Polish musical critique. Dmitry Bulatov delivers a hugely interesting narrative of the developments in the Soviet Union with its truly amazing history of musical and technical innovation which unfortunately is little known in the West. The movement from stage to exhibition in the emerging sound art scene in Turkey is described by Basak Senova.

Chinese Dajuin Yao provides an interesting account on how acoustic phenomena from ancient times remain in memory today and exemplifies with The Temple of Heaven (1420) and the particular tuning of the 2500-year-old temple bells of Marquis Yi of Zeng, and how this heritage can still be traced in contemporary works. The chapter on sound art in Japan similarly describes active historical lines, and authors Ryo Ikeshiro and Atau Tanaka point out that noise in Japan was not considered as the ‘other’ to silence – rather a complementary view into the same thing. The nonharmonic spectra of Japanese instruments typically balance order and chaos.

Caleb Kelly introduces Australian sound art, while Christopher Cox describes sound art in the US, providing an overview of trends and developments in the US and maintaining that ‘American sound art has been and continues to be a series of footnotes to Cage, its progenitor and the source of its problems and prospects’ (p. 687). In his review of developments in Canada Christof Migone focuses more on younger artists than on canonic works, and thoroughly reviews both the diversity and maturity evidenced in his examples. Brazilian sound art is presented through the lens of *gambiarra*, in a type of DIY perspective, and Giuliano Obici discusses the playing with - and subverting of - rules that this process entails. The last chapter in the book, by Julia Gerlach, is an informative account of the historical sound sculptures and instruments by Walter Smetak (1913–84) whose approach still resonates in the Brazilian art scene.

A goal of the book is to move beyond disciplinary divides by concentrating on sound as a medium, and this is a logical premise. However, this perspective builds on objectivisation of sound, and not sound as an action, or better - the result of an action. This is not to say that such works are omitted from the book, but the more politically and engaged art tendencies that I mentioned initially have not been in focus. What I am missing in this book is a glance, or perhaps more, into how sound art now also has entered into politically motivated de-colonising and feminist activities and explicitly aim to include artists and works that have not been part of

brasileño se presenta a través de la lente de la *gambiarra*, una forma de arreglarse con lo que uno tiene, mientras que Giuliano Obici explica el proceso que conlleva saber jugar con las reglas y subvertirlas. El último capítulo del libro, de Julia Gerlach, es un relato informativo sobre las esculturas y los instrumentos sonoros históricos de Walter Smetak (1913–84), cuyo enfoque todavía resuena en la escena artística brasileña.

Uno de los objetivos del libro es superar las divisiones de la disciplina al concentrarse en el sonido como medio, lo que es una premisa lógica. Sin embargo, esta perspectiva se basa en la objetivación del sonido, y no en el sonido como acción o, mejor dicho, el resultado de una acción. No quiero decir que este tipo de obras se haya omitido en el libro, pero las tendencias artísticas más politizadas y comprometidas que mencioné al principio no han recibido atención. Lo que echo de menos en este libro es una mirada rápida, o quizás menos rápida, a la manera en que el arte sonoro también ha entrado ahora en las actividades feministas y descolonizadoras por motivos políticos, y que no aspirara explícitamente a incluir a artistas y obras que no han sido parte del canon a menudo descrito. Por ejemplo, el arte site-specific expresamente elaborado para las comunidades (o junto a ellas) en las que se recogen los sonidos es una desviación radical de las obras extraccionistas y exotizantes, y los dialectos y las variaciones de este tipo serán, sin duda, más importantes en los años venideros y (quizás de forma paradójica) se materializarán también fuera de sus contextos locales. Quizás estos acontecimientos no eran prominentes cuando se organizó la exposición del ZKM y empezaba la edición de este libro, así que no hay que considerar este argumento como crítica del libro. No obstante, sí que puede ejemplificar el continuo movimiento evidente en el arte sonoro.

Weibel concluye su capítulo introductorio diciendo que “Ahora tenemos un arte auditivo universal a nuestra disposición. Los sonidos están en todas partes, y el ambiente en todas partes es sónico. Por fin, en el curso del siglo XX, el arte sonoro se ha convertido en un medio universal” (pág. 147). Su libro describe y explica de qué manera el arte sonoro se ha convertido en un estilo que abarca prácticamente todo, por lo que es oportuno citar la definición de arte sonoro del artista John Kannenberg, que recoge esta omnipresencia: “El arte sonoro es el arte de cualquier forma que explora de manera crítica las situaciones culturales, políticas, científicas o conceptuales en torno al acto de escuchar” (Kannenberg, 2018).

Y es esto lo que Weibel se propuso documentar y explicar.

the often-described canon. For example, site-specific art made for (or together with) the communities where sounds are harvested from is a radical departure from extractionist and exoticising work, and dialects and variations of this kind will undoubtedly become more important in the years to come and (perhaps paradoxically) bring realisations to bear also outside of their local contexts. These developments were perhaps not prominent when ZKM’s exhibition was mounted and the editing of this book started, so this point can not be levied as a critique of the book. It can however exemplify the continual movement evident in sound art.

Weibel concludes his opening chapter with “We now have a universal aural art at our disposal. Sounds are everywhere, and the ambient is everywhere sonic. Finally, in the course of the twentieth century, sound art has become a universal medium.” (p. 147) His book describes and explains how sound art has become a nearly all-encompassing style, and it is timely to quote the artist John Kannenberg’s definition of sound art where he embraces this omnipresence: “Sound art is art of any form that critically explores the cultural, political, scientific, and/or conceptual situations surrounding the act of listening” (Kannenberg, 2018).

And this is what Weibel set out to document and explain.

Referencias / References

- Kannenberg, J. (2018, diciembre 23). *Sound art is art of any form that critically explores the cultural, political, scientific, and/or conceptual situations surrounding the act of listening*. [Publicación en Facebook]. <https://www.facebook.com/MuseumOfPortableSound/photos/a.1635601180023307/2157239774526109/?type=38&theater> (Último acceso: 24 de abril de 2024).
- McLuhan, M. (1964). *Understanding media: The extensions of man*. McGraw-Hill.
- Weibel, P. (Ed.). (2019). *Sound art – Sound as a medium of art*. ZKM/MIT Press.