

TRANS >



2

Barry Schwabsky visits
Taller de Kristin Oppenheim
en Nueva York

Many sciences and disciplines are interested in the voice: physiology, aesthetics of course, but also psychoanalysis, semiology (how can a voice signify, independently of what it says?), and even sociology (the connection between social classes and voice types). There is ideology in the voice, as well as fashion, which often affects supposedly natural objects. Each year, a particular body becomes fashionable, while others go out of style. But what interests me the most in the voice, to begin with, is that this very natural object is, in a certain way, an absent object (much more absent than the body, which is represented a thousand ways by mass culture): we rarely listen to a voice *en soi*, in itself, we listen to what it says. The voice has the very status of language, an object thought to be graspable only through what it transmits; however, just as we are now learning, thanks to the notion of "text," to read the linguistic material itself, we must in the same way listen to the voice's text, its meaning, everything in the voice which overflows meaning.

Varias ciencias y disciplinas están interesadas en la voz: la fisiología y la estética, por supuesto, pero también el psicoanálisis, la semiología (¿cómo puede una voz significar, independientemente de lo que dice?), e incluso la sociología (la conexión entre clases sociales y tipos de voz). Hay ideología en la voz, como la hay en la moda, que afecta con

The voice makes the emptiness more evident and fills it at the same time. It is through hearing more than through sight that we take the measure of this nearly empty space, almost as the blind develop a more acute use of hearing in the evaluation of their spatial circumstances. In this art, the ear has taken the place of the eye.

frecuencia a objetos subuestamente naturales. Cada año, una clase distinta de cuerpos se pone de moda, mientras otros dejan de estarlo. Pero lo que más me interesa de la voz, para empezar, es que este objeto muy natural es, de un cierto modo, un objeto ausente (mucho más ausente que el cuerpo, representado de mil maneras por la cultura de masas); raramente escuchamos una voz en soi, en sí misma; escuchamos lo que dice. La voz tiene el mismo estatuto que el lenguaje, un objeto que se supone aprehensible solamente a través de lo que transmite; sin embargo, como ahora comenzamos a saberlo gracias a la noción de "texto", para leer el material lingüístico mismo debemos también escuchar el texto de la voz, su sentido, todo lo que en la voz excede al sentido.

Kristin Oppenheim

Hush, 1995, sound installation.
Courtesy of 303 Gallery.

Silencioso, 1995,
instalación sonora.
Cortesía de la Galería 303.

The advent of recorded sound has fundamentally altered our relation to musical performance, not only because of the replicability which it has permitted, but also by detaching musical sound from the particular places which gave birth to it.

While certain kinds of music were native to the home, the street, or even the workplace, others were linked to formal presentation, as in a church, concert hall, or opera house, and the affect of different musics was bound up with the social and spatial contexts these provided. Today, driving a car or relaxing on my couch, I can summon sounds conceived for audition in the clearing of a Zairian rain forest, the Church of San Marco in Venice, or a bar on the Lower East Side. Yet these settings continue to condition the reception as well as the structure of the music.

The dramatic form of a 19th century symphony, not to mention its extreme alterations in dynamics, depends on the theatrical setting of the concert hall, and I have always found something disturbingly artificial about listening to this kind of music, so alien to the domestic setting, at home (although I do so constantly) - in contrast to the more "inward" quality of chamber music of the same era.

By contrast, the recent and surprising spurt in the popularity of Gregorian chants, the music of Hildegard von Bingen, and similar forms of medieval devotional music may be attributed not only to its availability for appropriation by "new age" spirituality, but even more so to a formal placidity that allows it to be consumed without the sort of dramatic concentration that would disrupt the performance of domestic tasks.

Furthermore, like much music intended for ecclesiastical use, this music is rather open in texture. There is a great deal of "space" within the music, which was meant in turn to magnify the listener's sense of the grandeur of the house of worship in which it would be heard. And while this kind of space is certainly very distinct in character from the domestic space in which recordings of this music are now constantly spinning, contemporary taste values just this sense of openness, which is amplified as much in an ordinary room as it was in the cathedral.

El advenimiento del sonido grabado ha alterado fundamentalmente nuestras relaciones con la ejecución musical, no sólo por la replicabilidad que permite, sino también porque separa al sonido musical de los sitios particulares en los cuales se origina.

Mientras que ciertos tipos de música eran oriundas del hogar, la calle, o incluso el puesto de trabajo, otras estaban vinculadas a una presentación formal, en una iglesia, una sala de concierto o un teatro de ópera, y el tipo de afición que las diferentes músicas provocaban estaba ligado a esos contextos sociales y espaciales. Hoy en día, conduciendo un automóvil o reposando en mi sofá, puedo convocar sonidos concebidos para ser escuchados en un claro de la selva tropical de Zaire, la Iglesia de San Marcos en Venecia, o un bar del Lower East Side. Y, no obstante, estas situaciones siguen condicionando la recepción y la estructura de la música. La forma dramática de una sinfonía del siglo XIX, para no mencionar sus extremas alteraciones de dinámica, dependen de la situación teatral de una sala de concierto; siempre he hallado que hay algo de perturbadoramente artificial en escuchar esta clase de música, tan extraña a la situación doméstica, en

casa (aunque constantemente lo haga), en contraste con la cualidad más "interior" de la música de cámara de la misma época. En cambio, el reciente y sorprendente salto en la popularidad de los cantos gregorianos, la música de Hildegard von Bingen, y otras formas similares de música devocional del Medioevo, puede atribuirse no sólo a su disponibilidad para ser integradas en la espiritualidad "new age," sino, más aún, a su placidez formal, que permite que se las consuma sin esa especie de concentración dramática que puede perturbar la ejecución de las tareas domésticas. Además, como es el caso de mucha música compuesta para usos eclesiásticos, esta música posee una textura más bien abierta. Hay una gran porción de "espacio" dentro de la música, "espacio" que se suponía tendría la capacidad de magnificar en el oyente la sensación de la imponencia de la casa de culto en la cual se la escuchaba. Y mientras que este tipo de espacio tiene claramente un carácter

muy distinto al del espacio doméstico en el cual las grabaciones de esta música son tocadas constantemente, el gusto contemporáneo valora exactamente esa sensación de apertura, que se produce tanto en un cuarto cualquiera como en una catedral.

Kristin Oppenheim no es música, sino artista; su obra, sin embargo, depende de las propiedades espaciales del sonido musical, y, más específicamente, del de su propia voz cantando. Aunque usualmente se considera que la música es un arte del tiempo, los músicos han sido siempre conscientes de la dimensión espacial de su trabajo. Y desde que artistas como Carl André en los sesenta impulsaron una redefinición de las posibilidades de la escultura para incluir en ella el lugar o la localización del objeto tanto así como el objeto mismo, es perfectamente lógico que ciertos artistas puedan ahora tomar prestados elementos del arsenal del músico con

Kristin Oppenheim is not a musician but an artist, and yet her work depends on the spatial properties of musical sound, and specifically of her own singing voice.

Although music is conventionally regarded as an art of time, musicians have always been conscious of the spatial dimension of their work. And since artists like Carl Andre in the 1960s pushed to redefine the possibilities of sculpture to include the place or site as well as the object itself, it is only logical that artists can now borrow from the musician's arsenal to employ sound as a material to deal with spatially.

To "view" one of her works may mean walking into an empty gallery - or nearly so, since what the gallery will certainly contain is one or more pairs of loudspeakers, either on the floor or wall-mounted, depending on the acoustical demands of the situation. As with the work of the Minimalists, what one experiences in such an encounter is in the first place a confrontation, a challenge: what to make of this emptiness, which is not the same void Yves Klein displayed so long ago. The voice makes the emptiness more evident and fills it at the same time. It is through hearing more than through sight that we take the measure of this nearly empty space,

almost as the blind develop a more acute use of hearing el fin de emplear el sonido como material en la evaluación de sus circunstancias. In this art, the ear has taken the place of the eye.

"Observar" uno de sus trabajos puede consistir en caminar por una galería vacía (o casi, ya que lo único que puede decirse con certeza que contiene es uno o más pares de parlantes, puestos en el piso o montados sobre la pared, dependiendo de las exigencias acústicas de la situación). Como sucede con la obra de los minimalistas, lo que uno experimenta en un encuentro como éste es, en primer término, una confrontación, un desafío: ¿qué hacer con este vacío, diferente al que Yves Klein desplegaba hace tanto tiempo? La voz vuelve al vacío más evidente, y lo colma al mismo tiempo. Es más a través de la audición que a través de la mirada que ponderamos las medidas de este espacio casi sin objetos, del mismo modo que un ciego desarrolla un uso más aguzado de la audición para evaluar circunstancias espaciales.

En este arte, el oído ha tomado el lugar del ojo.

La voz viene desde afuera, desde algún lugar en el espacio (no siempre es fácil establecer desde dónde, pues la voz se desplaza de un parlante a otro). Pero - a diferencia de lo que sucede con las cosas vistas, que aparecen siempre a una

The voice comes from outside, from somewhere in the space - it is not always easy to tell where, as the voice may shift from speaker to speaker.

But - unlike things seen, which always appear at a certain distance - the voice is internalized. Hearing is related to the sense of touch, in that an actual contact takes place through the vibration of air. It strikes you, you take it in, it fills your head. The echoing repetitions become indistinguishable from the reverberations of a thought you repeat in your head, with curiosity or with insistence, until you're no longer sure you're not in the grip of an obsession.

The voice is a woman's voice, and more specifically a feminine, almost girlish one. Of course it is the voice of an artist who is a woman and who has this particular voice (the efficient cause). But more important, this voice which becomes an inward one must be feminine because the soul, *anima*, is generically feminine (the final cause). It is flat in a peculiarly American way, and with little vibrato, a bit like that of Tanya Donnelly (the singer for Belly and, formerly, Throwing Muses), in the songs Donnelly doesn't belt out.

The language this voice speaks is familiar, almost a matter of clichés, for what we hear are bits of old song lyrics, melodramatic - "I cried a river over you,"

cierta distancia - la voz es internalizada. La audición está relacionada con el sentido del tacto por el hecho de que, en ambos casos, el contacto real tiene lugar a través de la vibración del aire. Te alcanza, lo incorpora, colma tu cabeza. Las repeticiones en eco se vuelven indistinguibles de las reverberaciones de un pensamiento que repites en tu mente, con curiosidad o insistencia, hasta que dejas de tener la certidumbre de que no estás en las garras de una obsesión. La voz es la voz de una mujer; más específicamente, una voz femenina, casi añiada. Por supuesto que es la voz de una artista que es una mujer y que tiene esta voz particular (la causa eficiente). Pero, lo cual es más importante, esta voz que se vuelve interior debe ser femenina porque el alma, *anima*, es genéricamente femenina (la causa final). Ella es llana de una manera peculiarmente norteamericana, y posee un pequeño vibrato, un poco como la de Tanya Donnelly - la cantante de *Belly*, y, luego, de *Throwing Muses* - en las canciones en las que ella no se pone a cantar exclamando. El lenguaje que esta voz pronuncia es familiar, casi todo compuesto por clichés, pues lo que oímos son trozos de viejas canciones líricas, sentimentales o

dramáticas ("Lloré un río sobre tí", "me arrastraría por el desierto con el corazón en las manos", "ella se fue, se fue, se fue hace tiempo, ella se fue hace tiempo"). Y, no obstante, a través del desapego y su modo reiterativo de "tejerse", éstos cobran un poder irresistible, como el de esos fragmentos enigmáticos, a veces de naturaleza oracular, que uno repite una y otra vez para encontrar la clave oculta que nos permitiría comprenderlos. Una obra reciente toma como mantra ciertas palabras - "asómate por la ventana, cabello dorado" - que evocan el reino espectral de los cuentos de hadas, como la historia de Rapunzel, pero al mismo tiempo, más sombríamente, las líneas (que se repiten insistentemente, como las de Oppenheim) de "Todesfuge", de Paul Celan: "dein goldenes Haar Margarete/dein aschenes Haar Sulamith" ("tu cabello dorado Margarete/tu cabello ceniciento Shulamith").

Todo esto debiera bastar, pienso, para explicar mi desconfianza, hasta ahora, en los ocasionales esfuerzos de Oppenheim por suplementar sus trabajos sonoros con un componente visual (generalmente en la forma de dibujos). El peligro consiste en que cada componente, bien sea el sonido o la imagen, se

"I would crawl across the desert with my heart held in my hands," "she was gone, gone, long gone, she was long gone." And yet through detachment and reiterative "weaving" these take on a compelling power, like that of enigmatic fragments, perhaps oracular in nature, repeated over and over in an effort to find the hidden key to their understanding. One recent work takes as its mantra the words, "Lean out your window, golden hair," which evokes the spectral realm of fairy tales like the story of Rapunzel, but at the same time, more darkly, the lines (insistently repeated like Oppenheim's own) from Paul Celan's "Todesfuge": "dein goldenes Haar Margarete/dein aschenes Haar Sulamith" ("your golden hair Margarete/your ashen hair Shulamith").

All this should suffice, I think, to explain my diffidence, until now, about Oppenheim's occasional efforts to supplement her sound works with a visual component (often in the form of drawings).

The danger is that either the sound or the image will be perceived as an illustration of the other, so that the tension between looking and listening, which is essential to the experience of Oppenheim's sound-works, would be tempered. True, the sense of disconnection between the

percibirá como una ilustración del otro, voice and Oppenheim's simple line drawings, executed de manera que la tensión entre mirar y escuchar, esencial en la experiencia de las obras sonoras de la artista, se atemperaría. Es verdad que la sensación de desconexión entre la voz y los sencillos dibujos lineales de Oppenheim, ejecutados a veces en papel y otras veces directamente en las paredes, bien puede haber tendido a sostener esta tensión, pero la claridad con la cual los dibujos (usualmente de vestidos vacíos) presentan la noción de descorporización, correspondían con demasiada facilidad a la noción, esencial por supuesto, pero no, a mi juicio, decisiva en la experiencia de las obras sonoras, de la voz descorporizada.

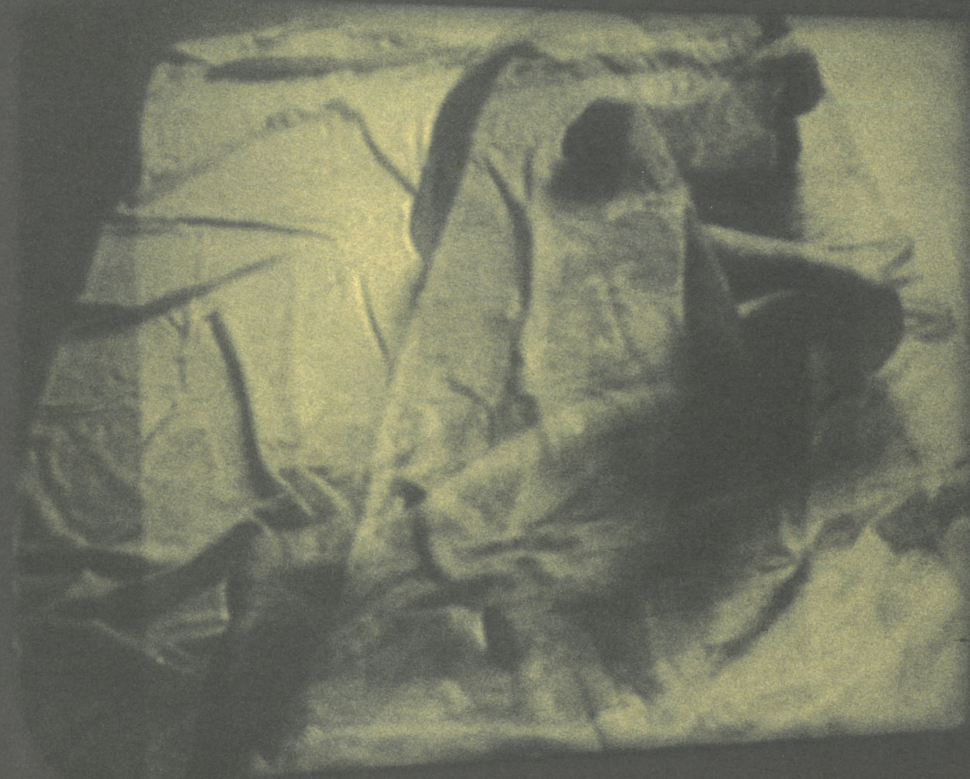
De modo que cuando fui a visitar a la artista en su estudio en el barrio de Fort Greene, en Brooklyn, para conocer la obra que había estado realizando recientemente en Europa - en *A Bordo*, curada por Jerome Sans, y *Caminata de Vanguardia en Venecia*, organizada por Marc Pottier, ambas en tandem con la Bienal de Venecia; en *Umbrales: Diez Escultores Norteamericanos*, curada por Dan Cameron, en la Fundação de Serralves en Oporto; y más recientemente en una exposición individual en el

the wall, might have tended toward sustaining this tension, but the clarity with which the drawings - usually of empty dresses - present the notion of disembodiment accorded perhaps too easily with the notion (certainly an essential moment in the experience of the sound works but not, in my view, an ultimate one) of the voice as disembodied.

So when I went to visit the artist in her studio in the Fort Greene section of Brooklyn to find out about the work she had recently been doing in Europe - in *On Board*, curated by Jérôme Sans, and *Avant-Garde Walk in Venice*, organized by Marc Pottier, both in tandem with the Biennale di Venezia; in *Limiares: Dez Escultores Americanos (Threshold: Ten American Sculptors)*, curated by Dan Cameron, at the Fundação de Serralves in Oporto; and most recently in a one-person exhibition at Studio Guenzani in Milan - I was happy to get the sense that Oppenheim had worked her way through to a denser, more elaborated sense of installation; that is, of the possible interchange between image and sound in her work. This is particularly true of *Sally*, presented both in Oporto and Milan.

In this piece the sound portion is built up out of a repeated phrase from a song from the 1960s, "Sally Go Round the Roses," which bounces rather unpredictably nos haya dicho que las fotografías fueron tomadas hace algunos años, y que el cuerpo que en ellas se entrevé - como la voz que viene a nosotros mientras miramos - es la de la artista. ¿Debiéramos considerar al trabajo de Oppenheim autobiográfico? Solamente en el sentido más amplio. Pero cuando le pregunté si tenía alguna educación especial en música, así como la tiene en arte, su respuesta como una dirección diferente de la que yo esperaba. Cuando ella tenía unos veinte años, en San Francisco, me contó, había sido introducida en la escena punk por un novio que era músico y tenía una banda. Ella recuerda este período de su vida como uno en el que se encontraba muy perdida, una época horrorosa y autodestructiva. Ella señala que todavía trabaja con canciones que conoció entonces, pero también dice - y ésto es para mí aún más sorprendente - que la obra que está haciendo ahora está estrechamente vinculada con el clima emocional de aquellos años. Y pienso que es cierto, que puedo escucharlo, porque si bien la voz cantora de su obra es suave y dulce, también es muy triste, e incluso vagamente atemorizadora, porque canta la posibilidad de la pérdida de los límites del yo.

Studio Guenzani en Milán - me alegró tener la sensación de que Oppenheim se había abierto un camino hacia un abordaje más denso, más elaborado de la instalación; esto es, del intercambio posible entre la imagen y el sonido en su obra, particularmente en *Sally*, presentada tanto en Oporto como en Milán. En este trabajo la parte de sonido está construida en base a una frase repetida de una canción de los sesenta, "Sally Da Vueltas en Torno a las Rosas", que salta de modo impredecible entre cuatro parlantes, mientras una proyección de video muestra una secuencia de diapositivas brumosas en blanco y negro, expuestas dos veces, y que toman, desde arriba, un cuerpo acostado, casi totalmente oculto por sábanas, moviéndose en lo que parece ser un sueño perturbado. "Sally da vueltas y vueltas y vueltas", se escucha, con la voz misma dando vueltas y vueltas, mientras las imágenes presentan un movimiento análogo, pero traducido a una forma secuencial de quietud. La doble exposición de las fotografías le da a la imagen una especie de densidad que la translucidez de los componentes de esas imágenes contradice. Uno siente que se trata de un trabajo sobre la memoria, aunque nadie



Kristin Oppenheim

Sally, 1995,
video and sound installation.
Courtesy of 303 Gallery.

Sally, 1995,
instalación de sonido y video.
Cortesía de la Galería 303.

among four speakers, while a video projection shows a sequence of hazy, double exposed black and white stills, shot from above, of a recumbent body, mostly hidden among sheets, moving through what would appear to be an uneasy sleep. "Sally go round, round and around," one would hear, the voice itself going round and round, while the images project a related notion of movement, but translated into a sequential form of stillness. The double-exposure of the photographs lends the images themselves a kind of density that is contradicted by the translucency of the components of those images. One senses that this is a work about memory even without being told that the photographs were taken a number of years ago, and that the body glimpsed in them - like the voice that enters us as we look - is that of the artist.

Should we then take Oppenheim's work as autobiographical? Only in the broadest sense. But when I asked her whether she had any special background in music as

well as art, her response went in a different direction than I'd expected.

When she was in her early 20s in San Francisco, she said, she had been drawn into the punk music scene by a boyfriend who was a musician and had a band. She remembers this period of her life as one in which she was intensely lost, a scary and self-destructive time. She remarks that she still works with songs that she got to know in that period, but more surprisingly, to me, also says that the work she is making now is closely tied to the emotional climate of those years. And I think, yes, I can hear that, for while the singsong voice of her work is soothing and sweet, it is also very sad, and more than that, vaguely frightening, because it sings the possibility of the loss of the boundaries of the self.