

PAULINE OLIVEROS

RETROSPECTIVA

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

25 febreiro - 13 xuño 2021

Dobre Espazo, auditorio e vestíbulo do auditorio

Pauline Oliveros (Houston, Texas, 1932 - Kingston, Nova York, 2016) é unha figura icónica da música experimental. Inclasificable, dalgunha maneira, pola cantidade de facetas que cultivou e polo prolífico da súa actividade e produción. É só agora cando empezamos a comprender o modo en que conectou a música e a arte contemporánea, para así crear *algo novo*, relacionando *performance*, texto, música, investigación e tecnoloxía. Todas estas disciplinas percorreron de forma paralela pero tamén entraron en contacto para, de forma moi característica, esvaeren as barreiras entre elas. A súa formación académica foi puramente musical, pero xa desde os anos que pasou en San Francisco, e xunto aos creadores que a rodeaban, foi partícipe do asentamento da noción de multidisciplinaridade e da erosión das imaxinarias fronteiras entre as chamadas, ás veces, *alta* e *baixa* cultura.

Pauline Oliveros nace nunha familia con vocación musical. Súa avoa, Pauline V. Gribbin deu clases de piano ata os 80 anos, e con ela formou un lazo emocional intenso. Súa nai, Edith Inez (despois Gutierrez), tamén se dedicou a dar clases de piano¹. É neste ambiente no que a compositora e intérprete desenvolve unha vocación musical temperá. Aos 9 anos empeza a tocar o acordeón, instrumento que a acompañará toda a súa vida, aínda que será aos 16 cando decida firmemente converterse en compositora.

Despois de estudar na Universidade de Houston, en 1952 Pauline Oliveros trasládase a vivir a San Francisco. Isto sitúaa no epicentro dun dos momentos culturais de maior efervescencia do século XX. Alí inicia estudos en 1954 con Robert Erickson, que tamén foi profesor de Terry Riley e Ramón Sender, entre outros. O 18 de decembro de 1961, nun momento único, comeza a serie de *Sonic Concerts* (Concertos sónicos) con Ramón Sender, serie precursora en certa medida da creación ese mesmo ano do San Francisco Tape Music Center con Morton Subotnik. Cómpre lembrar que, uns anos antes, súa nai regaláralle unha gravadora da marca



Eico polo seu vinte e un aniversario, aínda que máis tarde usaría outros equipos. Configúrase neste momento o inicio do seu traballo coa música electrónica e de cinta, así como a introdución das nocións de resonancia e improvisación.

Na sede do San Francisco Tape Music Center, no número 321 da rúa Divisadero, os seus membros compartían edificio, ideas e momento vital co grupo de cineastas de Canyon Cinema e o taller de danza de Ann Halprin. Oliveros colabora tamén nestes anos coa estación de radio KPFA e, con Terry Riley e Loren Rush, comeza a gravar nesta emisora sesións semanais de improvisación². En 1961 compón a súa primeira peza para casete, *Time Perspectives* (Perspectivas do tempo). Cóntanos Pauline Oliveros: "Fun atraída por un novo mundo de sons que era posible grazas á gravación en cinta magnética"³. Nunha entrevista con David Bernstein e Gina Payne, a compositora fálanos de *Time Perspectives*: "foi a miña primeira obra para [o que despois chegaría a ser] o San Francisco Tape Music Center. Ramón ía daquela ao Conservatorio de San Francisco e había un espazo no ático que se usou para o primeiro estudio. A operación bautizouse como 'Sonics'. A idea era xuntar entre todos o equipamento necesario para facer música de cinta, porque daquela non había ningún outro lugar no que se puidese facer. (...) Non traballei no estudio. Creei a miña primeira obra de cinta usando a gravadora Sears and Roebuck Silvertone e un micrófono. Utilicei elementos mecánicos para simular os filtros e a reverberación. (...) Tubos de cartón. [Risas] E unha bañeira. E usaba a parede ou unha caixa para amplificar o son"⁴. Desta época data tamén o uso da *apple box* (caixa de mazás) para xerar resonancias xunto con pequenos obxectos.

Bye Bye Butterfly (Adeus, Butterfly, 1965), unha das principais obras dese período, foi gravada en tempo real usando, entre outros, dous osciladores Hewlett-Packard e dous aparellos de casete Ampex. A composición suscita cuestións de xénero recorrentes na traxectoria da artista. Martha Mockus defínea como "unha *performance* en tempo



♀ Ensemble actuando no exterior. c. 1970. Fotografía anónimo. F. W. Olin Library, Mills College (Oakland, California). Cortesía de The Pauline Oliveros Trust. Todos os dereitos reservados

real que recrea unha crítica... feminista da ópera [de Puccini]"⁵. Na exposición, a partitura de *Bye Bye Butterfly* acompáñase dun vídeo dunha composición visual e *performance* que Tony Martin realizou en 1966. Ese mesmo ano a compositora asume a dirección do San Francisco Tape Music Center, ao ser transferido este ao Mills College grazas a unha axuda da Fundación Rockefeller. Nestes anos establece unha amizade e colaboración tamén fundamental con David Tudor, con quen asume a organización do festival TudorFest.

OS ANOS EN SAN DIEGO

A finais dos anos sesenta prodúcese unha transición radical: Pauline Oliveros abandona a composición de música electrónica e comeza a desenvolver composicións textuais. Participa como cofundadora no Departamento de Música da USDC (Universidade de California San Diego), e é nomeada directora do seu Center for Music Experiment. Nesta universidade dá clases desde 1967 ata 1981. En 1976 inicia o festival-congreso de *performance*, teatro, música, poesía e danza *What's Cooking* con Allan Kaprow.

De novembro de 1968 data *I Heard a Boy Singing*. Robert Duncan (Oín cantar un raparigo. Robert Duncan). Nesta composición escrita á máquina, que forma parte da exposición, Oliveros dános a seguinte instrución: "Escoita o contorno durante 15 minutos ou máis, pero en todo caso un tempo predeterminado. / Usa un cronómetro, un reloxo ou calquera método axeitado para definir ese tempo. / Describe detalladamente os sons que oes (ou que oíches) e o que sentes (ou sentiches) con respecto a eles. / Inclúe sons tanto internos como externos. / Ti formas parte do contorno. / Explora os límites do audible. / (Os sons máis agudos, máis graves, máis altos, máis baixos, máis sinxelos, máis complexos, máis achegados, máis distantes, máis longos, máis curtos). / Envíame as túas notas ou a

túa gravación". Esta obra precursora é representativa dun momento de inflexión na súa metodoloxía que tamén podemos ver en *The Tuning Meditation* (A meditación da afinación, 1971).

Durante 1971 comeza a reunirse de forma semanal cun grupo de mulleres, que conforman o ♀ Ensemble, para desenvolver as meditacións sónicas. Pauline Oliveros estuda a idea de consciencia colectiva de Carl Jung⁶, pero tamén a noción de mandala, como obxecto de meditación procedente do budismo tibetano. Pauline Oliveros reflexiona sobre a natureza das meditacións sónicas desenvolvidas en 1971: "Cun traballo constante, as meditacións sónicas axudan a conseguir algunhas destas cousas: estados de conciencia agudizados ou ampliados, cambios fisiolóxicos e psicolóxicos desde tensións coñecidas e descoñecidas ata relaxacións que, gradualmente, chegan a ser permanentes. Estes cambios poden representar un axuste da mente e o corpo"⁷. Neste momento tamén estuda *Tai Chi Chuan*, cuxas ensinanzas encontra de utilidade ao respecto. Cómpre indicar que as meditacións sónicas foron concibidas inicialmente para a súa transmisión oral, aínda que finalmente en 1974 se publican as 25 meditacións da serie. Igualmente, cando nos fala de meditacións, hai que aclarar que a compositora non o fai nun sentido relixioso senón secular⁸.

En numerosos exemplos (v. g. *Compositon* [Composición, 1981]) vemos como Pauline Oliveros traballa con diagramas que substitúen a notación musical tradicional e emprega un novo sistema de representación da composición musical. As figuras xeométricas, por exemplo, representan diversas localizacións ou estados meditativos dos intérpretes. A compositora explícanos como o punto dentro dun círculo representa o punto de atención focal e global. O uso de figuras simétricas conecta coas nocións de mandala e ritual. A referencia MMM aparece tamén relacionada con estes diagramas, e

á súa vez co desenvolvemento das meditacións sónicas. MMM é un sonograma que inclúe as iniciais de Meditación/Mandala/Música. En 1975 prodúcese un encontro decisivo na súa vida coa *performer* Linda Montano, quen vai ser a súa parella e colaboradora artística⁹. Máis tarde, a partir de 1985 compartirá a súa vida coa escritora IONE, con quen tamén realiza numerosas colaboracións artísticas ata a data do seu pasamento¹⁰. Os anos de San Diego finalizan ao deixar Oliveros a USCD e trasladarse a vivir á costa leste dos Estados Unidos en 1981.

Neste contexto, non é casual que o 13 de setembro de 1970 Pauline Oliveros publique en *The New York Times* o artigo "E non as chamen 'mulleres' compositoras". Este texto reivindica desde unha perspectiva feminista a visibilidade das compositoras e denuncia a linguaxe sexista comunmente empregada na época. Oliveros non foi nunca allea ás loitas do seu tempo, algo que se pode constatar en obras como *Epigraphs in the Time of Aids* (Epígrafes no tempo da sida, 1994) ou *Occupy Air* (Ocupar o aire, c. 2011)¹¹, esta última creada durante o auge do movemento Occupy Wall Street.

A compositora mantivo unha estreita relación con Alison Knowles e Dick Higgins, integrantes ambos os dous do movemento Fluxus. Ademais foi membro de Printed Editions (editorial fundada por Higgins), na que participou xunto a John Cage e Geoff Hendricks, entre outros. Con Knowles desenvolve a serie *Postcard Theater* (Teatro de postais), desde os anos setenta, na que imaxes persoais se combinan con frases como: "Beethoven era unha lesbiana" ou "Bach era unha nai". Estas postais enmárcanse dentro da arte feminista do momento.

DEEP LISTENING

A práctica coñecida como *deep listening* (escoita profunda) é unha das grandes achegas de Pauline Oliveros. A primeira gravación da que máis tarde chegaría a ser a Deep Listening Band ten lugar o 8 de outubro de 1988 na Cisterna Dan Harpole no Fort Worden State Park de Port Townsend, no estado de Washington. Este depósito de auga construído en 1907 tiña unha reverberación que podía alcanzar os 45 segundos. O disco foi gravado polo enxeñeiro de son Albert Swanson. David Gamper uniuse á Deep Listening Band máis tarde.

John Cage dixo sobre ela: "Grazas a Pauline Oliveros e á escoita profunda, por fin sei o que é a harmonía... é o pracer de facer música". Esta profunda pegada que Pauline Oliveros deixou en Cage quedou reflectida no mesóptico que compuxo o músico norteamericano en 1989, data desta cita, despois de escoitar á Deep Listening Band.

Oliveros dedicou bastante esforzo a definir e difundir a práctica da escoita profunda. En 2005 publica *Deep Listening. A Composer's Sound Practice*, un manual de composición sonora no que define a escoita profunda como "...unha técnica coa que aprender a ampliar a percepción dos sons de modo que inclúa todo o *continuum* espacio-temporal de son (...). Esa ampliación sensorial implica conectarse coa totalidade do contorno e incluso máis alá del"¹². Esta guía súmase a outras compilacións de textos que recollen o traballo de investigación e divulgación da artista, entre eles, *Software for People. Collected Writings 1963-1980* e *Sounding the Margins. Collected Writings 1992-2009*.

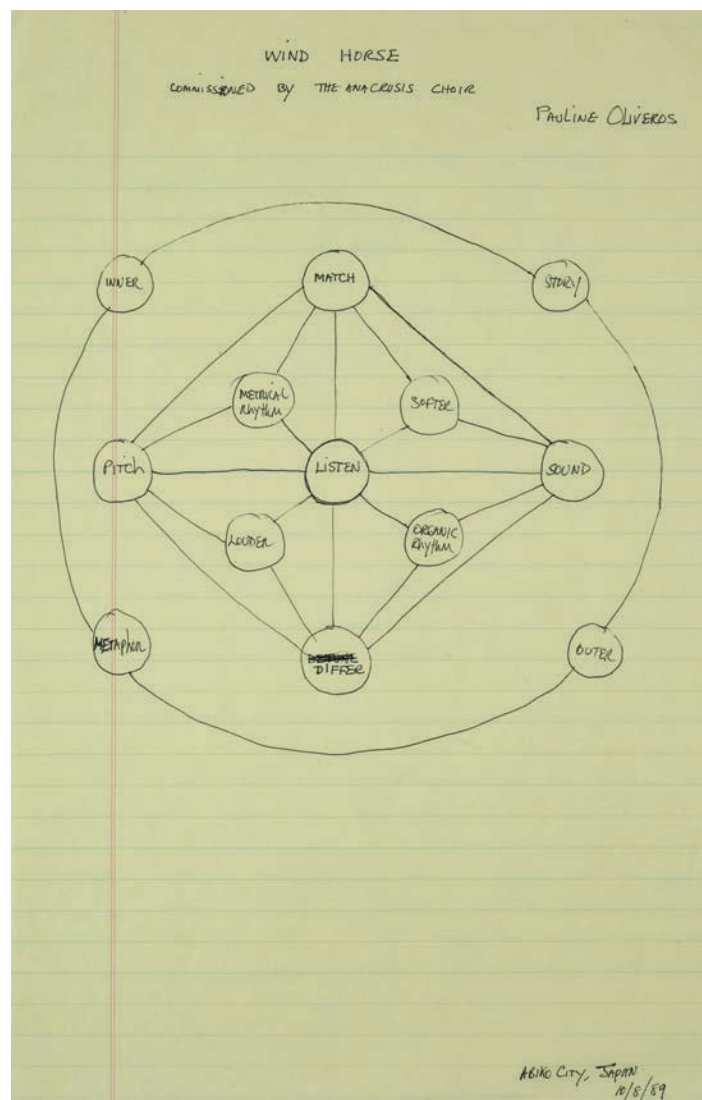
Ao mesmo tempo empezan a ter lugar os retiros de *Deep Listening*. O primeiro dos cales data de 1991 en Rose Mountain, Novo México. Este primeiro retiro durou unha semana e IONE

e Heloise Gold impartían as sesións xunto á compositora. Consecuentemente, Pauline Oliveros procede á fundación do Deep Listening Institute, actualmente coñecido como Center for Deep Listening® con sede en Rensselaer, Troy, Nova York.

PAULINE OLIVEROS E A TECNOLOXÍA

O profundo interese da compositora e intérprete polas novas tecnoloxías reflíctese nalgúns dos proxectos que conforman o percorrido desta exposición. Nos anos sesenta, grazas ao traballo do físico Don Buchla, puido compor cos primeiros sintetizadores do momento. O uso tecnolóxico estaba máis próximo á contracultura do que ás canles oficiais¹³. Oliveros puido experimentar co Buchla 100, desenvolvido para o San Francisco Tape Music Center. Tamén desde mediados dos anos sesenta comeza a desenvolver o concepto de Expanded Instrument System (Sistema de Instrumento Expandido, EIS polas súas siglas en inglés) aínda que nun sentido estrito non será ata os anos oitenta cando cree as primeiras versións, inicialmente de maneira analóxica e máis tarde dixital. Buscaba expandir con iso as posibilidades de cada instrumento.

Pauline Oliveros é así mesmo unha pioneira dos concertos telemáticos. O primeiro concerto a grande escala deste tipo realizouno en 1991 conectando seis cidades¹⁴. A liña telefónica dáballe prioridade ao sinal máis forte, e a imaxe fixa actualizábase cada cinco segundos.



Pauline Oliveros: *Wind Horse*. Composición para obra coral, 1989. F. W. Olin Library, Mills College (Oakland, California). Cortesía de The Pauline Oliveros Trust. Todos os dereitos reservados

Xa en 1996, o avance tecnolóxico permitiulle a transmisión de imaxes de vídeo e audio de mellor calidade. Neste concerto os integrantes da Deep Listening Band actuaron desde distintos lugares: Pauline Oliveros fíxoo desde a Northwestern University, David Camper con The Kitchen (centro de *performance* e arte contemporánea) en Nova York, e Stuart Dempster desde o Speakeasy Café en Seattle, Washington. Sucederanse outras actuacións telemáticas como a do Festival de Jazz de Guelph en Ontario, Canadá, en 2010. Nos concertos, Oliveros é inseparable do seu acordeón, co que improvisa; en 2008 incorpora o acordeón Roland V, un instrumento dixital.

En 2007, despois de anos de conversas co terapeuta ocupacional e músico Leaf Miller sobre a maneira de achegar a música aos estudantes con limitacións motoras severas, inicia o desenvolvemento do proxecto AUMI (Adaptive Use Musical Instruments; en galego, Instrumentos de Uso Adaptado). En 2007, cun equipo do Rensselaer Polytechnic Institute e o Deep Listening Institute, inicia a implementación do *software*. Este programa fai posible que persoas con limitacións motoras poidan compor e tocar música. Hoxe en día é accesible a través dunha aplicación informática.

Pauline Oliveros continúa a colaborar con innumerables proxectos de novas tecnoloxías nas súas últimas décadas. Actúa, por exemplo, coa Avatar Orchestra no metaverso Second Life pouco despois da súa fundación e en 2008 Pauline Oliveros (tamén coñecida como *free noyes*) adapta a súa composición *The Heart of Tones* para este contorno virtual. Tamén colabora con The Princeton Laptop Orchestra (PLOrk) no ano da súa fundación. A orquestra para ordenadores portátiles da Universidade de Princeton fúndase en 2006. PLOrk parte do modelo tradicional de orquestra e adáptao ao século XXI. Cada músico interpreta cun ordenador portátil e un altafalante hemisférico, que simula o modo tradicional no que os instrumentos transmiten o son no espazo. Cómpre salientar que os numerosos intereses de Oliveros mestúranse, atópanse e retroalimentanse, de modo que é difícil realizar unha disección clara destes. A Oliveros activista e feminista, a Oliveros colaboradora, a Oliveros tecnolóxica, a Oliveros intérprete e a Oliveros académica e divulgadora únense nun proceso vital extraordinario.

COLABORACIÓNS COA DANZA, A RADIO E AS ARTES VIVAS

As colaboracións coa danza, teatro, ópera e cine forman outro capítulo amplo da súa biografía. Na mostra destacamos algúns destes traballos. A súa primeira colaboración no eido da danza foi con Elizabeth Harris, no seus anos de San Francisco. Tamén neste período traballa co coreógrafo Merce Cunningham para compor a música de *Canfield* (1969), que contou con escenografía de Robert Morris e vestuario de Jasper Johns. Anos máis tarde sería invitada a presentar as súas obras no estudio da mesma compañía, coa participación, entre outros, de David Tudor. Deborah Hay e Paula Josa-Jones son dúas das coreógrafas coas que colabora de maneira continuada. Con Josa-Jones desenvolve a obra *Ghostdance* (Danza fantasma), que se estreou en 1996 no Lincoln Center de Nova York. Oliveros relátanos as súas impresións sobre a investigación que levaron a cabo en México para preparar esta peza: “A beleza e profundidade das cerimoniais, danza ritual e a música na honra dos mortos conmovéronme profundamente...”¹⁵. En moitas destas colaboracións presta a súa presenza escénica interpretando en vivo como parte da representación. A lista de coreógrafos cos que colabora é longa e inclúe tamén a Susan Marshall e Manuel Alum.

Recordamos as súas colaboracións coa emisora KPFA en San Francisco. Seguindo este ronsel, en abril de 1990 dentro do festival de arte sonora *Second Acoustica International* no Whitney Museum of American Art presenta a obra *Dream Horse Spiel*, realizada en colaboración con Panaiotis, e froito dun encargo da WDR (Westdeutscher Rundfunk Köln). O título é un xogo de palabras co termo alemán *Hörspiel* (audiograma) e a súa similitude coa palabra *horse* (‘cabalo’ en inglés). No mesmo festival John Cage presenta tamén unha peza de teatro radiofónico.

As colaboracións coa dramaturga IONE merecen un capítulo á parte. *Njinga the Queen King* (Njinga, o rei raíña, 1991), escrita por IONE e con música orixinal de Pauline Oliveros, parte dunha investigación de IONE sobre a rexente de Angola, Nzinga Mbandi. Este segmento inclúe tamén *IO and Her and the Trouble with Him* (2001), e a ópera póstuma *The Nubian Word for Flowers* (2017). Tamén aparece na película *Dreams of the Jungfrau* (Soños dunha virxe, 2007), de IONE. Pero os traballos conxuntos das dúas artistas van máis alá do teatral e IONE chegaría a colaborar coa Deep Listening Band e mesmo a escribir as letras dalgunhas composicións, como no caso do encargo de Sonic Youth *Six for New Time* (1999).

Pauline Oliveros faleceu na súa casa de Kingston, Nova York, o 24 de novembro de 2016.

Álvaro Rodríguez Fominaya

NOTAS

- 1 Heidi Von Gunden, *The Music of Pauline Oliveros*, The Scarecrow Press, Metuchen, Nova Jersey e Londres, 1983, p. 3.
- 2 David W. Bernstein (ed.), *The San Francisco Tape Music Center*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles, 2008, p. 11.
- 3 Pauline Oliveros, *Sounds on Tape*, folleto de *Reverberations. Tape & Electronic Music 1961-1970*, Important Records, 2012.
- 4 David W. Bernstein (ed.), op. cit., pp. 100-101.
- 5 Martha Mockus, *Sounding Out. Pauline Oliveros and Lesbian Musicality*, Routledge, Nova York, 2008, p. 24.
- 6 Heidi Von Gunden, op. cit., p. 94.
- 7 Ensaio escrito en 1973 mentres tiña a Bolsa Guggenheim e incluído en *Software for People*.
- 8 Martha Mockus, op. cit., p. 39.
- 9 *Ibid.*, p. 96.
- 10 *Ibid.*
- 11 Pauline Oliveros en conversa con John Luther Adams, en liña: <www.paulineoliveros.us>.
- 12 Pauline Oliveros, *Deep Listening. Una práctica para la composición sonora*, Edictoría, Valencia, 2019, p. 34.
- 13 David W. Bernstein (ed.), op. cit., p. 184.
- 14 Pauline Oliveros, *Sounding the Margins. Collected Writings 1992-2005*, ed. Lawton Hall, Deep Listening Publications, Kingston, Nova York, 2010, p. 191.
- 15 En liña: <www.dramonline.org>.

PAULINE OLIVEROS

RETROSPECTIVA

Pauline Oliveros (Houston, Texas, 1932 - Kingston, Nueva York, 2016) es una figura icónica de la música experimental. Inclasificable, de alguna manera, por la cantidad de facetas que cultivó y lo prolífico de su actividad y producción. Solo ahora empezamos a comprender el modo en el que conectó la música y el arte contemporáneo, para así crear *algo nuevo*, relacionando *performance*, texto, música, investigación y tecnología. Todas estas disciplinas discurrieron de forma paralela pero también entraron en contacto para, de forma muy característica, difuminar las barreras entre las mismas. Su formación académica fue puramente musical, pero ya desde sus años en San Francisco, y junto a los creadores que la rodeaban, fue partícipe del asentamiento de la noción de multidisciplinariedad y la erosión de las imaginarias fronteras entre las llamadas, a veces, *alta* y *baja* cultura.

Pauline Oliveros nace en una familia con vocación musical. Su abuela, Pauline V. Gribbin dio clases de piano hasta los 80 años, y con ella formó un lazo emocional intenso. Su madre, Edith Inez (después Gutierrez), también se dedicó a dar clases de piano¹. Es en este entorno en el que la compositora e intérprete desarrolla una temprana vocación musical. A los 9 años empieza a tocar el acordeón, instrumento que la acompañará toda su vida, aunque será a los 16 años cuando decida firmemente convertirse en compositora.

Tras estudiar en la Universidad de Houston, en 1952 Pauline Oliveros se traslada a vivir a San Francisco. Esto la sitúa en el epicentro de uno de los momentos culturales de mayor efervescencia del siglo XX. Allí inicia estudios en 1954 con Robert Erickson, que también fue profesor de Terry Riley y Ramón Sender, entre otros. El 18 de diciembre de 1961, en un momento único, comienza la serie de *Sonic Concerts* (Conciertos sónicos) con Ramón Sender, serie precursora en cierta medida de la creación ese mismo año del San Francisco Tape Music Center con Morton Subotnik. Hay que recordar que, unos años antes, su madre le había regalado una grabadora de la marca Eico por su veintiún cumpleaños, aunque más tarde usaría otros equipos. Se configura en este momento el inicio de su trabajo con la música electrónica y de cinta, así como la introducción de las nociones de resonancia e improvisación.

En la sede del San Francisco Tape Music Center, en el número 321 de la calle Divisadero, sus miembros compartían edificio, ideas y momento vital con el grupo de cineastas de Canyon Cinema y el taller de danza de Ann Halprin. Oliveros colabora también en estos años con la estación de radio KPFA y, con Terry Riley y Loren Rush, comienza a grabar en esta emisora sesiones semanales de improvisación². En 1961 compone su primera pieza para casete, *Time Perspectives*

(Perspectivas del tiempo). Nos cuenta Pauline Oliveros: "Fui atraída por un nuevo mundo de sonidos que era posible gracias a la grabación en cinta magnética"³. En una entrevista con David Bernstein y Gina Payne, la compositora nos habla de *Time Perspectives*: "fue mi primera obra para [lo que después llegaría a ser] el San Francisco Tape Music Center. Ramón iba en aquella época al Conservatorio de San Francisco y había un espacio en el ático que se usó para el primer estudio. La operación se bautizó como 'Sonics'. La idea era reunir entre todos el equipo necesario para hacer música de cinta, porque entonces no había ningún otro lugar en el que se pudiera hacer. (...) No trabajé en el estudio. Creé mi primera obra de cinta usando mi grabadora Sears and Roebuck Silvertone y un micrófono. Utilicé elementos mecánicos para simular los filtros y la reverberación. (...) Tubos de cartón. [Risas] Y una bañera. Y usaba la pared o una caja para amplificar el sonido"⁴. De esta época data también el uso de la *apple box* (caja de manzanas) para generar resonancias junto con pequeños objetos.

Bye Bye Butterfly (Adiós, Butterfly, 1965) es una de las principales obras de ese período, fue grabada en tiempo real usando, entre otros, dos osciladores Hewlett-Packard y dos aparatos de casete Ampex. La composición plantea cuestiones de género recurrentes en la trayectoria de la artista. Martha Mockus la define como "una *performance* en tiempo real que recrea una crítica... feminista de la ópera [de Puccini]"⁵. En la exposición, la partitura de *Bye Bye Butterfly* se acompaña de un vídeo de una composición visual y *performance* que Tony Martin realizó en 1966. Ese mismo año la compositora asume la dirección del San Francisco Tape Music Center, al ser transferido este al Mills College gracias a una ayuda de la Fundación Rockefeller. En estos años establece una amistad y colaboración también fundamental con David Tudor, con quien asume la organización del festival TudorFest.

LOS AÑOS EN SAN DIEGO

A finales de los años sesenta se produce una transición radical: Pauline Oliveros abandona la composición de música electrónica y comienza a desarrollar composiciones textuales. Participa como cofundadora en el Departamento de Música de la USDC (Universidad de California San



Pauline Oliveros con un sintetizador Buchla 100 en Mills College, Oakland, California. Fotografía: Don W. Jones. Cortesía de San Francisco Tape Music Center Archives y The Pauline Oliveros Trust. Todos los derechos reservados

The Tuning Meditation

Using any vowel sound, sing a tone that you hear in your imagination. After contributing your tone, listen for someone else's tone and tune to its pitch as exactly as possible. Continue by alternating between singing a tone of your own and tuning to the tone of another voice. Introduce new tones at will and tune to as many different voices as are present. Sing warmly.

Pauline Oliveros

Pauline Oliveros

Pauline Oliveros: *The Tuning Meditation*, 1971. F. W. Olin Library, Mills College (Oakland, California). Cortesía de The Pauline Oliveros Trust. Todos los derechos reservados

Diego), y es nombrada directora de su Center for Music Experiment. En esta universidad da clases desde 1967 hasta 1981. En 1976 inicia el festival-congreso de *performance*, teatro, música, poesía y danza *What's Cooking* con Allan Kaprow.

De noviembre de 1968 data *I Heard a Boy Singing*. Robert Duncan (Oí cantar a un muchacho. Robert Duncan). En esta composición escrita a máquina, que forma parte de la exposición, Oliveros nos da la siguiente instrucción: "Escucha el entorno durante 15 minutos o más, pero en todo caso un tiempo predeterminado. / Usa un cronómetro, un reloj o cualquier método adecuado para definir ese tiempo. / Describe detalladamente los sonidos que oyes (o has oído) y lo que sientes (o has sentido) con respecto a ellos. / Incluye sonidos tanto internos como externos. / Tú formas parte del entorno. / Explora los límites de lo audible. / (Los sonidos más agudos, más graves, más altos, más bajos, más sencillos, más complejos, más cercanos, más distantes, más largos, más cortos). / Envíame tus notas o tu grabación". Esta obra precursora es representativa de un momento de inflexión en su metodología que también podemos ver en *The Tuning Meditation* (La Meditación de la afinación, 1971).

Durante 1971 comienza a reunirse de forma semanal con un grupo de mujeres, que conforman el ♀ Ensemble, para desarrollar las meditaciones sónicas. Pauline Oliveros estudia la idea de consciencia colectiva de Carl Jung⁶, pero también la noción de mandala, como objeto de meditación procedente del budismo tibetano. Pauline Oliveros reflexiona sobre la naturaleza de las meditaciones sónicas desarrolladas en 1971: "Con un trabajo constante, las meditaciones sónicas ayudan a conseguir algunas de estas cosas: estados de conciencia agudizados o ampliados, cambios fisiológicos y psicológicos, desde tensiones conocidas y desconocidas hasta relajaciones que, gradualmente, llegan a ser permanentes. Estos cambios pueden representar un ajuste de la mente y el cuerpo"⁷. En este momento también estudia *Tai Chi Chuan*, cuyas enseñanzas encuentra de utilidad al respecto. Hay que indicar, que las meditaciones sónicas fueron concebidas inicialmente

para su transmisión oral, aunque finalmente en 1974 se publican las 25 meditaciones de la serie. Igualmente, cuando nos habla de meditaciones, hay que aclarar que la compositora no lo hace en un sentido religioso sino secular⁸.

En numerosos ejemplos (v. g. *Compositon* [Composición, 1981]) vemos como Pauline Oliveros trabaja con diagramas que sustituyen a la notación musical tradicional, empleando un nuevo sistema de representación de la composición musical. Las figuras geométricas, por ejemplo, representan diversos emplazamientos o estados meditativos de los intérpretes. La compositora nos explica como el punto dentro de un círculo representa el punto de atención focal y global. El uso de figuras simétricas conecta con las nociones de mandala y ritual. La referencia MMM aparece también relacionada estos diagramas, y a su vez con el desarrollo de las meditaciones sónicas. MMM es un sonograma que incluye las iniciales de Meditación/Mandala/Música. En 1975 se produce un encuentro decisivo en su vida con la *performer* Linda Montano, quien será su pareja y colaboradora artística⁹. Más tarde, a partir de 1985 compartirá su vida con la escritora IONE, con quien también realiza numerosas colaboraciones artísticas hasta la fecha de su fallecimiento¹⁰. Los años de San Diego finalizan al dejar Oliveros la USCD y trasladarse a vivir a la costa este de Estados Unidos en 1981.

En este contexto, no es casual que el 13 de septiembre de 1970 Pauline Oliveros publique en *The New York Times* el artículo "Y no las llamen 'mujeres' compositoras". Este texto reivindica desde una perspectiva feminista la visibilidad de las compositoras y denuncia el lenguaje sexista comúnmente empleado en la época. Oliveros no fue nunca ajena a las luchas de su tiempo, algo que se puede constatar en obras como *Epigraphs in the Time of Aids* (Epígrafes en el tiempo del sida, 1994) o *Occupy Air* (Ocupar el aire, c. 2011)¹¹, esta última creada durante el auge del movimiento Occupy Wall Street.

La compositora mantuvo una estrecha relación con Alison Knowles y Dick Higgins, integrantes ambos del movimiento Fluxus. Además

fue miembro de Printed Editions (editorial fundada por Higgins), en la que participó junto a John Cage y Geoff Hendricks, entre otros. Con Knowles desarrolla su serie *Postcard Theater* (Teatro de postales), desde los años setenta, en la que imágenes personales se combinan con frases como: "Beethoven era una lesbiana" o "Bach era una madre". Estas postales se enmarcan dentro del arte feminista del momento.

DEEP LISTENING

La práctica conocida como *deep listening* (escucha profunda) es una de las grandes aportaciones de Pauline Oliveros. La primera grabación de la que más tarde llegaría a ser la Deep Listening Band tiene lugar el 8 de octubre de 1988 en la Cisterna Dan Harpole en el Fort Worden State Park de Port Townsend, en el estado de Washington. Este depósito de agua construido en 1907 tenía una reverberación que podía alcanzar los 45 segundos. El disco fue grabado por el ingeniero de sonido Albert Swanson. David Gamper se unió a la Deep Listening Band más tarde.

John Cage dijo sobre ella: "Gracias a Pauline Oliveros y a la escucha profunda, finalmente sé lo que es la armonía... Es el placer de hacer música". Esta profunda huella que Pauline Oliveros dejó en Cage ha quedado reflejada en el mesóptico que compuso el músico norteamericano en 1989, fecha de esta cita, tras escuchar a la Deep Listening Band.

Oliveros dedicó bastante esfuerzo a definir y difundir la práctica de la escucha profunda. En 2005 publica *Deep Listening. A Composer's Sound Practice*, un manual de composición sonora en el que define la

escucha profunda como "...una técnica con la que aprender a ampliar la percepción de los sonidos de modo que incluya todo el *continuum* espacio-temporal de sonido (...). Esa ampliación sensorial implica conectarse con la totalidad del entorno e incluso más allá de él"¹². Esta guía se suma a otras compilaciones de textos que recogen el trabajo de investigación y divulgación de la artista, entre ellos, *Software for People. Collected Writings 1963-1980* y *Sounding the Margins. Collected Writings 1992-2009*.

Al mismo tiempo empiezan a desarrollarse los retiros de escucha profunda. El primero de los cuales tuvo lugar en 1991 en Rose Mountain, Nuevo México. Este primer retiro duró una semana e IONE y Heloise Gold impartían las sesiones junto a la compositora. Consecuentemente, Pauline Oliveros procede a la fundación del Deep Listening Institute, actualmente conocido como Center for Deep Listening® con sede en Rensselaer, Troy, Nueva York.

PAULINE OLIVEROS Y LA TECNOLOGÍA

El profundo interés de la compositora e intérprete por las nuevas tecnologías se refleja en algunos de los proyectos que conforman el recorrido de esta exposición. En los años sesenta, gracias al trabajo del físico Don Buchla, pudo componer con los primeros sintetizadores del momento. El uso tecnológico estaba más cercano a la contracultura que a los canales oficiales¹³. Oliveros pudo experimentar con el Buchla 100, desarrollado para el San Francisco Tape Music Center. También desde mediados de los años sesenta comienza a desarrollar el concepto de Expanded Instrument System (Sistema de Instrumento Expandido, EIS por sus siglas en inglés)



Pauline Oliveros con Ellen Fullman interpretando *Epigraphs in the Time of Aids* (1994). Foto de Dana Byrom. Cortesía de Ellen Fullman

aunque en un sentido estricto no será hasta los años ochenta cuando cree las primeras versiones, inicialmente de manera analógica y más tarde digital. Buscaba expandir con ello las posibilidades de cada instrumento.

Pauline Oliveros es asimismo una pionera de los conciertos telemáticos. El primer concierto a gran escala de este tipo lo realizó en 1991 conectando seis ciudades¹⁴. La línea telefónica priorizaba la señal más fuerte, y la imagen fija se actualizaba cada cinco segundos. Ya en 1996, el avance tecnológico permitió la transmisión de imágenes de vídeo y audio de mejor calidad. En este concierto los integrantes de la Deep Listening Band actuaron desde distintos lugares: Pauline Oliveros lo hizo desde la Northwestern University, David Camper desde The Kitchen (centro de *performance* y arte contemporáneo) en Nueva York, y Stuart Dempster desde el Speakeasy Café en Seattle, Washington. Se sucederán otras actuaciones telemáticas como la del Festival de Jazz de Guelph en Ontario, Canadá, en 2010. En sus conciertos, Oliveros es inseparable de su acordeón con el que improvisa; en 2008 incorpora el acordeón Roland V, un instrumento digital.

En 2007, tras años de conversaciones con el terapeuta ocupacional y músico Leaf Miller sobre la manera de acercar la música a los estudiantes con limitaciones motoras severas, inicia el desarrollo del proyecto AUMI (Adaptive Use Musical Instruments; en español, Instrumentos de Uso Adaptado). En 2007, con un equipo del Rensselaer Polytechnic Institute y el Deep Listening Institute, inicia la implementación del *software*. Este programa hace posible que personas con limitaciones motoras puedan componer y tocar música. Hoy día es accesible a través de una aplicación informática.

Pauline Oliveros continúa colaborando con innumerables proyectos de nuevas tecnologías en sus últimas décadas. Actúa, por ejemplo, con la Avatar Orchestra en el metaverso Second Life poco después de su fundación y en 2008 Pauline Oliveros (también conocida como free noyes) adapta su composición *The Heart of Tones* (El corazón de los tonos) para este entorno virtual. También colabora con The Princeton Laptop Orchestra (PLOrk) en el año de su fundación. La orquesta para ordenadores portátiles de la Universidad de Princeton se funda en 2006. PLOrk parte del modelo tradicional de orquesta y lo adapta al siglo XXI. Cada músico interpreta con un ordenador portátil y un altavoz hemisférico, que simula el modo tradicional en el que los instrumentos transmiten el sonido en el espacio. Hay destacar que los numerosos intereses de Oliveros se entremezclan, se encuentran y se retroalimentan, de modo que es difícil realizar una disección clara de estos. La Oliveros activista y feminista, la Oliveros colaboradora, la Oliveros tecnológica, la Oliveros intérprete y la Oliveros académica y divulgadora se unen en un proceso vital extraordinario.

COLABORACIONES CON LA DANZA, LA RADIO Y LAS ARTES VIVAS

Las colaboraciones con la danza, teatro, ópera y cine forman otro capítulo amplio de su biografía. En la muestra destacamos algunos de estos trabajos. Su primera colaboración en el ámbito de la danza fue con Elizabeth Harris, en sus años de San Francisco. También en este período trabaja con el coreógrafo Merce Cunningham para componer la música de *Canfield* (1969), que contó con escenografía de Robert Morris y vestuario de Jasper Johns. Años más tarde sería invitada a presentar sus obras en el estudio de la misma compañía, con la participación, entre otros, de David Tudor. Deborah Hay y Paula Josa-Jones son dos de las coreógrafas con las que colabora de manera

continuada. Con Josa-Jones desarrolla la obra *Ghostdance* (Danza fantasma), que se estrenó en 1996 en el Lincoln Center de Nueva York. Oliveros nos relata sus impresiones sobre la investigación que llevaron a cabo en México para preparar esta pieza: "La belleza y profundidad de las ceremonias, danza ritual y la música en honor de los muertos, me conmovieron profundamente..."¹⁵. En muchas de estas colaboraciones presta su presencia escénica interpretando en vivo como parte de la representación. La lista de coreógrafos con los que colabora es larga e incluye también a Susan Marshall y Manuel Alum.

Recordamos sus colaboraciones con la emisora KPFA en San Francisco. Siguiendo esta estela, en abril de 1990 dentro del festival de arte sonoro *Second Acoustica International* en el Whitney Museum of American Art presenta la obra *Dream Horse Spiel*, realizada en colaboración con Panaiotis, y fruto de un encargo de la WDR (Westdeutscher Rundfunk Köln). El título es un juego de palabras con el término alemán *Hörspiel* (audiograma) y su similitud con la palabra *horse* ('caballo' en inglés). En el mismo festival John Cage presenta también una pieza de teatro radiofónico.

Las colaboraciones con la dramaturga IONE merecen un capítulo aparte. *Njinga, the Queen King* (Njinga, el rey reina, 1991), escrita por IONE y con música original de Pauline Oliveros, parte de una investigación de IONE sobre la regente de Angola, Nzinga Mbandi. Este segmento incluye también *IO and Her and the Trouble with Him* (IO y ella y el problema con él, 2001), y la ópera póstuma *The Nubian Word for Flowers* (La palabra nubia para las flores, 2017). También aparece en la película *Dreams of the Jungfrau* (Sueños de una virgen, 2007), de IONE. Pero los trabajos conjuntos de las dos artistas van más allá de lo teatral e IONE llegaría a colaborar con la Deep Listening Band e incluso a escribir las letras de algunas composiciones, como en el caso del encargo de Sonic Youth *Six for New Time* (Seis para un tiempo nuevo, 1999).

Pauline Oliveros falleció en su casa de Kingston, Nueva York, el 24 de noviembre de 2016.

Álvaro Rodríguez Fominaya

NOTAS

- 1 Heidi Von Gunden, *The Music of Pauline Oliveros*, The Scarecrow Press, Metuchen, Nueva Jersey e Londres, 1983, p. 3.
- 2 David W. Bernstein (ed.), *The San Francisco Tape Music Center*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 2008, p. 11.
- 3 Pauline Oliveros, *Sounds on Tape*, folleto de *Reverberations. Tape & Electronic Music 1961-1970*, Important Records, 2012.
- 4 David W. Bernstein (ed.), op. cit., pp. 100-101.
- 5 Martha Mockus, *Sounding Out. Pauline Oliveros and Lesbian Musicality*, Routledge, Nueva York, 2008, p. 24.
- 6 Heidi Von Gunden, op. cit., p. 94.
- 7 Ensayo escrito en 1973 mientras disfrutaba de la Beca Guggenheim e incluido en *Software for People*.
- 8 Martha Mockus, op. cit., p. 39.
- 9 *Ibid.*, p. 96.
- 10 *Ibid.*
- 11 Pauline Oliveros en conversación con John Luther Adams, en línea: <www.paulineoliveros.us>.
- 12 Pauline Oliveros, *Deep Listening. Una práctica para la composición sonora*, Edictoría, Valencia, 2019, p. 34.
- 13 David W. Bernstein (ed.), op. cit., p. 184.
- 14 Pauline Oliveros, *Sounding the Margins. Collected Writings 1992-2005*, ed. Lawton Hall, Deep Listening Publications, Kingston, Nueva York, 2010, p. 191.
- 15 En línea: <www.dramonline.org>.

PAULINE OLIVEROS

RETROSPECTIVE

Pauline Oliveros (Houston, Texas, 1932 - Kingston, New York, 2016) is an iconic figure in experimental music. Unclassifiable, to a certain extent, owing to the number of facets she cultivated, and the prolific nature of her activity and production. Only now can we begin to understand the way in which she connected music and contemporary art, to thus create 'something new,' linking performance, text, music, research and technology. All of these disciplines ran in parallel, but they also converged to blur the barriers between them in a highly characteristic way. Her academic background was purely musical, but as of her years in San Francisco, and along with the creators that surrounded her, she was a participant in the settlement of the notion of multidisciplinary and the breaking down of the imaginary borders between what was at time referred to as 'high' and 'low' culture.

Pauline Oliveros was born into a family with a musical vocation. Her grandmother, Pauline V. Gribbin, with whom she formed an intense emotional bond, taught piano until she was in her eighties. Her mother Edith Inez (later Gutierrez) also taught the piano.¹ It was in this environment that the composer and performer developed an early musical vocation. At the age of nine she began to play the accordion, an instrument that would accompany her throughout her life, and it was at the age of 16 when she firmly set her sights on becoming a composer.

After studying at the University of Houston, in 1952 Pauline Oliveros went to live in San Francisco. This placed her at the epicentre of one of the most vibrant cultural moments of the 20th century. There, in 1954, she began to study with Robert Erickson, who also taught Terry Riley and Ramón Sender, among others. On 18 December 1961, at a unique moment in time, the series of sonic *concerts* with Ramón Sender got under way. This series was, to some extent, a precursor to the creation of the San Francisco Tape Music Center, with Morton Subotnik (founded in 1961). Here it is worth remembering that, a few years earlier, her mother had given her an Eico recorder for her twenty-first birthday, although she would later go on to use other equipment. It was at this juncture when her work with electronic and taped music, as well as the introduction of the notions of resonance and improvisation, began to take shape.

At the head office of the San Francisco Tape Music Center, at 321 Divisadero Street, its members shared a building, ideas and an existential moment with the Canyon Cinema filmmakers and Ann Halprin's Dancer's Workshop. In these years, Oliveros also

collaborated with the KPFA radio station and, along with Terry Riley and Loren Rush, begin to record weekly improvised sessions on the station². In 1961 she composed *Time Perspectives*, her first piece for cassette. As Oliveros, herself, recounts: 'I was drawn into a new world of sounds made possible by magnetic tape recording.'³ In an interview with David Bernstein and Gina Payne, she speaks to us about *Time Perspectives*⁴: 'It was really my first work for [what was to become] the San Francisco Tape Music Center. Ramon was going to the San Francisco Conservatory at the time, and there was an attic space that was used for the first studio. The operation was called "Sonics". And the idea was to gather the equipment together and make tape music, because there was no other place to do that at the time. (...) I didn't really work in the studio at all. I created my first tape piece with my Sears and Roebuck Silverstone tape recorder and a microphone. I used mechanical devices to simulate filters and reverberation. (...) Cardboard tubes. [Laughs]. And a bathtub, and using the wall or a box for amplification.' The use of the Apple Box to generate resonances along with small objects also dates back to this time.

One of the principal works of this period is *Bye Bye Butterfly* (1965); it was recorded in real time using, among others things, two Hewlett-Packard oscillators and two Ampex cassette recorders. The composition raises gender issues, a recurrent theme in the artist's trajectory. Martha Mockus defines it as 'a real-time performance that recreates a feminist... critique of the opera [by Puccini].'⁵ In the exhibition, the score for *Bye Bye Butterfly* is accompanied by a video of a visual composition and *performance* made by Tony Martin in 1966. That was the year when Oliveros became director of the San Francisco Tape Music Center, as this was moved to Mills College, thanks to a grant from the Rockefeller Foundation. During these years, she cemented a friendship, as well as a fundamental collaboration, with David Tudor, with whom she assumed the organisation of the TudorFest festival.

THE SAN DIEGO YEARS

In the late nineteen-sixties, there was a radical transition: Pauline Oliveros abandoned the composition of electronic music and began to develop textual compositions. She participated as co-founder of the Department of Music at the USDC (University of California San Diego), and was appointed director of its Center for Music Experiment. She lectured in this University from 1967 to 1981. In 1976 she opened the performance, theatre, music, poetry and dance festival *What's Cooking* with Allan Kaprow.

I Heard a Boy Singing. Robert Duncan dates back to November 1968. In this typewritten composition, which forms part of the exhibition, Oliveros gives us the following instructions: 'Listen to the environment for 15 minutes or a longer but pre-determined time length. / Use a timer, clock or any adequate method to define this time length. / Describe in detail the sounds you hear (heard) and you feel (felt) about them. / Include internal as well as external sounds. / You are part of the environment. / Explore the limits of audibility. / (Highest, lowest, loudest, softest, simplest, most complex, nearest, most distant, longest, shortest, sounds) / Send me your writing or recording.' This groundbreaking work is representative of a turning point in her methodology, which is also evident in *The Tuning Meditation* (1971).

In 1971 she started to meet, on a weekly basis, with a group of women who comprised the ♀ Ensemble, to develop the sonic meditations. Pauline Oliveros studied Carl Jung's idea of collective conscience⁶, but also the notion of mandala, as an object of meditation from Tibetan Buddhism. Pauline Oliveros reflects on the nature of the Sonic Meditations developed in 1971: 'With continuous work some of the following becomes possible with Sonic Meditations: Heightened states of awareness or expanded consciousness, changes in physiology and psychology from known and unknown tensions to relaxations which gradually become permanent. These changes can also represent an adjustment of mind and body.'⁷ At that time, she also studied *Tai Chi Chuan*, whose teachings she found useful in this regard. We should note that the sonic meditations were initially conceived for oral transmission, although finally the 25 meditations of the series would be published in 1974. Similarly, when she speaks to us of meditations, it should be clarified that the composer does not do so in a religious sense, but a secular one.⁸

In numerous examples (e.g. *Composition*, 1981) we can see how Pauline Oliveros works with diagrams that substitute the traditional musical notation, employing a new system for representing the musical composition. Geometric figures, for example, represent various locations or meditative states of performers. The composer elucidates how the point within a circle represents the focal and global point of attention. The use of symmetrical figures links up with the idea of mandala as well as the notion of ritual. The MMM reference is also related to these diagrams, and in turn to the development of sonic meditations. MMM is a sonogram which includes the initials of Meditation/Mandala/Music. In 1975 a meeting took place that would be decisive in her life, with the performer Linda Montano, who would go on to be her partner and artistic collaborator⁹. Later on, from 1985 she would share her life with the writer, IONE, with whom she also made numerous artistic collaborations until her death.¹⁰ The San Diego years came to an end when Oliveros left the USCD to move to the east coast of the United States in 1981.

In this context, it is not by chance that on 13 September 1970 Pauline Oliveros published in *The New York Times* article 'And don't Call Them Lady Composers.' From a feminist perspective, this text calls for the visibility of female composers, denouncing the sexist language commonly used at the time. Oliveros was never oblivious to contemporary struggles, as she reflected in works as such as *Epigraphs in the Time of Aids* (1994) or *Occupy Air* (2011),¹¹ the latter being created during the Occupy Wall Street movement.

The composer had a close relationship with Alison Knowles and Dick Higgins, both members of the Fluxus movement. Oliveros was a member of Printed Editions (publishing house founded by Higgins), in which she participated along with John Cage and Geoff Hendricks, among others. With Knowles, she developed her *Postcard Theater* series, starting in the nineteen seventies, in which personal images were combined with phrases such as: 'Beethoven was a lesbian' or 'Bach was a mother.' These are set within the feminist art of the period.

DEEP LISTENING

One of Pauline Oliveros' greatest contributions is the practice of Deep Listening. The first recording of what would later become

the Deep Listening Band took place on 8 October 1988 inside the Dan Harpole Cistern, at Fort Worden State Park, Port Townsend, Washington. Constructed in 1907, this water reservoir had a reverberation that could reach up to 45 seconds. The disc was recorded by the sound engineer, Albert Swanson. Later on, David Gamper joined the Deep Listening Band.

John Cage said of her: 'Through Pauline Oliveros and Deep Listening, I finally know what harmony is... It's about the pleasure of making music.' The deep imprint that Pauline Oliveros left on Cage is reflected in the mesostic written by the US musician in 1989, date of this event, after listening to the Deep Listening Band.

Oliveros put a good deal of effort into defining and disseminating *Deep Listening*. In 2005 she published *Deep Listening. A Composer's Sound Practice*. In this manual, she characterises it as 'a technique for learning to expand the perception of sounds to include the whole space/time continuum of sound... An integration of mind and bodywork to get in touch with the environment and our fellow humans, and to keep expanding listening, beyond and beyond.'¹² This guide joins other compilations of her writings that reflect her research and dissemination work, including *Software for People. Collected Writings 1963–1980* and *Sounding the Margins. Collected Writings 1992–2009*.

This period also saw the development of the Deep Listening retreats, the first of which took place in 1991 at Rose Mountain, in New Mexico. This initial retreat lasted a week, and the sessions were given by IONE and Heloise Gold, along with the composer. As a result, Pauline Oliveros proceeded to found the Deep Listening Institute, now the Center for Deep Listening®, with its headquarters in Rensselaer, Troy, New York.

PAULINE OLIVEROS AND TECHNOLOGY

The composer and performer had a deep interest in the new technologies and some of these projects form part of the exhibition. In the nineteen sixties, thanks to the work of physicist Don Buchla, she was able to compose with the first synthesisers of the time. Her use of technology was closer to the counter-culture than to the official channels.¹³ Oliveros was able to experiment with the Buchla 100, developed for the San Francisco Tape Music Center. Also, from the mid-seventies, she started to develop the concept of Expanded Instrument System (EIS) although, in the strictest sense, the initial versions would not be created until the nineteen eighties—first analogically and then digitally. She sought to expand the possibilities of each instrument.

Pauline Oliveros was also a pioneer of telematic concerts. The first large-scale concert of this kind was performed in 1991, connecting six cities.¹⁴ The telephone line prioritised the strongest signal, and the image was fixed, being updated every five seconds. By 1996, technological advancements allowed the transmission of higher quality video images and audio. In this concert, the members of the Deep Listening Band performed from different locations: Pauline Oliveros did so from the Northwestern University, David Camper from The Kitchen (performance and contemporary art centre) in New York, and Stuart Dempster from the Speakeasy Café in Seattle, Washington. This was followed by other telematic performances, such as that of the Guelph Jazz Festival in Ontario, Canada, in 2010. In her concerts, Oliveros was inseparable from

her accordion, with which she improvised; in 2008 she incorporated the Roland V digital accordion.

In 2007, after years of conversations with the occupational therapist and musician, Leaf Miller, on the way of taking music to students with severe motor limitations, she started with the development of the AUMI (Adaptive Use Musical Instrument) project. In 2007, with a team from the Rensselaer Polytechnic Institute and the Deep Listening Institute (currently, the Center for Deep Listening at Rensselaer), she embarked on the implementation of the *software*. This program allows individuals with motor limitations to be able to compose and play music. Nowadays it can be accessed via a computer application.

In the final decades of her life, Pauline Oliveros continued collaborating with innumerable projects with the new technologies. With the Avatar Orchestra in the Second Life metaverse, shortly after it was founded. In 2008 Pauline Oliveros (a.k.a. free noyes) adapted her composition *The Heart of Tones* for this virtual environment. She also collaborated with The Princeton Laptop Orchestra (PLOrk) in the year it was founded. The orchestra for laptop computers was founded in 2006 in the University of Princeton, and it was based on the tradition model of orchestra, adapting it to the 21st century. Each musician performed with a laptop and a hemispherical speaker, simulating the traditional way instruments transmit in sound in space. It should be noted that Oliveros' numerous interests interweave, come together and feed off each other, so performing a clear dissection of them is no easy task. Oliveros the activist and feminist, Oliveros the collaborator, Oliveros the technophile, Oliveros the performer and Oliveros the academic and disseminator all come together in an extraordinary life process.

COLLABORATIONS WITH DANCE, RADIO AND LIVE ARTS

Collaborations with dance, theatre, opera and cinema form another broad chapter of her biography. Some of these works are highlighted in the exhibition. Her first collaboration with dance was with Elizabeth Harris, in her San Francisco years. Also in this period, she worked with the choreographer, Merce Cunningham, to compose the score for *Canfield* (1969), which featured set design by Robert Morris and costumes by Jasper Johns. Years later, she would be invited to present her works in the studio of the same company, with the participation of David Tudor, among others. Deborah Hay and Paula Josa-Jones were two of the choreographers with whom she collaborated continuously. With Josa-Jones she developed *Ghostdance*, which was premièred in the Lincoln Center, New York in 1996. Oliveros recounts her memories of the research process in Mexico: 'The beauty and depth of the ceremonies, ritual dancing and music honoring the dead touched me deeply...'¹⁵ In many of these collaborations she lent her stage presence, playing live as part of the performance. The list of choreographers with whom she worked is extensive and also includes Susan Marshall and Manuel Alum.

Here we recall collaborations with the KPFA radio station in San Francisco. Following in its wake, in April 1990, within the *Second Acoustica International* sound art festival in the Whitney Museum of American Art, she presented *Dream HorseSpiel*, produced in collaboration with Panaiotis, and fruit of the a commission from WDR (Westdeutscher Rundfunk Köln). The title is a play on words



Pauline and IONE in Kanazawa, Japan. Photo: Hiroko Ikeda. Courtesy of The Pauline Oliveros Trust. All rights reserved

with the German term *Hörspiel* (audio drama), and its similarity with the word *horse*. In the same festival, John Cage also presented audio theatre piece.

Her collaborations with the playwright IONE merit a chapter in their own right. *Njinga, the Queen King* (1991), written by IONE and with an original score by Pauline Oliveros, is based on IONE's research on the queen of Angola, Nzinga Mbandi. This segment also includes *IO and Her and the Trouble with Him* (2001), and the posthumous opera, *The Nubian Word for Flowers* (2017). She also appears in IONE's film, *Dreams of the Jungfrau* (2007). But the joint works of the two artists transcended the theatrical, and IONE would collaborate with the Deep Listening Band, penning the lyrics to a number of compositions, such as the commission by Sonic Youth Six for *New Time* (1999).

Pauline Oliveros passed away in her house in Kingston, New York, on 24 November 2016.

Álvaro Rodríguez Fominaya

NOTES

- 1 Heidi Von Gunden, *The Music of Pauline Oliveros*, The Scarecrow Press, Metuchen, New Jersey and London, 1983, p. 3.
- 2 David W. Bernstein (ed.), *The San Francisco Tape Music Center*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2008, p. 11.
- 3 Pauline Oliveros, *Sounds on Tape, booklet for Reverberations. Tape & Electronic Music 1961-1970*, Important Records, 2012.
- 4 David W. Bernstein (ed.), op. cit., pp. 100-101.
- 5 Martha Mockus, *Sounding Out. Pauline Oliveros and Lesbian Musicality*, Routledge, New York, 2008, p. 24.
- 6 Heidi Von Gunden, op. cit., p. 94.
- 7 Essay written in 1973 while receiving the Guggenheim Scholarship and included in *Software for People*.
- 8 Martha Mockus, op. cit., p. 39
- 9 Ibid., p. 96.
- 10 Ibid.
- 11 Pauline Oliveros in conversation with John Luther Adams, online: <www.paulineoliveros.us>.
- 12 Pauline Oliveros, *Deep Listening. A Composer's Sound Practice*, iUniverse, Inc., New York, 2005.
- 13 David W. Bernstein (ed.), op. cit., p. 184.
- 14 Pauline Oliveros, *Sounding the Margins. Collected Writings 1992-2005*, ed. Lawton Hall, Deep Listening Publications, Kingston, New York, 2010, p. 191.
- 15 Online: <www.dramonline.org>.



Debido á actual situación sanitaria, para garantir o acceso seguro a todos os contidos da exposición recomendámoslle ao público que veña provisto do seu propio xogo de auriculares e dun dispositivo móbil con lector de códigos QR.

Debido a la actual situación sanitaria, para garantizar el acceso seguro a todos los contenidos sonoros de la exposición recomendamos al público que venga provisto de su propio juego de auriculares y de un dispositivo móvil con lector de códigos QR.

Due to the current health situation, to guarantee the safe access to all the sound content of the exhibition we recommend visitors bring their own earphones and a smartphone with a QR code reader.

XUNTA DE GALICIA

Presidente da Xunta de Galicia
Alberto Núñez Feijóo

Conselleiro de Cultura, Educación e Universidade
Román Rodríguez González

Secretario xeral técnico
Manuel Vila López

Secretario Xeral de Cultura
Anxo M. Lorenzo Suárez

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

Director
Santiago Olmo

Xerente
Marina Álvarez Moreira

EXPOSICIÓN

Comisariado
Álvaro Rodríguez Fominaya

Coordinación da exposición
Cruz Provecho

Rexistro
Lourdes P. Seoane

Traducións
Jesús Riveiro Costa, David Smith

Montaxe
Carlos Fernández, David Garabal (CGAC)

Deseño
Cecilia Labella

Esta exposición está organizada polo
C3A de Córdoba en colaboración co CGAC



CGAC

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

Ramón del Valle Inclán 2

15703 Santiago de Compostela

cgac@xunta.gal / www.cgac.xunta.gal

aberto de martes a domingo

de 11 a 20 h [luns pechado]



XUNTA
DE GALICIA



Xacobeo 2021

galicia