

Make-Up Productions

Antonia Baehr y la risa de género musical

Alicia Grueso Hierro

Resum

Aquesta intervenció proposa un apropament a l'obra d'Antonia Baehr. En la vigent escena de dansa contemporània, Baehr es presenta com una referència tant per a entendre el paper que ocupa el fenomen queer i transgènere en l'art, com en l'investigació de nous plantejaments escènics performatius.

La relació amb el públic o la presència sonora, seran claus fonamentals per a entendre la seua aportació en la coreografia de l'espectacle, més enllà d'una idea unívoca de teatre. El recorregut que farem a través de la seua recent peça *Rire*, ens servirà per tramar una xarxa entorn a conceptes com són els relatius al gènere, lo musical, el sexe i el so.

Paraules clau:

Risa, sorll, so, gènere, audiència, teatralitat, performance, música.

Resumen

Esta intervención propone un acercamiento a la obra y figura de Antonia Baehr. En la vigente escena de danza contemporánea, Baehr se presenta como una referencia tanto para entender el papel que ocupa el fenómeno queer y transgénero en el arte, como en la investigación de nuevos planteamientos escénicos performativos.

La relación con el público o la presencia sonora, serán claves fundamentales para entender su aportación en la coreografía del espectáculo, más allá de una idea unívoca de teatro. El recorrido que haremos a través de su reciente pieza *Rire*, nos servirá para tramar una red entorno a conceptos como son los relativos al género, lo musical, el sexo y el sonido.

Palabras Clave:

Risa, ruido, sonido, género, audiencia, teatralidad, performance, música.

Abstract

This paper propose a rapprochement towards Antonia Baehr 's figure and work. In the current scene of dance-performance, Antonia occupies a position of reference so much to understand the role that represent the phenomenon queer and transgender within the musical performances, as well as to approach scenic and autobiographical revisions. The relationship within public or sound presence, be key fundamental to understand its contribution in the choreography of the event beyond an unison idea of theatre. The route that we will do via its recent piece *Rire*, us will be useful to plot a network environment to concepts as they are the ones relating to the gender, the musical thing, the sex and the sound.

Key Words:

Laugh, noise, sound, gender, audience, theatricality, performance, music.

RISA CAMP

Antonia Baehr¹, se presenta en público como una figura *garçonne*, de aspecto andrógino tanto en el escenario como en la vida ordinaria. La forma en la que escenifica su papel, su cuerpo o el humor que la caracteriza no difieren dentro o fuera del teatro. Su figura de performer que descubre andrógina se erige con el grado de seriedad y respeto suficiente para ser autorizada como una artista de referencia internacional. Antonia utiliza una forma de travestismo tanto para su actividad diaria como para la representación de sus piezas que difumina la barrera entre lo real y la ficción.

Aunque sea antiguo este modo de disfrazar lo femenino y lo masculino «El interés por el travestismo o mejor dicho, la mascarada indumentaria, que emborrona las fronteras entre las apariencias de masculinidad y femineidad, es anterior a los años 20 del pasado siglo» (Aliaga, 2004:19).

Este planteamiento nos sitúa en un personaje finisecular que anticiparía posiciones; Oscar Wilde a finales del s.XIX con su indumentaria y su perfil de anárquico cosmopolita. Su brillante palabra como erudito y astuto analista en materia de estética ya convocaba una reflexión sobre la risa. Relacionado expresó el autor en forma de aforismo «La risa no es un mal comienzo para la amistad y es, con mucho, el mejor fin de cualquiera».

Aquellos que la conocen, sobre todo en su ámbito de actuación más cercana (la red performativa de Berlín), se dirigen para referirse a ella bajo diferentes pseudónimos:

- El no-bailaín exbigotudo Werner Hirsch.
- El no-músico dandy Henry Fleur.
- La coreógrafa Antonia Baehr.
- El marido de Ida Wilde, la hija de pelo largo, Töni (nombre para su familia biológica).
- La drag queen Agnes B.

Ella viste con una indumentaria *ad hoc* a manera de tenor trajeada de smoking vintage y con el pelo engominado hacia atrás.

Apropiándose de la vestimenta ortodoxa masculina, su cuerpo se transforma en el de un dandy bien arreglado, chaleco, pañuelo al cuello y zapatos brillantes a juego.²

Este tipo de uniforme de un modo irónico casi burlesco representa una aproximación a una clase de personaje aristócrata y corpulento, bien educado. Antonia resignifica el papel del caballero tradicional otorgándole un nuevo rol, la elegante teatralidad camp.

A este respecto la manipulación del físico y la apariencia haciendo de sí misma una figura anacrónica y ambigua parece traducir a la perfección la visión de “lo cómico como experiencia del distanciamiento”. Esta experiencia era la que Susan Sontag describía como la inclinación de la sensibilidad que se distinguía concretamente como *Camp*:

Lo camp es el dandismo moderno: cómo ser dandi en la época de la cultura de masas. Los poseedores del gusto, serán ahora una clase improvisada y autoelegida, integrada por homosexuales fundamentalmente, que se constituyen en aristócratas del gusto por decisión propia. Lo elegante, el travestismo, la elegante teatralidad, el espíritu de la extravagancia, adquieren en algún momento el sabor camp (Sontag, 1961: 367-371).

Los cuadros que dividen la performance *Rire* se estructuran en actos en los que se investiga la conjugación de la risa desde una multiplicidad de variaciones.

En *Rire* la presencia de la autora se densifica a través de la figura del solo como exportador del diálogo escena-audiencia. Ella se acerca al elemento risa de modo directo, desde la más sobria seriedad de un actor forma un recital de estética reduccionista. Sola en escena junto a un atril débilmente iluminado comienza a interpretar las partituras y su simple presencia llena el espacio que no tiene ningún añadido ni decorado.

Baehr elabora lecturas de partitura que interpreta por riguroso orden. Unas proyecciones en la pared del fondo muestran los nombres de sus colaboradores. Estos han sido convocados para que le ofrezcan a modo de instrucciones visuales e inspirados en la propia risa de la performer, unas instrucciones para ser representadas en el escenario.

La coreografía sonora de *Rire* incluye toques de mímica y clown con objetos o movimientos minimalistas. La escucha y reproducción de fragmentos que escucha con los auriculares oculta las instrucciones que sigue. En otro acto la artista hace homenaje a sus raíces familiares a través de un discjockey dibujando un collage de «jejes» y «jojós» hilarante. La última escena se presenta como una distorsión sonora de su imagen riendo detrás de una lente de aumento que deforma su rostro y gestos, seguido por el sonido que se amplifica electrónicamente.

Los ruidos carcajada interpretados según estructura musical producen tonos emocionales muy diferentes, incluso opuestos, en el público. La extrañeza que provoca la escucha de esta risa desencadena en el espectador una imparable reacción que recalca y señala su propio papel como audiencia. El desarrollo de la autoconsciencia como sujeto receptor y al mismo tiempo agente de la acción sonora se produce en los oyentes de la platea como una sacudida en sus cuerpos subversiva.

En el espectáculo *Rire* se obtienen claves que facilitan la aproximación a cuestiones como la de construcción musical en el sujeto, el género del sonido o la identidad sexual, para repensar las mismas a través de herramientas acústicas. La deconstrucción de la imagen femenina se propone a través de la propuesta de un sonido no convencional, un ruido o un no-sonido del cuerpo como es la risa. Esta ha sido desligada de un significado concreto, desapareciendo cualquier indicio de ironía, sátira o metáfora simbólica. Aislándola como un objeto frío y analizable desde una óptica científica, la artista se acerca a este elemento con el fin de comprobar las capacidades gestuales y las variaciones que la misma permite.

Un residuo musicalizado que adquiere una nueva dimensión en la exploración tímbrica, rítmica y creativa de las carcajadas. La variación de risas de la artista no posee una tendencia concreta sino que se expresa desbordando los límites del decoro que prescribe una imagen femenina normalizada. El volumen tenue o excesivo, los gestos histriónicos y controlados, convulsos e interrumpidos que la artista expone dejan este cliché de mujer tambaleando.

El dispositivo teatral clásico sostiene una posición de los cuerpos en dos mitades, artista-audiencia confrontados. Esto genera en modo yuxtapuesto un discurso antagónico en el que los pares se sitúan en separación irreductible. Lo mismo ocurre con la construcción del concepto de género del que se ha puesto en cuestión sus presupuestos a lo largo de los últimos cincuenta años como producto de un simulacro de dicotomías. Pero es justamente esta distancia comunicadora la que la performance puede anular.

El filósofo Jaques Rancière critica el papel de la dualidad y la oposición como operaciones artificiales del intelecto, asunciones ligadas a convención. Pese a la realidad de la separación en los seres humanos "los animales humanos son animales distantes", (Rancière, 2010:17), el teatro funciona como un catalizador donde se suprime la oposición y se consume la paradoja de la transparencia. En la emancipación vital que propone el filósofo, se aboga en defensa de la acción del espectador, de la libre recepción, no reñida tampoco con una distancia necesaria del intérprete y del evento al que ambos asisten.

La masa de risas emitida en coro por la performer y la respuesta del auditorio modifica las categorías dicotómicas preestablecidas que separan el espacio audiencia-actor. Borrando y fusionando así la tendencia dual tanto del dispositivo teatral como el intersubjetivo de los cuerpos. La masa de risas conforma una experiencia indiferenciada que se entona desde cualquier punto de la sala y compone la musicalidad espontánea del espacio de escucha.

En palabras de la propia artista, «la observación de la risa del otro aumenta la conciencia de uno al reír también». De igual modo, la parte acústica produce su efecto, la proyección de la voz actúa en los cuerpos, los tensa y destensa alternativamente. Es el tono de su voz flexible el que se expande para confundirse con las demás voces. Los sonidos que llamamos risa, gimoteo, alborozo, aspaviento, reclaman en nuestros oídos una respuesta, que se traduce en una redundancia o resonancia reflejada en el comportamiento.

En el estadio temporal que acontece en el concierto los cuerpos van perdiendo identidad, distancia; «Lo que nuestras performances verifican [...], es la capacidad de los anónimos, la capacidad que vuelve a cada uno/a igual a todo/a otro/a» (Rancière, 2010: 22).

En el caso de Antonia Baehr su voz, el timbre de su voz es la que mantiene una identidad no marcadamente femenina sino irreductiblemente abierta a ella misma, pues en este punto no hay posibilidad de maquillar o alterar su sello. El timbre como elemento identitario en el sujeto, establece en el devenir del tiempo una constante fisonomía, parece prolongarse invariable durante la edad adulta, mostrando también con su altura y frecuencia el género al que por biología pertenecemos. Pero estas inflexiones de la voz también fluctúan y varían en el ejercicio de la teatralidad. Siendo el elemento tímbrico un instrumento de juego y de interpretación valioso para la pluralidad tanto en el cuerpo subjetivo como en el musical.

RISA RUIDO

El transporte contagioso que lo sonoro realiza es capaz de saltar el intervalo escénico conduciendo los cuerpos a un encuentro sensorial, físico y afectivo. El hueco visual es salvado por la ligadura de lo musical enlazando sonidos que han dejado atrás la voz que los emitía. Perdido el cuerpo que los identificaba como suyos, se difunden libres y sin dueño en el espacio. A este respecto remitimos las palabras de John Cage cuando aconsejaba «dejar a los sonidos ser ellos mismos». Con las notas en libertad cristaliza en el espectáculo *Rire* la sinfonía atonal de la comunidad.

Alejados de sus receptores estas voces rientes venidas de un punto u otro del auditorio se presentan como mencionaba Rancière, anónimas. Combinadas entre las demás filas y venidas de cualquier localidad de las butacas la cacofonía se extiende.

Las frecuencias a las que damos el nombre de «malsonantes» no indican más que un lugar no codificado por el gusto normativo. Un lugar sin nombrar que no obstante puede cumplir la acción de producir sorprendentemente nuevas experiencias. Este espacio sin nombre tiene potencial subversivo.

La combinación de los no-sonidos ruido de la existencia como son las risas nos recuerda aquel ideario de los visionarios vanguardistas. Los artistas futuristas preveían a principios del s.XX que aquellos cambios surgirían del arte de componer con sonidos no identificados todavía. Y del placer que su escucha exclusivamente proporcionaría.

En el manifiesto futurista Luigi Russolo exponía:

Aunque la característica del ruido sea la de remitirnos brutalmente a la vida, el Arte de los Ruidos no debe limitarse a una reproducción imitativa. Esta hallará su mayor facultad de emoción en el goce acústico en sí mismo, que la inspiración del artista sabrá extraer de los ruidos combinados (Russolo, 1913).

Pero el goce del sonido por el sonido mismo ya no será solo acústico, en *Rire* integrará todo el cuerpo del sujeto haciendo saltar de la silla una consciencia alterada. Estos sonidos que se desvían de su referencia mutando a cuerpo, a carne vibrante, se introducen en nuestro inconsciente despertando en la laringe y en toda la cuenca vocal del asistente una serie de risas nuevas.

Antonia Baehr sigue la línea trazada desde comienzos de s. XX en la aventura de subrayar el sonido por el sonido pero añadiendo un matiz de teatralidad y de efecto sobre el cuerpo sensible.

Extrayendo el ruido musical e incorporándolo como material compositivo, lo eleva a un primer plano, en un juego relacional con la audiencia y el escenario. Y este contacto sonoro se extrapola en la esfera visual, donde las miradas de complicidad entre los asistentes saltan y se hacen reconocibles.

El efecto extrañamiento se hace patente cuando son las risas de los asistentes una réplica a las de la artista. Y se juega de manera inmediata a unos contrapuntos de ritmos e intensidades que componen una forma improvisada.

Así como en la cultura occidental se ha emancipado el concepto de disonancia musical, las disonancias de género no han tardado en producirse a lo largo del s. XX. Rotas las reglas que definían la armonía tradicional y los sonidos consonantes, se invade un terreno híbrido considerado para una determinada educación reglada y restrictiva como desagradable y por tanto, rechazable. La ley del buen gusto definía un conjunto de sonidos no acordes que se consideraban como prescindibles, restos sobrantes. Pero la inversión y yuxtaposición de estos términos hace emerger «lo otro», lo que se considera fruto del error, un resto o una fuente menor. En este tiempo de transgresión que ha convergido hasta el s.XXI se han invertido los presupuestos, siendo ahora considerados como relevantes lo que antaño fueron sonidos indeseados.

Determinadas conjunciones de notas o tonos eran inadmisibles en la teoría musical pero a través de la ruptura modernista se produjo la victoria de lo que hasta el momento permanecía ignorado, directa o indirectamente censurado.

Poco a poco comienza a penetrar lo extraño por lo que lo que llamamos ruido, la otra cara del espectro sonoro, es aceptado e integrado en la experiencia musical. La incomodidad de lo que se presenta distinto es disuelto en una abertura que muestra también a la persona como un nuevo compendio. El ser humano que no comporta leyes fijas en sus elecciones sexuales aunque sí establecidas según intereses a lo largo de la historia, es finalmente reconocido como parte de una construcción histórica y lingüística. La gramática del comportamiento no debe ya seguir antiguas disposiciones con lo que el cuerpo musical y humano busca conformarse en base a otras direcciones, en base a la libertad que pueden tomar sus decisiones personales.

Frente a experiencias sexuales heteronormativas, polifonías de géneros musicales y multiplicidad de elecciones corporales se entrecruzan desde mediados de siglo XX. Hasta llegar al momento presente, en el cual Antonia Baehr ejemplifica una nueva construcción del sujeto como prototipo de un ser por venir, una identidad redibujada. Un ser que explora y construye una partitura musical como explora y construye su propio cuerpo: como un complejo de interacciones en devenir constante.

Los órdenes musicales en la antigüedad también permitían el cruce de identidades dando cabida a géneros mixtos. Tanto en la escultura de los capiteles como en las figuras musicales la hibridación de estilos era un común denominador que permitía la polisemia. Cuando la capacidad de expresar muchas lenguas es aceptada como un canon más, el concepto de «ruido» puede descubrirse realmente a un fenómeno de interrupción en las polaridades: «Noise not only designates the non-man's-land between electro-acoustic investigation, free improvisation, avant-garde experiment, and sound art; more interestingly, it refers to anomalous zones of interferente between genres (Brassier, 2009: 62)».

Este cortocircuito se tomaría aún hoy como un fenómeno periférico, desordenado o anómalo. Lo que no descarta que sea el anticipo de un reconocimiento de una nueva forma más compleja que habrá que asumir como situada en el intersticio, en el «entre» de unas tendencias u otras. La interconexión entre géneros que vemos proliferar no puede ser más que el aviso de una corporalidad futura que cristalizará tarde o temprano en un nuevo orden más amplio.

¿Es el sonido del reír un ruido musical, un ruido desprovisto de género?

Al ser un gesto que tanto hombres como mujeres han practicado desde la prehistoria, podría considerarse el primer

acto (junto con llorar) que describiría una afección, una expresión revestida con la forma de un signo universal. Este símbolo de la alegría se muestra desprovisto de codificación distintiva entre unos seres u otros. No se ha inventado un código para reír en el hombre con unas leyes diferenciadas a la de la mujer. Aunque en los matices de ésta sí residirían las connotaciones de género, la risa ha sido de los pocos lenguajes corporales que han sobrevivido la distinción de un sexo sobre el otro.

El Arte Sonoro como género relativamente reciente en el campo de las artes contemporáneas ha tenido una rápida evolución que ha sido comandada, como en el género musical, por un sector masculino preeminente. El afán de apropiación y dominio del sonido por parte del mundo masculino aún hoy es patente. Los nombres de críticos, artistas o comisarios se hace mayoritaria. Este desajuste se sopesa por la réplica de mujeres a las que se reconoce su talento, sea el caso de Janet Cardiff o Susan Phillips por poner dos ejemplos recientes. Como muestra significativa de esta recuperación del sonido hecho por mujeres, cabe destacar la exposición dedicada al arte electrónico, sonoro y experimental «Her Noise»³, en Londres.

En este debate en torno al sonido y el género encontramos esbozadas unas palabras del activista Chiu Longina, que denuncia el predominio de la voz del hombre aunque sea él como autor quien lo escriba «la corriente feminista trabaja en la misma dirección a la hora de desasir el sonido del sexo masculino y dejarlo en tierra neutra» (2005: 1)

El caso del Arte Sonoro fue distinto, en esta disciplina artística apenas hubo limitaciones para las mujeres. Son ejemplos Laurie Anderson, Charlotte Moorman, Yoko Ono, Pauline Oliveiros y un largo etc. Pero en la música clásica la cosa fue bien distinta - cita a Pilar Ramos López -. Las compositoras entre 1870 y 1920 no solamente tuvieron que superar los problemas de acceso a la educación musical. Probablemente resultaba aún más duro convencer a editores, empresarios, intérpretes, y, por último, a los críticos (Longina, 2005: 13).

La profesión de las artistas y performers ha ayudado a incrementar el papel de las mujeres dentro del mundo musical con derecho y visibilidad parigual a los hombres.

Lo transgénero en la música se nutre por una equivalencia de los cuerpos. Un poder de resonancia que los equipara en fuerza, en transmisión y derechos. Así el instrumento voz de la caja torácica se eleva yendo hacia un terreno impuro donde las emociones y su expresión sonora no corresponden específicamente a un determinado grupo social, sino que son patrimonio de todos los seres, patrimonio de todos los cuerpos.

En el intersticio del sentido, en el hueco vacío que se crea friccionando la razón aparece el humor y la risa. El sonido de la carcajada estalla en esa interfaz que sorprende a la razón. En una reciente exposición de Arte Sonoro dedicada al humor en la música⁴, leemos «Experiencing humor requires the ability to recognize and process improbable sounds or out-of-place acts» (McLeod, 2008: 11).

Los sonidos inimaginables y fuera de lugar desplazan el sentido establecido ya que los cuerpos actúan por reciprocidad en lugares fuera de dogma. Gracias a contagios empáticos, por afecto y efecto musical el sonido en el cuerpo se manifiesta liberado. La persona se compone así misma entonces musicalizándose, incorporando un programa de notas aún no codificadas.

RISA ROCE

Jean-Luc Nancy elabora un discurso del cuerpo en función de la extensión que hace sujeto y del cuerpo como ampliación del sentido de tocar como acto que da realidad. Cuando los sonidos nos «tocan» o «se tocan», con un instrumento o desde nuestro propio cuerpo-caja torácica de resonancia, hacemos consciente eso que llamamos genéricamente cuerpo o corporalidad: la cualidad de ser sujetos. Por tanto el cuerpo según él:

No se denominará ni «mujer» ni «hombre»: estos nombres, aunque nos valgamos de ellos, nos dejan demasiado entre fantasmas y funciones, precisamente ahí donde no se trata ni de unos ni de otros. Más vale entonces decir: un cuerpo indistinto/distinto, indiscreto/discreto, es el cuerpo-estrella sexuado que se desliza de un cuerpo a otro hasta la intimidad, clamorosa en efecto, del límite donde tocan su separación (Nancy, 1994: 32).

Beatriz Preciado, tomando prestado la noción de «contra-sexualidad» en Foucault, define una nueva teoría para el cuerpo:

La contra-sexualidad es también una teoría del cuerpo que se sitúa fuera de las oposiciones hombre/mujer, masculino/femenino, heterosexualidad/homosexualidad. Define la sexualidad como tecnología, y considera que los diferentes elementos del sistema sexo/género denominados «hombre», «mujer», «homosexual», «heterosexual», «transexual», así como sus prácticas e identidades sexuales no son sino máquinas, productos, instrumentos, aparatos, trucos, prótesis, redes... (Preciado, 2002: 19).

El sonido tendría este valor contra-sexual al permitir exteriorizar la risa más allá de las oposiciones de género en una risa plural.

Así como el sonido es partícula del género musical y átomo del cuerpo sonoro, configura por la escucha un ser sensible compuesto por elementos universales. Las personas como la música comparten en su seno un núcleo común *unisex*.

LA RISA MISMA

En última instancia podríamos preguntarnos por esa modalidad múltiple de la risa en Baehr que se permuta y se distancia de sí misma. Nos preguntamos por su significado, y nos viene a la mente las palabras de Sontag «Lo único importante en lo camp es destronar lo serio». Una experiencia, la del sujeto, que necesita ser teatralizada, vuelta a presentar de nuevo para desacralizar el el grave sentido de lo «verdadero».

Antonia Baehr se define por su risa, las personas cercanas la reconocen por ser característica y ella acepta esta peculiaridad como rasgo identificativo. Pero en contrapartida devuelve la moneda al recomponerla de mil maneras distintas. Hasta que de nuevo surge la pregunta, ¿de qué reirá la artista? Del artificio que será la propia identidad del género, los binomios femenino-masculino, la representación, el espectador, la música...

Nos viene a la mente las carcajadas de otro gran artista, John Cage. Junto con él un círculo parece cerrarse frente a su imagen risueña. Y nos asalta la misma pregunta, ¿de qué se ríe Cage tanto? Hasta aquí solo podemos encontrar estos interrogantes y quizás una posible respuesta que nos esboza Carmen Pardo, profunda conocedora del músico artista: Esta risa abierta a lo posible se ríe también de tantas topografías del espíritu trazadas por el arte, se ríe de esa escucha de la interioridad que buscaba reconocimientos. Pero esta risa no desprecia, pues con ella el músico y el oyente se ríen de sí mismos. Reírse de uno mismo y con ello, de todos sus afanes y sus miedos, es alcanzar la levedad más absoluta (Pardo, 2005: 193).

La levedad sería la contrapartida a lo serio y por fin, la victoria para liberarse de ese «yo verdadero» del reconocimiento.

Anulando también la identificación estereotipada que adjudican los sexos o las marcas musicales a los sonidos.

La risa como las lágrimas o el grito, parecen presentarse como gestos y expresiones transgénero, anteceden cualquier clase de distinción, de pertenencia a un grupo u otro, pues son los rasgos comunes de nuestra condición corpórea. El hecho sonoro sería transgénero también al mudar de piel de un oyente a otro. Las risas son transeúntes de nuestras facciones, su existencia es nómada y sus formas en último lugar, evanescentes.

Our laughs and gestures are nomads; they are copies with no original (Baehr, 2008:7)

BIBLIOGRAFÍA

ALIAGA, J. V. (2004): *Arte y Cuestiones de Género*. Madrid, Edit. Nerea.

BAEHR, A. (2008). *Rire, Laugh, Lachen*. Paris, Les Laboratoires d'Aubervilliers.

BRASSIER, R. (2009). «Genre is Obsolete». En *Noise & Capitalism*, edit. Kritica, 63. Gipuzkoa: Gipuzkoako Foru Aldundia-Arteleku. También descargable a través de <http://www.arteleku.net/audiolab/noise_capitalism.pdf>.

LONGINA, C. (2005): «El sonido no tiene pílula, extrayendo el sexo al sonido». <http://www.longina.com/chiu/txts> [Consulta: 30 de Agosto de 2010].

PARDO, C. (2005): «La risa del músico». En *Revista Acto*, 2-3: (178-193).

PRECIADO, B. (2004): *Manifiesto contra-sexual*. Madrid, Ópera Prima.

RANCIÈRE, J. (2010): *El espectador emancipado*. Ellago Ediciones S. L.

RUSSOLO, L. (1998): *El Arte de los Ruidos*. Cuenca, Taller de Ediciones.

NANCY, J-L. (2003): *Corpus*. Madrid: Colección Arena Libros S.L.

SONTAG, S. (2007): *Contra la interpretación y otros escritos*. Barcelona, Mondadori.

NOTAS

1. Antonia Baehr posee una larga y consolidada trayectoria como autora y coreógrafa de performances. Estudia en su juventud en Berlín y Chicago, obteniendo la prestigiosa beca DAAD Alemana y el mérito escolar de la "School of the Art Institute of Chicago". Colabora asiduamente con numerosos artistas y su vínculo con el arte sonoro se materializa a través de la coorganización de "Labor Sonor", series de música experimental y performance en Kule, y del festival "Radioriff", en Ausland, Berlín. Del mismo modo ha creado la pieza que nos ocupa en este texto, "Rire", a lo largo de cuatro años en el marco de "Les Laboratoires d'Aubervilliers", en Francia. Para información más detallada acudir a la página de la compañía de la artista: www.make-up production.de
2. Como referencia de estudio de la figura de la mujer en el periodo de entreguerras, recomendamos la publicación de Whitney Chadwick y Tirza True Latimer, *The Modern Woman Revisited*, Rutgers University Press 2003.
3. Incluimos para consulta la muestra retrospectiva que tuvo lugar en la Galería South London en 2005; *Her Noise*, publicado por FORMA y editado por Lina Dzuverovic y Anne Hilde Neset.

4. Mencionar como documentos relevantes las exposiciones artísticas relacionadas con este artículo. A parte del citado que se encuentra en el catálogo de *Arte Sonoro*, comisariado por José Manuel Costa, Madrid, La Casa Encendida, 2010. Son significativos *Smiling Through My Teeth*, 2008, Sonic Arts Network CD, exposición comisariada por Vicki Bennet. Por último señalar el catálogo *Sensorium. Embodied Experience, Technology and Contemporary Art*, 2006. editado por Caroline A. Jones.