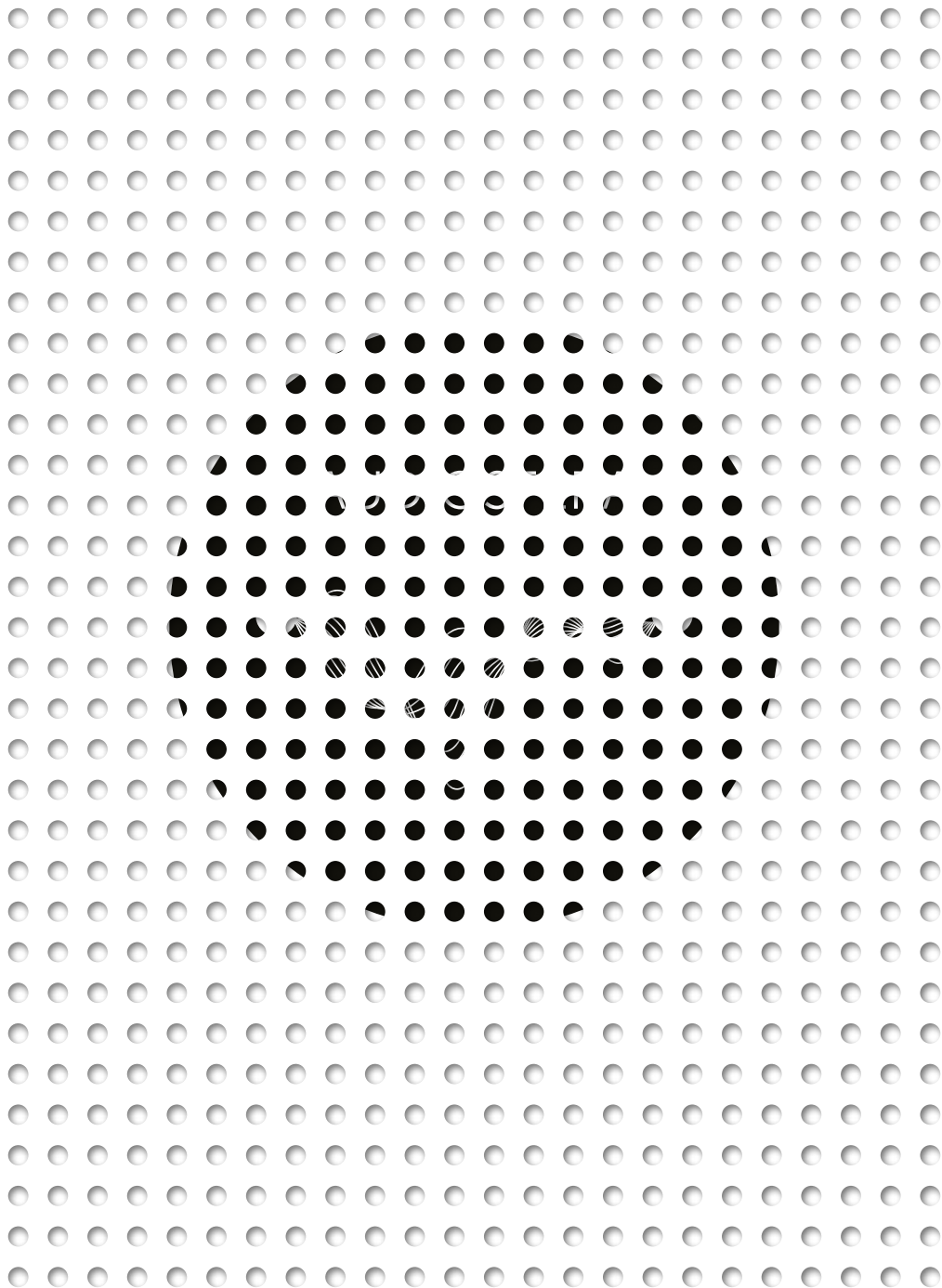
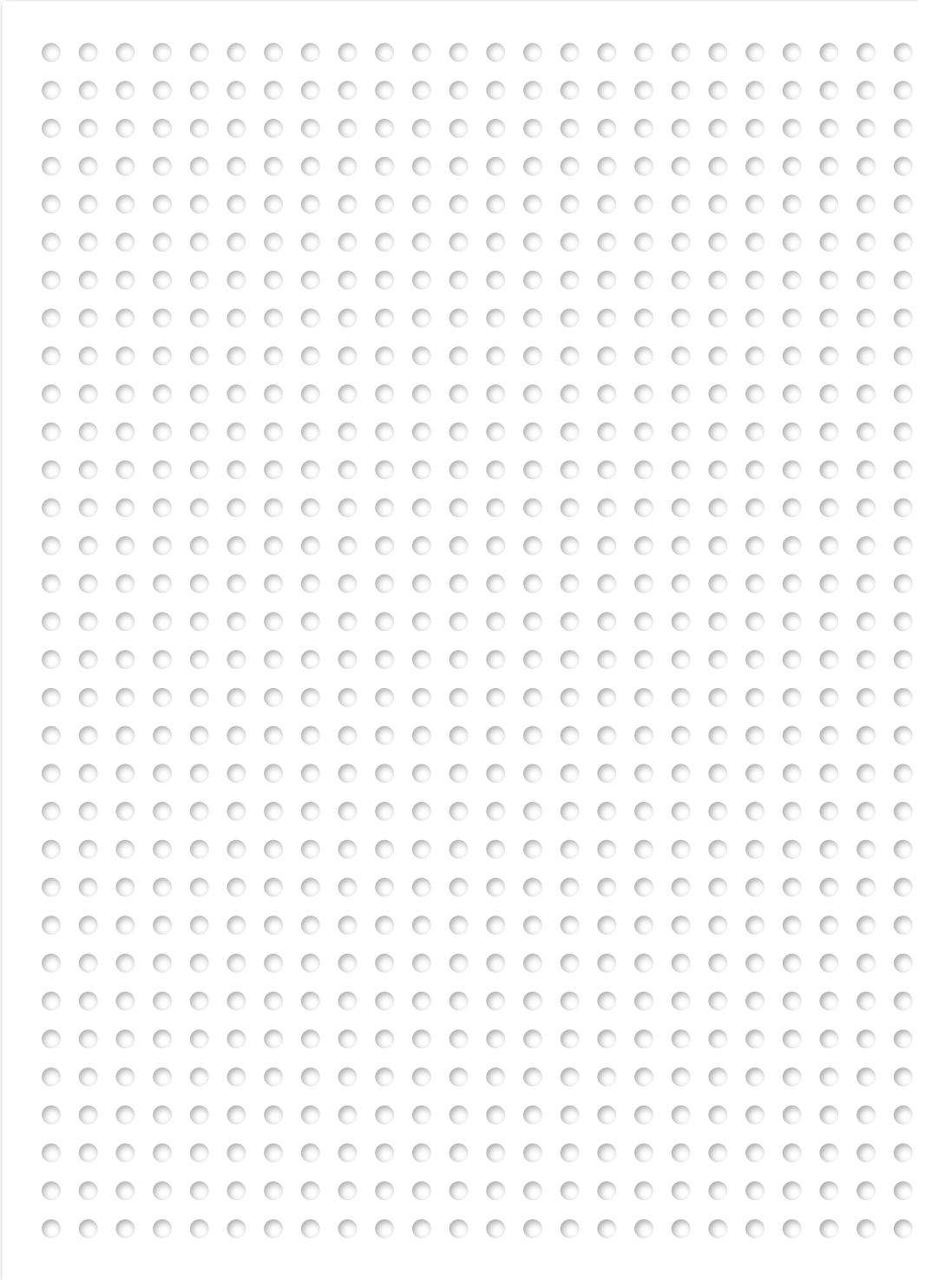
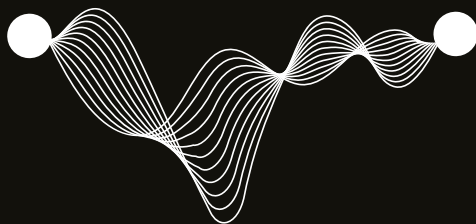






AUDIOSFERA



AUDIOSFERA.
EXPERIMENTACIÓN
SONORA 1980-2020

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE

José Manuel Rodríguez Uribes

Ministro de Cultura y Deporte

A lo largo de las últimas décadas, el campo de la creación sonora ha experimentado un proceso de socialización que propicia la eclosión de una "Audiosfera", término que evoca una suerte de espacio utópico en el que ningún punto de su superficie es más importante que otro. La muestra comisariada por Francisco López nos anima a adentrarnos en la Audiosfera y explorar nuestra realidad únicamente desde el sonido. Sin objetos, sin imágenes, solo una selección de obras aurales inmateriales de artistas y creadores del mundo entero. Desde la escucha activa y presencial, nos adentramos así en las implicaciones políticas, estéticas y socioculturales de la escena creativa emergente que la genera: el "audio experimental".

Aunque este impulso creativo-inclusivo haya pasado en gran medida inadvertido hasta la fecha en el ámbito del arte contemporáneo, el audio experimental involucra a una amplísima red de individuos y colectivos, con frecuencia vinculados a espacios culturales y geográficos periféricos; periferia física, pero también simbólica. De hecho, lejos de ser un fenómeno reciente, las raíces de este proceso de socialización se remontan al movimiento contracultural de la década de 1970 con estrategias como el arte correo, de las que la comunidad de la Audiosfera se apropia para actualizarlas a partir de los años ochenta. Con el acceso masivo a nuevas herramientas de producción y edición musical que facilitan la gestión autónoma de obras sonoras —desde el casete hasta los sintetizadores—, el desarrollo tecnológico de esta década trae consigo la democratización de los procesos de producción de la obra artística. No obstante, el punto de inflexión será la irrupción de Internet y de la sociedad hipercomunicada, catalizadores ambos del proceso de socialización del audio experimental.

La exposición incluye obras de un gran número de audiocreadores, una extensa selección que no deja de ser más que una pequeña muestra del inmenso caudal creativo generado por esta comunidad.

El diseño del espacio expositivo se ha reconfigurado para adaptarse a la escucha prolongada y gracias a la *App Audiosfera*, diseñada expresamente para la ocasión, los visitantes pueden disfrutar de una experiencia individualizada, una en la que podemos decidir nuestros procesos de búsqueda y conexión con las obras, realizando un número virtualmente ilimitado de recorridos por las salas para vivir una experiencia de escucha inmersiva, sin mediaciones ni interferencias.

La muestra ofrece una oportunidad excepcional para sumergirse en el fascinante universo del audio experimental. No solo nos permite acceder a una heterogénea recopilación de las producciones artísticas sonoras que se han generado hasta la fecha, sino que alcanza a trasladar la particular idiosincrasia de una comunidad artística en la que el elemento social, la colectividad, es consustancial al movimiento creativo. Ello nos permite acceder, en primera instancia, a una propuesta cultural singular, a menudo ausente, que refleja los cambios recientes en la concepción artística del trabajo creativo con el sonido, así como el importante papel que esta comunidad está desempeñando dentro del ámbito artístico y cultural contemporáneo. Pero ante todo, la exposición nos presenta la cara más amable de la interconectividad que caracteriza nuestra sociedad global: la creación social. *Audiosfera* nos traslada el formidable resultado de una dinámica creativa descentralizada, social e inclusiva, y con ello nos recuerda que la colectividad es y será la herramienta imprescindible para combatir esa temible sociedad líquida que auguraba Zygmunt Bauman.

Quiero destacar el gran trabajo de comisariado que ha realizado Francisco López, así como agradecer el esfuerzo del Museo Reina Sofía para sacar adelante un proyecto expositivo que, con toda probabilidad, marcará un punto de inflexión fundamental en la investigación sobre la historia reciente de la creación sonora.

Manuel Borja-Villel*Director del Museo Nacional**Centro de Arte Reina Sofía*

La sociedad de la información ha propiciado en la última década un proceso de desjerarquización y desregulación en el campo cultural, donde el sistema tradicional del consumo unidireccional está siendo progresivamente sustituido por uno multidireccional. Parafraseando a Luis Alvarado en su ensayo para el presente catálogo, aunque esta dinámica no conlleva una emancipación de la estructura capitalista (esta sigue siendo la que determina la “distribución de la atención en el mundo de la red”), sí hace posible que el escenario que se abre sea distinto, generándose ciertas condiciones de autonomía que pueden ir en crecimiento.

Es en este contexto en el que emerge y se desarrolla lo que Francisco López, comisario de la muestra, define como el audio experimental social, fenómeno de escala global y con implicaciones a múltiples niveles —técnicos, estéticos, filosóficos y organizativos— que surge como fruto del profundo proceso de transformación que ha vivido durante las últimas décadas el ámbito de la creación sonora. Dicho proceso deriva de una progresiva socialización del trabajo creativo con sonido y su agente protagonista y catalizador ha sido una tan dispersa como estrechamente interconectada red de creadores, vinculados a espacios culturales y geográficos muy diferentes. Una comunidad abierta, híbrida y descentralizada que ni se rige por las exigencias de la industria, ni busca ser legitimada por una autoridad artística y normativa externa.

Al situarse, por tanto, al margen no solo de una lógica comercial sino también de disposiciones impuestas por el mundo académico-institucional, esta comunidad ha asumido de manera programática la necesidad de redefinir la propia figura del audioartista o audiocreador. Porque para esta comunidad, como nos subraya Francisco López, “el audiocreador no es el que posee una credencial o produce un impacto comercial, sino el que afirma que lo es y lo ejecuta”.

Un acercamiento analítico al fenómeno del audio experimental y al fértil ecosistema creativo que en torno al mismo se ha generado (esa audiosfera a la que alude el título de la muestra), no puede pasar por alto que, aunque Internet ha sido crucial para su expansión y desarrollo, en realidad comenzó a fraguarse y configurarse mucho antes. Sus inicios se remontan a los primeros años de la década de 1980, como efecto de la popularización de nuevas herramientas tecnológicas para la creación y edición musical, y a modo de (re) encarnación, a través de la asunción de la ética *DIY* (*do-it-yourself*), del espíritu contracultural de las décadas de 1960 y 1970. Este análisis tampoco puede obviar, lógicamente, su vínculo con la agitada historia de las prácticas sonoras experimentales que le preceden y que son objeto de revisión crítica en la muestra Disonata. Arte en sonido hasta 1980, en la que se explora cómo a lo largo del siglo XX, a medida que avanzaban los procesos por los que la música se liberaba de sus propias normas, el sonido fue irrumpiendo de muy diversas maneras en el campo de las artes visuales.

Frente a estas prácticas, el audio experimental constituye tanto una continuación como una ruptura. En su afán por funcionar como un espacio autónomo, la audiosfera puede verse, como apunta Thomas Bey William Bailey, como la “heredera legítima” del arte correo, movimiento de índole internacional marcado también por su descentralización. En ambos casos, una apropiación crítica de la tecnología disponible permite que la comunicación entre los creadores y su público sea directa e individualizada y que, en cierta medida, la producción artística que se genera escape de cualquier intento de control por parte del mercado y de la cultura oficial. La aparición y expansión de herramientas comunicativas — primero físicas y después virtuales— que favorecen una conexión sin intermediaciones entre creadores, así como entre estos y su(s) público(s), ha jugado un papel clave en el arte de las últimas décadas. De ello da cuenta, por ejemplo, la exposición *Ignacio Gómez de Liaño. Abandonar la escritura*, organizada en torno al archivo personal donado al Museo por el escritor, poeta y filósofo, donde se pone de relieve cómo la red de contactos que Gómez de Liaño tejió en las décadas de 1960 y 1970 —utilizando como uno de sus principales

soportes el servicio postal—, contribuyó de manera decisiva a introducir las ideas y corrientes vanguardistas internacionales de la época en nuestro país.

Al confrontamos a un fenómeno como el del audio experimental, que eclosiona con el desarrollo de las tecnologías de producción e Internet, debemos tener en cuenta la reconfiguración de la propia idea de lo social que, como asegura Greg Hainge, está impulsando lo que Siva Vaidhyanathan denomina el “capitalismo de la vigilancia”, cuyo modelo operativo paradigmático serían las llamadas redes sociales. A juicio de Hainge, las prácticas artísticas experimentales pueden servir como “laboratorio para investigar otras maneras de estar-en-el-mundo”, contribuyendo a erigir mecanismos de resistencia que nos permitan escapar de la perversa lógica algorítmica —que restringe y trata de monetizar la experiencia de lo social— en la que estamos cada vez más inmersos.

Con la intención de construir un relato expositivo que refleje y encarne la singularidad idiosincrática del audio experimental, en la muestra se ha optado por presentar trabajos de un gran número y diversidad de creadores, para dar cuenta de la “atomización del protagonismo” que caracteriza esta escena. Asimismo, la exposición trata de reorientar la atención del visitante hacia la escucha —una escucha profunda y prolongada, no solo referencial y documental—, con obras aurales inmateriales que se “exhiben” como su principal (y único) objeto artístico y tratando de producir, a través del diseño espacial-escenográfico y de una aplicación tecnológica creada específicamente para la exposición, unas condiciones de recepción que la faciliten. Al situar la escucha en el centro, lo que la muestra busca es desbordar lo expositivo para transfigurarse en un espacio experiencial que, al tiempo que funciona como puerta de acceso al multiforme universo del audio experimental, permite al visitante establecer una interacción abierta y directa con los contenidos que alberga.

013-027 AUDIO EXPERIMENTAL SOCIAL

Francisco López

031-042 01. En el corazón
de la audiosfera:
una investigación
sobre el significado
de la audiosfera
en la era de las redes

Thomas Bey William Bailey

047-052 02. Memoria de
acceso aleatorio. Las
colecciones personales
y la poética del
descubrimiento

Margie Borschke

057-064 03. Declaración

Victor Nubla

069-078 04. Culturas de la
audición y políticas
de desregulación

Luis Alvarado

083-093 05. Taxonomía,
huecos y aberturas.
Una lectura continua
del mundo a través de
los fragmentos

Guy Marc Hinant

097-105 06. Te veo escuchar

Salomé Voegelin

109-117 07. La inmaterialidad,
el sonido y el
espacio artístico

Caleb Kelly

121-130 08. Separar el ruido:
el espacio sónico singular
y el ruido individual

Paul Hegarty

135-144 09. Música social
anti-redes sociales

Greg Hainge

149-159 10. Captura y liberación:
el capitalismo
y los flujos de sonido

Christoph Cox

163-180 11. Plunderfonía,
o la audiopiratería
como prerrogativa
compositiva

John Oswald

AUDIO EXPERIMENTAL SOCIAL

Francisco López

De forma prácticamente desconocida en el entorno del arte contemporáneo, así como en la mayoría de los ámbitos musicales convencionales, durante las décadas recientes ha tenido lugar un proceso revolucionario a escala global en el universo multiforme de la creación sonora. Entrelazado con ámbitos ya relativamente familiares como el del arte sonoro, la música experimental, el ruidismo o la electrónica, pero alcanzando mucho más allá de estos y extendiéndose por un territorio creativo —considerablemente impredecible y fuera de control— caracterizado por lo *underground*, lo no ortodoxo, lo intuitivo, lo paradójicamente popular-minoritario, lo arriesgado... este proceso de dimensiones gigantescas representa de hecho una socialización cultural del trabajo creativo con sonido.

Esta socialización es técnica y estética, así como organizativa y filosófica. Más que una “democratización” (un término con connotaciones de intencionalidad y direccionalidad en la redistribución del poder de decisión), este proceso es en gran medida la consecuencia involuntaria de un conjunto de factores no dirigidos y no controlados, que guardan relación con cambios históricos tecnoculturales y socioeconómicos mucho más amplios que los de los ámbitos puramente creativos. Implica a un descomunal número de artistas y creadores en todo el mundo, virtualmente desconocidos en su inmensa mayoría, como agentes relevantes y decisivos de este cambio. Todo ello apunta a una redefinición fundamental de la figura de lo que podríamos denominar como *audio-artista* o *audio-creador* de

hoy en día, así como de los recorridos para llegar a alcanzar —y los criterios para aceptar— tal categoría sociocultural. Naturalmente, sin intención normativa o definitoria: seguramente por razones de peso y con buen criterio, una gran proporción de estos audio-creadores no se identifica con la figura de “músico/compositor” (aunque sea “experimental”) o con la de “artista” o “artista sonoro”, o con ninguna de ellas.

Este proceso de socialización ha generado alternativas operativas de gran calado y significación frente a las fuerzas tradicionales de lo académico y lo industrial/comercial. Entre aquellas se encuentran una gigantesca cantidad de colectivos, individuos y micro-compañías no comerciales, con carácter “independiente”, “alternativo”, “*underground*”, que actúan como una constelación de pequeñas unidades para la publicación, distribución, presentación e intercambio de productos culturales en gran medida incontrolados. Ha fomentado asimismo formas constructivas de meritocracia (en el mejor sentido del término) e intuición, con escasa o nula necesidad de certificación por autoridad artística o normativa alguna, cambiando así de forma

drástica el estatus del derecho a la creación, tanto en términos de presentación como de reconocimiento. Esta transformación social y política en el derecho a la creación —no solo para llevar a cabo la práctica artística sino también para reclamar un estatus cultural— es probablemente uno de los cambios más relevantes de las últimas décadas en el ámbito de la reacción sonora. A pesar de ello, permanece insuficientemente reconocida o simplemente ignorada frente a la presión de paradigmas más superficiales como los ya tradicionales de los “nuevos medios”/“nuevas tecnologías”, la asumida división y transición “analógico-digital” o la perspectiva cronológica clásica de las múltiples historias del arte sonoro y la música experimental.

Contrastando drásticamente con otras prácticas creativas, este ámbito de audio-creación socializada tiene una *ratio* artista:público de prácticamente 1:1, como consecuencia de una participación activa extrema por parte de los integrantes de esta comunidad. De manera realmente significativa, esto representa una nueva forma de fusión —o tal vez una difuminación definitiva de los límites— de las clásicas figuras del “aficionado”

(*amateur*) y el “profesional”. Asimismo, las nociones de “naif” y “experimentado” también han sufrido una dramática transformación en el sistema de valores —tanto sociales como artísticos— y en su apreciación en estas comunidades, donde las estéticas de lo extraño, lo desinformado, lo inesperado, la hibridación insólita o el *lo-fi* (baja fidelidad) han devenido en géneros sólidos, apreciados y en constante evolución.

En síntesis, esta socialización artística y cultural de la audio-creación ha dado lugar, entre otros, a nuevos mecanismos creativos, estrategias, sistemas de valores, estéticas, redes y afecciones. A la vista de la magnitud de este fenómeno, una observación crucial que debe subrayarse con particular énfasis es que, aunque esta socialización naturalmente se ha expandido y acelerado con la llegada de Internet y la sociedad de la hiper-comunicación, de hecho, comenzó mucho antes y tiene sus raíces y causas en situaciones previas tecnoculturales y sociales. En particular, se deriva esencialmente de una cristalización del espíritu de contracultura de las décadas de 1960 y 1970, que se produjo a partir de la de 1980 por una socialización acelerada y masiva de herramientas —tecnológicas y

ético-conceptuales— de creación, cooperación, autoedición y distribución. Herramientas tan variopintas, sorprendentemente sencillas e incluso inesperadas como la fotocopidora, el audio-casete, los instrumentos electrónicos populares (sintetizadores, *samplers*, efectos), el estudio casero, posteriormente el ordenador personal y, por supuesto, el *ethos* pospunk y *DIY* (*do-it-yourself*) del *amateur* intuitivo, autodidacta y visceral como figura central, protagonista y catalizadora de la nueva audio-creación en un nuevo espacio público, popular y subterráneo a la vez, de micro-comunidades dispersas pero funcional y emocionalmente interconectadas.

En esencia, lo que este ámbito que denomino audio experimental social pretende destacar y proponer es la enorme relevancia y la imperiosa necesidad de una historia social y tecnocultural de la creación sonora. En lugar de (o además de) las cronologías y compendios de nombres y tecnologías, una historia de procesos, mecanismos, integraciones y coalecencias colectivas. Una visión que atienda a la socialización como fenómeno capital de la historia reciente de la audio-creación experimental. Mi propuesta para avanzar en esa

dirección trata de identificar y delinear lo que considero como procesos y ámbitos clave de la socialización de la audio-creación. Cada uno de ellos puede entenderse simultáneamente como un gran interrogante y un territorio de discusión que contiene a su vez múltiples afirmaciones críticas que pueden interpretarse —esa es mi intención— como preguntas implícitas y abiertas.

Genealogías

El discurso predominante en la historiografía de la experimentación sonora (comprendida por los territorios de los denominados arte sonoro y música experimental, en sus sentidos más amplios) presenta una clásica imagen monofilética —un origen común— con “pioneros” y “vanguardias” que aparentemente proveen las referencias y la explicación genealógica de nuestro presente creativo en este ámbito. Mientras que la relevancia histórica de los habituales grandes personajes (Luigi Russolo, John Cage, etcétera) es incuestionable, tanto el desarrollo durante las últimas décadas como el presente de la creación sonora experimental no se explican ni se entienden en muchos de sus aspectos esenciales con esas referencias. Las repetidas cronologías de artistas y

tecnologías, desde las habituales a las más oscuras, siendo correctas, ilustrativas y naturalmente de interés, tampoco suelen aportar elementos de juicio sustanciales y convincentes (es más, en muchos casos suelen ser contraproducentes) para identificar mecanismos y motores culturales últimos o para esclarecer la evolución de este ámbito creativo. Diferenciándose de arquetipos elitistas como el del artista burgués o el del *connoisseur* de la música “seria”, existen ya varias generaciones de creadores que han crecido y se han nutrido de un entorno de cultura popular —rock, pop, punk, electrónica, etcétera— que ha modulado decisivamente sus perspectivas al aventurarse en territorios sonoros menos populares (o, podríamos decir, populares subterráneamente). Una ingente cantidad de creadores (una mayoría en muchos casos) se iniciaron y desarrollaron —y lo siguen haciendo en el presente— en la experimentación sonora por puro contacto con tecnologías más o menos “caseras” accesibles para ellos, sin una formación o educación reglada y sin conocimiento del contexto histórico. Un virginal y excitante encuentro hombre-máquina sin reglas ni intenciones claras. Es, por consiguiente, hora de revisar críticamente las múltiples

genealogías, sin duda polifiléticas (de origen múltiple), que definen el mundo actual de creación sonora experimental. El reconocimiento y análisis de lo social y lo tecno-cultural es esencial para esclarecer causas, mecanismos y motores de la evolución y desarrollo de este mundo. *Kairología* en lugar de (o además de) cronología; historia social y genealogías rizomáticas múltiples como constatación de la realidad creativa sonora actual.

Redes

Una de las claves fundamentales en relación con el surgimiento y desarrollo del audio experimental social se encuentra naturalmente en las estructuras sociales y culturales en red. Esto no se refiere al caso restringido de las denominadas “redes sociales” actuales, ni tampoco únicamente al mundo pos-Internet en general. Independientemente de las obvias diferencias de escala, velocidad y soporte tecnológico, las redes culturales con carácter internacional/global, descentralizadas, sin dirección ni ideología necesariamente unificadas, generadoras de nueva creación coordinada y de nuevos paradigmas creativos colectivos, no son una consecuencia de Internet, sino que se han desarrollado en diversos episodios históricos anteriores. Las

múltiples ramificaciones *underground* del pospunk, la denominada *industrial culture* y los globales *home-music network* y *cassette culture* son ejemplos pre-Internet prominentes y catalizadores de la completa explosión del audio experimental social. Estos entramados multiformes internacionales no solo se manifiestan como expresiones del clásico *ethos DIY* (*do-it-yourself*; hazlo tú mismo), con redes de producción, edición y distribución independientes, sino también con el menos reconocido, pero igualmente ubicuo principio del *DIT* (*do-it-together*; hacerlo juntos), que propulsa la colaboración y cooperación creativas para la producción y el aprendizaje conjuntos. Más allá de la mera comunicación, algunas consecuencias primordiales de estas redes particularmente activas son la generación de una *tele-academia* popular distribuida y desinstitucionalizada que se constituye en el principal entramado de aprendizaje, así como formas relativamente no-controladas de *tele-colaboración* y *tele-producción*; todas ellas permeadas por ético-estéticas de la independencia, la autoorganización, lo no comercial y lo alternativo. De las distopías y desengaños de la clásica ideología política socialista a las maniobras

críticas del neocapitalismo, de lo analógico a lo digital, del sistema postal a la comunicación electrónica, del *underground* clásico a un posible *undercloud* presente, la experimentación sonora social pugna, evoluciona y se expande en estas redes socialmente naturales.

Mega-accesibilidad

Uno de los procesos más transformadores y menos reconocidos que ha tenido lugar durante las últimas décadas es el de la socialización masiva de la tecnología creativa (lo que más imprecisamente suele denominarse como “democratización”). Formidablemente más relevante que las clásicas —y comparativamente superficiales— sucesiones “analógico-digital”, de “nuevas tecnologías”, etcétera, esta socialización representa un proceso de simplificación, atomización, redistribución e incremento dramático de la accesibilidad a herramientas comunes de creación y difusión de esta. Desorganizado, consecuencia inintencionada en gran medida de intereses comerciales, carente de un programa ético o proyecto político, multiforme y rápidamente mutable, incontrolado en sus progresiones y regresiones, este proceso ha desembocado en una mega-accesibilidad sin

precedentes en la historia de la creación. La experimentación sonora es probablemente el ámbito creativo en el que más precozmente y con más intensidad y claridad se ha manifestado este fenómeno: desde los *home studios* en casete de la década de 1980 hasta el estudio personal portátil constituido enteramente por un *laptop* o incluso un *smartphone*, de la guitarra eléctrica al *software* de generación o transformación sonora. Nunca tantas personas compartieron las mismas herramientas de creación y difusión, cuya utilización práctica creativa es virtualmente instantánea. Esta combinación explosiva ha dado lugar, de forma natural e inevitable, a la aparición de un descomunal número de audio-creadores y de unidades de difusión e intercambio de esas creaciones, en forma de micro-editores (de los “sellos” en casete o CD-R a los *netlabels*), micro-emisores (de las radios pirata a los *podcasts* individuales) y micro-publicaciones (de los fanzines a los blogs), entre otros. La mega-accesibilidad se ha constituido así en cambio cualitativo por superación cuantitativa de un umbral crítico y ha dado lugar en el ámbito de la experimentación sonora al individuo creativo *sincrético* con capacidad —limitada, condicionada, pero existente como nunca— para la

autoproducción, la autoedición y la auto-distribución.

Ciborgización

La universalización y socialización sin precedentes de tecnologías de creación en el ámbito sonoro experimental han conducido a una forma de incorporación naturalizada de esas herramientas en el tejido y praxis creativos. La inmediatez y *transparencia* que han adquirido en la presente situación tecnocultural contrasta dramáticamente con paradigmas tradicionales como el clásico instrumento musical —acústico o electrónico— o el no menos clásico estudio de grabación. En contraposición a los discursos reiterativos sobre la atención a las “nuevas tecnologías”, el resultado de esta realidad tecnocultural es la aparente paradoja de la disipación conceptual y perceptiva de esas tecnologías-herramienta, su desaparición *heideggeriana*, la volatilización del Instrumento (con mayúsculas, en su sentido más amplio y como epítome de creación sonora musical). Esta integración íntima, última y tal vez óptima es lo que podríamos entender como ciborgización, en el mejor sentido antropológico posible. Una consecuencia evidente de esta situación es que cuando cualquiera puede tener y manejar

estas herramientas el virtuosismo interpretativo tradicional pierde su razón de ser en un mundo de botones, potenciómetros y *trackpads* comunes e inmediatos. Ese es precisamente el atractivo de la situación presente en la creación sonora: una *tabula rasa* donde todos los creadores llevan trajes nuevos transparentes de emperador y que, en consecuencia, demanda una redefinición del virtuosismo, de instrumental a espiritual.

Estetogénica

El eclecticismo genealógico, las nuevas formas de interacción creativa y los diferentes niveles de accesibilidad e integración tecnológica en el audio experimental social no solo dan lugar a cambios estructurales, organizativos o ético-sociales. Inevitablemente, afortunadamente, también generan nuevas estéticas. Así ha ocurrido durante las últimas décadas, en ocasiones a un ritmo frenético y con los vaivenes de efervescencia propios de un fenómeno de cultura popular. Esta intensa evolución y diversificación de ideas, técnicas, perspectivas y gustos ha dado lugar a una profusa lista de tipos, estilos, categorías y subcategorías de experimentación sonora, con o sin denominación: música industrial, *cassette culture*, *noise music*,

power electronics, drone, ambient, dark experimental, ritual, aislacionismo, apropiacionismo, *turntablism, laptronica, lowercase, lo-fi, no-fi, lo-res, glitch, mashup, loop music*, improvisación libre, tecno experimental, *sound art brut*, ultra-minimalista de altas frecuencias, *field recordings* experimental, tímbrica-dinámica de juego de ordenador... Además de los cambios formales, dinámicos, tímbricos, rítmicos o estilísticos, esta estetogénica se manifiesta asimismo en la experimentación sonora social con cambios radicales en el entorno conceptual y asociativo de las obras creadas, con estéticas visuales más conectadas con subculturas populares y con una preferencia por lo críptico, la alteridad, la ausencia intencional de notas de programas, explicaciones y contextualizaciones. Todos estos cambios tienen lugar y se explican en gran medida por la drástica disminución —con frecuencia, completa disipación— de la regulación o control ejercidos tanto por lo académico como por lo comercial. La alienación y ostracismo relativos de lo experimental también tienen sus virtudes: un individuo sin formación reglada ni contexto, pero con una buena dosis de intuición y talento tiene, de hecho, una ventaja como potencial generador de innovaciones estéticas; y esto es

particularmente relevante cuando la socialización de la tecnología creativa da lugar a millones de individuos potencialmente creadores.

Recombinación

Al igual que ocurre en otros fenómenos poblacionales descentralizados, como la evolución biológica o la transformación del lenguaje, la recombinação cultural, en su sentido más amplio, es consustancial a la experimentación sonora social. El concepto ya clásico de *remix* es en este territorio solo una minúscula parcela de una fuerza motriz fundamental y definitoria con múltiples manifestaciones: el procesamiento, la manipulación, el tratamiento, la mezcla, la mutación, la transfiguración de materiales sonoros, etcétera, conforman una de las esencias más profundas de la praxis sonora experimental, particularmente en su encarnación social. Más allá del típico intercambio en red para la escucha, los materiales sonoros se comparten e intercambian con la intención expresa de generar nueva creación; todo deviene “material de partida”. El legado cultural grabado —propio o ajeno— deja de ser solo memoria para convertirse en punto de partida de una nueva reencarnación cultural gracias a los poderes de la recombinação. Las “obras” no son

solo puntos finales sino *semillas* *sónicas* e inspiración en una noosfera globalizada e instantaneizada. Propulsada por su naturaleza colectiva y dinámica, la capacidad tecnológica, estética y ética de la experimentación sonora social ha llegado a ser de tal magnitud que ya no se trata de versiones, referencias o alusiones, sino de una verdadera reconfiguración de la substancia sónica y de una dinámica intrínseca de evolución creativa constante. A las tradicionales variaciones de formas, cánones, marcos inspiradores o estilos, el audio experimental social ha añadido la recombinación colectiva de la propia materia sonora.

Derechos

En última instancia, tal vez la consecuencia histórico-cultural de mayor calado producida por la socialización y popularización de la experimentación sonora sea un cambio fundamental en el derecho a la creación. Tremendamente más relevante que la percepción superficial sobre los repetidos cambios tecnológicos *per se*, esta genuina revolución sin liderazgo ni programa es prácticamente ignorada, en parte debido a una percepción reaccionaria de las consecuencias de la aplicación de este derecho. Cuando millones de personas producen creativamente y difunden

su trabajo —como ocurre en el audio experimental social— la avalancha de “información” se vuelve para algunos inabarcable y abrumadora. Surgen los argumentos obsoletos como la falaz relación inversa entre cantidad y “calidad”. Al igual que ocurrió al inicio de la imprenta, que originó infructuosas protestas porque se producían más libros de los que una persona letrada podía leer en toda su vida, la socialización del derecho a la creación es un proceso tecnoculturalmente natural, inevitable, deseable y fructífero en extremo. Como se manifiesta en el audio experimental social, este derecho a la creación no es un mero principio etéreo: la autoproducción y auto-difusión, sinergizadas por el juicio popular —mayoritario o minoritario— y por la ausencia de la lujuria de la fama, propia de la música comercial, han generado una ético-estética de apreciación de la creación sin prácticamente rastro de condicionantes clásicos, ni académicos ni comerciales. El audio-creador no es el que posee una credencial o produce un impacto comercial, sino el que afirma que lo es y lo ejecuta: una meritocracia con redistribución y redefinición social de la valoración de lo “exitoso” o lo “interesante”. En contraste dramático con la música comercial, así como con el *star-*

system del arte contemporáneo, esa es la razón por la cual la proporción entre artistas y público en el ámbito de experimentación sonora social es virtualmente una sorprendente *ratio* 1:1: todos los interesados son creadores activos. Es asimismo la causa de la obsolescencia en este entorno de la dicotomía tradicional entre “*amateur*” y “profesional”. En el audio experimental social, con inusitada frecuencia, son de hecho los *amateurs* sin contexto ni formación tradicionales quienes generan innovaciones sorprendentes y jugosas. Se redefinen así constantemente en este entorno las estéticas y los sistemas de valores, descentralizados y descontrolados, imposibles de abarcar y con sus consecuencias perniciosas, pero fecundos, naturales y deseables: todos somos creadores.

— — —

UNA EXPOSICIÓN DE ABUNDANCIA INMATERIAL

Mientras que los procesos y ámbitos descritos arriba articulan las homónimas secciones de *Audiosfera*. *Experimentación sonora 1980-2020*, mis estrategias de concepción y comisariado del conjunto de esta exposición se manifiestan en un resultado expositivo tremendamente

inusual, probablemente insólito para muchos. *Audiosfera* es posiblemente la primera exposición de arte contemporáneo no-conceptual a gran escala sin objetos ni imágenes. Esta peculiar y rotunda combinación de abundancia e inmaterialidad no es caprichosa ni casual, sino por el contrario un reflejo consecuente y natural de lo que considero como características cruciales del audio experimental social.

En este marco, tres ejes esenciales interrelacionados, que sintetizo a continuación, articulan esta exposición:

Abundancia

Esta exposición presenta el trabajo de cientos de artistas/creadores de todo el mundo, en una gran proporción desconocidos para la mayoría del público. Esta inusual abundancia no es el resultado de una ambición de escala sino de una necesidad argumental e ilustrativa. De hecho, a pesar de la enorme diversidad geográfica, generacional y estética (entre otras), este conjunto de artistas representa solo una pequeña muestra —naturalmente subjetiva y con ausencias, pero cuidadosa— del inmenso universo del audio experimental social. Esta magnitud constituye, por una parte, un reconocimiento explícito de

una realidad en la que se manifiesta la genuina relevancia de una gran cantidad de creadores —no solo una reducida élite— en lo que podríamos denominar una atomización del protagonismo. En segundo lugar, esta abundancia es también reacción directa a una carencia clamorosa, que acumula ya varias décadas, en la presentación del trabajo de audio-creadores que permanecen en la oscuridad —o la penumbra— y que, o bien llevan toda una vida produciendo una fascinante innovación sonora sin prácticamente reconocimiento alguno, o bien acaban de comenzar a hacer lo propio, en idéntico ostracismo, en muchos casos precisamente por su excesiva iconoclasia, acompañada de una incapacidad de manejo de los resortes de lo *cyber-social cool* actual.

Esta exposición aspira así simultáneamente a hacer una llamada de atención sobre un vacío histórico-cultural descomunal y a avanzar significativamente más allá de la que es ya una sempiterna repetición del “ABC” de la creación sonora (una reducidísima lista —tanto en número como en estética— de “pioneros”, figuras de “las vanguardias” y equivalentes) en muchas de las exposiciones históricas del llamado arte sonoro en el ámbito del arte contemporáneo.

Tales magnitud y diversidad implican necesariamente una ausencia de límites nítidos o estrictos, tanto artísticos/sonoros como temporales, de demarcación del ámbito monumental del audio experimental social. Sin embargo, eso no significa que no pueda reconocerse tal ámbito como un conglomerado de centros de gravedad, definido de forma implícita y ejemplificado precisamente por el conjunto de obras y artistas de esta exposición, que esencialmente reflejan territorios más o menos subterráneos no comerciales y no académicos. Establecido por la manifestación de los procesos de socialización masiva de la creación antes mencionados, el periodo temporal cubierto, fundamentalmente a partir de la década de 1980, comprende el cambio de siglo con una división natural aproximadamente equivalente entre un periodo esencialmente “pre-Internet” en las dos últimas décadas del siglo XX (no en su invención, sino en su implantación social extendida) y otro plenamente “pos-Internet”, en las dos primeras del siglo XXI.

Por último, la abundancia en esta exposición es también obviamente un reflejo natural de la abundancia general de la “infosfera” en la que —para bien y para mal— se

supone que estamos inmersos. La recomendación general, por consiguiente, es no intentar utilizar las estrategias obsoletas de exhaustividad o sistematicidad de contenidos. En su lugar, aceptando que la imposibilidad de abarcarlo todo no es una derrota frente a la avalancha de información sino una victoria de la deseable diversidad natural, *Audiosfera* se presenta como un amplio microuniverso en el que podemos buscar y encontrar, pero también encontrar sin buscar. Esas búsquedas y encuentros se multiplican además exponencialmente, por la concepción de la exposición y su peculiar implementación tecnológica, porque cada obra representa una puerta de entrada al mundo inmensamente más amplio de cada artista y de su accesible red de innumerables e inmediatas conexiones a otros artistas. Esta *Audiosfera* en realidad no está contenida por las paredes de las salas de exposición, sino por una membrana virtual con miles de *poros telemáticos*.

Escucha e inmaterialidad

A pesar de lo que pueda parecer, la escucha es con frecuencia la gran ausente de muchas exposiciones del denominado arte sonoro. La escucha de verdad, profunda, dedicada, *penetradora* y reveladora,

no simplemente referencial o documental. Esta aparente paradoja se explica en realidad fácilmente si se llegan a entender tanto el significado como las consecuencias de la nada fácil distinción entre “cosas que suenan” y “sonidos que cosean”, si se me permite la expresión. Es decir, el audio en sí mismo como material creativo y como objeto. No en “abstracto”, sino todo lo contrario: en concreto.

En esta exposición no se presentan objetos que suenan, instalaciones, discos o publicaciones. Tampoco sus equivalentes representacionales analógicos o digitales. Unicamente, como se indica al visitante, “obras aurales inmateriales”. Quizás para sorpresa de muchos, no considero *Audiosfera* como una exposición de arte sonoro. Dada su atención y exaltación de la escucha, así como la selección de obras, que fundamentalmente se han desarrollado y existen en el ámbito de la escucha, si se trata de arte, sería en todo caso un “audio arte” o un “arte aural”. La distinción no es simplemente una cuestión de términos. Una consecuencia fundamental de esta aproximación para el conjunto de la exposición es un redireccionamiento de la atención del espectador, del “objeto-fuente” —la clásica

construcción material con altavoces y/o otros objetos sonoros, característica del arte sonoro canónico— a los propios materiales (inmateriales) audibles. Esta reorientación, en apariencia simple pero crucial, podría representar de hecho la demarcación de un audio arte como una práctica audio-creativa centrada en la escucha (con la que el término “audio” tiene una conexión etimológica) y en el trabajo con estos paradójicos “materiales inmateriales”. Una práctica creativa simultáneamente liberada no solo de las concepciones más restrictivas y tradicionales de la música (una reivindicación ya clásica), sino también de la quizás igualmente restrictiva tradición del arte objetual-visual.

El denominado arte sonoro estableció durante un tiempo —y se congratuló de ello justificadamente— un territorio hasta cierto punto liberado de las ataduras y restricciones de la concepción más convencional de música. Sin embargo, en mi opinión, está siendo ahora fagocitado —y convertido así en una parcela de menor rango— por el arte contemporáneo, fundamentalmente por el poder combinado de sus paradigmas conceptual, epistemológico y objetual. Hay ya síntomas de que el

próximo refugio del audio-creador interesado en lo aural esté de vuelta en la música; naturalmente, en las tierras de nadie y sin ley de sus fronteras más inhóspitas.

Técnicamente, la escucha se produce en esta exposición a través de una aplicación (*App Audiosfera*) desarrollada específicamente, que sirve de interfaz individual para el acceso a las obras aurales inmateriales (incluyendo posibilidades de selección aleatorizada a partir de un conjunto de obras). Este acceso requiere la presencia física del visitante en las diferentes salas de la exposición, pero permite una movilidad ilimitada e individual, en una relación de virtualidad entre obras y espacios. La escucha se produce con auriculares de muy alta calidad, en atención al punto más débil —y con frecuencia, sorprendentemente menos atendido— de la cadena técnica de reproducción sonora en la actualidad, que ya no es la resolución digital de los audios codificados, sino los altavoces o auriculares que re-fisicalizan perceptivamente lo codificado al final de esa cadena.

Es importante enfatizar que esta inmaterialidad de las obras aurales no significa en absoluto ignorar u obviar todos los elementos

materiales implicados en su producción y reproducción (desde micrófonos hasta cables de fibra óptica), de los cuales todos somos plenamente conscientes. Sin embargo, conviene no confundir la inevitable materialidad de los medios y procesos intermedios (que también existen de forma diferenciada en las obras tradicionalmente materiales, como una pintura) con la propia obra, si esta es considerada aural. Al igual que algunas partículas subatómicas sin masa requieren una enorme cantidad de medios materiales y energía para producirse en su efímera existencia, así ocurre también para la generación del sonido, que se manifiesta fugazmente con una presencia etérea de disipación instantánea.

La auralidad así entendida de las obras, junto con el diseño técnico-conceptual de *Audiosfera*, permiten además una posibilidad insólita para el visitante: llevarse consigo —dependiendo solo de su presencia física y su dedicación a la escucha— algunas de las obras de la exposición. Esto no se refiere a las típicas reproducciones, copias o representaciones (la copia *benjaminiana* clásica), sino literalmente un clon digital de la obra original digital. Es decir, el visitante no se lleva un “duplicado”

en el sentido tradicional, sino que tiene exactamente lo mismo que el artista creador. Si se quiere, otra posible paradoja de la *audio-inmaterialidad*.

De lo expositivo a lo experiencial

Un corolario manifiesto de todo lo anterior, para este tipo de creaciones inmateriales, es la transfiguración, tecnoculturalmente natural, del espacio museístico, de expositivo a experiencial. En lugar de (o además de) presentar objetos o documentos referenciales de obras inmateriales, un nuevo rol significativo se perfila como aquel del espacio excepcional de experiencia.

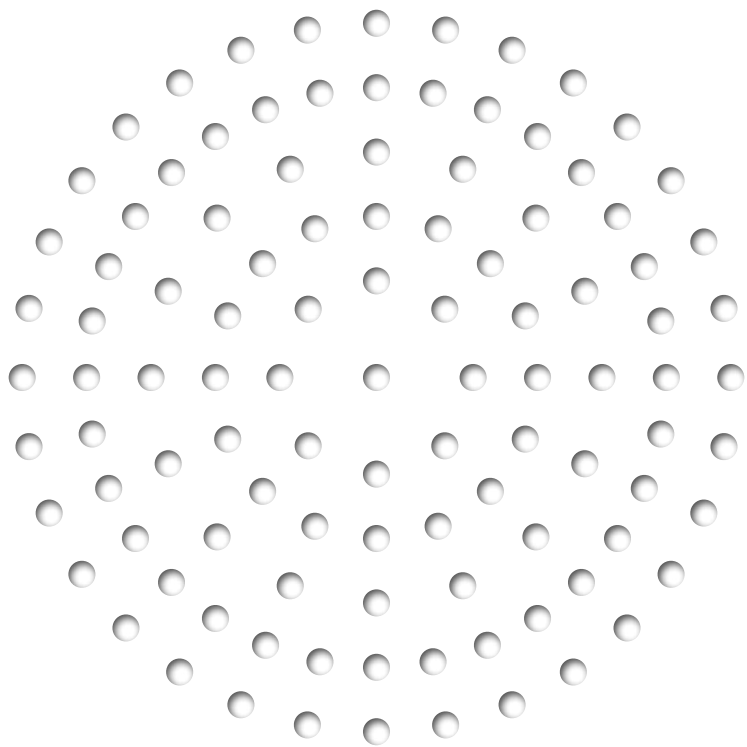
Así ocurre en esta exposición: sin objetos ni documentos; donde los espacios han sido diseñados y reconfigurados arquitectónicamente para fomentar una escucha profunda, con confort excepcional; en la que los visitantes disponen de medios de reproducción para la escucha que son excepcionales para la mayoría de ellos; y donde una combinación de desconexión temporal del habitual exceso de tele-comunicación individual (que algunos ya comercializan como *digital detox*), junto con una dramática ausencia de elementos

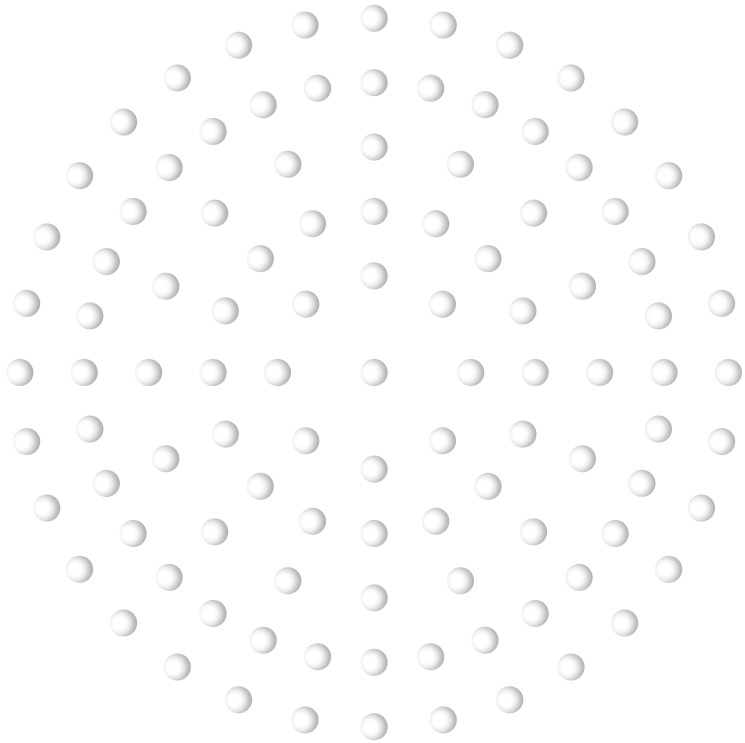
físicos e información, constituyen un entorno sin duda cada vez más inusual hoy en día. *Audiosfera* trabaja con una situación-estrategia que suelo denominar como *monomedia*: una reducción temporal sensorial-informativa deliberada para fomentar la forma más poderosa de multi/trans-media: no la tradicional que tiene lugar fuera del cuerpo, sino la que se produce *dentro* de él.

En un mundo donde supuestamente toda la información es accesible, lo que se ha vuelto trágicamente inaccesible es precisamente la situación de ausencia de información. O, quizás con más precisión en nuestro contexto, de ausencia de información periférica constante. Cuando los contenidos son ubicuos y universalmente accesibles, particularmente en el caso de las obras digitales o digitalizables, la necesidad clave no es el acceso al

objeto o sus satélites, sino la situación y forma de relación con él. Los espacios experienciales del futuro inmediato —como sus equivalentes ancestrales desde el principio de la humanidad— pueden proporcionar unas condiciones excepcionales, raramente disponibles fuera de ellos, para propósitos tan ambiciosos y necesarios como la re-focalización, la hiper-percepción, la concentración, el enaltecimiento, la penetración, la exaltación, la magnificación y, en última instancia, la transformación profunda de nuestra interacción con el mundo, más allá de sus capas hiper-activas superficiales de fervor semántico y representacional.

Audiosfera se presenta como un espacio experiencial de tales características para dar acceso como portal múltiple al universo ingente, deslocalizado, subterráneo y multiforme del audio experimental social.





En el corazón de la audiosfera¹: una investigación sobre el significado de la audiosfera en la era de las redes

Thomas Bey William Bailey

Desde el momento en que la astronomía griega confirmó la naturaleza esférica de la Tierra, este cuerpo físico se ha sido apoyando gradualmente en muchas otras esferas, tanto naturales (la atmósfera, la biosfera) como conceptuales (la noosfera). Se afirma que algunas filosofías aún más esotéricas están contenidas dentro de esferas o se encarnan en ellas (la caosfera, por ejemplo), una prueba más de la atracción gravitatoria que ejercen sobre la mente creativa. A medida que las esferas se multiplican gracias a los avances tecnocientíficos en general y a las comunicaciones tecnológicas en particular, la propuesta filosófica de Peter Sloterdijk, que sostiene que la propia existencia es la condición de “ser-en-la-esfera”, parece ganar cada vez más aceptación. Por tanto, ¿qué tipo de esfera es una audiosfera? Y ¿por qué se merece una consideración especial en un panorama tan atestado de esferas que (de nuevo, según Sloterdijk) se ha convertido en su totalidad en una “espuma” de “burbujas” —diferenciadas, autónomas— de potencial comunicativo?

A los que han estudiado acústica, el concepto de audiosfera les recordará enseguida el fenómeno de la propagación de las ondas sonoras —conocido desde mediados del siglo XIX gracias a los estudios de Hermann von Helmholtz—, que no es lineal sino esférica. En este sentido, cualquier interacción creativa con el sonido

tendría de por sí un carácter “esférico” y, por tanto, encajaría con facilidad dentro de las teorías sociales que estudian la topografía como un determinante del comportamiento humano y como un modelo abstracto de él (de nuevo, la concepción de Sloterdijk de la esfera entendida como “un espacio compartido de percepción y experiencia”)². En este contexto, el objeto esférico se puede idealizar fácilmente y utilizarse como metáfora de un mundo de una justicia perfecta: si quisiéramos marcar un punto determinado sobre su superficie, no se podría decir que posee una importancia o un significado mayor que cualquier otro punto; cualquier lugar determinado se podría convertir idealmente en el principal foco de atención sin afectar a la integridad estructural de la esfera.

Es este último factor el que permite unificar las propiedades físicas de la audiosfera y su carácter sociocultural. Después de las sucesivas transformaciones tecnológicas radicales que tuvieron lugar en el ámbito de la reproducción y la transmisión mediática desde mediados de la década de 1970 en adelante, esta esfera se ha convertido en la heredera legítima del arte correo interconectado, y en una de las expresiones más atractivas del boom de los “minimédios” que también se manifestó a través de revistas alternativas, emisoras de radio piratas y “mini-FM”, y películas en Súper 8. Aunque la mayoría de la clase consumidora no conocía las coordenadas ni los contenidos concretos de esta esfera, la tremenda tenacidad de aquellos que la sustentaban la convirtió en un fenómeno internacional, intergeneracional. Casi nunca se solicitaba permiso oficial o institucional para crear nuevas obras de audio, y la comunicación directa e individualizada entre los creadores y su público era la norma, a través de canales como la red postal, al margen de la infraestructura pública y controlada de las tiendas y las galerías. Aunque no era totalmente ajena a las rivalidades interpersonales y a los desacuerdos virulentos en relación con cuestiones éticas y estéticas, por fortuna el énfasis de la audiosfera en la comunicación individualizada le permitió librarse de

las enemistades innecesarias entre “escuelas” vanguardistas, como el célebre antagonismo histórico que había existido entre la música electrónica basada en osciladores de Colonia y la música concreta de París, basada en grabaciones. Tampoco era inusual la transmisión de ideas y de obras de arte entre algunos espacios conceptuales fijos que tradicionalmente nunca habían coincidido: entre el respetable ámbito académico y el denostado vecindario de la “cultura basura”, por ejemplo. La comunidad de la música electrónica *underground* de la audiosfera insistía reiteradamente en el análisis forense de expresiones como las películas de serie B o la pornografía, con un entusiasmo visceral que a menudo superaba los esfuerzos en la misma dirección de los departamentos de estudios culturales contemporáneos.

Hay aquí primeros atisbos de lo que contribuiría a distinguir la audiosfera de otras esferas en la efervescente espuma de la galaxia de la información posindustrial, destellos que ya presagiaban lo que sucedería en los ámbitos más genuinos y enriquecedores de Internet. Son muchos los autores (incluido el del presente ensayo) que, al escribir sobre este tema, han ponderado extasiados la importancia de la descentralización para el desarrollo del proceso creativo pero, ¿ha sido en realidad la “descentralización” la que ha impulsado por sí sola el crecimiento internacional de un movimiento? Como modelo organizativo, la descentralización ha beneficiado un buen número de tendencias que son más destructivas que creativas (por ejemplo, las redes globales de crimen y de terrorismo). También hemos visto que las redes sociales descentralizadas de Silicon Valley, en su forma actual, han fracasado estrepitosamente en su objetivo de “unir el mundo”³ (siempre que definamos la “unidad” como el desarrollo del entendimiento mutuo y la empatía). Estos foros se han basado en las políticas de “moderación del contenido” que han impulsado los actores estatales para reflejar los giros en sus prioridades geopolíticas, o se han convertido en bunkers virtuales de las facciones de la guerra cultural, que mantienen sus propias “cámaras de resonancia”

subsidiarias de la red más general para invalidar las opiniones disidentes y negar la posibilidad de cualquier pequeña reconciliación entre puntos de vista opuestos.

Por último, podríamos hablar de la aplicación de este término a la realidad física de la planificación urbana, pues la descentralización es, a fin de cuentas, un término espacial que se ha trasladado al ámbito de las relaciones sociales. Pensemos, por ejemplo, en el área metropolitana de Tokio, una ciudad “descentralizada” si se compara con las capitales europeas establecidas: mientras que estas se estructuran concéntricamente, con zonas de importancia decreciente que irradian hacia afuera desde un núcleo central, Tokio se articula como una red de nódulos funcionales, con barrios financieros, de entretenimiento y demás, que se extienden de una manera que parece enfatizar mejor la relación integral de las distintas funciones. Sin embargo, no todos los críticos del urbanismo consideran que esta ciudad sea un reducto de la utopía, en particular los que señalan que la funcionalidad de estos nódulos frustra cualquier posibilidad real de desarrollo de actividades sin un propósito concreto, lúdicas, que transformarían la ciudad en un espacio expresivo además de funcional. A mediados de la década de 1970, por ejemplo, el crítico Peter Schöller censuraba las inmensas construcciones subterráneas de esta ciudad japonesa. Aunque reconocía que disfrutaban de “algunas de las instalaciones con uno de los diseños más perfectos y racionales del planeta”⁴, se quejaba de que “en estos sistemas no es posible parar y descansar [...]. No existen apenas centros culturales, ninguna propuesta que revele que el ciudadano se identifica con su ciudad, con su historia y con su cultura”⁵.

Por tanto, parece bastante evidente que la descentralización por sí sola no es una fórmula mágica para una cultura que se define a través de flujos creativos sin trabas, de la expresión auténtica y de un *élan vital* general. Del mismo modo que un proceso “globalizado” no se vuelve más constructivo ni menos dañino solo porque invite

a participar a un mayor porcentaje de la población mundial, una condición "descentralizada" puede coexistir perfectamente con distintas variedades de osificación o estancamiento. Yo diría que esto sucede sobre todo en los sistemas en los que el énfasis en el estado de consolidación impide disfrutar de los estados de transición que lo activan y lo animan, y tampoco permite reflexionar sobre ellos. Seguramente, la vida "internodular" en una metrópolis como Tokio u Osaka se vive por lo general como una decepción, algo que se aprecia sobre todo cuando viajas en tren, pues muchos de los pasajeros se pasan todo el trayecto durmiendo.

Por fortuna, la situación que se ha vivido durante décadas en el ámbito de las artes "no oficiales" o extrainstitucionales no ha sido tan soporífera. Estos artistas han reivindicado la capacidad de convertirse en medios por sí mismos. Mejor dicho, han adquirido la capacidad de convertirse en *mediadores* entre diferentes modalidades de expresión, o entre diferentes niveles e intensidades de experiencia. La construcción y el mantenimiento de una esfera que permita este tipo de mediación dependen de la aceptación de la temporalidad derivada de la voluntad de trabajar dentro de marcos "transicionales": es necesaria una evaluación de la dinámica que se renueva constantemente, algo similar a lo que los urbanistas y los arquitectos del colectivo Utopie proponían cuando cuestionaban "el significado sociológico del carácter permanente de las construcciones y las ciudades del pasado"⁶ y exigían "adaptabilidad, variabilidad [y] crecimiento"⁷. Vista de este modo, la verdadera salud de la audiosfera o del audioarte en red puede basarse en la valoración de los espacios internodulares en detrimento de los propios nódulos: a través de este proceso, el observador exterior se siente arrastrado hacia ciertas tendencias y actividades en curso fascinantes, en lugar de centrarse en las personalidades individuales o en sus gustos acreditados. En una medida que no se suele ver en el mundo del arte "oficial", ni en otras "esferas" paralelas de comunicación digital, como la "twitteresfera", muchos de los mensajes de la audiosfera se caracterizan por su

naturaleza didáctica o informativa, no estrictamente declarativa: intercambios de información práctica relacionada con todos los aspectos de la producción autónoma, esquemas para diseñar nuevos instrumentos, instrucciones para participar en una especie de juego transnacional que convierte grabaciones de audio dispares en un cadáver exquisito. No podemos dejar de mencionar los auténticos riesgos legales que han tenido que correr algunas personas para que la audiosfera siga funcionando en este plano, como demuestra el caso de aquel ciudadano soviético con numerosos contactos internacionales que, en las páginas del fanzine sobre la cultura del casete *Electronic Cottage*⁸, explicaba cómo escribir su nombre y su dirección en cirílico para que los paquetes con casetes que recibía no parecieran tan sospechosos⁹.

Además de la aparente reticencia a habitar una esfera, una red o un ecosistema que funcionen como un espacio exclusivamente virtual, los habitantes de la audiosfera han demostrado una destreza admirable para inundar este espacio de *afecto*. Pensadores como Gernot Böhme sostienen que las atmósferas se definen a través de sus cualidades sensoriales: Böhme insiste en que existen marcadas diferencias entre el espacio “fenomenológico” y el espacio “matemático” pero, por otra parte, señala que es posible llevar a cabo una síntesis de los dos dentro de un ámbito en el que las “cualidades ambientales” y los “estados humanos” estén presentes en una proporción más o menos equilibrada, de manera que den lugar a “cuasi objetos de percepción ontológicamente indeterminados que se sitúan entre el sujeto y el objeto, en el medio, literalmente”¹⁰. Quizá no sea tan casual que, teniendo en cuenta la ambigüedad ontológica de la audiosfera, gran parte de la música que se produce dentro de este ámbito muestre un carácter manifiestamente atmosférico o “ambiental”. Decir que esta ha sido la tendencia *dominante* sería extremadamente hipócrita, pero tampoco se puede hablar de una escasez de sonidos que reflexionan sobre las condiciones atmosféricas actuales a la vez que proponen crear otras nuevas.

Entre las variantes más destacadas cabe mencionar el lento avance de la miasma de Maurizio Bianchi¹¹, la poesía elemental de Étant Donnés¹² y el drama onírico de Phauss¹³.

Como se desprende de estos ejemplos, la innovación fenomenológica más evidente de la audiosfera está relacionada con el sentido auditivo, y en concreto con su recuperación como proceso “activo”; es decir, más allá del mero proceso reflexivo de los tímpanos que vibran en respuesta a la presión mecánica de las ondas, debemos llevar a cabo un proceso neurológico, activo, para agrupar diferentes flujos de estímulos sonoros y transformarlos en un todo perceptivo. Esto se ha logrado gracias a una reevaluación de los extremos de la percepción, una especie de “escucha de la escucha” que una vez más nos demuestra que vivir en la audiosfera significa prestar especial atención a los procesos que preceden a los productos acabados (y cuestionar al mismo tiempo la inequívoca “finalidad” de esos productos). Las redes de audio no oficiales hicieron germinar, en algunos casos, una diversidad de tendencias sónicas y, en otros, la impulsaron de manera espectacular. Entre estas tendencias cabe destacar el sonido puro, la saturación semántica, etcétera. Estas redes se mantuvieron operativas hasta la época en que los medios de almacenamiento físico dejaron de ser tan importantes para la distribución de las obras de arte, y fue entonces cuando las tendencias se diversificaron aún más, junto con las críticas que las animaban. Esta labor de investigación dio lugar a grabaciones que ampliaban el significado de la “larga duración” mucho más allá de lo que sería aceptable para un LP de vinilo, o a las que aprovechaban la ausencia de ruido añadido en los archivos de audio digitales para rehabilitar la posibilidad de que el silencio se convirtiera en un vehículo de información.

En esta misma línea, la recuperación del afecto sensorial se extendió más allá de la reafirmación del sonido como una fuerza decididamente física. La imagen que había forjado la industria musical de las carátulas de los álbumes estandarizadas y bidimensionales,

concebidas generalmente como publicidad consumida pasivamente para la satisfacción sonora, se rechazaba a menudo en favor de las esculturas portátiles, los fetiches u otros artículos que cumplían una función ritual, participativa, en lo que respecta al “envoltorio”. Pensemos, por ejemplo, en *Dark Velocity*¹⁴, de Daniel Menche¹⁵, un casete que se presentaba dentro de un estuche metálico que solo se podía abrir con herramientas. El envoltorio personalizado de las grabaciones autoeditadas revelaba en muchos casos un sentido del humor que favorecía el absurdo y que dio lugar a una rivalidad lúdica por ver quién era capaz de idear el diseño menos ortodoxo. En este contexto, la anécdota que alguien me contó sobre un casete de la discográfica de Seattle Anomalous Records¹⁶, que al parecer venía dentro de un animal que había sido atropellado en la carretera, no parece *del todo* inverosímil, aunque no he conseguido contrastar su veracidad.

A la audiosfera hay que reconocerle el mérito de haberse dado cuenta de que las investigaciones fenomenológicas verdaderamente singulares pueden verse obstaculizadas por determinadas limitaciones relacionadas con la disposición personal. Después de liberarse de los dictados de las instancias más elevadas en relación con la frecuencia del lanzamiento de nuevos productos o con la cantidad y la calidad necesarias para satisfacer la demanda, parecía contradictorio autoimponerse limitaciones en algo tan fundamental como la *actitud* con la que se presentaba al público la nueva obra. Esa actitud de reverencia hacia el producto final ha tenido una difusión impresionante: muchos creadores vieron la oportunidad para crear objetos de arte o ediciones “a medida”, y acometieron esta tarea con un grado definido de responsabilidad y solemnidad. La misma libertad relativa también dio lugar a una explosión de estafadores inspirados y a una deconstrucción radical del objeto artístico y de su valor ontológico. Un buen ejemplo de la primera tendencia sería el de las singulares actividades del grupo argentino Reynolds¹⁷, que realizaban “ediciones” que no contenían ningún medio reproducible, o venían

acompañadas de una funcional silla de madera (dos iniciativas que reforzaban la idiosincrasia de sus actuaciones en directo, en las que utilizaban calabazas como “amplificadores” de guitarra o jugaban con las piedras de la tumba de Jorge Luis Borges). La segunda tendencia la representarían los “antidiscos” irreproducibles, nihilistas, de artistas como The New Blockaders¹⁸, Runzelstirn & Gurglestøck¹⁹ y Billboard Combat, aunque la lista se podría ampliar. A Billboard Combat se les recuerda por defender con un fervor casi religioso estos antiproducidos que definían como “prosélitos de la NADA, literalmente [...] la destrucción total a escala microcósmica”, y por su promesa de que “la destrucción de tu equipo estereofónico es una forma de alcanzar un estado de pureza en el que no interfieren las señales, ya sean indicativas o expresivas”²⁰. Al margen de la opinión que nos merezcan estas declaraciones, estos intentos por reducir el aura de profundidad del arte, utilizando el terrorismo estético para cuestionar la propia estructura que sostiene estas actividades, apenas sería permisible en la mayoría de las esferas de influencia social modernas.

Los ejemplos que acabamos de enumerar dejan entrever un tipo de participante cuya identidad se forjaba a través del contacto con unas redes creativas interconectadas, una realidad que pone en entredicho la idea que defiende Sloterdijk de la “mutua inaccesibilidad” de las esferas expresivas²¹. Muchos de los artistas sonoros más fascinantes utilizaban el audio como un medio de abstracción, de condensación o de difusión de los hallazgos de sus investigaciones en otras disciplinas creativas, y no resulta del todo sorprendente que algunos creadores del ámbito del arte intermedia, derivado del letrismo o de Fluxus —el término “intermedia” hace referencia a los experimentos transicionales que tienen lugar en los espacios técnicos y teóricos que separan las formas artísticas codificadas—, hayan pasado a engrosar las filas de la audiosfera. La Internacional Letrista, en particular, reivindicaba que la materia prima creativa de la letra escrita era “una entidad de sonido”, y de este modo crearon un modelo de trabajo para las generaciones futuras. Este impulso interdisciplinario

lo complementarían individuos como la entomóloga Irene Moon²² o Larry Wendt²³, un trabajador de Silicon Valley que se decantó por trasladar las experiencias de su “trabajo diario” al ámbito del arte sónico en lugar de mantener estas actividades compartimentadas y aisladas de la expresión creativa.

Podríamos finalizar con un interesante colofón sobre las herramientas creativas que han heredado muchas de las características de la cultura de la audiosfera, y han contribuido a que se reafirme como un ámbito especial en la era de la transmisión instantánea de información y su presunta falta de un verdadero compromiso “activo” con un arte. El resurgimiento de la síntesis modular analógica como medio de expresión, junto con el auge de las plataformas de *hardware* de código abierto (Arduino, por ejemplo), constituyen un interesante ejemplo, pues la filosofía que acabamos de analizar se aplica al *hardware* de audio: la construcción de sistemas modulares únicos es similar a la distribución de las obras de cada artista en la cultura de audio interconectada, pues se considera que el proceso personal de construcción es tan creativo y expresivo como los resultados sónicos que se alcanzan con estas creaciones híbridas. Dado que los intermediarios individuales que forman la audiosfera actúan como “sintetizadores sociales”, muchos de ellos piensan que es apropiado adoptar instrumentos que les obliguen a enfrentarse a la impermanencia (obsérvese que estos aparatos no utilizan programas “preseteados”), y cuyas conexiones internodulares excepcionales (por ejemplo, los cables de remiendos) se antojan como símbolos de formas completas de organización de la vida tanto como los propios “nódulos”/módulos intercambiables²⁴.

No obstante, dado que este análisis de la audiosfera termina con un apunte sobre su relación con la tecnología, es necesario hacer una advertencia final relacionada con el determinismo tecnológico: aunque la tecnología ha facilitado en gran medida las actividades de la audiosfera, su existencia no depende de la tecnología. Lo que ha

motivado los sucesos del pasado y motivará los del futuro no es la necesidad de obedecer las órdenes de la tecnología, sino el deseo aún insatisfecho de crear nuevos lenguajes basados en el admirable mundo del sonido. Las singulares características de los que construyeron la audiosfera han sido las que la han convertido en una alternativa genuina a otras formas de comunicación, no en otra red social más que intensifique los conflictos y los resentimientos existentes. La naturaleza interdisciplinaria de estos creadores, su aceptación del juego sin una finalidad y del comportamiento autotélico como herramientas de desarrollo, y su entusiasmo por actuar como intermediarios en lugar de convertirse en “personalidades” célebres, han sido los factores que han contribuido a crear algo muy diferente al pensamiento sistémico que ha guiado otros tipos de redes-comunidades. En última instancia, esto es lo que diferencia una esfera *cargada* de energía de una esfera con una compleja urdimbre superficial de puntos coordinados, pero vacía por dentro. Nos gustaría terminar con una cita actualizada del manifiesto del grupo Gutai²⁵: la tecnosfera ha tenido bastante éxito en la transformación de materias primas, pero es la audiosfera la que las ha dotado de vida.

¹ “Audiosfera” es un término propuesto por Francisco López para definir el extenso territorio del ámbito global *underground* del audio creativo experimental.

² Willem Schinkel y Liesbeth Noordegraaf-Eelens, “Peter Sloterdijk’s Spherological Acrobatics: An Exercise in Introduction”, en Willem Schinkel Liesbeth y Noordegraaf-Eelens (eds.), *In Media Res: Peter Sloterdijk’s Spherological Poetics of Being*, Ámsterdam, Amsterdam

University Press, 2011, p. 13; Peter Sloterdijk, *Sphären I*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1998 [Trad. cast. de Isidoro Reguera, *Esferas I*, Madrid, Siruela, 2003].

³ Esta era, de hecho, la declaración de intenciones de Facebook en 2017.

⁴ Peter Schöller, “Unterirdischer Zentrenausbau in japanischen Städten”, en *Erdkunde*, 30, nº 2, junio de 1976, p. 108.

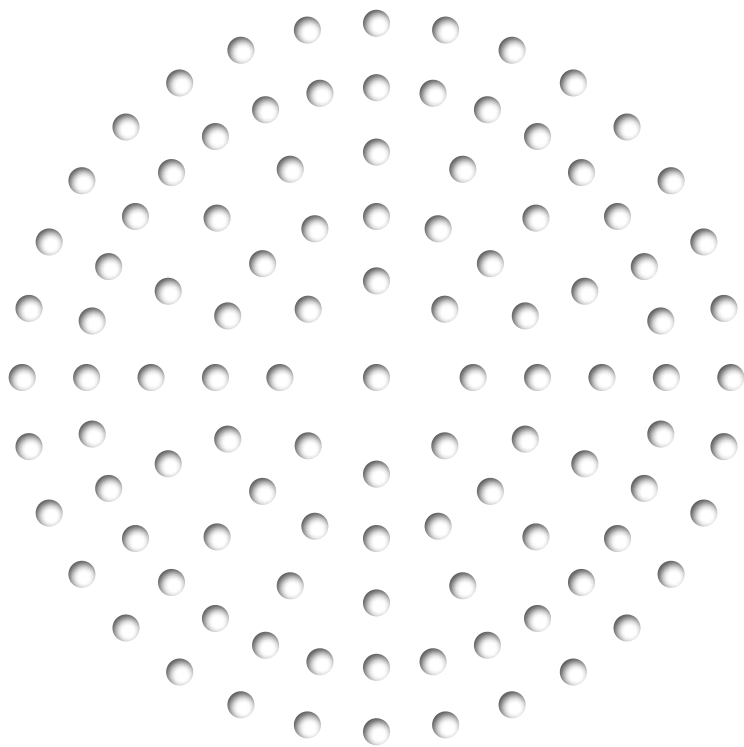
⁵ *Ibid.*, p. 124.

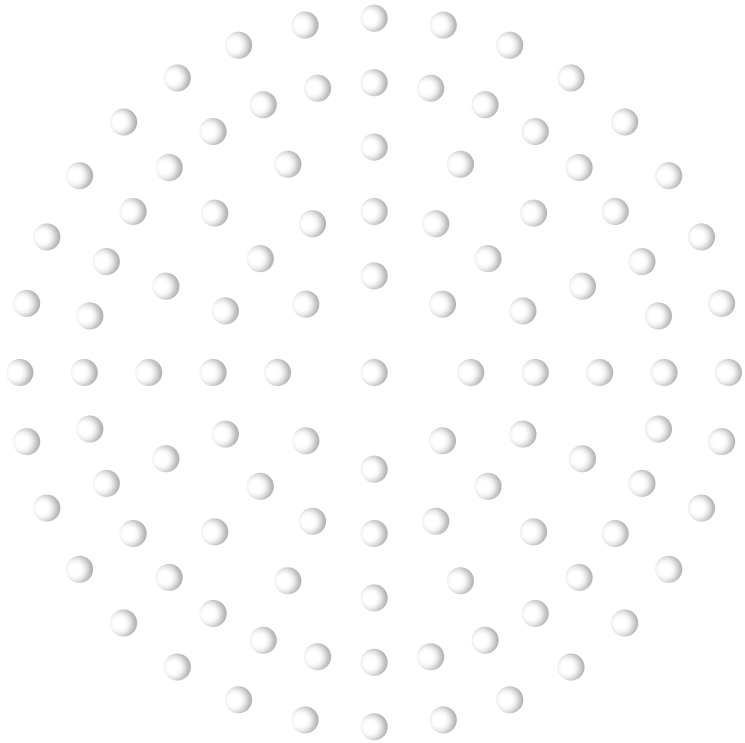
⁶ Jean Baudrillard, “The Ephemeral”, en Craig Buckley y Jean-Louis Violeau (eds.), *Utopie: Texts and Projects, 1967-1978*, Los Ángeles, Semiotext(e), 2011, p. 84.

⁷ *Ibid.*, p. 79.

⁸ Archivos disponibles en <http://www.electroniccottage.org> [Última consulta: 07-11-2019].

- ⁹ Lord Litter, "Here Comes the Rest of the World!", en *Electronic Cottage*, n° 4, 1990, p. 19.
- ¹⁰ Timothy Chandler, "Reading Atmospheres: The Ecocritical Potential of Gernot Böhme's Aesthetic Theory of Nature", en *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 18, n° 3, 2011, pp. 55-58.
- ¹¹ Discografía disponible en <http://www.discogs.com/artist/58566-Maurizio-Bianchi> [Última consulta: 07-11-2019].
- ¹² Discografía disponible en <http://www.discogs.com/artist/32096-%C3%89tant-Donn%C3%A9s> [Última consulta: 07-11-2019].
- ¹³ Discografía disponible en <http://www.discogs.com/artist/81278-Phauss> [Última consulta: 07-11-2019].
- ¹⁴ Discografía en *streaming* en <https://danielmenche.bandcamp.com> [Última consulta: 07-11-2019].
- ¹⁵ Véase <http://www.discogs.com/Daniel-Menche-Dark-Velocity/release/945988> [Última consulta: 07-11-2019].
- ¹⁶ Esta entidad funcionaba alternativamente como tienda de discos, distribuidora y compañía discográfica. Para más detalles, véase <https://www.discogs.com/label/9993-Anomalous-Records> [Última consulta: 07-11-2019].
- ¹⁷ Muchas de las producciones más destacadas de Reynolds se encuentran archivadas en <http://www.ubu.com/sound/reynolds.html> [Última consulta: 07-11-2019].
- ¹⁸ Para más información biográfica, véase <http://www.thenewblockaders.org.uk> [Última consulta: 07-11-2019].
- ¹⁹ Para más información biográfica y algunos ejemplos sonoros destacados, véase <http://www.ubu.com/sound/runzelstirnandgurgelstock.html> [Última consulta: 07-11-2019].
- ²⁰ Andrew Smith, citado en las notas de la carátula de *Metastasis*, de Billboard Combat (Andrew Smith), RRRRecords, 1988, LP.
- ²¹ "Entendemos bajo 'sociedad' un agregado de microsferas (parejas, hogares, empresas, asociaciones) de formato diferente, que, como las burbujas aisladas en un montón de espuma, limitan unas con otras, se apilan unas sobre y bajo otras, sin ser realmente accesibles unas para otras, ni efectivamente separables unas de otras". Peter Sloterdijk, *Sphären III: Schäume – Plurale Sphärologie*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 2004 [Trad. cast. de Isidoro Reguera, *Esferas III. Espumas. Esferología plural*, Madrid, Siruela, 2006].
- ²² Filmografía seleccionada disponible en <http://ubu.com/film/moon.html> [Última consulta: 07-11-2019].
- ²³ Para más información biográfica y fragmentos en *streaming*, <http://www.ubu.com/sound/wendt.html> [Última consulta: 07-11-2019].
- ²⁴ Curiosamente, *I Dream of Wires* es el título de uno de los documentales más importantes sobre la recuperación del sintetizador modular.
- ²⁵ Para más información sobre las exposiciones de Gutai, véase <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/g/gutai> [Última consulta: 07-11-2019].





Memoria de acceso aleatorio. Las colecciones personales y la poética del descubrimiento

Margie Borschke

El artista y bohemio estadounidense Harry Smith coleccionaba todo tipo de cosas: huevos de pascua ucranianos, discos de 78 rpm abandonados, aviones de papel que encontraba por ahí o telas de los seminolas. Su habitación del Chelsea Hotel de Nueva York estaba atestada de objetos. Algunos eran insólitos, otros habían ido a parar allí por casualidad, y Smith se enfadaba si alguien se atrevía a alterar aquel desorden. Había un orden en aquel caos.

Una de las numerosas colecciones de Smith dio lugar a la obra creativa más famosa que nos ha legado: *The Anthology of American Folk Music*, una caja con seis LP en los que recopiló canciones poco conocidas de folk, blues y country grabadas en los albores de la industria de la música, entre finales de la década de 1920 y principios de la de 1930. La discográfica Folkways lanzó esta selección de la extensa colección de unos 20.000 discos de 78 rpm de Smith en 1952. Aunque en aquel entonces la industria de la música estaba prácticamente en pañales, era una época de cambio, pues los discos de 78 rpm habían empezado a dar paso a los LP. *The Anthology* era una obra ecléctica y ejerció una influencia considerable, pues sirvió para recuperar canciones, estilos y carreras. Este “documento habilitante”, en palabras de Robert Cantwell¹, fue determinante para el impulso del revival del folk que tuvo lugar en Estados Unidos y la aparición posterior de la contracultura juvenil.

En realidad, Smith no era un archivero ni un etnógrafo, como se le suele definir. No era un experto en el folk como género. La mayoría de los musicólogos y los folcloristas profesionales habrían rechazado las canciones que eligió Smith, pues *The Anthology* no era la obra de un experto, sino la creación de un artista, de un entusiasta. En su selección se reflejaba su personalidad iconoclasta, erudita y enigmática. En lugar de seguir las convenciones académicas y las normas de la industria, se dejaba llevar por su oído y por sus propios gustos e intereses. Valoraba lo olvidado, lo exótico y lo misterioso, y decía que había seleccionado esas canciones “porque eran raras”, no porque se adaptaran a unos criterios o a un género determinado². Era la rareza y la excentricidad de la recopilación lo que valoraban sus oyentes, y lo que explica por qué Smith consiguió que unas canciones que se habían grabado tan solo veinticinco años antes les parecieran de otro planeta a los jóvenes que las descubrieron.

La novedad de esta recopilación de grabaciones antiguas era su capacidad para reconfigurar la historia de la música a través de su reproducción, su reorganización y su repetición. La cultura grabada podía convertirse en una cultura viva. Su poder residía en parte en que ofrecía una genealogía particular, lo que Cantwell definía como “un plan de estudios de etnografía mística”³, un plan que no era definitivo ni representativo sino una visión del mundo personal. “El único objetivo es reunir series de cosas”, decía Smith. Una colección, a su juicio, era una herramienta que podía utilizar para “programar la mente”. Como una especie de alquimista cultural, Smith convirtió una serie de estilos regionales y minoritarios de todos los rincones de Estados Unidos en la banda sonora de la vanguardia urbana. Fue el acceso a esta colección y a sus excentricidades, unido a la propia interpretación mística de Smith, lo que favoreció nuevas posibilidades y forjó nuevas tradiciones y comunidades vivas, a través de un encuentro cuidadosamente preparado con artefactos del pasado.

— — —

He recuperado la historia de Smith y de *The Anthology*, de su difusión y de su impacto cultural, para poner de relieve una colección que ocupa un lugar fundamental en esta exposición: la colección personal de audioarte que ha reunido a lo largo de varias décadas el artista y comisario de exposiciones Francisco López como parte de su propia práctica y de su interacción con una comunidad global de artistas, coleccionistas y creadores, y con sus obras. Una colección es muchas cosas, en sentido literal —en este caso, está compuesta por miles de artefactos— y figurado: es en parte documento, en parte índice, en parte recurso, en parte recopilación académica, en parte teatro de la memoria, en parte evocadora de escenas, en parte descubrimiento casual, en parte tarea inacabada. Toda colección es a la vez un conjunto de datos, una expresión creativa y una fuente con una utilidad futura por determinar. Si consideramos que *The Anthology* es el antecedente analógico de las colecciones y las prácticas de distribución en red actuales, podemos constatar que las fronteras, el almacenamiento, la reproducción y la distribución siempre han sido actividades generadoras de cultura. Todos los medios de comunicación son sociales por definición. También podemos observar que, en la cultura de la música popular, las colecciones personales han ejercido una profunda influencia a lo largo de la historia, y que nuestro pasado analógico ha dado forma a muchos de los ideales del mundo interconectado en el que vivimos. Las experiencias que han ido acumulando los artistas sonoros experimentales a través de su relación con otras comunidades creativas, ya sea la escena de la música casera o la de las galerías dirigidas por artistas, también han ejercido una poderosa influencia sobre ellos. No podemos zafarnos de nuestra historia. No se puede analizar la poética del descubrimiento en la era de Internet y de las tecnologías móviles sin tener en cuenta la dimensión afectiva del encuentro, de la experiencia y de la utilización de las colecciones, ni los motivos por los cuales parece que los nuevos ideales de autenticidad están relacionados con las modalidades de descubrimiento, los formatos de almacenamiento y de distribución,

en un momento en que la información es abundante, el acceso es sencillo y la atención se considera un bien escaso.

En esta era de la abundancia y la accesibilidad, pensamos que podemos disponer de todas las canciones, de todos los libros, de todos los mapas, de todo el arte, de todos los juegos, de todas las películas, de toda la información cada vez que lo necesitamos. Nos dicen que pronto llegará el día en que todos los frigoríficos, los bancos de los parques y las puertas de las casas se unirán a todos los demás objetos cotidianos para crear una descomunal Internet de las Cosas. Pero Internet nunca tuvo que ver exclusivamente con las cosas ni con la información ni con los nodos: recordemos que se la solía definir como “la red de redes”. Por tanto, es posible que la capacidad de transformación no resida tanto en el acceso a unos artefactos en particular, sino en el acceso a maneras diversas y contrapuestas de recopilar, ordenar, interpretar y experimentar la información cultural. Cuando se facilita el acceso a las colecciones marcadamente personales y a otras formas específicas de obtención, organización e interpretación de la información cultural, surgen nuevas posibilidades y constelaciones sociales y culturales. El hecho de que una colección personal haya servido de germen para esta exposición no revela nada del coleccionista ni de la experiencia de un conjunto de obras o de artistas; pone de manifiesto, más bien, la naturaleza multifacética del audio experimental como práctica creativa y comunidad de intercambio e investigación. En lugar de hacer hincapié en el individuo y en la obra, esta perspectiva pone el énfasis en la práctica colectiva y generativa.

López me asegura que él no se considera un coleccionista, y afirma que su enorme colección de microediciones es casi accidental, una acumulación involuntaria de audioarte que es el resultado de décadas de intenso intercambio con otros artistas de todo el mundo. Sin embargo, este archivo *ad hoc* es mayor que la suma de sus partes: es un tipo especial de red social, un registro del intercambio de ideas y obras, y un índice parcial de las relaciones entre los que han

participado en la escena. Subrayar la naturaleza social del archivo no permite únicamente reflexionar sobre el proceso de su generación, también revela la existencia de miles de colecciones paralelas, miles de formas alternativas de conocer y de soñar dispersas por todo el planeta que generan su propia enciclopedia mágica de redes sociales y experimentos sonoros, y ofrecen la oportunidad de obtener lo que David Novak define como un “auténtico remedio”⁴, algo que no puede conseguir una recopilación de corte más académico.

Aunque a menudo se ensalza el acceso a las colecciones y a los archivos a través de Internet, esta abundancia también puede ser motivo de lamento. Cuando podemos acceder a todo, ¿cómo sabemos qué es lo que merece nuestra atención? ¿Cómo podemos dar sentido a una abundancia de colecciones incompletas que se superponen, por no hablar de las innumerables relaciones que revelan y los artefactos que contienen? ¿Será que la ubicuidad arruina la magia del descubrimiento y el valor de la experiencia? Es en este contexto de la abundancia digital, en el océano de información y en la maraña de redes, donde observamos la aparición de nuevos ideales de autenticidad que se construyen en torno a las experiencias de navegación, encuentro y descubrimiento. Intentamos refugiarnos en lo analógico y en lo obsoleto, y seguimos las líneas de deseo que dibujan los objetos que se han desechado recientemente. Nos gustaría saber cómo provocar un descubrimiento casual, en este mundo de predicciones algorítmicas, y suspiramos por lo que Novak define como “el encuentro a ciegas con el misterio”⁵. Todos estos problemas son humanos; no tienen nada que ver con el aprendizaje automático. Es aquí, en el ámbito difuso del afecto, donde la colección personal cobra valor como tecnología humana y creativa que nos ayuda a surcar el inmenso océano de la información y puede convertirse en un bálsamo que nos cure de la ansiedad derivada de la saturación de información. No importa que la señalización sea involuntaria: el caso es encontrar la salida. Recordad que las colecciones se basan en la creación de fronteras —lo que queda

dentro y lo que queda fuera— y que la imposición de límites nos permite seguir adelante.

En esta exposición, López intenta provocar una experiencia de audio social sin recurrir a los objetos físicos ni a las posibilidades retóricas que ofrecen diversos formatos y tecnologías de grabación. Ni cajas con luces que parpadean, ni vinilos polvorientos que idolatrar; en lugar de ello, intenta crear las condiciones propicias para un encuentro a ciegas con el audio. Se nos pide que nos paremos y escuchemos. Hay un orden en el caos. No será fácil discernir si lo que escuchamos forma parte de la colección de López o si es una obra que ha encargado para la exposición: las genealogías son seres vivos, se cruzan y se mezclan, y nosotros aportamos la historia de nuestra propia escucha a esta experiencia. Aunque López pone el énfasis en la naturaleza inmaterial y efímera de la experiencia del audio, en la medida en que sitúa el acceso a esta colección personal y a otras piezas de arte sonoro en el espacio físico del museo, también devuelve la materialidad a las prácticas de escucha social, pues crea un nuevo contexto limitado para su acceso y su uso. Al hacerlo, la escucha en este espacio revela el floreciente *underground* global de prácticas de audio experimentales a nuevas mentes, a nuevos oídos, y a nuevas genealogías de la escucha. El propio espacio físico se convierte en una tecnología de atención que genera nuevas oportunidades y nuevos contextos para la escucha profunda y los encuentros con el misterio. El único propósito de todo esto es la rareza.

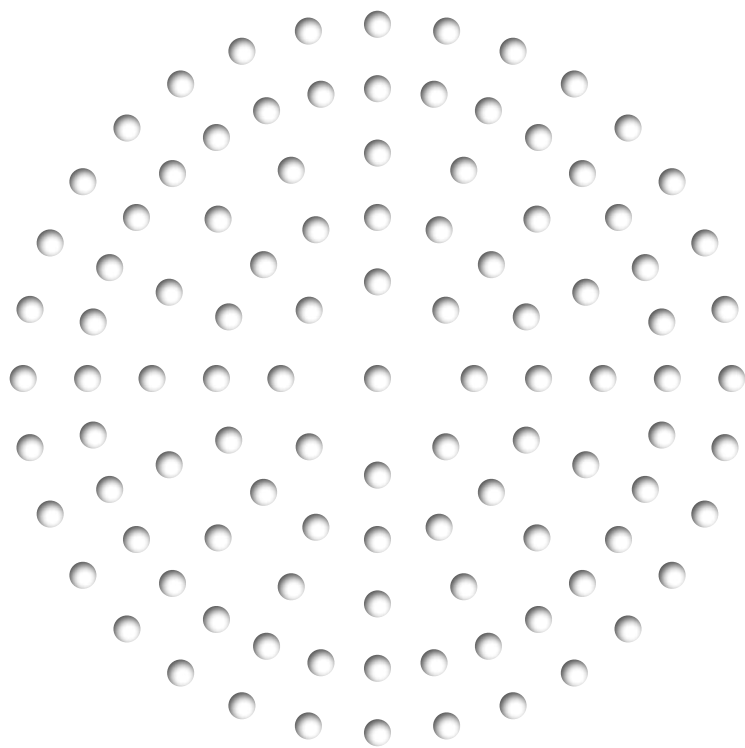
¹ Robert Cantwell, "Smith's Memory Theatre: The Folkways Anthology of American Folk Music", en *New England Review*, vol. 12, nº 3-4, 1991, pp. 364-397.

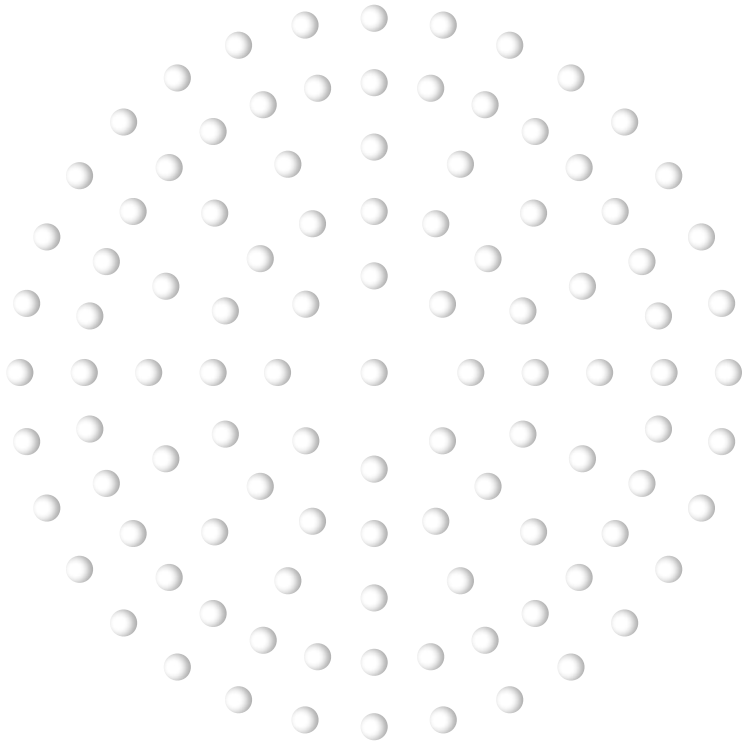
² Hugh Barker y Yuval Taylor, *Faking It: The Quest for Authenticity in Popular Music*, Nueva York, W. W. Norton, 2007, p. 75.

³ Robert Cantwell, *óp. cit.*, pp. 364-397.

⁴ David Novak, "The Sublime Frequencies of New Old Media", en *Public Culture*, vol. 23, nº 3, 2011, pp. 603-634.

⁵ *Ibid.*





Declaración

Víctor Nubla

Puedo asegurar que

De los 63 años que llevo vivo o semivivo, he dedicado 43 a algo que si no se desenfoca con claridad, podría parecer que no existe. Dos terceras partes de mi vida, ni más ni menos. Como aquellos objetos mágicos que si no se miran de reojo no se ven, cualquier punto de vista sobre la actividad más importante que he realizado durante décadas, es un punto ciego. Es posible que yo tampoco exista. Ya saben ustedes cuántas horas debemos entregar al implacable teatro de sombras. Por eso no basta con desenfocar, hay que hacerlo con la vista clara y el espíritu estimulado por la curiosidad porque si no, no existe.

No existe

En 1986 me llegó de la Entidad Metropolitana de Barcelona la propuesta de colaborar con el equipo de sociólogos que había elaborado la encuesta de hábitos y usos culturales de la población. Se trataba de una encuesta extensa (más de una hora de entrevista) realizada sobre una muestra de población bastante alta, con la particularidad de que las preguntas no se dirigían a individuos aislados sino a los grupos humanos integrantes de diferentes hábitats (naturalmente, con su autorización previa) y eso significaba tanto familias numerosas, como pisos compartidos por estudiantes, como cualquier otra estructura de cohabitación en un mismo espacio.

Era una encuesta ambiciosa y seria, y el espíritu de Pierre Bourdieu parecía emanar del equipo de sociólogos responsable. Me incorporé como asesor de música en la fase de procesamiento de datos, una vez concluido el periodo de entrevistas.

Hicimos muy buen trabajo pero los resultados empezaron a no parecer creíbles. Uno se relaciona, se mueve por la ciudad, conoce mucha gente, este es un país mediterráneo, los vecinos te cuentan sus gustos, y resultaba al menos chocante que a la mayoría de la gente le apasionasen Luciano Pavarotti y José Luis Perales ya que la percepción en la calle era distinta. Pero así lo confirmaban los ordenadores que escupían grandes hojas con rayitas azules y blancas.

Y entonces se nos ocurrió revisar el protocolo y comprobar qué cantidad de la población había decidido que prefería a José Luis Perales antes que a Joan Manuel Serrat, que estaba tercero en el *ranking*. Era muy poca gente. A los tres los había "votado" muy poca gente. Por otra parte, el resto de nombres, más de un centenar, no sumaban una parte demasiado importante de los encuestados. Entonces, ¿qué estaba sucediendo?

El misterio quedó resuelto cuando se lo explicamos a las máquinas, y estas arrojaron finalmente el resultado. El músico, grupo o compositor más apreciado por la población del área metropolitana era "ninguno en especial" y, en segundo lugar, casi pisándole los talones, encontramos a "no sabe/no contesta". La verdad es que si no hay campo para ciertos datos es como si estos no existieran.

Existe

Pero es anónimo.

El músico y compositor Nick Didkovsky respondía así en una entrevista para *Margen Magazine*: "Hay que recordar que la mayor parte de la gente no tiene ninguna razón para que no le guste la música creativa".

Mi experiencia me dice que cuando la gente no tiene una razón importante para hacer algo, no lo hace. Entonces, a lo mejor solo se trata de cambiar de perspectiva. Para empezar, en un mundo globalizado las periferias parecen tornarse invisibles, pero solamente lo son para la mirada centralizada y no se trata de un centro geográfico, sino de ese holograma que el sistema hegemónico de consumo ha implantado en nuestros confiados cerebros. En segundo lugar, dentro de la idea de lo global, las periferias deben sumarse para tener una idea, cómo no, global, del supuesto fenómeno. Finalmente, no nos dejemos engañar por la idea de lo minoritario o lo impopular en una cultura globalizada: sumamos millones.

Ahora, viajemos un momento al pasado.

Retrospectiva breve

Se conoce como Mail Art o arte postal, una práctica iniciada en la década de 1960 por Fluxus aunque sus orígenes se remontan a experiencias de las vanguardias históricas, sobre todo dadá y futuristas. Consiste en la difusión planetaria de obra artística a través de la red de correo postal. El propio recipiente (sobre, caja, etcétera) se convierte muchas veces en el objeto artístico, en la pieza en sí.

En 1962, la empresa Philips comercializa la cinta de casete compacta y pocos años después licencia el formato gratuitamente. Son unas décadas en las que la tecnología de audio entra en la fase de popularización. Y así llegamos a la década de 1980, cuando la miniaturización y el abaratamiento de los productos permiten la adquisición de equipos electrónicos para crear sonido, grabarlo y producirlo en serie, y todo ello tranquilamente desde casa. No son precisamente los grupos de música popular —para quienes parecían allanarse las dificultades asociadas al coste de los estudios de grabación, la necesidad de contar con el soporte de una discográfica, la presión del productor para obtener una estética determinada o la falta de control sobre el acabado,

carátula, etcétera— los que constituirán la gran masa de usuarios de tales nuevos medios, sino miles de jóvenes que se atreverán a experimentar con sonido en sus casas. Ha nacido la era del casete y la música electrónica doméstica. Mientras la “música popular” se integra en las estructuras del mercado discográfico, con ese nombre, bajo ese concepto y pagando el precio que haga falta, una verdadera música popular comienza a producirse al margen o en la periferia del sistema aunque, como aconsejaría el mejor manual de guerrilla, se diluye en él. Cada músico, desde su casa, es, además, un sello y un distribuidor, y los casetes comienzan a circular por el planeta utilizando, precisamente, el mismo soporte que el Mail Art: el servicio postal. “Abundan en estas músicas los énfasis en lo accidental, lo gestual, el ambiente, los elementos ceremoniales, etc., tanto como la utilización catastrófica de las más neutras tecnologías”¹.

La primera red

Se trataba de una estructura rizomática que recorría el planeta y estimulaba el consumo activo y la creación compartida. Surgieron nuevos elementos en la red que realizaban funciones de soporte, difusión y cohesión. En la década de 1980, cabe destacar tres: la lista internacional CLEM (Contact List of Electronic Music), publicada en Canadá por Alex Douglas, con periodicidad semestral y remitida por correo a todos sus integrantes facilitaba el intercambio de información y distribución de cintas de casete; asimismo, el fanzine parisino *Orquídea Femenina* y la guía editada en Bruselas por Alan Demeure, *Cassette Gazette*, identificaban miles de proyectos unipersonales o colectivos de producción y difusión.

Bruno Haumont, el editor de *Orquídea Femenina*, se expresaba así en 1988 a propósito de la presencia de proyectos españoles en aquella trama planetaria: “No era cuestión de hacer una lista exhaustiva de todos los grupos españoles de músicas nuevas... ¡Este fanzine habría tenido, entonces, el grosor del listín telefónico!”.

Valga esto para señalar una de las características más interesantes de aquel fenómeno: la descentralización. Los mercados estables de la industria discográfica ofrecían y, probablemente, siguen ofreciendo, productos para el consumo masivo anglosajón. Sin embargo, lo que sucede en la red de circulación de casetes es que la producción raramente es más abundante en los países hegemónicos productores y consumidores de música popular; ni siquiera las grandes ciudades funcionan como centros de uno de los más significativos fenómenos sociales del siglo XX. Esta afirmación es comprobable: los nodos de la red se encuentran en ciudades como Boulder, Puertollano, Marsella o Pordenone.

He pensado que podría ser útil explicar este contexto, pero este escrito no pretende ser un relato histórico y me permito sugerir al lector que efectúe por su cuenta las extrapolaciones necesarias para comprobar que, a partir de la horizontalidad de Internet y de los formatos digitales de almacenamiento de datos, además del aumento exponencial de las prestaciones para producir música que se fueron desarrollando en los ordenadores, se puede establecer un paralelismo entre ese momento histórico y el presente. Encontraremos las mismas claves: internacionalismo, autogestión, relación simultánea entre los nodos, heterodoxia en la formulación y en la práctica, etcétera.

Y ahora...

Bien, quizá no se ha interrumpido nunca. Se dejaron de producir casetes en máquinas duplicadoras domésticas y se pasó a tostar CD en los ordenadores personales y, cuando Internet pudo hacerlo posible, se abandonó el uso del correo postal. Pero se trata de la misma práctica colectiva, extendida por todo el planeta. Un universo de libertad dentro de otro universo tan aparentemente lleno (¿o vacío?) como asfixiante.

Son muchos los aspectos destacables del fenómeno. Uno, muy interesante, es que los procesos de producción y distribución se

convierten también en una práctica colectiva. Para mí es muy importante y, aunque es algo que podemos relacionar sin problemas con el concepto DIY asociado al movimiento punk de finales de la década de 1970, así como a las radios libres y al mundo de los fanzines, no emula los mecanismos de la industria discográfica sino que se basa en el sistema de trueque, de tal manera que cada vez que los discos de mi grupo, Macromassa, se estaban vendiendo en Inglaterra, nosotros estábamos vendiendo aquí los discos de Metabolist, un grupo inglés con el que habíamos acordado intercambiar nuestras autoediciones. Eso pasaba en los ochenta, ahora es mucho más sencillo.

Otro es su aparente invisibilidad tratándose de algo en lo que participan tantos miles de personas y en tantos países. Bien, aquí podemos aplicar lo antes apuntado sobre periferias y, de paso, preguntarnos si el concepto de visibilidad y popularidad que hoy en día maneja nuestra sociedad tiene algo que aportar a las actividades de una comunidad planetaria que está permanentemente interconectada y cuyo objetivo no es comercial ni su bagaje, académico. Vale, eso no quita que estemos asistiendo a una operación continuada de Limpieza Estética, como diría Llorenç Barber. No es demasiado conspiranoico afirmar que la educación del Gusto Único ha sido una ardua tarea llevada a cabo con mucho cuidado y precisión durante estas últimas décadas por la industria musical, los medios de comunicación y la cultura oficial, que se ha saldado con un éxito sin precedentes. Por eso, a estas alturas no debería extrañarnos que determinadas prácticas sonoras estén sutilmente silenciadas. Lo más chocante es que se trata, sin embargo, de un fenómeno global, un movimiento que podríamos llamar universal y que consiste en una práctica colectiva, intersocial, enriquecedora para el individuo y para el colectivo. Desde luego, no es un negocio, tampoco es ocio. A lo mejor es arte y cuando decimos “la práctica colectiva (o comunitaria) del arte”, la cifra pierde unos cuantos ceros para algunos y obliga a gastar unos cuantos a otros, pero me temo que el arte avanza por

ahí y no está precisamente desconectado de la población, ya que lo hace la población (la comunidad). Así que, tomando prestada la frase de José Ortega y Gasset, podríamos decir que “no es impopular porque es difícil, sino que es difícil porque es impopular”². O, como diría Perogrullo, lo fácil de encontrar es popular. No importa la calidad del producto sino la accesibilidad al mismo. Y aquí ya hemos llegado a un punto en que conceptos como popular, impopular, arte y distracción se convierten en traicioneros arrecifes que ponen en peligro la navegación por este texto. Aun así, os aseguro que estamos muy distraídos. Por ejemplo, los estados siguen confundiendo impunemente los conceptos de tradicional y popular.

¿Visible, exhibible?

¿Asistimos al curioso fenómeno de lo más extenso convertido en anécdota? Bueno, en todo caso, esta “audiosfera” no se puede analizar desde la perspectiva del mercado cuya lógica primero clasifica y después ofrece, porque lo inclasificable es invendible. Porque, ¿de qué estamos hablando? ¿De arte sonoro? ¿De música experimental? ¿De música contemporánea? ¿Necesitamos llamarlo de alguna forma? Personalmente, evito llamar “música” a este tan peligroso como sincero despliegue de libertad. No existe el pretexto de cambiar nada. No hay un combate desde esta parte de la realidad. No es necesario inventar lo que ya existe. Tampoco sirve para cambiar el mundo. El mundo deberá cambiar por sus propios medios, porque aquello de lo que hablamos ya es un cambio en sí. Es un ejemplo mayúsculo (a lo mejor por eso es invisible).

¿Por qué no audible?

Y todas las respuestas posibles nos devuelven a la misma casilla: es una práctica social, colectiva, desinteresada, constructiva. Es como un tejido reparador de las cosas del mundo que no deja de urdirse. Tenemos una red global de personas trabajando con sonido sin objetivos relacionados con el mercado o con el negocio, sin establecer continuidades con las corrientes académicas o de la

industria, y es invisible. Pero es audible. Parece que no se trata de arrojar luz sobre ello sino de poner la oreja. Y ahora, por favor, no me pregunten para qué sirve. El arte no sirve para nada y por eso es peligroso. Luego están las artes aplicadas, como el pop, el rock o lo que sea que la gente se pueda aprender de memoria y así poder hacer otras cosas al mismo tiempo, que nunca es peligroso aunque lo parezca. Personalmente, lo llamo diseño, aunque dependiendo del humor que tenga puedo llamarlo también “basura continuista suicida” o, si no estoy muy verbal, “lemmingmanía”. Lo siento amigos, pero me crie con el punk y la lucha por no estar alienado te inscribe automáticamente en la extraña categoría de lo extraño así que, como dijo Ida Vitale: “Un niño extrae a la larga más y mejores modos de diversión de una lupa que de un triciclo. De su atención detenida, de su naciente curiosidad nacen muchas cosas: para empezar, su propia intimidad. Yo diría que de ella renace la civilización”³.

No sé qué pensará el lector, pero para mí existe una gran diferencia entre cultura y civilización.

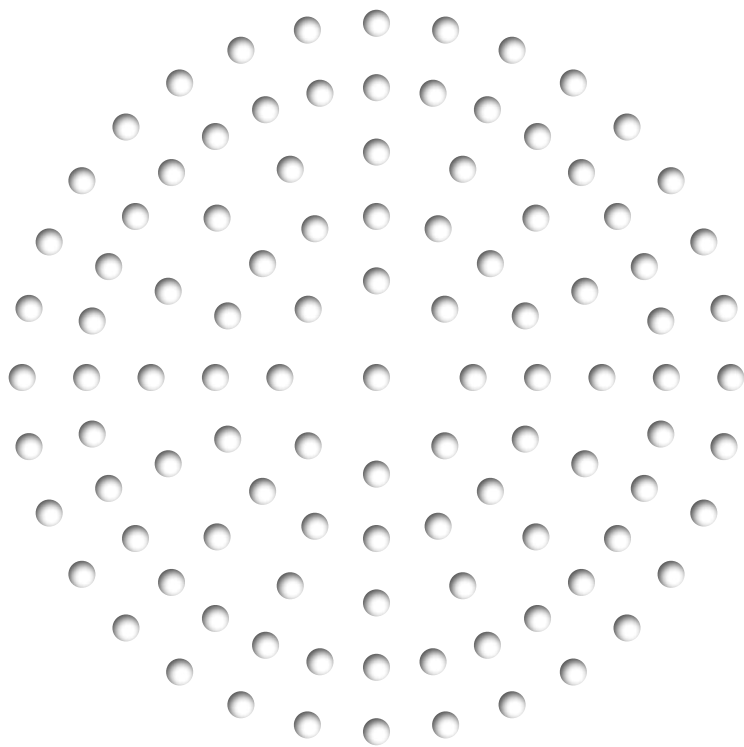
Podría ser más explícito, pero sé que a usted le gusta saborear el misterio y atisbar a través de las puertas medio abiertas, leer entre líneas, intuir lo informulable (inefable), de forma que me acojo a la sentencia de Nietzsche que dice que “quien ve poco, ve cada vez menos pero quien oye mal, siempre escucha algo de más”.

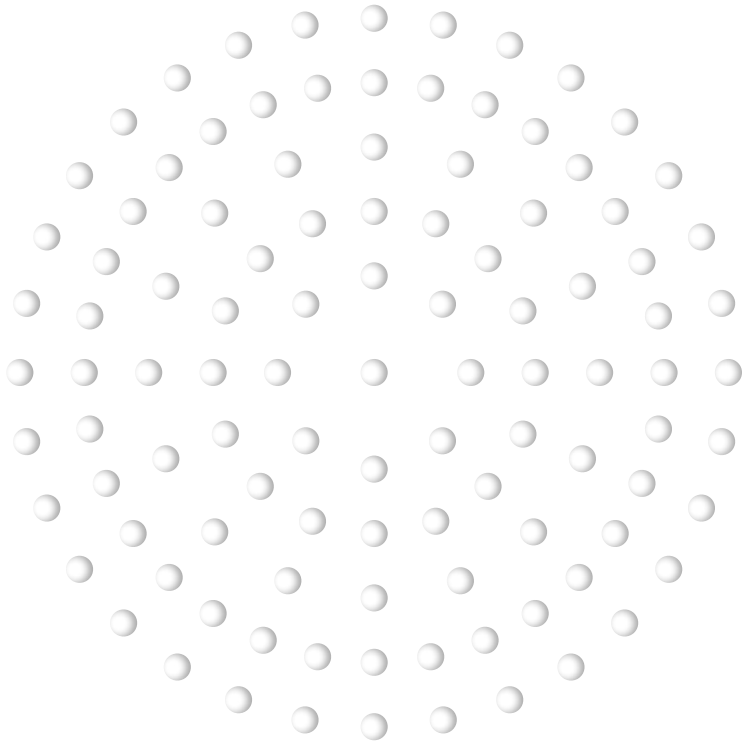
¡Y hay tanto por escuchar! A condición de no perder el tiempo oyendo cosas, claro está.

¹ Llorenç Barber, “La ‘nueva’ música española en los noventa”, en *Zehar*, nº 23, p. 19, boletín de Arteleku, 1993.

² José Ortega y Gasset, “Musicalia”, en *El Sol*, Madrid, 8 de marzo de 1921, año V, nº 1.116, p. 3.

³ Ida Vitale, *De plantas y animales: acercamientos literarios*, Ciudad de México, Paidós Ibérica, 2003.





Culturas de la audición y políticas de desregulación

Luis Alvarado

En la Lima de la década de 1980 se experimentaba una relación con el sonido que no he olvidado: de pronto uno escuchaba una explosión e inmediatamente toda la ciudad quedaba a oscuras. Un apagón general. Lo que había ocurrido era que el grupo terrorista Sendero Luminoso había dinamitado una torre de alta tensión. Aquella era una dinámica habitual, y quienes crecimos en esa década recordamos esa oscuridad como un lugar de incertidumbre.

Que el ruido de la explosión diera paso a la oscuridad ha sido una metáfora del abismo al que el país se enfrentaba entonces, una fuerte crisis económica en medio de una guerra entre militares y grupos armados.

Hay otro sonido de esa misma época que me viene a la memoria, es el de estar paseando por un mercado popular, y entre los habituales pregones de los vendedores, escuchar cómo se mezclan los sonidos de la música chicha y huaylarsh procedentes de pequeñas radios que sintonizaban la señal AM. La amplitud modulada se había convertido en el medio de difusión de músicas que identificaban a las masas migrantes y que habían transformado la ciudad. Recuerdo escuchar las guitarras eléctricas de sonido andino a través del mono de la AM. No es que me fuera imposible escuchar grabaciones en

mejores condiciones —todo el centro de la ciudad estaba repleto de vendedores de casetes ambulantes con potentes (o bulliciosos) equipos de sonido—, pero me llamaba mucho la atención esa escucha de la banda AM que encontraba en algunos mercados y que traía consigo esa limitación del sonido. Era un sonido pobre pero funcional, que estaba allí para acompañar.

Es imposible no encontrar relaciones entre este ambiente y el surgimiento de la cultura *underground* en Lima, todas las manifestaciones de noise y experimentación surgidas como consecuencia del punk o “rock subterráneo” de entonces, crecieron con ese telón de fondo. No es mi idea aquí extenderme sobre la historia del *underground* experimental de Lima, pero sí quisiera anotar que previo al surgimiento de la cultura DIY asociada al punk, hubo otro contexto en el que varios artistas peruanos empezaron a producir obras con sonidos experimentales hacia fines de la década de 1970 y principios de la de 1980. En una compilación que reúne a algunos de estos artistas y sus contemporáneos en Latinoamérica, escribí:

[Dichos artistas] pertenecen a una época intermedia entre el apogeo de diversas corrientes artísticas influenciadas por el jipismo y la llegada del punk. Entre la expansión de una industria y la aparición de una nueva lógica de distribución como es la del DIY. Pertenecen también a una época intermedia al desarrollo de los grandes laboratorios de música electroacústica y la llegada de los sintetizadores y samplers disponibles para el público masivo. Se encuentran en esa etapa decisiva de socialización tecnológica y de puesta en marcha de pequeños estudios y laboratorios caseros. Ante todo tienen en común que son latinoamericanos y como tal comparten las dificultades que supone pertenecer a un momento de la historia que les tocó vivir, una polarización ideológica como consecuencia de la Guerra Fría, que va a atestiguar procesos sociales complejos, militarizaciones,

dictaduras, radicalizaciones, en los que también se debatía la legitimidad de una música que hablara desde su propio lugar. Fue este un momento para la incorporación de sonoridades nativas, para el uso de tecnologías pobres o austeras, o ligadas a su propio contexto¹.

Cuando empecé a asistir a conciertos de música experimental a fines de la década de 1990 desconocía por completo lo que había ocurrido con la música experimental en Perú. Si había una música que era oscura, era esa, porque casi nadie podía darme información. Sabía que en ese momento había un pequeño movimiento, había conciertos y salían discos, pero no estaba seguro de si existían referentes en el pasado.

Mi conocimiento en general sobre la experimentación sonora se amplió gracias a Internet, pues pude conocer los referentes internacionales y empecé a hacerme más preguntas sobre lo que había pasado en el Perú. Fue entonces cuando empecé a trabajar en una documentación sobre la música experimental y de vanguardia de mi país, busqué a sus protagonistas, los entrevisté, empecé a crear un archivo y a publicar, primero con sellos internacionales, y luego con mi propio sello Buh Records, a la par que inicié un trabajo de activismo con artistas jóvenes. Mis inquietudes se volcaron en producir conciertos y festivales, una actividad que he venido desarrollando en los últimos quince años de forma ininterrumpida. Son muchos discos publicados (más de cien), muchos conciertos, y aún hay mucho por hacer.

Desjerarquización

Uno de los efectos ocasionados por la sociedad de la información lo encontramos en la desjerarquización, o desregulación, de la cultura. El proceso es bastante amplio y complejo, pero me interesa un aspecto relacionado con las culturas de la música experimental y es el que tiene que ver con el consumo fragmentado de la música.

Con ello me estoy refiriendo a las diferencias que encontramos en la actualidad con la tradicional organización del consumo dirigido por ciertos agentes encargados de crear los gustos: sellos discográficos, magazines y fanzines especializados, programas de radio, críticos musicales, etcétera, que provengan del *mainstream* o del *underground*. No es que estos agentes no sigan influyendo, porque siguen desempeñando un rol importante en el ecosistema de la música en menor o mayor nivel, pero el escenario en el que se mueven es otro. Y en ese nuevo escenario las condiciones de la desregulación ya han generado efectos irreversibles.

Por desjerarquización y desregulación entiendo un proceso por el cual se ha resquebrajado el sistema tradicional del consumo unidireccional y se ha sustituido por uno multidireccional, permitiendo el surgimiento de células alternativas de información que empiezan a introducir nuevas variables, las cuales producen cambios o nuevas lecturas en torno a las historias oficiales de la música. Este resquebrajamiento no significa que se haya abierto una vía de escape de la estructura capitalista, todo lo contrario, esta sigue siendo la que determina la distribución de la atención en el mundo de la red. Pero el escenario es distinto y ha empezado a producir algunas posibilidades, quizá no de cambio de estructura, pero sí de creación de cierta autonomía que puede ir en crecimiento.

Mi primer acceso a Internet fue cuando ingresé a la universidad en 1998, tenía 18 años y andaba en busca de sonidos extraños. Fue entonces cuando descubrí Ubuweb, el gran archivo multimedia *online* que había recopilado una gran cantidad de publicaciones de poesía sonora internacional, música y cine experimental y *underground* que habían tenido una circulación muy restringida. Eran publicaciones de tirajes muy limitados, publicaciones casi esotéricas e inaccesibles y que ahora se encontraban *online* para escuchar y descargar. Heredero sin duda de la lógica de distribución alternativa del arte correo y la posterior *cassette culture*, Internet y su megarreproductibilidad

se convertían en las herramientas por excelencia para construir un ubicuo archivo de acceso público como Ubuweb.

Aquellos primeros años de la década de 2000 fueron también de una fuerte actividad de la llamada blogósfera, que permitió una reactivación del espíritu del fanzine en la red. Una gran cantidad de aficionados en todo el mundo creaban sus propias bitácoras en línea, y publicaban sus comentarios sobre discos, películas, política y cultura alternativa. Algunos blogs de música ejercieron una gran influencia. Algunos, más allá de su alcance mediático, fueron importantes como síntoma de esa desregulación y desjerarquización a la que he hecho referencia. Recuerdo el caso de Mutant Sounds, que alojaba discos muy raros de psicodelia y música experimental de muchas partes del mundo y que, a diferencia de Ubuweb, de vez en cuando incluía alguna referencia que provenía de Latinoamérica. Lo interesante de Mutant Sounds era que se había convertido en una guía de rarezas y que empezaba a perfilar un gusto por las grabaciones “oscuras”.

Es posible que una de las primeras grandes consecuencias informales de esta desregulación, que afloraba y liberaba contenidos “oscuros”, haya sido un proyecto llamado Creel Pone: el sello discográfico de *bootlegs* dirigido por Keith Fullerton Whitman que desde principios del 2000 empezó una suerte de cruzada por crear una historia no contada de la música electrónica a partir de sus grabaciones más rebuscadas. Creel Pone lanzaba discos que habían tenido tiradas muy limitadas, que estaban completamente olvidados, y que no solo eran recuperados (de forma pirata) sino que eran organizados a modo de colección. El sueño de todo director de un sello de música experimental lo estaba cumpliendo Keith Fullerton. El proyecto no iba a durar mucho, sin duda, pero mientras duró, fue glorioso.

Podría mencionar muchos más casos. Por ejemplo, los usuarios de Soulseek (un programa para compartir archivos) que subían grandes cantidades de música para descargar libremente, rips de vinilos o

casetes, y que compartían las colecciones en carpetas solo disponibles a través del programa. Esto que parece algo muy elemental era parte de un cambio de paradigma: muchos usuarios empezaban a proponer otras vías de inicio a la música más *underground*. Era el gobierno de la subjetividad y la imposición del gusto personal. No solo se trataba de música oscura que finalmente estaba accesible sino que incluso lo marginal de lo marginal podía volverse protagonista.

Archivos DIY

Youtube fue el medio que quizá mejor capitalizó toda esta liberación de información en la era del usuario 2.0. La cantidad de grabaciones oscuras que empezaron a subirse a la red se desbordó, a la par que la crisis de la industria discográfica empezó a agudizarse debido a la nueva forma de consumo a través del intercambio de archivos en MP3 y al hecho de que para escuchar música ya no resultaba indispensable comprar discos, relegando el negocio discográfico básicamente al mundo del coleccionismo.

Es verdad que el coleccionismo existe desde que existen discos pero también lo es que mercados *online* como eBay y Discogs contribuyeron a que ese coleccionismo se expandiera.

Muchos discos empezaron a incrementar su valor una vez que estos fueron subidos a Internet y algunos alcanzaron un estatus perdido de obras maestras, como por ejemplo *Through The Looking Glass*, de Midori Takada, y *Mother Earth's Plantasia*, de Mort Garson, que tuvieron la fortuna de tener a los algoritmos de su lado.

La crisis de la industria discográfica, sumada a las posibilidades que ofrecía la tecnología como almacenamiento de información pública, tuvo sus consecuencias para el universo de la música experimental.

De alguna manera, todo ello hace posible el surgimiento de un nuevo concepto de sello discográfico independiente alrededor del mundo:

aquellos sellos que operaban bajo condiciones mínimas. Algunas personas vieron en la cultura de las *net labels* y los sellos de tirajes limitados en CD-R una nueva encarnación de la *cassette culture* de la década de 1980, en tanto que se trataba de un formato DIY y de una red de intercambio de información alternativa, pero el apego al aura del formato físico ya se había perdido por completo. La multiplicación de estos pequeños sellos fue refrescante y muy audaz, en tanto que al no haber mucho que perder financieramente se podía apostar por publicar trabajos muy radicales, cuando no trabajos surgidos de la espontaneidad más despreocupada. Recuerdo clásicas *net labels* como Ruidemos o Clinical Archives, que albergaba artistas de muchas partes del mundo, porque la idea de una conciencia global ya estaba instalada. El mundo de la música experimental era más grande que los referentes históricos y geográficos habituales, y había todo un universo de música por descubrir.

La creación de archivos musicales fue muy significativa en los primeros años de la década de 2000, y lo fue porque conllevó la construcción de un relato, de una historia que no había sido contada. Puedo mencionar algunos proyectos interesantes como el Archivo de música electroacústica latinoamericana de la Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie de Montreal, el proyecto Sonoteca de música experimental peruana del Espacio Fundación Telefónica de Perú, Sónec de Chile, o (Ready) Media en México. Por otro lado se empezaron a realizar diversas exposiciones documentales sobre la historia de los cruces entre arte y sonido en Perú, México, Chile, Argentina, Brasil, Colombia o Ecuador. En simultáneo se inició un proceso de revalorización e investigación sobre los orígenes de la música de vanguardia en Latinoamérica que cubrían un vacío respecto a la propia tradición latinoamericana. No solo se trataba de añadir una bibliografía sobre nuestros procesos en torno al desarrollo de la música de vanguardia y experimental; creo que lo importante de todo esto es que se ha generado una revisión de esta historia como un hecho de confluencias que en el contexto

actual de mega-accesibilidad se vuelve necesario atender. Si la historia de las músicas experimentales, o como quiera llamársele a todo ese mundo *underground* de sonidos extraños, es un fenómeno global, esta historia entonces debe contarse de manera global.

Museo caníbal

No se puede dejar de mencionar que la socialización tecnológica ha transformado los museos y espacios institucionales del arte no solo en la medida en que el abaratamiento e implementación de videoproyectores y sistemas de audio en los espacios expositivos han demandado nuevos contenidos, sino que también se han hecho presentes nuevos poderes económicos que ven allí a potenciales consumidores.

La galería se ha convertido en la actualidad en un síntoma de la desregulación, pues todo puede ocurrir ahí, aunque quizá lo importante es el hecho mismo del acontecimiento. El arte contemporáneo tiene la capacidad de poder aglutinarlo todo y, en este sentido, cualquier manifestación con sonido podría exhibirse. La galería se ha convertido en un terreno de experiencia maximizado donde amateurismo, cultura *underground*, música de ámbitos académicos, pop y músicas nativas pueden tener lugar, y quizá ya nadie empiece a notar la diferencia en el futuro. Esto se parece en gran medida al consumo anárquico que genera Internet y que las nuevas generaciones han incorporado a sus rutinas.

Nuevas erosiones

Cuando Alan Bishop (de los Sun City Girls) y Hisham Mayet fundaron Sublime Frequencies hacia principios de la década de 2000 crearon un nuevo concepto de distribución de músicas tradicionales que incluía al consumidor de música independiente, psicodelia y música experimental. El concepto que difundían de “anomalía sonora” era una buena estrategia para captar a ese oyente sediento de experiencias sonoras nuevas o radicales.

Sellos discográficos actuales como Discrepant Records se mueven en ese ámbito de exploración. En su catálogo más reciente podemos encontrar discos de música experimental y *sound art*, pero también de cumbia colombiana, o grabaciones de campo y proyectos etnográficos de músicas rituales de Haití o Indonesia.

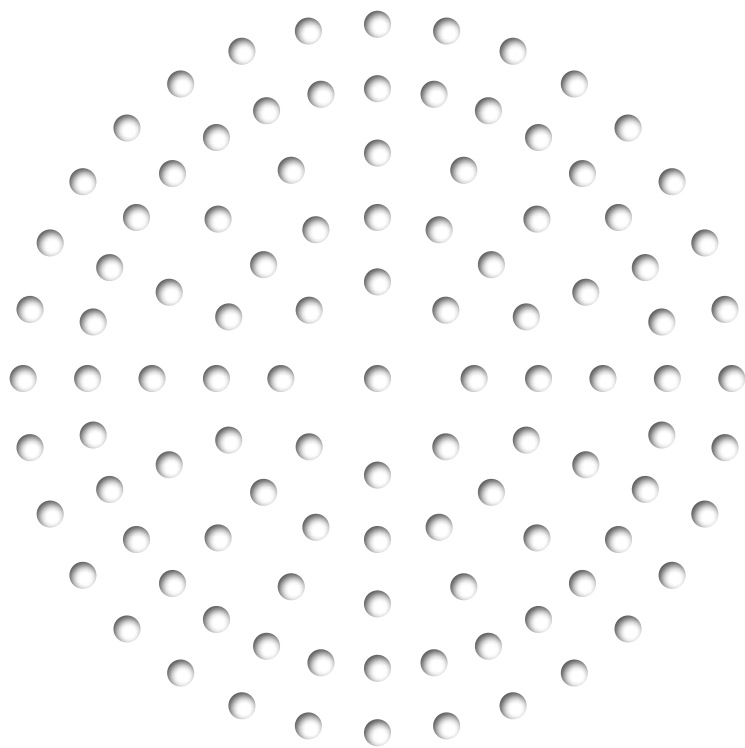
La incorporación de esas músicas rituales en un catálogo de música experimental acentúa la experiencia de escucha como posibilidad de choque ante lo desconocido. Y quizá deba verse como un deseo de querer hallar lo nuevo en aquello que es de algún modo ignoto o tiene una dimensión que solo se entiende en el contexto de una forma de espiritualidad o vivencia. Esto puede ser visto como otro síntoma de esa desregulación.

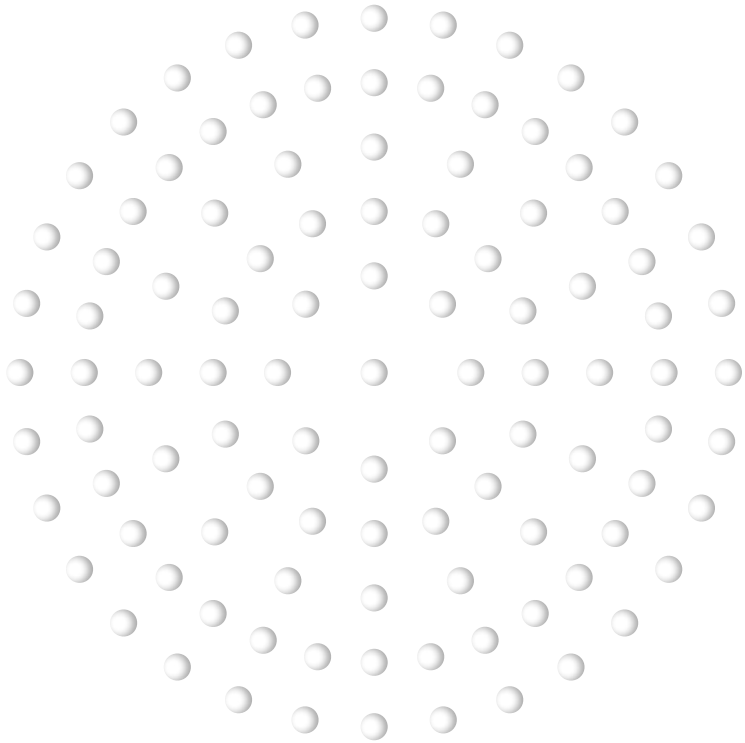
Por último quiero mencionar un caso que viene ocurriendo en Latinoamérica como en muchas partes del mundo, y es el desarrollo de un movimiento para visibilizar y generar oportunidades para las mujeres y miembros de la comunidad LGTB que integran la escena de música experimental. En el contexto de un nuevo feminismo, artistas e investigadoras provenientes de Argentina (Maia Koenig), Colombia (Ana María Romano), Costa Rica (Susan Campos), Brasil (Isabel Nogueira y Tania Mello Neiva, Coletivo Dissonantes), entre muchas otras, han abierto un espacio importante que dialoga entre géneros musicales con una fluidez que resulta muy estimulante. La iniciativa emprendida por Koenig con Feminoise, una compilación creada a partir de una convocatoria pública por Internet, ha permitido conocer el trabajo de una gran cantidad de artistas de música experimental latinoamericanas. La desjerarquización y desregulación dentro de la escena experimental ha tenido en el feminismo uno de sus síntomas más evidentes y, en cierto modo, a uno de sus agentes más destabilizadores.

En conclusión, estos aspectos del proceso que he denominado como desjerarquización y desregulación de la cultura revelan una serie de

síntomas que están transformando las condiciones y el escenario para la producción de la misma escena de música experimental. La desjerarquización radical está dando lugar a una nueva conciencia musical donde el uso creativo del sonido es la afirmación de una cultura, de una sensibilidad que se había mantenido en la oscuridad. Esta desregulación genera nuevas confluencias sonoras y empuja los conceptos establecidos hacia la dispersión. Es un proceso fascinante donde lo que está en juego es finalmente la redistribución de la atención.

¹ *Inventiones. La otra vanguardia musical en Latinoamérica (1976-1988)*, Madrid, Munster Records, 2017.





Taxonomía,
huecos y aberturas.
Una lectura continua
del mundo a través de
los fragmentos

Guy Marc Hinant

Sin dejar de andar, cantaba un himno
misterioso del que creía acordarme como si lo
hubiera oído en alguna otra existencia, y que me
llenaba de una alegría inefable.

Gérard de Nerval, *Aurelia o el sueño y la vida* (1855)¹.

Me gustaría reflexionar en este ensayo sobre una idea asociada a mi encuentro con Francisco López, hace varios años, y a mi propio trabajo en el sello Sub Rosa: lo que denominamos *escucha*, la percepción siempre singular que uno tiene de ella, los huecos que necesitamos para no reducir la perspectiva de nuestras expansiones impredecibles, la aceptación, en suma, de nuestro incognoscible.

Toro² nº 1.

Hacia una genealogía acronológica

Por la índole misma de su empresa, un
explorador nunca puede conocer lo que está
explorando hasta que lo ha explorado.

Gregory Bateson, *Pasos hacia una ecología de la mente* (1972)³.

Los problemas comienzan cuando hay que clasificar, pero es entonces cuando pensamos. Ordenar es establecer una metodología.

Pero ¿de qué tipo? ¿Con qué criterio? Como la entropía aumenta por su propia naturaleza, debemos clasificar para comprender.

Al comienzo de su obra *Pasos hacia una ecología de la mente*, Gregory Bateson dialoga con su hija, que le pregunta: "¿Por qué se desordenan las cosas? [...] Dedicamos mucho tiempo a ordenar cosas, pero [...] parece que las cosas se desordenan solas".

Moisés de León diría que conviene huir tanto del rigor de un orden establecido como de un caos informe. El objetivo es un estado ni demasiado sólido ni demasiado fluido, que no se quiebre ni se disperse. Para ello es preciso establecer una ley intermedia. Entre la columna de la Ley, de lo rígido, y la columna de la Fantasía, de lo fluido, necesitamos captar una columna intermedia. Es cuestión de densidad. Para ello debemos abrazar el conocimiento que tenemos al respecto. Se entrevé ya un primer problema, puesto que nuestro conocimiento futuro, el que nos impulsará a establecer otra forma de clasificación, no está todavía en la agenda. Lo importante no es ver los hechos tal como son visibles y reconocibles hoy, sino tal como lo serán, hipotéticamente, en un futuro próximo o lejano. Así pues, lo esencial es prestar atención a los huecos⁴. Hacen falta resquicios, aberturas, hacen falta huecos.

Debo remitirme a una conversación que mantuve con Francisco López en una de sus visitas a Bruselas. Le conté que el compositor inglés Hugh Davies había catalogado, sin excesiva dificultad, todas las piezas electrónicas creadas en la década de 1950, cuyo número siguió aumentando hasta que la labor se volvió irrealizable. Tiempo después, rodeados de tecnología y en vista de la liberalización de las artes (a grandes rasgos, músicos/estructuras – artistas plásticos/textura), le decía que a mí me costaba completar mis últimos volúmenes a causa de esa profusión inabarcable. Mi idea había sido trazar un territorio acronológico de esa música desde sus comienzos hasta nuestros días, concretamente hasta la fecha en que la interrumpí. Lo que se produjo

entonces fue fruto de mis propios conocimientos y de un tiempo definido. Si la hubieran construido otros, o yo mismo, ahora o antes, el resultado habría sido diferente. Fue en aquel momento y no en otro cuando se compuso, ni antes ni hoy. Podría tratarse de una empresa obsoleta, en el sentido de que nunca se logra *de facto* una solución definitiva, pero en realidad su belleza consiste en haber cristalizado en esa fragilidad formal. Hasta ahí pudimos llegar. Todo está en perpetuo cambio y los contemporáneos de esos cambios están marcados por la huella de su deslumbramiento. El deslumbramiento, tan necesario como el olvido, forma parte de nuestros instrumentos de supervivencia. Pero, como me dijo López entonces, era inútil empeñarse en conocer los flujos que yo estudiaba. Desde luego, aunque sabía que sería un esfuerzo baldío, no había renunciado a la idea ilusoria de alcanzar un conocimiento visto desde arriba. Después de una leve angustia, fue una liberación. La incompletitud es necesaria, la acción tiene que estar inacabada, *en evolución*, a punto de, en proceso hacia... porque entonces existe la posibilidad de potencia sin desencanto.

Kairología, en lugar de cronología, genealogías rizomáticas múltiples como testimonio de la creación sonora social de nuestro tiempo. *Mil mesetas* (1980), de Deleuze y Guattari, nos influyó mucho, sobre todo en los orígenes de Sub Rosa. Ese sistema de rizomas me salvó de la angustia frente a un mundo que se desplegaba según una lógica dialéctica que se lleva todo por delante. Pues el rizoma carece de centro, no tiene principio ni fin. Un conjunto de rizomas establece un plan, lo que Deleuze y Guattari denominan una meseta. En esa meseta se establece un conocimiento dado, un sentido. Este conocimiento, si se integra o se fusiona con otros rizomas, cambia de forma y de naturaleza. Es así como lo seco no se quiebra y lo fluido no se dispersa. Se trata de recomponer, de reordenar.

La proliferación exponencial de las producciones debida a un tipo de máquinas inéditas, un hecho ligado a la tecnología, contribuye a "una constelación de minúsculas unidades de publicaciones, de

distribuciones, de presentaciones e intercambios de productos culturales en gran parte incontrolados”, al margen de las consideraciones académicas o comerciales que la época suscita también, cada vez más, pero en otros lugares. Ahora bien, esos lugares ya no se tocan. Hay intersticios.

Remontemos. La idea de una genealogía es opuesta a la idea del hombre perdido que indaga los orígenes del ser que es, la mitología de la que proviene su fuerza perdida. Por el contrario, consiste en partir del momento en que uno se encuentra, del mismo modo que Nietzsche perfora la genealogía de la verdad, del bien, del mal, de lo prohibido, de los sentimientos amorosos, de los contratos. El resultado inevitable es la formulación de propuestas absolutamente contradictorias. Nada remonta como un pez un río si no un significado que se pierde en una sucesión de comienzos.

Y así, mientras yo estaba al final de mis antologías, las históricas y las otras, las acronologías y las composiciones de todo tipo, los elementos infinitesimales que nunca conoceremos, el conjunto de todo ello avanzaba hacia lo incognoscible y lo anónimo. Pues es inútil querer conocerlo todo, me dice López, frente a una sopa de miso. Estar en un incognoscible y aceptarlo es lo que empecé a hacer antes de que la sopa se enfriara.

Toro nº 2.

El arte del sonido

es el lugar de los sonidos

Por consiguiente, en tanto soy cautivado por más cosas, más son las personas que siento que me cautivan, porque diversos y diferentes son los escalones de la belleza. Este de una manera, aquel otro de otra, me inflaman y cautivan por variadas razones.

Giordano Bruno, *De los vínculos en general* (1590)⁵

David Toop concibió la exposición *Sonic Boom. The Art of Sound*, en la Hayward Gallery de Londres, en el año 2000. Este extenso espacio de instalaciones sonoras representa una etapa decisiva, a la vez un logro y el punto de partida de múltiples manifestaciones similares en las que se fusionan sonidos, músicas, imágenes conmovedoras, arquitecturas y esculturas. Fue la primera experiencia de gran amplitud que tuve ocasión de ver en el ámbito de las exposiciones que conceden un espacio espectacular al sonido. Por supuesto, el sonido (a menudo acompañado de vídeo) ya había irrumpido antes en los museos y las galerías, pero de modo marginal (Nam June Paik, Joseph Beuys, Wolf Wostell, por mencionar únicamente a los más próximos a Fluxus). Eran puntos de ruido en un espacio de silencio.

La definición más acertada de la instalación sonora sigue siendo la de Bastien Gallet: instalar sonidos no significa realizar una instalación plástica de sonidos, sino disponerlos en un lugar. Instalar sonidos significa componer una extensión y su encuentro con un lugar. La instalación sonora es música siempre que se conciba la música de otra manera, no como el arte de los sonidos, sino como el arte de las extensiones (y de las duraciones) sonoras, en relación con lugares de los que dispone o que inventa.

Esta reflexión me dio una especie de clave para pensar más adelante un cuadro absolutamente simple que clasifica la efusión aparentemente caótica de los dispositivos emergentes en aquel momento. Entonces imaginé una posibilidad de ordenación⁶.

1. Las formas manifiestas de la instalación

sonidos sin soporte (A)

sonido ambiente en interacción con el exterior (A-a)

sonido que desdibuja el paisaje sonoro exterior (A-b)

creación de sonidos interactivos (A-c)

trabajo sobre el lenguaje (A-d)

objetos (B)

soporte material de la difusión del sonido: altavoz... (B-a)

soporte material de la difusión visto como escultura (B-b)

soporte escultura productor de sonido (B-c)

soporte pintura (mostrada en paralelo al sonido) (B-d)

vídeo (C)

material visual en relación directa con el sonido (el vídeo que produce su propio sonido) (C-a)

material visual en relación indirecta con el sonido (el sonido es producido por otro soporte) (C-b)

performance (D)

asociada a las artes plásticas (D-a)

asociada a la estructura musical (D-b)

2. Origen del que nacen los conceptos

artistas plásticos (O)

Coexisten tendencias muy diversas: de los neominimalistas de marcada tendencia tecnológica (Ryoji Ikeda) a los adeptos de un nuevo *arte povera* (Steve Roden) o *low tech*

músicos (E)

Músicos que tienen la voluntad manifiesta de trascender las categorías existentes

artistas plásticos/músicos (OE)

Muchos de los músicos de la escena electrónica que comenzaron en la segunda parte de la década de 1990 surgieron de las artes plásticas pero eligieron el sonido como campo de exploración

3. Eje fantasma oscilante: la relación exterior><interior

La instalación exterior resulta estar, de facto, en interacción con todo el sonido ambiente (X)

Por el contrario, la instalación interior está aislada de los ruidos del mundo (Y)

Así, B-c/OE/Y podría ser un artista con una doble formación plástica y musical que produce una instalación sonora utilizando como soporte el material de difusión sonora en una galería o un museo. Podría ser el trabajo de Christian Marclay, por ejemplo.

Dejo a su reflexión esta sencilla metodología que puede aplicarse a cualquier espacio museístico conocido o desconocido. Todo debe caber en la mano (o en un libro) o extenderse hasta el infinito en un espacio no identificable.

Toro nº 3.

Escucha y percepción de lo que (quizá) no es

Toda experiencia es subjetiva. Son nuestros cerebros los que fabrican las imágenes que creemos "percibir". Los procesos de la percepción nos son inaccesibles; solo tenemos conciencia de los productos de esos procesos, y, desde luego, son esos productos los que necesitamos.

Gregory Bateson, *Espíritu y naturaleza* (1979)⁷.

Isaac Newton descubrió, hace mucho tiempo, que los colores realmente no existen, que la luz es incolora y que los colores solo tienen realidad en nuestro cerebro (como bien sabe cualquier practicante del budismo kagyú). Lo mismo ocurre con los sonidos: todo sucede en el interior, no en el mundo exterior, que está vacío y carece de voz.

Todos, en un principio, aunque hayamos olvidado el contenido, la intensidad o el lugar, en algún momento hemos tenido la experiencia de la escucha antes de la escucha, antes de saber escuchar, antes de saber lo que es escuchar, lo que produce en nosotros, no solo una música creada a tal efecto, sino el espacio en el que uno vive, escuchar el Tiempo, podríamos decir.

Un día, cuando era niño, quise conservar en la memoria una escena, *a priori* de una gran banalidad: mi padre saliendo de su casa. Recuerdo perfectamente en qué calle sucedió, recuerdo muy bien que me dije que tenía que memorizar aquella escena y no olvidarla nunca. Me dirigí hacia el coche y me volví para recordarlo en el instante en que mi padre salía por la puerta, caminaba por la acera y cruzaba la calle estrecha para venir a mi encuentro. Cerré los ojos para no mezclar lo que veía con el recuerdo que debía conservar. Solo me acuerdo de que cerré los ojos y de la sonoridad tranquila de la calle.

Al igual que Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty pensaba que era imposible conocer un objeto en sí mismo, que solo se puede aprehender el objeto a través de su accesibilidad a la conciencia humana. Es decir, el hombre solo puede concebir el objeto a través de los medios impuestos por los límites a su percepción. Tautología fenomenológica.

Cabría pensar que escuchar es un acto no procesado, salvo por el procesamiento que realiza el cerebro a través del oído, la cóclea, el estribo y otros utensilios complicados y valiosos. Dicho de otro modo, lo que percibimos, sea cual fuere nuestra posición, con los instrumentos de que disponemos, lo percibimos aquí, que es donde todo se considera y se inventa, exclusivamente aquí. Sigamos escuchando.

Descripción sonora de un sendero, el de Soldaten (parque nacional de Stora Sjöfallet, al norte de Suecia). La ruta asciende hacia un torrente que desagua en la cima de una montaña. Primero se oye su estruendo sordo y lejano; más tarde, al adentrarse en el bosque, el sonido desaparece gradualmente con la escorrentía más clara y matizada de un arroyo que desciende sobre un lecho de guijarros. Lo peculiar es que el camino se acerca o se aleja y el sonido del agua cambia en función de ese vaivén. Cada vez que el camino bordea el cauce por

un tiempo, su sonoridad parece diferente: el nivel de la pendiente, el material sobre el que discurre, etcétera. En un determinado momento, se instala en la sonoridad una forma de estereofonía, cuando confluyen dos rápidos. Al llegar a la cima, el estrépito borra poco a poco cualquier otro ruido.

El sonido de la ciudad, de esa ciudad (la tuya, antes), ese sonido que cambia y que resulta ya irreconocible, que se olvida (en realidad, se disipa). Al volver a escucharlo regresamos a un pasado lejano a la velocidad de la luz (mucho más rápido que a través de la visión de una fotografía íntima o revelada). Un día, en algún lugar, en otro lugar, en cierta región que uno recorre por casualidad, de pronto resurgen las mismas sonoridades, las mismas grúas lejanas, las mismas máquinas, las mismas voces.

En la terraza, un colirrojo intenta colarse por un agujero justo encima de la puerta. Al menor gesto, huye y vuelve enseguida en un bisbiseo de alas, el leve susurro de alas invisibles que nunca he sabido describir (quizás por no haberlo escuchado bien).

Un loro imita a un gallo, a un miná, a un teléfono móvil (un modelo de tonos antiguos se perpetúa así en la jungla). Ecos de una tecnología lejana, de voces olvidadas.

Un vecino había construido un arpa eólica, por la noche se oían sonidos vocales, lamentos. Era una simple caja de madera y algunos acordes, colocada en un árbol. Aunque sabíamos dónde estaba era difícil localizar los sonidos, por lo que en varias ocasiones, especialmente al anochecer o durante la noche, nos parecía que se había desplazado (a pesar de que seguía en el mismo lugar).

Intento de descripción. Caminando por una calle de Nueva York (podría haber sido en otro lugar o tal vez no), en la constante resonancia del tráfico, después de someter mis tímpanos a un

tormento (despegue, aterrizaje y después de escuchar numerosos conciertos para la banda sonora de una película sobre Zbigniew Karkowski realizada en China), precisamente subiendo por la Sexta Avenida, sentí que los sentidos me abandonaban en serio. Efectivamente, oía con diabólica precisión los susurros de un patio trasero, que calculé estarían a treinta metros de distancia. En cambio, el resto se parecía a lo que percibimos al colocar la oreja en una taza vacía, combinado con algunos crujidos. Lo que entonces distinguí con absoluta nitidez eran los diferentes planos sonoros, como si topografiara y marcara con tiza cada distancia. Paradójicamente, lo más preciso era lo más pequeño y lo más alejado, la algarabía indeterminada que tendía a disolverse en el vacío. Sin embargo, vacilé, algo angustiado por la posibilidad de que esa fuera la nueva realidad de mi percepción. El fulgor del fenómeno desapareció tan rápido como había surgido. Solo volví a sentir algunos acúfenos de diferentes tonalidades cuando me sumí en el silencio de la galería.

Durante las semanas que pasé en Nueva York, en el apartamento *sonorizado* de Michael J. Schumacher, estuve particularmente atento a la percepción que tenía de lo que era natural y de lo que hubiera podido ser añadido, inmerso en el sentimiento de que nada surge de inmediato, nada comienza a partir de un punto definido, sino que, por el contrario, todo comienza sin haberse iniciado formalmente. Permanecía atento a todo, como si nada se me escapara. No fue hasta el final de la estancia cuando me percaté de que la instalación sonora era defectuosa (es más, Michael me confesó que no la había instalado todavía, solo la había proyectado).

Percibía las frecuencias eléctricas de los acúfenos producidos por un concierto del día anterior. Durante mucho tiempo no supe si ese sonido era real o no. Fui a la cocina y allí vi una polilla que se golpeaba contra una bombilla.

Cuando no haya nada más que decir, escucharemos un estrépito producido por la entropía definitiva de nuestras células y tendremos que elegir el silencio y la luz. Tal vez en ese silencio habrá algo más: ¿voces? Olvídelas, diríjase hacia el silencio y la luz. El ruido solo es para los vivos (y los moribundos), pero no para los muertos.

¹ Trad. cast. de José Benito Alique, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2011, p. 41.

² En tres ocasiones, sustituyo aquí la división lógica de los capítulos por la idea de un toro geométrico, como un espacio replegado sobre sí mismo, aparentemente finito, aunque no lo sea.

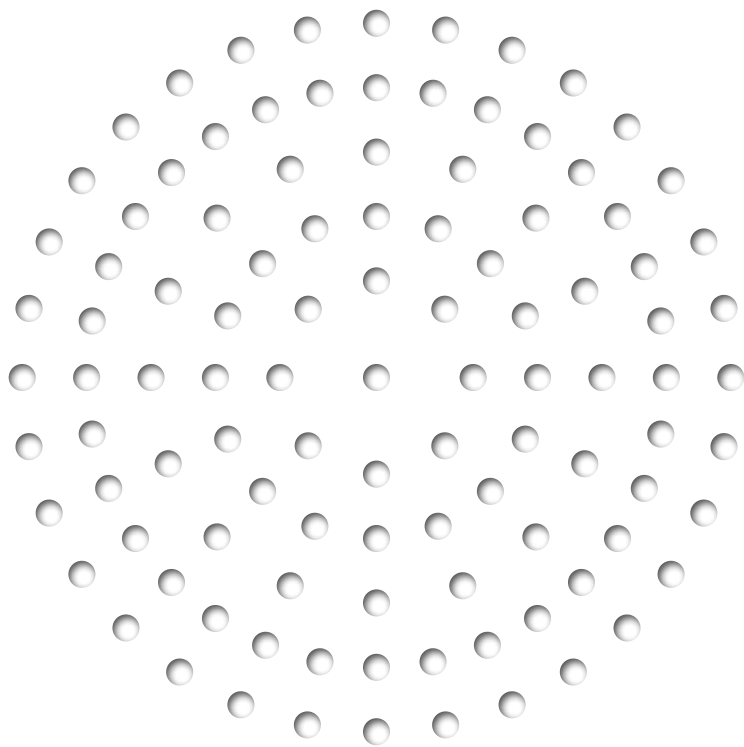
³ Trad. cast. de Ramón Alcalde, Buenos Aires, Lohlé-Lumen, 1998, p. 16.

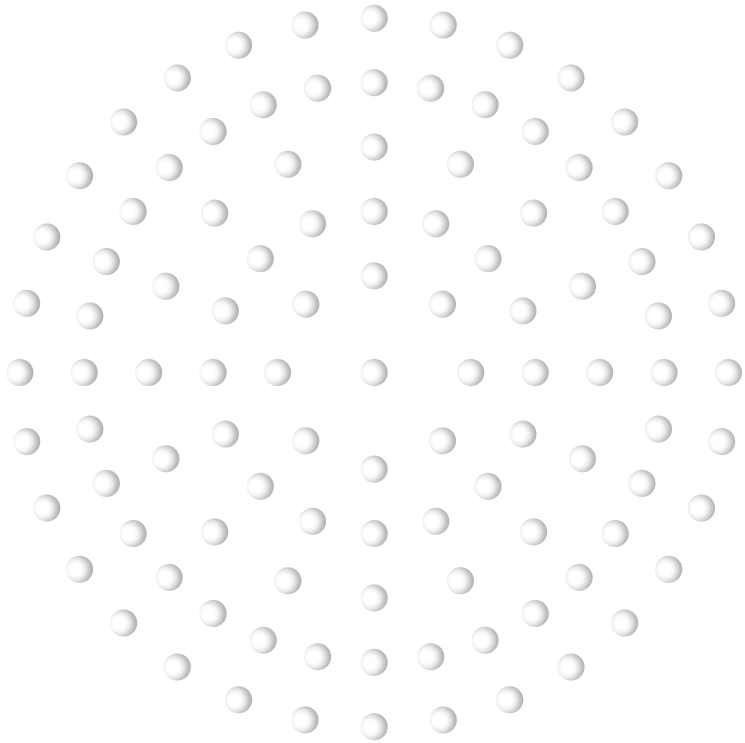
⁴ El hueco tiene aquí dos funciones, irrumpir en un espacio todavía desconocido que se llenará de algo ignoto y como resultado de una abertura voluntaria (evocación de un lienzo de Lucio Fontana, de 1963).

⁵ Trad. cast. de Ezequiel Gatto, Buenos Aires, Cactus, 2007, p. 72.

⁶ Bastien Gallet, *Composer des Etendus (l'Art de l'Installation Sonore)*, Ginebra, HEAD - Haute École d'Art et de Design, 2005

⁷ Trad. cast. de Leandro Wolfson, Madrid, Amorrortu editores, 1982, p. 42.





Te veo escuchar

Salomé Voegelin

Cantar con auriculares

Ponte unos cascos
sin conectar a ningún aparato
y
canta a voz en grito¹.

Intenta interpretar esta partitura textual en un museo o en una galería. Observa cómo los demás visitantes clavan su mirada en ti, y siente la vergüenza y el bochorno cuando el guardia de seguridad te avisa con unos golpecitos en el hombro y te pide que pares inmediatamente.

Después de recibir el aviso, fue al servicio, para estar sola porque se sentía toda aturdida. Se miró maquinalmente en el espejo que colgaba sobre el lavabo sucio y agrietado, lleno de pelos: la imagen de su propia existencia. Le pareció que el espejo opaco y oscurecido no reflejaba ninguna imagen. ¿Acaso se habría esfumado su existencia física? Pero esa ilusión óptica se desvaneció y entrevió la cara deformada por el espejo ordinario, la nariz que parecía enorme, como la nariz de cartón de un payaso².

La deformidad anuncia el desenlace del relato y el futuro de “la muchacha” en *La hora de la estrella*, de Clarice Lispector. Presagia su existencia en la imagen de un espejo agrietado que no proyecta ningún reflejo, solo produce una forma monstruosa.

¿Cuál es la imagen de la propia existencia del sonido? ¿Qué espejo opaco refleja el acto de nuestra escucha cuando lo único que se ve es el instrumento tecnológico que permite oírlo? Los auriculares que posibilitan la escucha de obras que no se pueden ver pero que están dotadas de una extensión invisible que agrieta nuestra propia existencia cuando sus sonidos ocultos empañan la certidumbre de lo que nos rodea. Al igual que la apariencia de la muchacha, la apariencia del sonido es monstruosa, vampírica. No se refleja en el espejo del cuarto de baño, sino que deforma y altera nuestra manera de ver el mundo. Y la muchacha piensa que “no estaría del todo mal lo de ser vampiro, porque le iría bien un poco de rubor de sangre en su cara amarillenta”³.

Las obras sonoras, en concreto las que se escuchan con auriculares, son vampíricas, en cierto sentido, y pueden añadir “un poco de rubor” a las paredes del museo. Para agrietar la certidumbre de su apariencia, el valor y la convención de su organización, y ponerle una nariz de payaso. Esto que acabo de decir no es una sugerencia frívola ni una broma. El payaso no es un bufón, sino una estrategia curatorial seria que consiste en introducir una acción performativa para lograr una interacción diferente. En este caso, la acción de escuchar con auriculares en un espacio público que a lo largo de la historia siempre se ha concentrado en la observación, permite transformar la situación normal del museo en una experiencia distinta. Una experiencia de lo invisible. De lo que no se puede ver porque no se encuentra en la sala. Y que, por tanto, rebasa los límites del proyecto museístico convencional pero, aun así, “contamina” su entorno. En ese sentido, la “payasada” de escuchar con auriculares obras que no se reflejan en el espejo del museo es una maniobra subversiva. Cuestiona las normas de la observación artística, y también la convención más reciente de

la audioguía, pues sitúa el propio arte dentro de los auriculares. Esta estrategia curatorial no es carnavalesca, sin embargo⁴. No invierte la situación del museo para convertirlo en un antimuseo: un museo en el que no se contemplan ni se coleccionan obras. Más bien amplía lo que pensamos que vemos con ayuda de un sonido que no se ve. Y de esta manera amplía la definición de museo, de lo que puede albergar, de lo que puede exhibir, del acto de coleccionar obras y de su papel de intermediario.

En este sentido, esta “payasada” curatorial no es una mera bufonada, sino una estrategia crítica que no se puede despreciar. Su criticalidad radica en su capacidad para reformular nuestra relación con el museo, su vocación de coleccionar y de definir un canon, sin caer en una lógica antinómica. En lugar de ello, esta estrategia aprovecha la forma arquitectónica, pero corrige las expectativas de relación con la obra y con la institución, la del museo y la del arte sonoro; y pone de nuevo en práctica la noción de una apreciación artística colectiva a través de la escucha simultánea en escenarios separados.

Según Paul Routledge, “la práctica de la payasada (y los elementos de otras formas de teatro físico)” son una forma de actuación subversiva que favorece el compromiso y la participación, y mueve a la gente a interpretar que “la responsabilidad es un acto de constitución de la propia identidad”⁵. En el contexto del museo, de la galería de arte o de la sala de conciertos, esta actuación subversiva no solo activa el acto de constitución del público —la constitución de la propia identidad del sujeto artístico—, sino también la del arte sonoro y la del museo, a través de una reconstitución del objeto del arte y de su infraestructura: de la exposición, de la colección y de sus valores, y también de sus mecanismos de producción y de recepción, que se cuestionan desde el punto de vista de las expectativas de normalidad.

Routledge habla del Clandestine Insurgent Rebel Clown Army (CIRCA, Payasos Rebeldes Insurgentes Clandestinos) y de sus apariciones

como activistas políticos en las protestas en contra de la cumbre del G8 en Gleneagles (Escocia) en 2005, por ejemplo, donde llevaron a cabo “una serie de prácticas somáticas —maniobras, juegos, mímica— que alteran el ‘espíritu’ del acontecimiento de la protesta” y provocan “una solidaridad sensorial y un espectáculo ético”⁶. Si trasladamos estas ideas al mundo del arte, podemos considerar que la criticalidad de la escucha colectiva con auriculares en el contexto del museo altera el “espíritu” de la exhibición visual y también de otras exposiciones de arte sonoro y conciertos más convencionales. Favorece la solidaridad de nuestra participación como actores: escuchamos, caminamos, incluso cantamos, en silencio y en voz alta, cada uno refugiándose en sus propios auriculares. Y hace posible una ética de la participación, una experiencia de la escucha como acción, como un acto responsable de participación que crea una solidaridad sensorial que no está justificada por el museo ni por ningún otro registro musical o artístico sino por la escucha en sí misma.

En este sentido, la escucha es lo más importante del arte sonoro. No lo que reproduce —oculto detrás de la tecnología y del espectáculo cultural, y también de las expectativas canónicas y de las jerarquías de producción— sino lo que yo veo que haces, lo mismo que yo, pero de manera diferente: te mueves con tus auriculares, en un acto contingente que en su forma es común, aunque cada persona genera una escucha diferente. Y, por tanto, el acto de escuchar es aquello en lo que yo participo, con mis propios auriculares, caminando y cantando a pleno pulmón, aunque desafine. Este acto de escuchar me obliga a participar en esta actuación colectiva que altera la presentación visual. Crea espectáculos éticos que obligan a la responsabilidad de la participación y no muestran la ilusión de lo real, sino que “exponen la realidad de las propias ilusiones de los que participan”⁷. En otras palabras, estos espectáculos colectivos de oyentes con auriculares no respaldan una visión normativa, los mecanismos previstos de la exhibición artística y la audición convencional de su contenido. Más bien, ofrecen una comprensión

física y somática de la producción de un espacio diferente, una ilusión aparente de lo inmaterial que sin embargo es real. Así, revelan otra perspectiva, otro estado de la realidad, liberado de convenciones instituidas y de expectativas auditivas. E inventan otra manera potencial de ser, de actuar y de inter-actuar con las obras, entre nosotros y con el mundo, en el espacio de los espejos agrietados y los reflejos que se han esfumado, pues “parecía que no tuviese sangre, a menos que en algún momento la derramara”⁸.

El líquido de su sangre una vez derramada no se refleja como la luz. No se duplica a sí misma, sino que “al encontrar un obstáculo se desintegra y se desplaza hacia fuera en direcciones diferentes”⁹. Su sangre no conserva su forma y no produce una diferencia sino que se dispersa en formas plurales y en direcciones diferentes. Y, al hacerlo, agrieta la certidumbre de la apariencia, la de la muchacha de Lispector y la de la obra de arte sonoro, que se escucha invisiblemente a través de los auriculares para crear una diferencia plural que describe un movimiento centrífugo que sigue diversas trayectorias.

Karen Barad hace referencia a esta comparación entre la luz y los fluidos cuando analiza la óptica difractiva desarrollada por Francesco María Grimaldi, un científico del siglo XVII que reformuló la óptica geométrica, basada en la reflexión y la refracción, después de observar cómo la luz divergente penetraba en una habitación oscura a través de dos pequeñas rendijas superpuestas. En este experimento observó que los bordes de los rayos de luz divergentes eran difusos, de tal manera que “dentro de la región de la sombra aparecían franjas de luz”, lo cual “frustraba” la división binaria entre luz y oscuridad, un fenómeno que nos puede servir como metáfora para ilustrar una diferencia no binaria, que no duplica sino que interfiere¹⁰.

Barad explica que esta “difracción es el efecto de las diferencias”, el efecto de las diferentes longitudes de camino que tiene que recorrer la luz hasta llegar a un punto en particular¹¹. E introduce

este concepto en el análisis de la diferencia, que a su entender no se define simplemente por oposición, por “lo que no es”, sino como una serie de modelos de diferencia que se difractan y crean un reflejo que no duplica, que no se comporta igual, sino que genera “patrones de diferencia que marcan la diferencia”¹².

Según Donna Haraway, esta diferencia diferente no encaja en las taxonomías ni en los mapas existentes, infraestructuras que protegen las ilusiones de realidad. En lugar de ello, crea nuevos modelos que interfieren con los hechos, las expectativas y las normas. No queda fija en la diferencia, sino que muestra sus efectos.

La difracción no produce un desplazamiento de “lo mismo”, como sí hacen la reflexión y la refracción. La difracción es una cartografía de la interferencia, no de la réplica, el reflejo o la reproducción. Un modelo difractado no indica dónde aparecen las diferencias, sino *dónde* aparecen los efectos de la diferencia. En tanto que tropos, para las promesas de los monstruos, lo primero invita a la ilusión de la posición esencial y fija, mientras que lo segundo nos habitúa a visiones más astutas¹³.

La obra de arte sonoro está formada por ondas que se comportan como el líquido y siguen la óptica de la difracción para adentrarse en la sombra difusa de lo que no se ve, donde nosotros necesitamos la visión más astuta de lo monstruoso, que se mueve sin reflejarse. De este modo, las ondas desarman y alteran el espacio del museo y de la sala de conciertos, creando interferencias con un “poco de rubor” sin negar el espacio arquitectónico. Los sonidos que se presentan en el museo con ayuda del recurso curatorial lúdico de los auriculares poseen el potencial de producir esta interferencia por medio de la participación y la responsabilidad. Y así se otorga a las ondas la posibilidad de hacer audibles los efectos de la diferencia sin volver a alinearlos a favor o en contra de “lo mismo”. Se adentran más bien en diferentes modelos de articulación que manifiestan de manera

invisible la pluralidad infinita de las realidades del sonido que no se duplica y que por tanto no confirma los cánones taxonómicos del arte o de la música, sino que posee el poder emancipatorio de desplazarse hacia fuera, en diferentes direcciones, libre de hechos históricos, para trazar el mapa en lugar de seguirlo.

Y, por tanto, el arte sonoro que ejecuta los modelos de la difracción no aspira a la refracción como repetición, sino que revela una diversidad no binaria que es potencialmente infinita. Hace sonar la posibilidad de un arte "que atraviesa una infinidad de materializaciones de lugares y momentos, una superposición o entrelazamiento que nunca se cierra, que nunca termina"¹⁴. Los auriculares permiten esta superposición de entrelazamientos en la medida en que favorecen la presentación simultánea de una pluralidad de obras. Unas al lado de otras llenan la sala y el tiempo de forma inaudible, sin neutralizarse mutuamente. De esta manera, tienen el potencial de presentar una pluralidad de historias sin un hilo jerárquico.

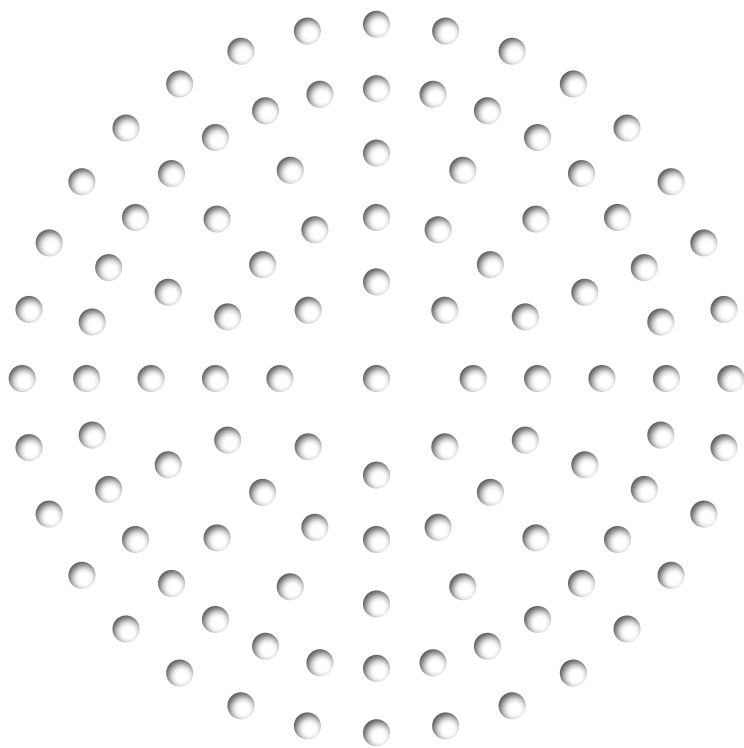
E impiden un único reflejo, pues no permiten que los comisarios destaquen unas obras determinadas por encima de las demás: impiden la reproducción de la obra adecuada, y de los sonidos adecuados, y la satisfacción de la expectativa histórica de conseguir que el futuro del arte sonoro se base en el valor de un único pasado. Los auriculares no crean una formación canónica ni una línea cronológica a partir de unos hilos de sonido invisibles. En lugar de ello, nos permiten actuar colectivamente y crean, o al menos me gustaría imaginar que lo hacen, la sensación de que son inagotables: evocan una producción infinita y una elección contingente, fluida, que puede cambiar y que se incrementa diariamente. En sus listas de reproducción conceptuales están incluidas todas las obras que se podrían incluir, incluso aquellas que no conocemos aún.

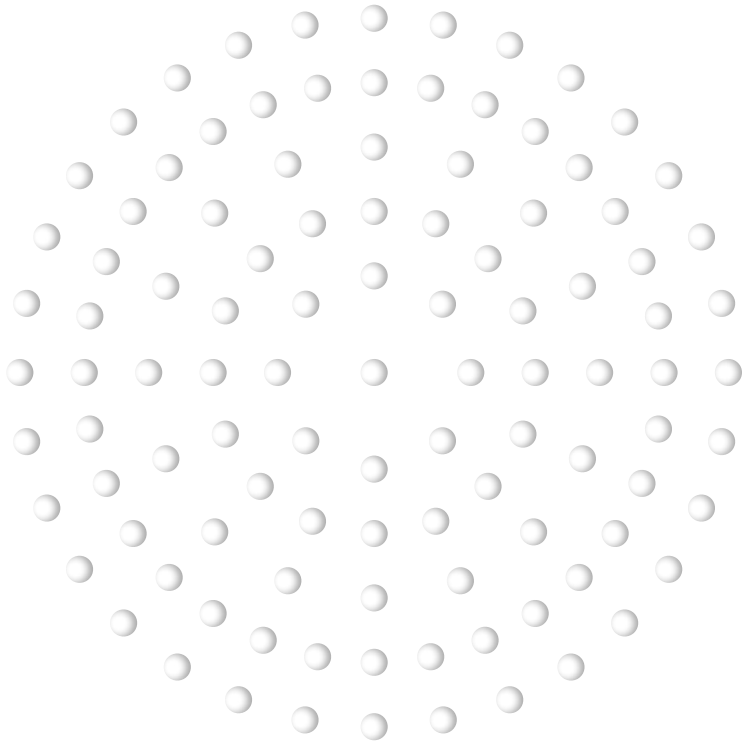
El hecho de que no podamos escuchar todas las obras que se presentan en la exposición significa que podemos imaginar que

nuestras propias opciones forman parte de la selección, que están sonando en este momento en los oídos de otra persona. La ingente cantidad de obras contradice la idea de la completud y la comprensión, e invita más bien a la escucha de la totalidad, lo audible y lo que aún no se ha escuchado. En ese sentido, la exposición entendida como una performance con auriculares reformula la definición de canon en cuanto historia singular y geografía delimitada por unas fronteras que legitima la validez y el valor del arte sonoro. La simultaneidad de obras borra las fronteras y cuestiona su legitimidad en relación con nuestra escucha, colectiva pero independiente, que crea un movimiento difractivo, hacia fuera, en todas direcciones. De esta manera, el sonido enmienda la autoridad curatorial. Pone en entredicho la autoridad del comisario como única persona capaz de conceder valor y mérito, pues pone el acento, más bien, en el afán por conseguir que todos participen en el proceso curatorial: que presten atención y escuchen, que sean curiosos, que abran los oídos y que se dejen llevar por lo audible para escuchar más obras diferentes. Y al igual que el CIRCA y sus acciones políticas, al escuchar nosotros también formaremos un ejército rebelde que escucha la ilusión de lo real y la tira abajo a través de la ejecución colectiva de infinitas posibilidades sónicas que constituyen la realidad de sus propias ilusiones. Y así evitamos el valor de un reflejo único y nos adentramos en el infinito de una canción plural.

Si no logro tirar abajo la torre
de la ciudadela de la realidad,
cantaré a las estrellas del cielo
como nadie lo ha hecho aún.
Cantaré que mi deseo permanece,
el que jamás halló reposo,
que de encima se sacude la lira
como si la labor del canto quedara hecha¹⁵.

- ¹ "Headphone Singing", 10 de junio de 2019, www.soundwords.tumblr.com [Última consulta: 02-12-2019]
- ² Clarice Lispector, *La hora de la estrella*, trad. cast. de Ana Poljak, Madrid, Siruela, (1977) 2018.
- ³ *Ibid.*
- ⁴ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. cast. de Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza Editorial, (1941) 2003.
- ⁵ Paul Routledge, "Sensuous Solidarities: Emotion, Politics and Performance in the Clandestine Insurgent Rebel Clown Army", en *Antipode*, vol. 44, nº 2, 2012, p. 433.
- ⁶ *Ibid.*, p. 428.
- ⁷ *Ibid.*, p. 432.
- ⁸ Clarice Lispector, *óp. cit.*, p. 25.
- ⁹ Karen Barad, "Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart", en *Parallax*, vol. 20, nº 3, 2014, p. 170.
- ¹⁰ *Ibid.*
- ¹¹ *Ibid.*, p. 172.
- ¹² Karen Barad, entrevista en Rick Dolphijn e Iris van der Tuin, *New Materialism: Interviews & Cartographies*, Ann Arbor, Open Humanities Press, 2012, p. 49.
- ¹³ Donna Haraway, "The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others", en Lawrence Grossberg et al. (eds.), *Cultural Studies*, Nueva York, Routledge, 1992, p. 300 [Trad. cast. de Jorge Fernández Gonzalo, *Las promesas de los monstruos*, Barcelona, Holobionte, 2019].
- ¹⁴ Karen Barad, "Diffracting diffraction", *óp. cit.*, p. 169.
- ¹⁵ Edith Södergran, "Revancha", en *Encontraste un alma. Poesía completa*, trad. cast. de Neila García Salgado, Madrid, Nórdica, (1918) 2017.





La inmaterialidad, el sonido y el espacio artístico

Caleb Kelly

El año 1969 marcó un punto de inflexión en muchos sentidos, en particular en el mundo del arte, donde la materialidad del objeto artístico experimentó un cambio radical. Aparecieron numerosas obras individuales que, en lugar de prestar atención al objeto artístico singular y cosificado, se centraban en el público y en la experiencia del aficionado asiduo a los espacios artísticos. En esas obras se alteraba el entorno museístico para que el público tomara conciencia de su propia presencia y de la percepción de su propia percepción. Las obras, en virtud de esta reorientación, planteaban ahora la siguiente pregunta: si el arte se puede centrar exclusivamente en la experiencia y cualquier cosa puede ser arte, ¿podría la experiencia no visual convertirse en el propio objeto artístico?

Estos cambios son fundamentales para nuestra comprensión del arte sonoro contemporáneo, pues allanaron el camino para el desarrollo de prácticas de arte efímero como el vídeo y la performance, además de las obras basadas en el sonido como medio primario. En este ensayo analizaré en primer lugar los experimentos relacionados con la inmaterialidad que se produjeron en el último año de la década de 1960, y después me centraré en la inmaterialidad del arte sonoro contemporáneo, un arte situado en el contexto de la crisis ecológica actual.

— — —

Se suele pensar que la obra de arte persiste a través del tiempo y posee una naturaleza sólida y visible. Los materiales tradicionales de la escultura, por ejemplo, son la madera, la piedra y el metal. En la década de 1960, los materiales predominantemente sólidos del arte visual experimentaron un cambio, pues los artistas se esforzaron por conseguir el acceso a los procesos de producción que hasta entonces habían estado fuera de su alcance⁴. Artistas como Robert Morris, Eve Hesse y Bruce Nauman empezaron a crear obras con materiales que no eran ni mucho menos permanentes y que eran fáciles de conseguir. Lucy Lippard definió este fenómeno como una “desmaterialización” del objeto artístico, y observaba que eran muchos los artistas que apilaban objetos para construir formas muy alejadas de las estructuras industriales de la escultura moderna de mediados del siglo XX. Si el látex, el heno y las hojas podían convertirse en materiales escultóricos, entonces ¿podrían convertirse las cosas verdaderamente inmateriales, como el sonido, la energía y el movimiento, en material del arte?

En 1969, algunos de los artistas más conocidos de la época ya empleaban con regularidad el sonido como material. Tanto Bruce Nauman como James Turrell y Michael Asher introdujeron el sonido en sus instalaciones, piezas en las que en ocasiones no se utilizaba ningún objeto en absoluto. El sonido es una parte importante de nuestro conocimiento experiencial y, a partir de entonces, los artistas siempre se han esforzado por sacar partido tanto al sonido como a nuestro sentido del oído para producir obras cuyo significado radica en la propia experiencia. El sonido como fenómeno es producido por un acontecimiento y se propaga a través de las ondas. Para que nosotros percibamos estas ondas sonoras es necesario que se introduzcan en nuestro cuerpo. Así, el sonido entra en nuestros conductos auditivos, en nuestra boca y en nuestro pecho; hace vibrar nuestros pies y sube por nuestras piernas. Esta introducción tan literal

es diferente de la visualidad; el contacto del sonido transmite una poderosa sensación de presencia. El sonido, por tanto, es una señal de lo intangible y una experiencia física, dos cosas que los artistas anhelan profundamente desde mediados del siglo pasado.

Este cambio también dio lugar a un replanteamiento de la noción de experiencia y del papel que esta juega para el público, algo que el arte moderno había desdeñado por considerarlo una preocupación secundaria en el mejor de los casos. El artista que marcó el camino en este sentido fue Michael Asher, que creó dos instalaciones no objetuales en 1969. La primera la concibió para la influyente exposición *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, que tuvo lugar en el Whitney Museum of Art². Su obra sin título era literalmente una cortina de aire que el público tenía que cruzar. Al hacerlo, experimentaban la obra de una manera sutil pero táctil. La pieza la generaba un ventilador de tamaño industrial instalado al otro lado de un pasillo que comunicaba dos salas, y cuando el público la atravesaba, la experimentaba de una manera completamente diferente a la visualidad manifiesta que se podía esperar en una galería de arte. La historiadora del arte Kirsi Peltomäki explica que “en lugar de contemplar el arte, se invitaba a los espectadores a sentir la leve brisa contra su piel”³. La propia obra tocaba al público, se introducía en su cuerpo y le alborotaba el pelo. Algo muy similar a la manera en que el sonido interactúa con nosotros: nos toca, nos hace vibrar y entra por nuestros orificios —oídos, bocas, narices y cavidades pulmonares. De esta manera, la división entre la obra de arte y el público que se establece a través de lo visual —en la que la obra siempre está “allí”— quedó superada, pues la obra se introducía literalmente en el cuerpo del público.

La segunda pieza de Asher la creó para la muestra *Spaces*, que se inauguró a finales de 1969 en el Museum of Modern Art de Nueva York y fue quizá la primera exposición basada en la instalación que organizó esta institución. La muestra constaba de cinco salas

independientes ocupadas por obras de Robert Morris, Dan Flavin, Larry Bell, Franz Erhard Walther y Michael Asher. Para su instalación, Asher mandó construir un nuevo tabique encima de la pared que recorría el pasillo contiguo, de tal manera que sobresaliera e invadiera el espacio del pasillo, y dejó dos puntos de acceso para los visitantes. Dentro de la propia sala rebajó la altura original del techo, de 4,26 metros lo dejó en 2,4, y construyó unos tabiques insonorizados con fibra de vidrio para reducir al máximo el eco. Además, calzó estos tabiques con cuñas de caucho para evitar cualquier vibración que se pudiera generar dentro del propio edificio. Por último, instaló dos capas de paneles de insonorización con relieve en el suelo y en el techo. De los distintos espacios de la exposición, el de Asher era el que más se parecía al vacío, pues era literalmente una habitación desierta. Según Jennifer Licht, la comisaria de *Spaces*,

El verdadero espacio es, por supuesto, inmaterial [...]. En el pasado, el espacio no era más que un atributo de una obra de arte que se representaba por medio de convenciones ilusorias en la pintura o desplazando el volumen en la escultura, y el espacio que separaba al observador del objeto se ignoraba en cuanto una mera distancia [...]. La presencia y la percepción humanas del contexto espacial se han convertido en materiales artísticos⁴.

En un principio, Asher había planeado reproducir un sonido en este espacio, pero al final decidió no hacerlo, y dejó la sala de exposiciones libre de sonido y de luz. El efecto que consiguió con este espacio vacío fue que el visitante tomara conciencia de sus expectativas en relación con el sonido de la sala. A medida que se adentraba en la habitación, se enfrentaba a un silencio cada vez mayor, y a una acústica cada vez más amortiguada.

Además, como afirma Julie Reiss, "en *Spaces* se intentó transformar la experiencia del museo en una experiencia más distendida. Los

vigilantes recibieron instrucciones específicas para permitir que la gente se sentara en el suelo y que permaneciera en cualquiera de las salas todo el tiempo que quisiera”⁵. En cierto sentido, se puede considerar que *Spaces* fue un antecedente del uso que se le destina en la actualidad a los gigantescos espacios posindustriales. Este tipo de entornos, como la Sala de Turbinas de la Tate Modern, son amplios y están atestados de personas que se comportan de una manera que en otros tiempos se consideraría inapropiada dentro de los límites del espacio artístico. El público, que apenas encuentra objetos que se puedan considerar artísticos, busca la manera de entretenerse por sus propios medios.

Este momento de 1969, el momento en el que se produjo un cambio tangible, un alejamiento de las prácticas de producción industrial de la modernidad en favor del interés por la experiencia del público, debe situarse en el contexto de su época. La inmaterialidad fue la base conceptual de la que surgieron prácticas intangibles, como la performance, pero la mentalidad de la época asignaba a los propios materiales una función diferente de la que les atribuimos en la actualidad. Aunque el sonido es inmaterial, por supuesto, la materia que lo produce no lo es. La materialidad se ha convertido en una de las preocupaciones de las prácticas artísticas y musicales contemporáneas, pero desde una perspectiva totalmente diferente a la de la escena artística neoyorquina de finales de la década de 1960.

— — —

En el siglo XXI se ha producido un giro notable hacia los materiales en el arte, y este giro debe interpretarse en parte como una reacción a la crisis ecológica o medioambiental que vivimos en la actualidad. Estamos pendientes en todo momento de los materiales y del papel que desempeñan en nuestro mundo, afectado por el cambio climático. Esta conciencia se ha convertido en una preocupación para muchos. Los objetos del mundo forman parte de una compleja

ecología, una ecología de energías y materiales. Se interpreta con razón que el sonido es inmaterial, pero dentro de las fronteras del espacio artístico los sonidos que integran las obras de arte siempre están vinculados a objetos materiales como altavoces, auriculares y reproductores multimedia.

Los teóricos de los medios de comunicación Kate Crawford y Vladan Joler han llevado a cabo un "estudio anatómico del Echo de Amazon entendido como un sistema de inteligencia artificial basado en el trabajo humano"⁶. El estudio muestra el trabajo que hay detrás de la producción y el mantenimiento de Echo, un aparato fabricado por Amazon que se controla con la voz y responde a preguntas. Detrás de las tareas aparentemente sencillas que puede desempeñar Alexa —el asistente virtual de Amazon— hay una "inmensa red planetaria que se basa en la explotación de materiales no renovables, trabajo e información". Desde los materiales geológicos —minerales como el cobre y el carbón—, a la descomunal red de buques que transportan contenedores y constituyen los eslabones centrales de las cadenas mundiales de logística y suministro; desde la energía que consumen los sistemas (tanto el propio aparato como las redes masivas de *hardware* necesarias para el mantenimiento del almacenamiento en la nube) a los sistemas de pago del personal que trabaja en los servicios telefónicos de atención al cliente, hasta llegar al propio CEO de la empresa. Crawford y Joler ofrecen una imagen muy inquietante de los costes de producción y mantenimiento de este aparato aparentemente singular, una etapa necesaria para nuestra comprensión de la naturaleza global de las energías y los materiales, y de su uso y su consumo.

Esta tentativa de comprensión de los sistemas del capitalismo global guarda ciertas similitudes con la ecología política, un campo de investigación crítica "que se basa en el supuesto de que cada vez que se tira de una de las cuerdas de la red global de las conexiones entre los humanos y el medio ambiente, las repercusiones afectan a

la totalidad del sistema"⁷. En lugar de entender los materiales a través de manifestaciones individuales —un trozo de chatarra electrónica, un circuito impreso, por ejemplo—, el ecologista político puede limitarse a analizar el elemento específico y singular de chatarra electrónica, pero también la totalidad del ensamblaje político que rodea al elemento en cuestión. Al hacerlo, surgen numerosas preguntas relacionadas con el pedazo de chatarra electrónica. Por ejemplo, dónde irá a parar y cómo ha llegado hasta aquí, quién se encarga de procesar este tipo de residuos, cuál es la situación económica de ese trabajador, qué efectos puede tener el residuo sobre las familias de las personas que rebuscan entre la basura y lo encuentran, quién se beneficia económicamente del procesamiento de los residuos, y cómo afectan los vertederos a las comunidades que viven cerca de ellos.

Teniendo en cuenta todos estos factores, los miembros de la comunidad del sonido no podemos pasar por alto la cantidad de energía y de materiales que se consume dentro de nuestro entorno ecológico. En el nivel más básico, no podemos presuponer que las herramientas que utilizamos son invisibles e inmateriales. Los reproductores multimedia, los amplificadores y los auriculares son objetos materiales. Desde el punto de vista de la producción, los medios de comunicación son materiales, integrados por micrófonos, grabadores de discos duros, estudios digitales, Internet, etcétera.

Un planteamiento de los medios de comunicación y de las artes sonoras basado en los materiales se encuentra más próximo a lo conceptual que a lo abstracto, y no solo analiza los elementos sonoros de una obra sino también su contexto histórico y político, sobre todo en relación con los propios materiales. Los materiales, a fin de cuentas, nunca son inocentes. Por ejemplo, la artista electrónica afincada en Sídney Emily Morandini ha creado componentes eléctricos con materias primas que se diferencian de los objetos extremadamente complejos y en ocasiones diminutos

a los que estamos acostumbrados. En su serie *Components* (2017) estudia la materialidad y la historia de las tecnologías electrónicas. Los objetos escultóricos que integran la instalación de Morandini están elaborados con materias primas, como se desprende de los títulos de las obras: *Inductor: cobre, magnetita*; *Condensador: cobre, mica*; y *Resistencia: cobre, roca carbonizada en un incendio forestal*. Estas obras son el resultado de una profunda investigación de la historia de estos minerales y de su relación con la industria de la minería. Según Morandini,

mientras que la mayoría de los aparatos electrónicos modernos ocultan casi todas las relaciones discernibles con su origen, están interconectados en diversos sentidos con las energías y los materiales del entorno [...]. Las propias obras de arte están elaboradas con circuitos electrónicos hechos a mano, abiertos, sin procesar, funcionales e hipofuncionales, con un repertorio mínimo de sustancias como la tela, las piedras, la sal y los minerales⁸.

Gracias a la obra de Morandini conocemos los materiales con los que se construyen los componentes electrónicos, unos elementos que se nos suelen ocultar, pues se miniaturizan o se encierran en las “cajas negras” de las tecnologías contemporáneas. Sin embargo, es posible que en la transición que hemos llevado a cabo para centrar nuestra atención en el propio sonido o en el sonido en sí, en la escucha, hayamos olvidado los orígenes materiales de ese sonido. Los propios altavoces son objetos. Pueden reproducir un sonido digital, pero están hechos de cartón, con una carcasa de madera, hilo de cobre e imanes. Son cosas, y los materiales de los que están hechos tienen una historia.

En el campo de las artes sonoras existe cierta propensión a ensalzar la inmaterialidad del sonido, su naturaleza efímera e ilimitada. En el espacio artístico, el sonido libera al público de las líneas de

visión estáticas, de las posiciones de observación sedentarias, y le permite moverse por el museo. El público, liberado de esta manera, puede pasearse por las salas y experimentar las obras a través del movimiento. Lo más importante es que la inmaterialidad de la experiencia sonora no se disocia de los materiales que la producen. El *hardware* y el *software* que integran la mayoría de los sonidos que se reproducen en los espacios artísticos se configuran a su vez a través del funcionamiento de enormes cadenas de energías y materiales, dentro de una red global de producción y consumo. Incluso cuando se desmaterializan, los materiales poseen una importancia fundamental.

¹ Me refiero a los procesos industriales, que reflejaban la predilección de los artistas modernos por los materiales industriales. Estos procesos alejaron a los artistas del trabajo físico de la creación artística.

² En mi libro *Gallery Sound*, Nueva York, Londres, Bloomsbury, 2017, pp. 112-117, analizo en mayor profundidad la exposición *Anti-Illusion*.

³ Kirsi Pelotmäki, *Situation Aesthetics: The Work of*

Michael Asher, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2010, p. 37.

⁴ Jennifer Licht, *Spaces*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1969, s. p.

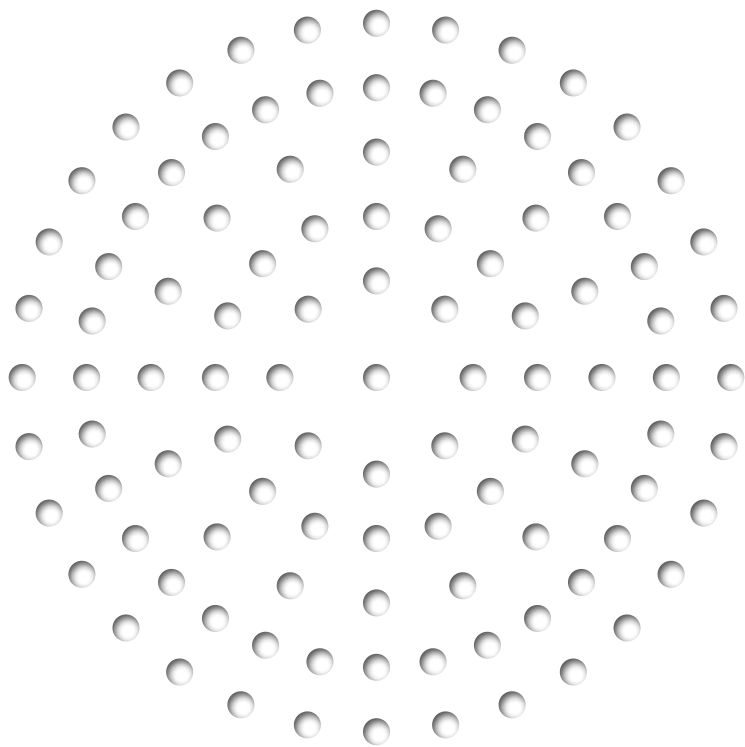
⁵ Julie Reiss, *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1999, p. 99.

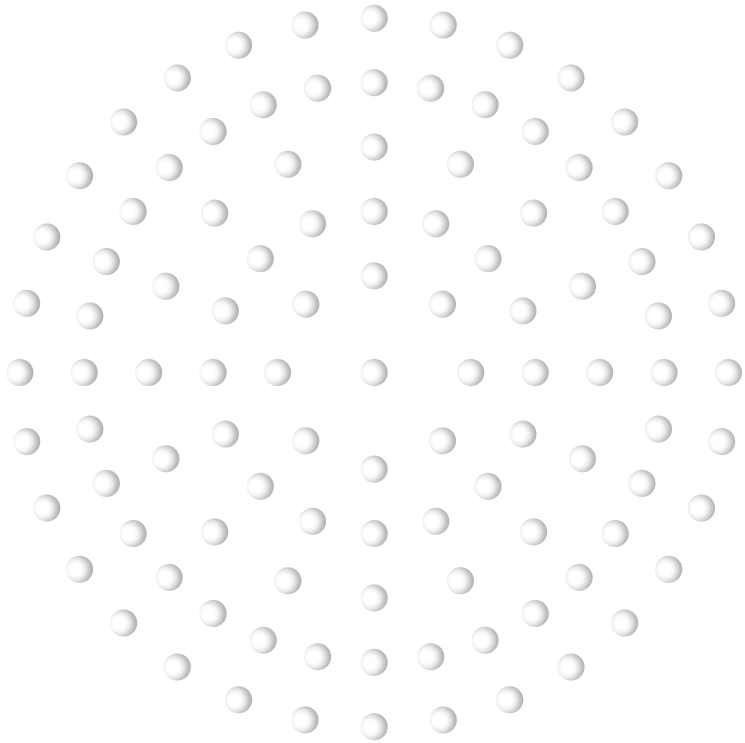
⁶ Kate Crawford y Vladan Joler, "Anatomy of an AI System: The Amazon Echo as an anatomical map of human labor, data and planetary

resources", 2018, <https://anatomyof.ai> [Última consulta: 03-12-2019].

⁷ Paul Robbins, *Political Ecology: A Critical Introduction*, Malden (Mass.), Blackwell, 2004, p. 13.

⁸ Emily Morandini, "Source and Return", declaración para la exposición, Firstdraft, Sidney, 2017.





Separar el ruido: el espacio sónico singular y el ruido individual

Paul Hegarty

El ruido está en todas partes: se filtra en el sonido bueno, se cuela entre las rendijas de una conversación, en los espacios de la naturaleza, en los oídos, en el aire, en la sociedad, en la naturaleza, en la vida, en el espacio y a través del tiempo. El ruido es un valor para la creación artística, y gracias a Luigi Russolo y a la legión de teóricos y de creadores que le sucedieron y que hoy en día han alcanzado la categoría de clásicos, el ruido posee un valor positivo, además del valor negativo que siempre se le ha atribuido. Para muchos, el ruido es el sonido de la rebelión, la perspectiva del radical, una molestia que algunos querrían evitar. Por extensión, el ruido es una manera de recalibrar la idea de la exclusión entendida como presencia social crítica. El ruido se convierte en el cimiento de toda la creación: desde el Big Bang al sonido de tu música favorita, el ruido está en el aire. ¿Dónde podría estar si no? El ruido, aunque no es lo mismo que el sonido, y aunque en el espacio nadie puede escuchar nuestros gritos (a menos que ese alguien se nos acerque tanto que nuestro último aliento sirva de medio para transportar las ondas sonoras, o que pegue su casco al nuestro para que el sonido de la vibración de nuestros huesos se amplifique, siempre que hablemos de humanos sin demasiadas prótesis), eso no impide que el sonido o el ruido sucedan “allí”. Cuando Russolo imaginó (a principios del siglo XX) un mundo en el que la música estaría hecha

de ruido, no se refería únicamente a una música “hecha de sonidos”, sino que incluía muchos sonidos que podían ser musicales, o se podían imaginar como tales. En lugar de la restringida variedad de notas musicales al alcance de los instrumentos musicales y de la composición, el mundo del futuro no solo estaría inundado de sonidos de la naturaleza, de la industria y de la humanidad que se aglomeraba en las ciudades; tomaría esos sonidos y les daría forma. Los sonidos que en esa época se consideraban ruidos dejarían de serlo, pues se transformarían a través del uso y la audición. El “ruido” se convertiría en “ruidos”, después en sonidos y, por fin, en “música”. Esa es la trayectoria que imaginan los que conciben la historia de la música como un proceso evolutivo por el cual lo inaudito, lo inesperado, lo estridente, lo atonal, lo no musical se habría triturado y moldeado hasta transformarse en música. Como si el ruido nunca hubiera existido. Como si no hubiera sido más que una etapa intermedia, un error corregido. En ese sentido, las historias de la música que abusan de la palabra “ruido” interpretan que la sonosfera no es más que una máquina en funcionamiento (sonido > composición/estructura > música > oyente no preparado > oyente bueno > repetición). El desfile del rebaño de los artistas de vanguardia que compiten con sus balidos para ver quién es el más innovador, el más novedoso, el más vanguardista, es una situación similar al bucle temporal en el que se encuentran atrapados Tom Cruise y Emily Blunt en *Al filo del mañana* (2014, también conocida como *Vive. Muere. Repite*), una película en la que el protagonista tiene que revivir una y otra vez un día de una guerra entre humanos y extraterrestres. La insolente supervivencia final de Cruise es el sonido del oyente soberano del ruido, que proclama que es capaz de encontrar una senda para salir de la espesura de la experimentación y seguir el camino bueno. Pero el ruido no es un camino, y tampoco es una sucesión. Podemos entender la aceptación del ruido dentro de la música como una secuencia histórica, podemos verla incluso como un duro ascenso, cada vez más peligroso. Pero todos esos relatos son paródicos: *siempre lo han sido*. Siempre que hay ruido, en

cualquier lugar, es indeseado, y así es como se juzga. Que este juicio se acepte no anula en modo alguno la relevancia del ruido. El ruido es negativo, no es positivo. Pero, lo más curioso, es que se trata de una negatividad entendida como figura y fondo, es decir, existe en virtud de su naturaleza relacional, de hecho, es una relacionalidad. En cualquier caso, dejando de lado las infinitas enseñanzas de *Al filo del mañana*, quizá sería mejor olvidar la definición de ruido, y pensar en su relación con los sonidos, y en la relación de los sonidos con la música, porque a pesar de la tremenda aceptación actual de la grabación de campo, pongamos por caso, en el ámbito de la música, se trata de una aceptación interna, especializada, una jerga misteriosa para muchos. Sin alterar, sin mejorar, sin musicalizar, el sonido es sin embargo algo que se activa en los lugares en los que sucede la música y también en el arte sonoro. En la década de 1890, cuando Erik Satie planteó por primera vez la idea de una "música de mobiliario", imaginaba una música tan repetitiva y tranquila que se fundiría con el entorno (una grabación de campo invertida) y mejoraría ligeramente la manera de experimentar otro arte en una galería, si era allí donde se interpretaba. En una perversa ilustración de la disruptividad del sonido en las galerías que el futuro le depararía a Satie, la música no consiguió pasar desapercibida para el oído, la gente le prestaba una atención excesiva. En un ejemplo precoz de un "ruido" verdaderamente radical, esta música intentaba a su manera no ser música: la repetición contravenía la mayoría de los objetivos de desarrollo propios de la música orquestal, y la presencia de la música como un elemento secundario era algo "inaudito". Pero todavía se puede añadir algo más acerca del ruido de la "música de mobiliario", porque el fracaso absoluto del intento de fracaso de la música señala el comienzo de la secuencia de ruidos explosivos de los siglos XX y XXI. Más que una carrera armamentística o que una guerra sónica, fría y despiadada, el encuentro de la música con su verdadera alteridad, encarnado en su propia anulación, o en su evisceración, es una serie de momentos, muchos de los cuales puede que nunca se hayan escuchado, o que fueron ideados para no

ser escuchados. Más que la incorporación de ruidos, la historia del ruido, o una de sus historias, es la historia de la aparición de momentos de oposición en los que la música se suele considerar “no música”. O que hay algo que no va bien en la música. Y hay muchas cosas que pueden no ir bien en la música, así que, si se puede encontrar un aspecto positivo en el ruido, es esta potencialidad permanente (de cobrar vida). Una vez más, podemos diferenciar el “ruido” de los “ruidos”. Estos pueden ser bastante neutros, mientras que aquel parece que tiene más peso, más juicio, aun cuando, como imaginan algunos, el juicio cambió, y en un momento dado —que debe ser determinado por el aficionado/músico/escritor— se le dio la vuelta al esquema ruido=malo para el ruido=bueno. El “ruido” es más que los “ruidos”, pues contiene este sentido de juicio, ya sea en relación con la estética, la legalidad, la moral, la elegancia o la salud. Pero el ruido también hace referencia a la propagación del sonido, la propagación de las palabras de un rumor, o a los sonidos específicamente silenciosos. Siempre se ha asociado con el rumor y también con la cacofonía. Así que el ruido es también la difusión del ruido, y el momento en el que los ruidos reales se propagan a través del aire. Infralevemente, “un ruido” no sería más que un ruido “del conjunto de todos los ruidos”, o una instancia del ruido categorial/categorico. Pero, si bien puede ser una especie de instanciación del ruido, supongamos que “un ruido” se pudiera concebir como algo totalmente singular. La música llena el tiempo, o le da forma. El sonido también es siempre espaciotemporal: toma el tiempo duracional, ocurre en el espacio empírico, sí, pero solo se puede escuchar como algo espacial, como algo temporal. La evolución de los oídos humanos se ha desarrollado como una manera de decidir dónde están las otras cosas en el mundo (como la presa o los depredadores), utilizando el estéreo para distinguir la distancia y atribuir una posición, un sistema que se basa en las pequeñas diferencias en el tiempo en que el sonido tarda en llegar al oído 1 y al oído 2, y también en la capacidad del oído animal para deducir la distancia a partir del volumen del sonido. El sistema auditivo

procesa información y diferencia los detalles. Todo esto es lo que sucede en principio, y revela que la escucha de cada sonido puede ser individual. Que algo pase a través del oído medio, o de un sujeto humano que piensa en lo que está escuchando o reacciona a ese estímulo es irrelevante. Aparte de eso, el sonido de "un ruido" es, o puede ser, una singularidad. Es algo parecido a un acontecimiento, una ocurrencia que se encuentra prácticamente al margen del tiempo y del espacio. Tal es la redistribución del valor que se le concede al ruido, tal y como lo experimenta cierto tipo de oído (recordad: no tenemos "un" oído común; no podemos decir "nosotros escuchamos"). El ruido es un tipo de singularidad que perturba, como un auténtico agujero negro: real, presente, activo, detectable, pero en realidad no del todo perceptible, no del todo presente, no del todo real. La singularidad de un ruido no tiene que ver con su novedad; no tiene que ver con la primera vez que algo sucedió ni con el elitismo de haber estado allí cuando sucedió; no tiene que ver con lo que hace que sea especial, según un oído experto; no se encuentra necesariamente aislado. Un ruido singular no se encuentra al margen de toda la música, más bien crece desde dentro de la música, a través de un proceso de transducción, abriéndose camino en todo momento entre el interior y el exterior de sí mismo. Este "un sonido" solo es independiente porque no es *independiente* (a diferencia de cualquier pieza musical concreta que afirma ser, en cierto modo, individual). Su aislamiento no es más que una respuesta a lo que no es (y por tanto una relación directa con lo que no es), y aunque es una singularidad no es especial, no es la causa de un sentimiento canónico. La transducción, sobre todo cuando se presenta en la forma acumulativa del cristal (véase Gilbert Simondon y, de manera algo menos explícita, Bernard Stiegler), es fructífera, puede engendrar ideas relacionadas con el ruido, pero es demasiado orgánica: "un ruido", si existe uno, uno solo que niega a todos los demás solos, crece como una impureza en la solución. Su crecimiento es la singularidad. Así que "un" ruido puede ocurrir como singularidad, pero quizá el acontecimiento del ruido es sobre

todo exclusivamente independiente y sin embargo está conectado con el ruido que “nosotros” escuchamos, el ruido que se hace, o la sensación de ruido que provocan los sonidos “ruidosos”. En otras palabras, sucede exactamente donde las ideas convencionales de ruido están sucediendo, o se encuentran presentes bien en el uso de un ruido como música o arte sonoro, o cuando se teoriza en cierto modo como ruido. Este “un ruido” es un parásito que acompaña a todo ruido, a todos los ruidos, incluso a todo sonido. Siempre está conectado, aunque parezca lejano. Muchas veces no se escucha o, al escucharlo, el otro ruido se apaga. Esta singularidad aparece, y una vez que ha desaparecido, el residuo sobrante (probablemente alguna grabación o una experiencia musical o de arte sonoro) se puede entender como fundamento, origen, forma, género, una idea que está presente en cierta medida en la obra videográfica de Gary Hill, por ejemplo en *Incidence of Catastrophe* [Incidencia de la catástrofe, 1987-1988], basada en la obra de Maurice Blanchot. La aparición no crea una secuencia directa y causal, ni siquiera una línea perversa. La singularidad que es “un ruido” deja una marca en la superficie de lo que la rodea, una incómoda protuberancia en toda la variedad de ruidos posibles (estaría bien imaginar que se encuentra encima, dentro y a través de una multiplicidad de ruidos escritos con “R” mayúscula). ¿Se podría ejemplificar, demostrar? Resulta tentador no revelar el modelo introduciendo cuestiones pragmáticas, pero lo que tengo en mente cuando hablo de “acontecimientos” y de esa singularidad que hace que “un ruido” se encuentre a la vez al margen de los ruidos, del ruido y de la música, es también el espacio donde el aislamiento ocurre literalmente, como sucede con la atención microscópica que presta Sachiko M a las duraciones y con la altura, el ataque y los *delays* más evidentes que se pueden apreciar en su música electrónica, o con los campos lentos de Morton Feldman, o con la ausencia total de acontecimientos en un zumbido. Por tanto, un sinónimo de la singularidad podría ser “incidente” como alternativa a la idea romántica, más épica y heroica, en apariencia, del *Ereignis*/acontecimiento en el que los humanos forcejean con la

muerte, con el mundo y con todas las cuestiones trascendentales. También podría ser artefactual, un efecto secundario, una radiación que se oponga a la absorbente singularidad. En *bring new life to 33 of them* [darle nueva vida a 33 de ellas, 2012], Marja-Leena Sillanpää documenta treinta y tres performances en las que, con copas que se entrechocan y ruido de fondo, "rinde homenaje a 33 escritoras fallecidas". Cada performance individual está relacionada (enigmáticamente/arbitrariamente) con una conocida escritora y la totalidad de las performances editadas forman una pieza irregular. Cada escritora se introduce de esta manera en el espacio de un acontecimiento, donde el drama se pierde en el "fondo" de tal manera que la figura y el fondo, el contenido y la forma, la acción de Sillanpää, la conceptualización y la escritora original se convierten en dobles confusos, una repetición en una única ubicación: esta combinación, escuchada en conjunto, es lo singular (realizado únicamente a través de un encuentro que ha sucedido hace mucho tiempo y que ha sido reeditado). Para eliminar el individualismo del "acontecimiento", también podemos observar que una singularidad puede repetirse. Para Gilles Deleuze, el hecho de la repetición era en sí mismo singular, pues cada instante se repite automáticamente para siempre, como en la versión del eterno retorno de Friedrich Nietzsche. Ya sea duplicada o repetida, vaciada o reflejada, la incidencia del ruido no es esas cosas, ni el motivo por el que suceden: es aquello que sucede en las mismas afueras de su horizonte, cerca, atraída como "un ruido" siempre único, siempre no único. Cualquier ruido, todo ruido, un ruido o "ruido": todos ellos estructuran el resto de la música a través de su masa, de su materia oscura en el campo de estrellas de la música, la excepción escondida detrás de cada momento en que la música se escucha como música (imaginad a alguien que repite "no es ruido" cada vez que piensa que se encuentra ante la música: esta es la soberanía de la excepcionalidad del ruido en cuanto no-música). El sonido en el arte sonoro tiene que funcionar en la dirección opuesta, una fuerza centrípeta que atrae el arte hacia lo sónico: en lugar de "nada de

ruido, dejad sitio para la contemplación”, una frase que se ha repetido durante siglos, ahora parece casi normal escuchar sonidos en las galerías. Esto a su vez ha abierto los oídos a los sonidos de las galerías, los sonidos que generan ellos, los visitantes. Anidado en un agujero con un campo gravitatorio en el espacio-ruido o en la multiplicidad de los ruidos con “R” mayúscula, allí se encuentra: el sonido como arte, el sonido en el lugar del arte. Esta es una representación perfecta y paralela del ruido en el lugar de la música, una substitución topológica. No es que el sonido esté satisfecho por haber encontrado su lugar en la galería, sino que libre, a la deriva, construye burbujas sónicas dentro y alrededor de los espacios en perpetua reconstrucción de la galería. Los artistas sonoros han jugado con la libertad espacial del sonido, aunque sea con las filtraciones que acompañan a todo arte sonoro (estos espacios no fueron concebidos para tolerar el sonido, menos aún para *alojarlo*). Pero más allá de eso, artistas como Janet Cardiff han llevado el sonido más lejos mientras lo mantenían en su lugar: en sus paseos sonoros, una paseante oyente (paseante en cuanto oyente) tendrá que seguir los sonidos y las instrucciones en un entorno urbano que cambia en todo momento, y su voz y los sonidos de la grabación original actúan como una versión cada vez más misteriosa del lugar a través del cual uno escucha. Del mismo modo que el sonido da forma al espacio, y da forma al tiempo, concretamente en pedazos definidos de tiempo musical, el arte sonoro puede también cartografiar un espacio y trasladarlo a otro tiempo, en un paseo sonoro, cuando su realidad se vuelve arqueológica y cada vez más perversa en relación con el espacio que afirma describir. Mientras el sonido se libera, queda atrapado en los oídos del oyente, en un *remake* didáctico de la figura de los patinadores con *walkman* de la década de 1980, y hay que inventar nuevas poses de atención. Al menos el arte sonoro nos ha estado preparando para el titubeo melancólico del arte de realidad virtual de las décadas de 2010 y 2020, en el que las personas se mueven enganchadas a unos enormes auriculares conectados al techo. Los altavoces y los cascos

que han invadido la galería no esperan antes de liberar su sonido, más bien, sus inevitables burbujas sónicas se propagan y se dejan llevar hasta encontrarse con el visitante. La galería libera el sonido para que se filtre más allá de los límites del espacio asignado, y también libera al oyente. A diferencia del formato del concierto, o incluso de la música encerrada en un archivo, en un disco o en una superficie química, es un sonido (o una música) que suena sin ti, y tiene que aceptar la falta de atención intencionada del oyente, o el consumo aleatorio y parcial de lo que pueden ser campos de sonidos laboriosamente compuestos. Esta travesía es la movilidad que describe en profundidad Juliane Rebentisch en el contexto de la instalación artística. Significa que las obras de arte sónico deben ser concebidas sobre la base de su naturaleza incompleta y que su forma vendrá determinada por la co-incidencia (o el entrelazamiento basado en un aparato) del oyente y la obra: esto es lo singular, el "un ruido" que surge en momentos únicos, y los excede. Esta singularidad reside en la prioridad específica (puedes escucharla por encima del sonido o del silencio de otra cosa), en el acceso a una parte de la pieza o incluso en el acto de escucharla desde la mitad en lugar de empezar por el principio, como si el sonido fuera música. "Un ruido" surge como singularidad en la instancia infraleve de un movimiento que se encuentra a medio camino entre el mero oír y el solo escuchar: el oyente (cuya condición de espectador se encuentra comprometida en esa situación concreta) que encuentra el sonido a la deriva, el sonido como radiación, avanza hacia el punto singular justo cuando cambia y empieza a atender y a escuchar. En ese momento, todo es bueno, todo es como debería ser y parece que "nosotros" seguimos el camino correcto, en lugar de la fricción de intentar avanzar más allá de la mera escucha cuando el espacio donde "nosotros" nos encontramos se reconfigura a manos del ruido migratorio, el ruido de otro lugar, el otro lugar en cuanto ruido, el "un ruido" completo que siempre es singular, que siempre forma parte de un contexto real que subyace a la singularidad de la superficie. Así que toda singularidad adecuada es doble, eso es lo que la hace

singular. El grosor entrelazado de una trenza que concede la enigmática claridad a “un ruido”, más y menos que el sonido o el ruido, que los sonidos, los ruidos, y dentro de la cual el oyente es cómplice en la ejecución de lo singular.

REFERENCIAS

Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham y Londres, Duke University Press, 2007.

Paulo de Assis, “Gilbert Simondon’s ‘Transduction’ as Radical Immanence in Performance”, en *Performance Philosophy*, vol. 3, nº 3, 2017. Disponible en <http://www.performancephilosophy.org/journal/article/view/140/244> [Última consulta: 26-11-2019].

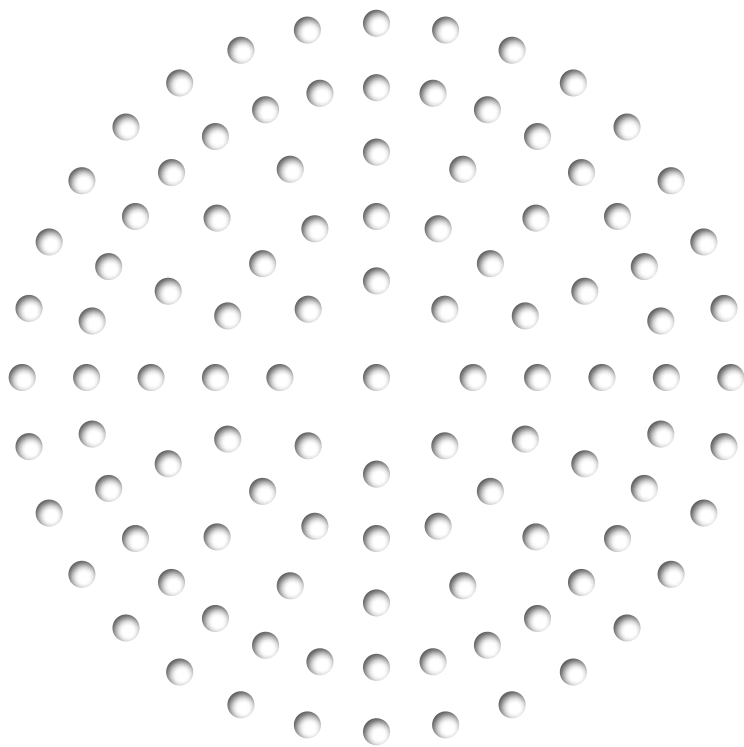
Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, trad. de María Silvia Delpy y Hugo Beccacece, Buenos Aires y Madrid, Amorrortu, (1968) 2002.

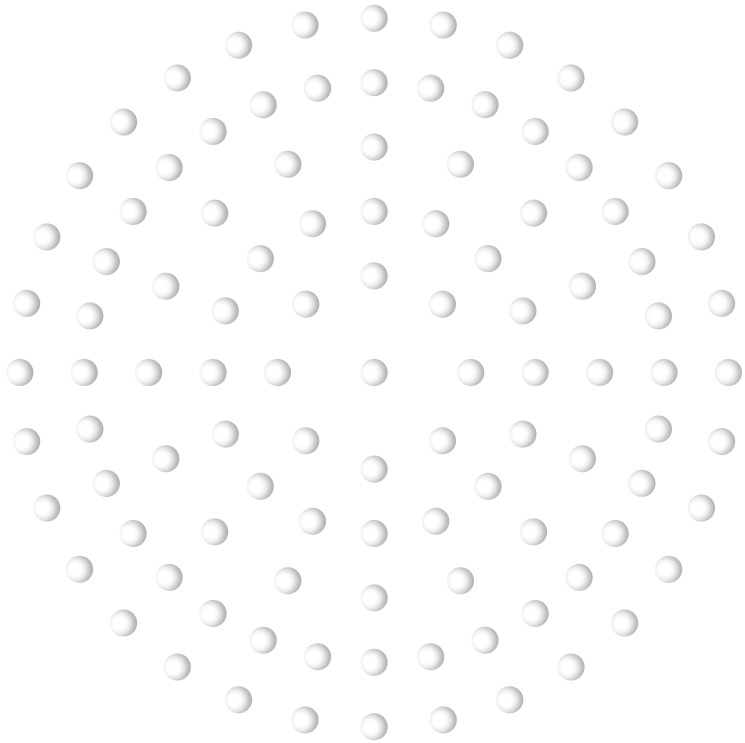
Caleb Kelly, *Gallery Sound*, Nueva York, Bloomsbury, 2018.

Juliane Rebentisch, *Estética de la instalación*, trad. de Graciela Calderón, Buenos Aires, Caja Negra Editora, (2003) 2018.

Gilbert Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique (l'individuation à la lumière des notions de forme et d'information)*, Paris, P.U.F., 1964

Bernard Stiegler, *La técnica y el tiempo*, 3 vols.: I. *El pecado de Epimeteo* (1994); II. *La desorientación* (1996); III. *El tiempo del cine y la cuestión del malestar* (2001), trad. de Beatriz Morales Bastos, Hondarribia, Hiru, 2002.





Música social anti-redes sociales¹

Greg Hainge

La premisa fundamental de esta exposición, *Audiosfera. Experimentación sonora 1980-2020*, se apoya en las distintas formas en que las prácticas artísticas que se presentan aquí exigen una reconfiguración de las epistemes dominantes que rigen nuestra concepción de la música. Utilizo deliberadamente el término “música” para resaltar el interés declarado de esta exposición en el “audio” o en el “trabajo creativo con el sonido”, porque creo que las implicaciones de lo que se muestra aquí a través de obras de audio que, para algunos, no encajarían en la categoría de “música”, deben corromper nuestra visión más general de la música. Alejándonos de un planteamiento de la música basado en el “objeto fuente”, estrechamente vinculado a una perspectiva autoral que restringe férreamente los parámetros del acto creativo (una imagen monofilética que rechaza el comisario de la exposición, Francisco López), el énfasis se traslada en este caso a un campo ampliado en el que la música no solo se “compone” sino que se produce en todo momento, necesariamente, a partir de una lógica de recombinación que abarca, en su concepción originaria, una amplia genealogía de formas, movimientos, prácticas, medios y tecnologías que después se reconfiguran en diferentes localizaciones, contextos y momentos a través de los diversos ensamblajes tecnológicos que se precisan para la emisión, la amplificación y la recepción de una señal de audio, es

decir, todos los agentes implicados en la materialización del sonido, ya sea acústico, electrónico u orgánico.

La maniobra que se ejemplifica en este caso es similar, por tanto, a la que diagnosticó Roland Barthes en su ensayo "La muerte del autor"². Teniendo en cuenta que esta obra se publicó por primera vez en 1967, parecería lógico, quizá, preguntar por qué no ha tenido lugar en el ámbito de la música un abandono similar de esa concepción tan dudosa de la intencionalidad reproducible en la que se basa el acto creativo. De hecho, que este giro no se haya producido en el ámbito de la música resulta aún más sorprendente si pensamos en las distintas maneras en que el deseo suprasubjetivo del público puede transformar una canción durante un concierto o apropiarse incluso de ella, o si consideramos, a una escala aún más esencial, que el sonido de por sí carece de corporeidad y necesita apropiarse de un medio material para poder abandonar el reino de lo virtual³. La afirmación de que este cambio nunca se ha llegado a efectuar, sin embargo, no es del todo correcta, pues, como demuestran las obras seleccionadas para esta exposición, se ha intentado en numerosas ocasiones reconfigurar la música de acuerdo con unos parámetros capaces de diluir los petrificados contornos que prescriben los límites de la música cuando se cosifica y se proyecta sobre el sacrosanto reino de "la obra", en lugar de entenderla como algo heterogenerativo, como *una* obra. Podríamos proponer, en realidad, que la degradación de la naturaleza social o participativa de la creación musical es, de hecho, una constelación profundamente determinada histórica y culturalmente, que es, por supuesto, precisamente la idea que defendía Michel Foucault cuando desarrolló el concepto de episteme⁴. Aunque aceptemos esto, nos equivocáramos si creyéramos que no se han intentado ampliar las condiciones de posibilidad de la música bajo esa episteme. Por ejemplo, aparte de los casos que podemos encontrar en esta exposición, el propio principio operativo de la improvisación pone de relieve precisamente la modalidad heterogenerativa de producción

que el incremento de la sociabilidad pone sobre la mesa. Del mismo modo, la concepción futurista de la música —cuando se examina a través de un prisma más amplio del empleado por la crítica, que se centra casi exclusivamente en la figura de Luigi Russolo— aspiraba a acabar con la santidad de la obra musical, a romper las barreras erigidas entre la alta cultura y la cultura popular, entre el ámbito de la estética y lo cotidiano concediendo prioridad al diletantismo, al amateurismo, al primitivismo y a la improvisación para ampliar la definición de la música más allá del ámbito auditivo⁵.

Por poner otro ejemplo, además de encontrarse implícitos en los modos emergentes de producción, distribución y recepción a través de los cuales cobran vida las prácticas experimentales de audio que esta exposición saca de las sombras (o, mejor dicho, de la cámara anecoica), ha habido intentos explícitos por exhibir y teorizar el audioarte para desterritorializar nuestras figuraciones normativas de la música, para intentar aflojar el yugo de nuestra época capitalista y catalizar de este modo el potencial sociopolítico del arte. De hecho, esta es la intención declarada de un proyecto de colaboración titulado *Social Music* que ha reunido a Brandon LaBelle, Michel Henritzi, Giuseppe Ielasi, Minoru Sato y Achim Wollscheid. Cada uno de los artistas involucrados en este proyecto produjo una obra que debía emitir la Kunstradio de Viena en 2001, piezas producidas explícitamente para “cuestionar, repensar e invadir el espacio radiofónico entendido como una infraestructura oral, social y arquitectónica” y, de esa manera, examinar “los entornos contextuales tanto del espacio personal como del marco cultural, para contribuir a la actualización de los procesos artísticos y su producción final”⁶. Como explica LaBelle en su introducción al libro y CD que se creó para documentar y ampliar el proyecto, su objetivo era “considerar que la música (y, por extensión, el proceso artístico) no es un objeto producido, sino más bien un conjunto de parámetros integrados en localizaciones específicas”, reconceptualizar la propia música, es decir, entenderla como “una especie de ‘localización’ en sí y como

un objeto de representación, no solo para alcanzar una especie de crítica, sino para reinvertir en el propio potencial de la música como marco experimental”⁷. En su texto, LaBelle recurre después a las ideas de Joseph Beuys para describir su proyecto colectivo en unos términos que recuerdan mucho al propósito teórico de esta exposición de López, y nos ayuda a entender que, en este caso, el visitante se encuentra profundamente imbricado dentro de la obra de arte que se escenifica, la obra entendida en un sentido procesual, no nominal. Según LaBelle:

El artista Joseph Beuys proponía utilizar el concepto de “escultura social” para redefinir el proceso creativo como aquel que surge de situaciones más generales y dinámicas que trascienden necesariamente la visión individualizada del artista singular. Esta visión ampliada en última instancia invita a los no iniciados, desde el desconocido al transeúnte, a participar en el proceso creativo, insistiendo así en que el objeto artístico solo se manifiesta a través de conversaciones e interacciones más generales y democráticas. De esta manera, el propio marco cultural en el que se encuentran comprendidos y se experimentan los gestos artísticos se traslada al acto creativo, como una especie de ingrediente público y determinante⁸.

Inspirándose en este tipo de planteamiento, la metodología experimental que se despliega en *Social Music* (tal y como se explica en la descripción del proyecto) introduce en el ámbito de la producción musical “la superación de la visión tradicional del ‘artista como individuo’, y exige más bien una interpretación alternativa en la que el ‘contexto’ y el ‘objeto artístico’ y, por extensión, el ‘público’, entablan una conversación que les permite generar efectos artísticos”⁹.

Mi intención al mostrar a estos precursores no es insinuar una posible falta de originalidad, ni invocar la manida máxima que afirma que no

puede haber nada nuevo. Ni mucho menos. He traído a colación a estos pioneros para sugerir, en primer lugar, que si la resistencia a las restricciones epistémicas de nuestro tiempo no ha conseguido calar lo suficiente para obviar la necesidad de afirmar una y otra vez lo que debería ser evidente, esto ha sucedido en parte por un problema de escala, una vez más, por la naturaleza minoritaria del espacio donde se ejerce por lo general esta resistencia, de ahí la importancia del escenario donde va a celebrarse esta exposición, el Museo Reina Sofía, que es sin duda una de las instituciones artísticas más importantes del mundo. En segundo lugar, sin embargo, igual de importante o más que la ubicación de esta exposición es el *momento*, un elemento al que se alude explícitamente en su título, que abarca los mundos pre y pos-Internet. Si esto es tan determinante y marca la diferencia fundamental entre lo que se le presenta al público aquí y ahora y los experimentos que otros han llevado a cabo en otros momentos y otros lugares, es porque un cambio fundamental que ya se ha producido en la era de Internet ha externalizado y ha transformado en un arma la episteme que delimita nuestras condiciones de posibilidad, en el proceso de redefinición o, más bien, de desmantelamiento de la propia idea de lo social. Lo que esto significa, sencillamente, es que nunca ha sido más importante repensar, como en esta exposición, los preceptos a través de los cuales nos enfrentamos al mundo y a nosotros mismos, entender que las prácticas artísticas experimentales pueden servir como mecanismo o como laboratorio para investigar otras maneras de estar-en-el-mundo.

Cómo habrán adivinado ya a estas alturas —pues la idea ya se insinúa en el propio título de este ensayo—, la reconfiguración o el desmantelamiento de la sociabilidad a los que me refiero se encuentran íntimamente relacionados con las plataformas de redes sociales que han acabado dominando nuestras interacciones con el mundo y con las demás personas en el tramo final de la era pos-Internet. Las consecuencias políticas de este fenómeno, derivadas de la problemática simbiosis entre los modelos operativos y comerciales

de estas plataformas (y, en concreto, de Facebook) y del modo en que sus usuarios se relacionan con ellas, han sido brillantemente dilucidadas por Siva Vaidhyanathan en su libro *Antisocial Media: How Facebook Disconnect Us and Undermines Democracy*¹⁰. La tesis de Vaidhyanathan, en esencia, afirma que el modelo de negocio de Facebook, una forma de capitalismo de vigilancia, depende de los usuarios, que crean un perfil de datos propios que se convierte en un producto de su actividad *online* y se puede utilizar para dirigirse a los usuarios con publicidad específica, mostrándoles únicamente los productos y los servicios que les pueden resultar atractivos. Basándose en la actividad de los usuarios para crear estos perfiles individuales, los algoritmos de Facebook promocionan unos artículos nuevos en el *feed* del usuario que probablemente provocan una respuesta —aunque sea negativa— que, a su vez, impulsa una lógica que tiende a favorecer visiones extremas por encima de otras. En eso, según Vaidhyanathan, es en lo que esas plataformas representan una amenaza fundamental para la democracia, porque conceden una visibilidad, un peso y un crédito desproporcionados a imágenes extremas publicadas en un entorno donde el control de los parámetros de los marcos morales o éticos que regían los canales de información fundamentales de la sociedad democrática es escaso o nulo.

Una lógica similar es la que revela Bernard Stiegler, quien va aún más allá que Vaidhyanathan, pues la enfermedad que diagnostica se extiende mucho más allá de Facebook y afecta a la lógica algorítmica del capitalismo computacional, hasta tal punto que podemos calificar nuestra época como la era de la disrupción. Como explica Stiegler:

Este poder automático de desintegración reticular se extiende sobre la Tierra a través de lo que se llama desde hace algunos años *disrupción*. La reticulación digital penetra, invade, parasita y finalmente destruye las relaciones sociales a la velocidad del rayo y, al hacerlo, las neutraliza y las aniquila

desde dentro, adelantándolas y sepultándolas. Explotando sistemáticamente el efecto de la red, este *nihilismo automático* esteriliza y destruye la cultura local y la vida social igual que una bomba de neutrones: lo que des-integra lo hace explotar, no solo las herramientas, la infraestructura y el patrimonio local, sustraídos de sus regiones sociopolíticas y reclutados para los modelos de negocio de las Big Four, sino también las energías psicosociales, las de los individuos y las de los grupos, que se exterminan de esta manera¹¹.

El problema, para Stiegler, no radica sencillamente en que el individuo se convierta en poco más que un proveedor de información y en agente de su propia explotación consumista, sino en que, debido a la velocidad operativa de la lógica predictiva de las redes de computación, nuestra propia capacidad para actuar como agentes autónomos en la producción de datos se atenúa de manera radical porque, simplemente, nuestros propios procesos cognitivos se superan y quedan atrás. Para Stiegler, esto significa que en realidad la facultad de la Razón a través de la cual el sujeto individual determina su lugar en el complejo tejido de la civilización por medio de la expresión de su libre voluntad en las sociedades democráticas, se deja en manos de procesos computacionales determinados por algoritmos previamente programados. Como consecuencia de ello, en esta época de disrupción asistimos precisamente a lo que Max Horkheimer y Theodor W. Adorno vaticinaron hace cincuenta años, a saber, la emergencia de una nueva forma de barbarie que señala nada menos que el fin de la civilización.

A la sombra de este diagnóstico (un término que empleo deliberadamente, pues esta es una visión decididamente sombría del campo patológico hacia el que nos dirigimos), una exposición como esta se convierte en un acontecimiento aún más importante, pues nos permite vislumbrar (o escuchar el susurro de) una visión alternativa, de otros modos de operar que no están sometidos a

la lógica dominante de nuestro tiempo, un tiempo en el que es posible que la creatividad sea una de las primeras víctimas de esta guerra contra la razón¹². De hecho, se puede decir que las mayores innovaciones que han tenido lugar en el ámbito musical, definido en un sentido amplio, en los últimos diez años, han ejercido un impacto sobre la mercantilización, la monetización y la distribución de la música muy superior al de la propia producción musical, aunque es posible que, a la luz del incremento de productos en fase de desarrollo para producir música exclusivamente a través de procesos algorítmicos y aprendizaje automático, pronto tengamos que reformular esta afirmación, un ajuste que, lejos de refutar la tesis que acabamos de presentar, la reforzaría. Al igual que las plataformas de redes sociales que hemos analizado, las principales plataformas de música en *streaming* dan la impresión de facilitar un acceso sin precedentes a una biblioteca musical aparentemente infinita, cuando, en realidad, reducen la amplitud de las posibilidades al crear o promocionar opciones que se adaptan a una lógica mercantil que no tiene nada que ver con la creatividad inherente a la actividad del comisariado y todo que ver con la segmentación del mercado. Asistimos, por tanto, a la transformación masiva de la esfera de la producción musical del siglo XXI en una fábrica de hilo musical. De este modo, la música no solo sirve para convertir al sujeto individual en un trabajador más eficiente (como sucedió después de la transformación de la Muzak Corporation bajo la presidencia de U. V. "Bing" Muscio) sino más bien en un consumidor más eficiente y, para colmo, en un proveedor de datos que retroalimenta el ciclo de la producción musical para crear un bucle que lo único que genera es una banalidad que erosiona la capacidad de la música para actuar como catalizador de la configuración de nuevas formas de afinidad social.

Los modos de producción y distribución que se exhiben en *Audiosfera* (y que en realidad se reflejan en el propio montaje de la exposición) son diametralmente opuestos a cualquier aspecto de lo

que he descrito en este ensayo. Aparte de esto, sin embargo, si el hilo musical del siglo XXI contra el que yo me rebelo actúa de acuerdo con una lógica que destruye efectivamente la sociabilidad delegando el deseo, suplantando las afiliaciones entre individuos por una relación de replicantes que obedecen a un poder superior, lo que nos permite *Audiosfera* es intuir también una nueva forma de sociabilidad adecuada para la era pos-Internet, con sus sujetos atomizados, alienados, pero conectados en red. Pues lo que se anticipa aquí, lo que representaréis vosotros en cuanto oyentes soberanos con unos auriculares por corona, arropados por la materialidad carnal de vuestro ser sintiente, inyectándoos contenidos de audio a través de un protocolo de *streaming* para producir la *obra* solo como un efecto secundario, es una nueva forma de relacionalidad surgida del asombro que suscita la conciencia de que vuestro yo no es otra cosa que la participación en un acto de creación en el cual sois a la vez esenciales y sin embargo totalmente prescindibles¹³. Esto no equivale a introducir una dimensión teológica en la experiencia; por el contrario, equivale a afirmar que, a la vista de las nuevas narrativas maestras y códigos que no funcionan a través de la internalización (como sucedía con las epistemes) sino, más bien, por medio de una operatividad replicante, necesitamos reconfigurar nuestra participación en el mundo que nos rodea para poder reafirmar nuestra naturaleza eminentemente creativa y por tanto relacional, para convertirnos, por así decir, en *oyentes activos*.

¹ Con mis disculpas para Neek Lurk.

² Roland Barthes, "The Death of the Author", en *Aspen Magazine*, nº 5-6, otoño-invierno de 1967 [Trad. cast. de C. Fernández Medrano,

"La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987]. Disponible en <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#barthes> [Última consulta: 11-11-2019].

³ Para profundizar en este tema, véase el capítulo que he escrito con el título "Sound is Silence" en el *Oxford Handbook of Sound Art*, Jane Grant et al. (eds.), Nueva York, Oxford University Press, próxima publicación.

⁴ Véase Michel Foucault, *Les Mots et les Choses: Une archéologie des sciences humaines*, París, Gallimard, 1966 [Trad. cast. de Elsa Cecilia Frost, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI, 1968].

⁵ Me gustaría agradecer a Jennifer Rumbell por estas ideas, que desarrolla minuciosamente en su tesis doctoral "Music in the Italian Futurist Movement: A Re-examination of its Role and Functions" (University of Queensland).

⁶ Brandon LaBelle (ed.), *Social Music*, Los Ángeles, Errant Bodies Press, 2002, contracubierta.

⁷ *Ibid.*, p. 3.

⁸ *Ibid.*, p. 5.

⁹ *Ibid.*, p. 47.

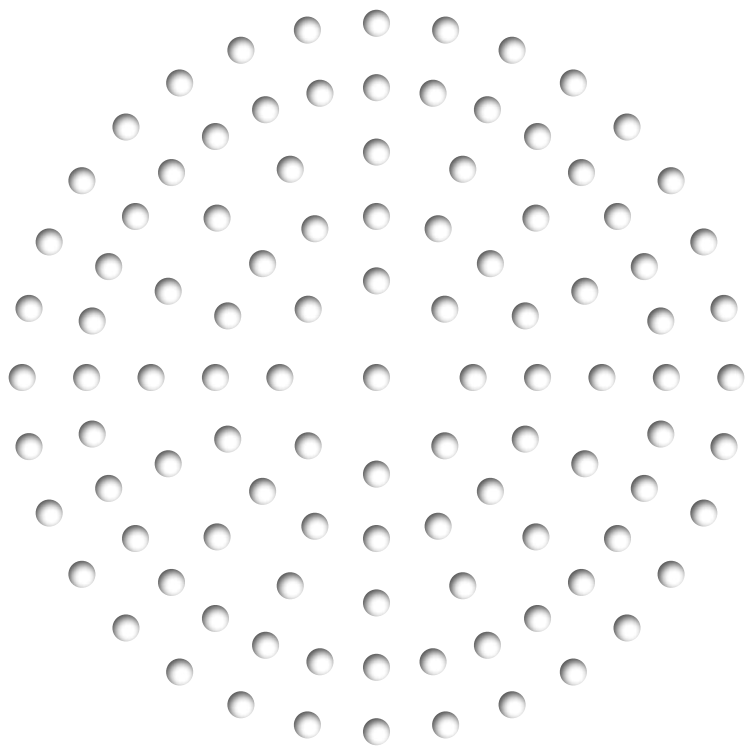
¹⁰ Siva Vaidhyanathan, *Antisocial Media: How Facebook Disconnects Us and Undermines Democracy*, Nueva York, Oxford University Press, 2018.

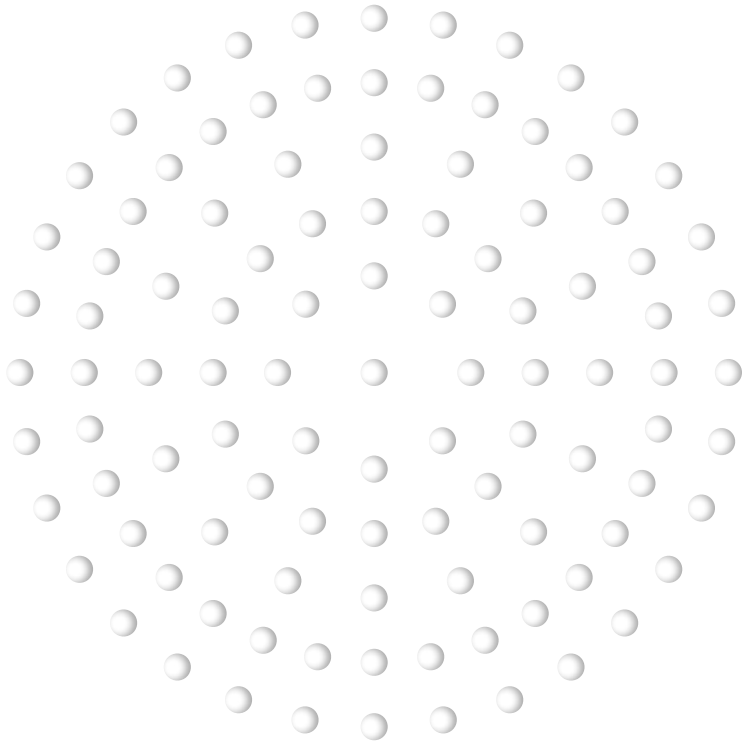
¹¹ Bernard Stiegler, *Dans la disruption: comment ne pas devenir fou*, París, Éditions les liens qui libèrent, 2016, pp. 22-23.

¹² Puede que ya sea demasiado tarde, pues es evidente que en los últimos años hemos asistido a la proliferación masiva de los informes de las consultorías que analizan las futuras tendencias de contratación y afirman que existe una escasez alarmante de licenciados con dotes creativas, entendimiento intercultural, capacidad de comunicación y de trabajo en equipo, un problema que no se debe únicamente a la evolución de la demanda como consecuencia de la

disrupción, sino también a la transformación de la oferta. Véase, por ejemplo, Institute for the Future, *Future Work Skills 2020* (2011); Mitchell Institute, *Preparing Young People for the Future of Work* (2017); Bloomberg Next, *Building Tomorrow's Talent: Collaboration Can Close Emerging Skills Gap* (2018); Deloitte, *2018 Deloitte Millennial Survey: Millennials Disappointed in Business, Unprepared for Industry 4.0* (2018); World Economic Forum, *The Future of Jobs Report 2018* (2018); McKinsey Global Institute, *Skill Shift: Automation and the Future of the Workforce* (2018).

¹³ Para una perspectiva diferente de la idea de la sociabilidad como un efecto secundario, véase Minoru Sato, "Sociality as Aftereffect: [two testing cases]", en Brandon LaBelle (ed.), *op. cit.*, pp. 17-27.





Captura y liberación: el capitalismo y los flujos de sonido

Christoph Cox

I.

En 1985, el compositor canadiense John Oswald se quejaba de que “aunque la gente hace más ruido que nunca, las personas que hacen la mayor parte de ese ruido son menos”¹. Gracias a la reciente proliferación de tocadiscos, grabadoras, *samplers* y otros aparatos electrónicos, en esa época cualquier aficionado inteligente podía crear una música increíblemente experimental. Sin embargo, para consternación de Oswald, el panorama sonoro de mediados de la década de 1980 estaba dominado por un puñado de estrellas pop financiadas por unas cuantas discográficas. Oswald reaccionó a esta situación con lo que definió como la “plunderfonía”, un *détournement* creativo de canciones pop que consistía en parodiarlas mientras se apropiaba de su poder cultural y liberaba su potencial experimental. Al mismo tiempo, Oswald promovió modalidades alternativas de distribución de sonidos creativos. Fue una figura clave de la “cultura del casete” de las décadas de 1970 y 1980, y creó una red global de músicos y artistas que comerciaban con casetes de grabaciones únicas o ediciones limitadas y remezclas que distribuían a través de fanzines como *Op*, *Option*, *Sound Choice* y *Unsound*².

El casete, un formato de reproducción y grabación tremendamente fácil de transportar, se prestaba a la piratería y a la *samizdat*. En los

Estados Unidos y en el Reino Unido, las asociaciones de compañías discográficas se alarmaron lo suficiente como para organizar una campaña mediática en contra de las “grabaciones caseras”: pusieron en marcha acciones judiciales para interrumpir esta práctica e intentaron gravar con un impuesto la venta de cintas vírgenes. La mayoría de estos esfuerzos no sirvieron para nada. No obstante, en el transcurso de la década de 1980, el casete se convirtió en el formato más lucrativo para la industria de la música, la cual, al final de esa década, estaba monopolizada por cinco corporaciones multinacionales que obtenían unos ingresos derivados de la música grabada que (al menos en Estados Unidos) se incrementaban de manera constante a razón de casi un billón de dólares al año³.

En la primera década del siglo XXI, sin embargo, la industria se encontraba al borde de la quiebra debido, en gran medida, a la aparición de los MP3 y de las redes de transmisión de archivos y, más adelante, al advenimiento de YouTube, Soundcloud y otras plataformas que ofrecían una enorme cantidad y variedad de música gratuita a la carta a cualquier persona que dispusiera de una conexión a Internet. Una vez más, las grandes discográficas intentaron contraatacar, y consiguieron cerrar la red de intercambio de archivos Napster, demandaron a los usuarios individuales e inundaron las redes *peer to peer* de archivos “falsos”. Pero el flujo no regulado de música digital no remitió. Las ventas de CD se desplomaron, y lo mismo sucedió con los beneficios que había generado hasta entonces la música grabada. En la década de 2000 y en la de 2010, muchos artistas de las discográficas importantes como Prince, Radiohead, Nine Inch Nails y U2 empezaron a regalar su música; y en 2017, Chance the Rapper ganó tres premios Grammy con un *mixtape* de hip-hop que él mismo distribuía online gratuitamente y sin el respaldo de una compañía discográfica.

A la luz de estos acontecimientos, los teóricos de la cultura empezaron a hablar de la “música poseconómica”, una expresión que

indicaba que la música grabada se había vuelto en esencia gratuita y que, en consecuencia, los músicos y los compositores ya no podían ganarse la vida con su música⁴. Algunos economistas coincidían con este diagnóstico, aduciendo que la aparición de los MP3 había inaugurado una cultura de la posescasez en la que la música grabada había perdido por completo su valor económico pero seguía conservando todo su poder cultural, social y afectivo⁵.

Una vez más, sin embargo, el capitalismo encontró una manera de contener el flujo. En 2016, las ganancias de la industria discográfica empezaron a aumentar de nuevo, gracias sobre todo a Spotify, un servicio de música en *streaming* fundado y financiado por antiguos piratas⁶. La solución que encontró Spotify consistía en dejar de *vender cosas* a los consumidores para empezar a *alquilar transmisiones* a unos suscriptores o a pagarlas a través de la publicidad, basándose en el antiguo modelo comercial de la radio y de la televisión. A pesar de la promesa de Spotify de “servir de inspiración a la creatividad humana permitiendo que millones de artistas puedan vivir de su arte”, en 2018 poco más de una cuarta parte de los artistas ganaron dinero gracias al *streaming*; y la ganancia media anual fue de 100 dólares⁷. La queja de Oswald parece tan válida hoy como lo era en 1985: “Aunque la gente hace más ruido que nunca, las personas que hacen la mayor parte de ese ruido son menos”.

Y, sin embargo, han cambiado muchas cosas. La música grabada viaja más rápido y más ligera, y su bagaje contextual y su valor económico son menores que nunca. Todo esto ha favorecido la proliferación, la mutación y la difusión de micromúsicas híbridas y sintéticas que combinan las influencias globales con las formas locales o autóctonas. Las plataformas y las redes digitales ofrecen un acceso sencillo a este tipo de músicas minoritarias y experimentales que muchas veces se graban en casa con aparatos baratos y fáciles de conseguir. La gente hace más ruido que nunca; y los que lo buscan lo encuentran con facilidad.

II.

¿Cómo podemos explicar estas transformaciones tecnológicas y los efectos que han ejercido sobre la difusión del sonido y de la música? ¿Cómo cartografiar estas expansiones y estas contracciones, las fugas y las capturas del sonido en el contexto del capitalismo global? Podríamos adoptar el procedimiento del análisis marxista clásico y concentrarnos en las contradicciones entre las relaciones de poder y los efectos políticos y económicos de las tecnologías que desencadenan. En el prefacio de su *Contribución a la crítica de la economía política*, Marx resume así este proceso:

En un estadio determinado de su desarrollo, las fuerzas productivas materiales de la sociedad entran en contradicción con las relaciones de producción existentes o —lo cual solo constituye una expresión jurídica de lo mismo— con las relaciones de producción dentro de las cuales se habían estado moviendo hasta ese momento. Esas relaciones se transforman de formas de desarrollo de las fuerzas productivas en ataduras de las mismas. Se inicia entonces una época de revolución social⁸.

En otras palabras, todo sistema económico siembra las semillas de su propia destrucción. Desarrolla herramientas y tecnologías (“fuerzas productivas materiales”) que cuestionan sus propias estructuras de poder y propiedad (“relaciones de producción”), y generan fuerzas y capacidades que socavan esas estructuras y el sistema económico en el que se apoyan. En el contexto musical, por ejemplo, la transición tecnológica de los aparatosos LP a los casetes y los CD, formatos compactos y fáciles de trasladar, favoreció un incremento exponencial de las ganancias de la industria musical; pero también llevó a la industria al borde de la quiebra, pues los archivos digitales, que se podían copiar perfectamente, se extrajeron de sus soportes físicos y empezaron a circular y a proliferar en Internet gratuitamente a través de una especie de economía del obsequio posescasez.

Gilles Deleuze y Félix Guattari llevaron las ideas de Marx un poco más allá, y sus teorías son muy útiles para entender cómo circula la música, sobre todo bajo el capitalismo⁹. Deleuze y Guattari concebían la totalidad de la naturaleza y de la cultura como una serie de *flujos* (de materia, de energía y de información) que, cuando se capturan, controlan, limitan o ralentizan, se convierten en las formas físicas y sociales que nosotros experimentamos (en montañas, en organismos, en especies, en lenguajes, en culturas, en instituciones, etcétera)¹⁰. Estas formas no son más que coagulaciones temporales o solidificaciones transitorias de estos flujos, que constituyen la realidad básica del mundo. La función esencial de la sociedad, según Deleuze y Guattari, es *codificar* flujos (de alimentos, de artículos, de cuerpos, de dinero, de energía, de residuos, etcétera), es decir, interceptarlos, organizarlos, regularlos, encauzarlos en direcciones determinadas, imponerles significados y límites, y demás.

Deleuze y Guattari nos invitan a pensar en el sonido como un flujo macrocósmico similar a los demás flujos que constituyen el mundo natural. Según Deleuze, “podemos [...] concebir un flujo acústico continuo [...] que atraviesa el mundo y que comprende el silencio. Un músico es alguien que extrae [*prélève*] algo de ese flujo”¹¹. Ese acto de “extracción” es una forma de codificación, la inscripción o la grabación de un flujo material (el sonido) que es por su propia naturaleza evanescente. Durante la mayor parte de la historia de la naturaleza y de la humanidad, los sonidos se han grabado de manera biológica y social; se registraban en los cuerpos individuales y en el cuerpo social de la comunidad animal o humana. El oído captaba el sonido y el cerebro lo clasificaba de acuerdo con unos esquemas evolutivos y culturales que determinaban su importancia para la supervivencia o para la pertenencia a la sociedad. Los sistemas virtuales (las reglas gramaticales, las estructuras de las canciones, etcétera) transformaban los flujos sónicos en memes que facilitaban su réplica y su transmisión a las generaciones futuras. Todos estos procesos de codificación “territorializaron” el sonido,

es decir, capturaron y organizaron su flujo, permitiendo que se acumularan y pasaran a formar una "reserva" cultural¹². Al mismo tiempo, sin embargo, favorecieron cierta "desterritorialización" del sonido, en la medida en que le permitían trascender su fugacidad espaciotemporal. La ampliación temporal y espacial de estas formas sónicas trajo consigo las repeticiones divergentes, los errores en la copia o las mutaciones que provocaron cambios o desviaciones.

La canción popular o tradicional era un producto colectivo, la creación anónima de una comunidad entera a lo largo de varias generaciones, una especie de patrimonio cultural. Las personas y las generaciones que atravesaba funcionaban como repetidores, puntos de conexión y de transmisión de su flujo sónico. La aparición del capitalismo en la Europa moderna exigió la creación de modalidades nuevas y diferentes de captura sónica. Era necesario fijar la música y transformarla en un artículo, en un *objeto* que se pudiera comprar y vender para obtener un beneficio. Para lograr ese fin, se readaptó una herramienta que los músicos y los intérpretes ya utilizaban desde hacía varios siglos como recurso mnemotécnico: la notación musical. La partitura interrumpía el flujo del sonido a través de una serie de símbolos gráficos que se plasmaban sobre el papel, una reificación del sonido que permitía utilizarlo como un artículo intercambiable. La música dejó de ser una creación anónima, colectiva y se convirtió en una forma de propiedad privada protegida por una nueva herramienta de la burguesía, el *derecho de autor*, que restringía legalmente el flujo o la reproductibilidad de la partitura y de las interpretaciones que esta determinaba. Además de su valor de uso, la música había adquirido ahora un valor de cambio, un valor propiamente económico.

La notación musical inauguró nuevas formas de territorialización musical, pues sometía el sonido a un código simbólico que exigía una alfabetización musical y por tanto permitía que una clase especializada regulara su flujo. La música se fijó en forma de documento autorizado y de este modo se restringió la deriva musical

característica de las músicas populares. Sin embargo, la partitura era también un agente de desterritorialización, pues permitía que la música se desplazara a través del tiempo y del espacio y trascendiera con creces el contexto cultural de su creación.

Con la invención de la grabación de audio esta codificación de flujos sónicos se intensificó y se iniciaron nuevas formas de desterritorialización paralelas. El registro electrónico servía para atrapar el sonido en contenedores intercambiables y para perfeccionar de este modo la reificación y la transformación en artículo de consumo que se había iniciado con la partitura. Al mismo tiempo, se pudo prescindir del requisito de la alfabetización musical, de manera que cualquier persona con un aparato de reproducción adecuado podía lograr que la música se materializara. Mientras que la partitura transmitía la música a través de un desvío o de un código visual, la grabación de audio ofrecía directamente los sonidos y las interpretaciones, y no solo *sonidos musicales*, sino *todo tipo de sonidos*. Este fenómeno no solo contribuyó a ampliar enormemente el dominio del arte sónico, sino que además alteró la temporalidad lineal y también la historicidad. La grabación sonora extrae una superficie sónica de un segmento del pasado y le confiere una existencia virtual que no se agota al reproducirla en el presente todas las veces que se quiera. Genera un archivo sónico inmenso, discontinuo, en el que una serie de sonidos disparatadamente heterogéneos colisionan, se solapan y se coaligan.

III.

Nos encontramos en el año 2010 en Kidal, un núcleo comercial del norte de Mali, zona de paso de bereberes nómadas, camioneros, contrabandistas, refugiados y migrantes que se dirigen al norte de África, a Europa o a la costa africana occidental¹³. Muchos de los viajeros que pasan por esta ciudad y de las personas que viven en ella utilizan unos móviles cochambrosos que les sirven para infinidad de

cosas distintas, y una de las más habituales es el almacenamiento y el intercambio de archivos de MP3. Estas canciones forman una colección enorme y variopinta: el rock clásico norteamericano y el tecno-pop se mezclan con la música de las películas de Bollywood y Nollywood, con el *kuduro* de Angola, el hip-hop de Bamako, los blues tuareg del desierto, la música de *Balani Show*, el *rai* argelino, el *coupé-décalé* de Costa de Marfil y otras músicas regionales grabadas con aparatos baratos o pirateadas en estudios caseros, a veces directamente con el móvil. Los archivos de audio se comparten de teléfono a teléfono mediante redes Bluetooth que no requieren una conexión a Internet ni cobertura telefónica, servicios que, en los pocos lugares del Sahel donde funcionan, lo hacen mal y son caros. O se compran directamente a los vendedores de teléfonos móviles que copian las canciones de los teléfonos que les llevan a arreglar. Dos años después, en 2012, los rebeldes islamistas se han apoderado de la región y han impuesto la ley de la sharía: han prohibido la música y han destruido los repetidores para impedir estos intercambios musicales. Los músicos más importantes de Mali buscan el exilio en Argelia o se trasladan al sudoeste de la capital, Bamako, donde la presencia islamista es menor.

Con todos sus flujos e interrupciones, transmisiones y paralizaciones, esta cultura sahariana del teléfono móvil es un buen ejemplo del modo en que se mueve el sonido a principios del siglo XXI. La digitalización de la música desencadenó una serie de poderosas fuerzas de desterritorialización que han permitido que el sonido fluya con una facilidad y una velocidad sin precedentes, y que la cultura dominante se extienda por todo el planeta. Pero, al mismo tiempo, ha favorecido el desarrollo de escenarios y subculturas tremendamente locales, híbridas. Las fuerzas conservadoras, como el islam radical, los cortafuegos del Estado o la “moderación de contenidos” ocasional de las plataformas mediáticas como YouTube, pueden ralentizar o bloquear este flujo; pero el capitalismo global tiende a la desterritorialización y a la decodificación masivas¹⁴. Como decían Marx y Engels a mediados del siglo XIX, el capitalismo barre “todas las relaciones fijas, congeladas, con

su estela de antiguos y venerables prejuicios y opiniones [...] y las nuevas devienen anticuadas antes de que alcancen a osificarse. Todo lo que es sólido se desvanece en el aire, todo lo que es sagrado es profanado”¹⁵. El capitalismo aniquila la totalidad de los *códigos* y los sustituye por una *axiomática* que transforma las cualidades concretas, particulares, en cantidades abstractas y, en última instancia, en el equivalente universal: el dinero. Todo vale, siempre que se pueda vender.

Sin embargo, esta salvedad revela una idea crucial: el capitalismo retrocede ante su propia tendencia inherente. Tolerla la desterritorialización solo si se puede beneficiar de ella, y genera una “plusvalía del flujo”. Los MP3 llevaron a la industria de la música hasta esta situación extrema y estuvieron a punto de hacerla desaparecer. La profecía de Marx parecía haberse cumplido: el capitalismo había inventado una tecnología que dañaba sus propias relaciones de propiedad, una tecnología que favorecía la movilidad sin límites y eliminaba la escasez necesaria para generar valor económico. Sin embargo, los servicios de música en *streaming* revelaron la capacidad de reterritorialización del capitalismo. Plataformas como Spotify reafirmaron la capacidad del capitalismo para almacenar sonido y fabricar jerarquías de valor a través del control al acceso de “listas de reproducción editables”. Ofrecen al consumidor lo que prometía la piratería —acceso fácil a una enorme cantidad de música grabada de artistas de todo el mundo— a la vez que permiten a la industria de la música obtener un superávit por cada *stream*. Es más, la música en *streaming* es un ejemplo de la nueva forma de poder que ha dado en llamarse “sociedad de control” o “capitalismo de vigilancia”¹⁶. Al igual que Facebook y Google, los servicios de *streaming* no solo extraen un valor monetario de los flujos de sonido; además, recopilan información afectiva y conductual que les permite regular las emociones y vender información sobre los comportamientos futuros.

En respuesta a estas condiciones, algunos artistas intentan regresar a la economía del objeto, y revalorizan el disco de vinilo, el casete

casero, las ediciones limitadas. Al mismo tiempo, los artistas se han visto obligados a apostar de nuevo por la atmósfera y la magia de las actuaciones en directo y de las giras¹⁷. Los críticos del capitalismo de vigilancia exigen la creación de nuevas restricciones y regulaciones legales que contrarresten la explotación laboral y las intromisiones en la privacidad. Pero existe otra solución: en lugar de recuperar las antiguas modalidades de valor estético del capitalismo, podemos acelerar su tendencia a la desterritorialización, a avanzar más allá de lo que el propio capitalismo desea. Esta fue la solución que propuso Oswald a principios de la década de 1980: extraer la música de su flujo comercial, alterarla, e introducirla de nuevo en el flujo sónico desprovista de su condición de artículo de consumo. Y así es cómo la música circula por todo el planeta en la actualidad, a través de redes digitales, de las redes Bluetooth y de los teléfonos móviles; a través de las emisoras de radio piratas y los *sound systems*. La solución no consiste en regresar a una etapa anterior de la historia del flujo sónico sino en reforzar, ampliar y multiplicar estas redes y desarrollar nuevas tecnologías que liberen al sonido de la cautividad del poder y del capital, e incrementar la velocidad y la propagación de su flujo.

¹ John Oswald, "Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Imperative", 1985, <http://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html>. Incluido en este volumen, pp. 163-180.

² Para la "cultura del casete", véase Robin James (ed.), *Cassette Mythos*, Nueva York, Autonomedia, 1992; David Novak, "The Future of Cassette Culture", en *Japanoise: Music at the Edge of Circulation*, Durham, Duke University Press, 2013, pp. 198-226;

y Don Campau, "A Brief History of Cassette Culture", 2009, <http://livingarchive.doncampau.com/about/a-brief-history-of-cassette-culture> [Última consulta: 19-11-2019].

³ Véase la Base de datos de la Recording Industry Association of America, <https://www.riaa.com/u-s-sales-database/> [Última consulta: 19-11-2019].

⁴ Véase Diedrich Diederichsen, "Audio Poverty", en *e-flux journal*, 16, mayo

de 2010, http://worker01.e-flux.com/pdf/article_143.pdf [Última consulta: 19-11-2019]; y Ekkehard Ehlers y Björn Gottstein, "A Brief Aesthetics of Posteconomic Music", en *Audio Poverty. Konferenz über Musik und Armut*, 6-8 de febrero de 2009, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, https://ia800705.us.archive.org/4/items/AudioPovertyCatalogue/AudioPoverty_Katalog.pdf [Última consulta: 19-11-2019]. Véase también Jonathan Sterne, *MP3: The Meaning*

of a Format, Durham, Duke University Press, 2012, pp. 211-212.

5 Véase Jacques Attali, "Ether Talk", en *The Wire*, 209, julio de 2001, pp. 70-73.

6 Véase Stephen J. Dubner, "How Spotify Saved the Music Industry (But Not Necessarily Musicians)", en *Freakonomics* (podcast), ep. 374, 10 de abril de 2019, <http://freakonomics.com/podast/spotify/> [Última consulta: 19-11-2019].

7 Ibid.

8 Karl Marx, *A Contribution to the Critique of Political Economy*, en David McLellan (ed.), *Karl Marx: Selected Writings*, Oxford, Oxford University Press, (1859) 2000, p. 425 [Trad. cast. de Jorge Tula et al., *Contribución a la crítica de la economía política*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1980].

9 Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Mineápolis, University of Minnesota Press, (1972) 1983 [Trad. cast. de Francisco Monge, *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1985]; *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Mineápolis, University of Minnesota Press, (1980) 1987 [Trad. cast. de José Pérez Vázquez y Umbelina Larraceta, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 1997]; y los seminarios

de Deleuze correspondientes al 16 de noviembre de 1971 (<https://www.webdeleuze.com/textes/116>) y al 14 de diciembre de 1971 (<https://www.webdeleuze.com/textes/119>) [Última consulta: 03-01-2020].

10 Manuel De Landa desarrolla esta idea en *A Thousand Years of Nonlinear History*, Nueva York, Zone Books, 1997 [Trad. cast., *Mil años de historia no lineal*, Barcelona, Gedisa, 2012].

11 Gilles Deleuze, seminario del 15 de abril de 1980. Véase también R. Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, Vermont, Destiny Books, 1994, p. 5 y ss. He desarrollado esta idea en profundidad en *Sonic Flux, Art, and Metaphysics*, Chicago, University of Chicago Press, 2018.

12 Véase Gilles Deleuze, seminario del 14 de diciembre de 1971; y Daniel W. Smith, "Flow, Code, Stock: A Note on Deleuze's Political Philosophy", en *Essays on Deleuze*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2012, pp. 160-172.

13 Este relato está basado en las notas de la carátula de *Music from Saharan Cellphones*, Sahel Sounds, 2011, y *Music from Saharan Cellphones, Volume 2*, Sahel Sounds, 2013, recopilados por Christopher Kirkley; y de

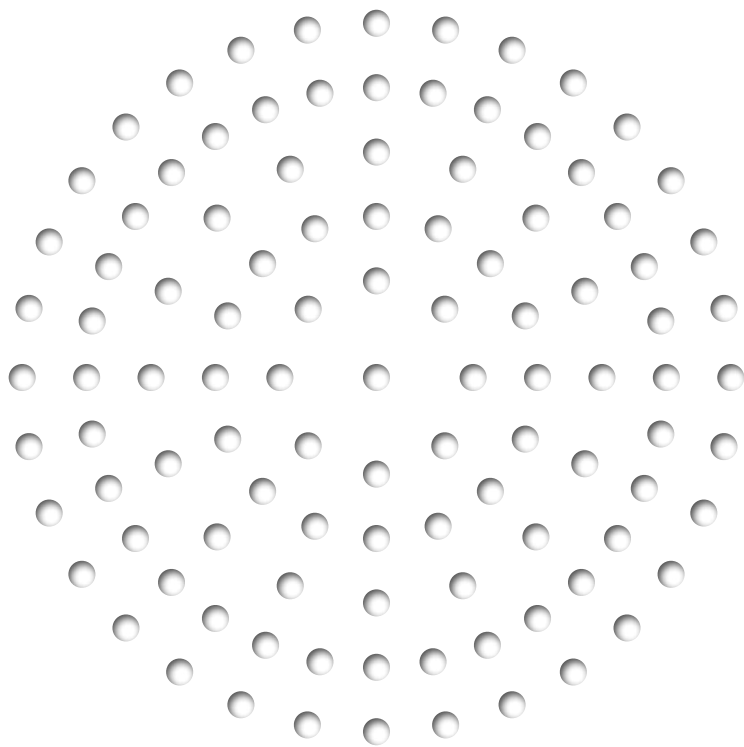
algunas entrevistas a Kirkley publicadas en Internet.

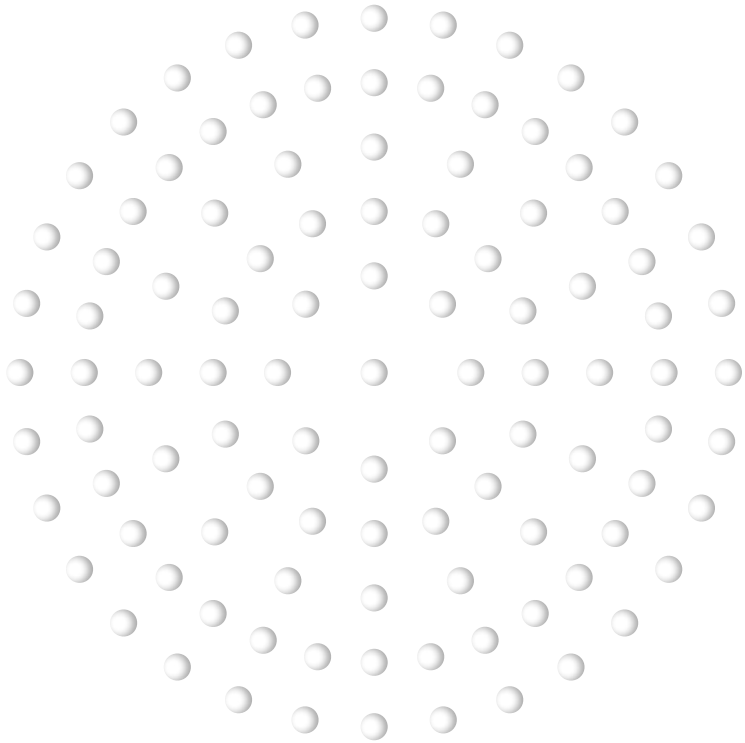
14 Cuando hablo de "descodificación" no me refiero al acto de descifrar, sino al de deshacer o desintegrar.

15 Karl Marx y Friedrich Engels, "The Communist Manifesto", en *Karl Marx: Selected Writings*, óp. cit. p. 248 [Trad. cast. de Wenceslao Roces, *El manifiesto comunista*, Madrid, Editorial Ayuso, 1981].

16 Véase Gilles Deleuze, "Control and Becoming" y "Postscript on Control Societies", en *Negotiations, 1972-1990*, Nueva York, Columbia University Press, 1995, pp. 169-182 [Trad. cast. de José Luis Pardo, "Control y devenir" y "Postscriptum sobre las sociedades de control", en *Conversaciones 1972-1990*, Valencia, Pre-textos, 1999]; John Bellamy Foster y Robert McChesney, "Surveillance Capitalism", *Monthly Review*, 1 de julio de 2014, <https://monthlyreview.org/2014/07/01/surveillance-capitalism/> [Última consulta: 19-11-2019]; y Shoshana Zuboff, *The Age of Surveillance Capitalism*, Nueva York, PublicAffairs, 2019.

17 Véase Diedrich Diedrichsen, *On (Surplus) Value in Art*, Berlín, Sternberg Press, 2008, pp. 46-50.





Plunderfonía, o la audiopiratería como prerrogativa compositiva¹

John Oswald

Los instrumentos musicales producen sonidos. Los compositores producen música. Los instrumentos musicales reproducen la música. Los magnetófonos, las radios, los reproductores de discos, etcétera, reproducen el sonido. Un dispositivo como una caja de música de cuerda produce sonido y reproduce música. Un fonógrafo en manos de un artista de hip-hop/*scratch* que reproduce un disco como una tabla de lavar electrónica con una aguja fonográfica como púa, produce sonidos únicos que no se reproducen: el tocadiscos se convierte en un instrumento musical. Un *sampler*, básicamente un instrumento de grabación y transformación, es al mismo tiempo un dispositivo de documentación y un dispositivo creativo que, en efecto, reduce la distinción que manifiestan los derechos de autor.

Según nos dicen, estos dispositivos de sampleo digital, novedosos y muy comentados, son los imitadores de la música por excelencia, capaces de interpretar el conjunto orquestal al completo, más todos esos gruñidos o chirridos. En nuestra cultura mercantilizada, el sustantivo “*sampler*”: a menudo va acompañado del adjetivo gratuito o libre, y si uno tiene que considerar la posibilidad de predicar sobre el asunto, tal vez deba ser oída alguna reflexión sobre lo que no es permisible en apropiación sonora.

Algunos de vosotros, sampleristas actuales y potenciales, quizás tengáis curiosidad acerca de hasta qué punto se pueden tomar prestados legalmente los componentes de las manifestaciones sonoras de otras personas. ¿Una propiedad musical es verdaderamente privada? Y si es así, ¿cuándo y cómo alguien la invade? Al igual que yo, tú puedes desear algo similar a un acorde en particular, interpretado y grabado singularmente bien por las cuerdas de la estimable Eastman Rochester Orchestra en un LP de Mercury Living Presence de la *Symphony no 3* de Charles Ives² que desapareció hace mucho tiempo y cuya adquisición no autorizada fue masiva. O imagina lo vívidos que sonarían algunos cantos retrógrados de los pigmeos (sin pretender difamar el primitivismo) en la sección de cuasi-funk de su emulador concierto. O tal vez simplemente te gustaría transmitir una octava hipodórica desde el disco de la biblioteca de música de un Mirage hasta las catapultas de cinta con resortes de tu Mellotron³.

¿Los materiales sonoros que inspiran la composición pueden considerarse a veces composiciones en sí mismos? ¿El piano es la creación musical de Bartolomeo Cristofori (1655-1731) o simplemente es el vehículo diseñado por él para que Ludwig Van y otros maniobren a través de su territorio musical? Algunas composiciones memorables se crearon específicamente para la grabadora digital de esa época, la caja de música. ¿Los sonidos predeterminados en los secuenciadores y sintetizadores de hoy en día son muestras gratuitas o son propiedad musical del fabricante?⁴ ¿Un timbre es menos definible que una melodía? Un compositor que reclama la inspiración divina quizás esté exento de responsabilidad en este inventario de estratos de autoría. Pero, ¿qué pasa con el resto de nosotros que no estamos bendecidos?

Vamos a ver qué tienen que decir las autoridades. “Autor” es los derechos de autor que hablan por cualquier progenitor creativo, no importa si programan *software* o componen *hardcore*. A saber: “Un

autor tiene derecho a reclamar la autoría y a preservar la integridad del trabajo mediante la restricción de cualquier distorsión, mutilación u otra modificación que sea perjudicial para el honor o la reputación del autor". A eso se le denomina "derecho de integridad" y proviene de la Ley de derechos de autor de Canadá⁵. Un informe publicado recientemente sobre la propuesta de revisión de la Ley emplea la metáfora de los derechos de los propietarios de tierras, donde el uso no autorizado es sinónimo de intrusión. El territorio es limitado. Solo recientemente se han considerado las grabaciones de sonido como parte de esta propiedad.

**La cinta virgen es
un subproducto,
en sí misma no es nada**

De vuelta a 1976, noventa y nueve años después de que Edison entrara en el negocio de los discos, se revisó la Ley de derechos de autor de Estados Unidos para proteger por primera vez las grabaciones de sonido en ese país. Antes de esto, solamente la música escrita se consideraba apta para la protección. Las formas de música que no eran inteligibles para el ojo humano se valoraron como no aptas. La actitud tradicional suponía que las grabaciones no eran creaciones artísticas, sino "meros usos o aplicaciones de obras creativas en forma de objetos físicos"⁶.

Algunas organizaciones orientadas a la música aún mantienen este "punto de vista". La Ley canadiense actual entró en vigor en 1924, un "eón eléctrico" más tarde que la Ley de Estados Unidos original de 1909, y hasta aquí "los derechos de autor subsisten en grabaciones, en rollos perforados y en otros artilugios mediante los cuales se pueden reproducir los sonidos mecánicamente".

Naturalmente, las capacidades de los dispositivos mecánicos de hoy son más diversas que las que se preveían a principios de siglo, pero ahora el verdadero dolor de cabeza para los redactores de los

derechos de autor son los nuevos dispositivos electrónicos, incluidos los muestreadores digitales de sonido y sus primos contables, los ordenadores. Entre “las secreciones culturales íntimas de los medios comunicativos electrónicos, biológicos y escritos”⁷, el negocio del cerebro electrónico cultiva, por gracia de su juventud relativa, la creatividad pionera y la ingenuidad intrigante correspondiente. La intriga popular del robo de ordenadores ha inspirado novelas y películas de suspense, mientras que el robo de música se limita a la caza furtiva elemental y a la inocencia errónea. Las tramas son triviales: Disney acusa a Sony de conspirar con los consumidores para crear ratones no autorizados⁸. El exbeatle George Harrison es declarado culpable de indiscreción al elegir una secuencia de tonos ligeramente familiar⁹.

La controversia de la mezcla de sonidos en la propia casa es, en realidad, la punta del iceberg candente, el de la creatividad rudimentaria. Tras décadas siendo receptores pasivos de música en paquetes, ahora los oyentes tienen los medios para tomar sus propias decisiones, para separar el grano de la paja. Mezclan multitud de sonidos de todo el mundo, o al menos del volumen de sus colecciones de discos, haciendo recopilaciones de una diversidad que no está disponible en la industria de la música, con sus establos de artistas circunscritos y una política cada vez más dominante en la que se suministra únicamente al denominador común.

El caso de Chiffons/Harrison y la responsabilidad general de la originalidad melódica indica una preocupación constante por lo que corresponde al equivalente de una disputa sobre las patentes del cilindro de Edison.

El comercio del ruido

La materia prima precaria en la música de hoy en día ya no es la melodía. Un entusiasta puede reconocer un éxito en una ráfaga de diez milisegundos¹⁰, más rápido de lo que un Fairlight puede silbar

la canción de Dixie. Las notas con su ritmo y valores de tono son componentes triviales en la armonización corporativa de la cacofonía. Pocos músicos pop pueden leer música con cualquier dispositivo. The Art of Noise, una empresa de grabaciones dirigida al mercado masivo y emplazada en un estudio, enlaza matrices atonales de timbres en la línea de un ritmo universal. El Emulator está a la altura. Los cantantes con material original no estudian los contornos melódicos de Bruce Springsteen, intentan sonar como él. Y la suplantación sonora es plenamente legal. Mientras que las organizaciones de derechos de ejecución continúan trabajando en busca de ingresos para los sintonizadores y poetristas, aquellos que dan forma al modo en que el dinero dicta cómo debe ser la música —los rítmicos, timbristas y mezcladores bajo distintas denominaciones— rara vez han recibido el reconocimiento de la composición¹¹.

En lo que a algunos les gustaría considerar el extremo opuesto de la materia, entre los académicos y los técnicos asalariados de los enjambres orquestales una demostración ordenada de calderones y semifusas en una página todavía se suele considerar indispensable para una definición de música, a pesar de que algunos de los compositores serios en raras ocasiones, o en casi ninguna, anotan estos elementos. Por supuesto, si son necesarias las apariencias, un programa de ordenador y una impresora pueden hacerlo por ellos.

El lenguaje musical cuenta con un extenso repertorio de instrumentos de puntuación, pero nada equivalente a las comillas " " de la literatura. Los músicos de jazz no mueven dos dedos de cada mano en el aire durante sus improvisaciones, como suelen hacer los conferenciantes cuando hacen referencias cruzadas, porque en la mayoría de los instrumentos esto presentaría algunas dificultades técnicas, como que el sonido de trompetas y similares caería en picado.

Sin un sistema de citas, las correspondencias bienintencionadas no pueden distinguirse del plagio y el fraude. Pero, de todos modos, la

cita de notas no es más que una pequeña e insignificante porción de la apropiación común.

¿Subestimo el valor de la escritura de la melodía? Bueno, espero que dentro de poco tengamos un *software* comercializable experto en escritura de melodías que sea capaz de generar las trivialidades de las combinaciones pegadizas de la escala diatónica en matrices infinitas de melodías sintonizables, entre las cuales pueda elegir un compositor no necesariamente acaudalado; quizás con un léxico de comprobación integrado de melodías usadas que aconsejaría al exbeatle George¹² no cometer de nuevo el mismo error.

Quimeras de sonido

Durante mucho tiempo, algunos compositores han considerado que el magnetófono, como instrumento musical, tiene más capacidades que la de leal transcriptor de alta fidelidad a la que los fabricantes tradicionalmente habían limitado su función. Ahora existen híbridos de la descendencia electrónica de instrumentos acústicos y de la imitación del audio que sustituyen a los clones digitales de los magnetófonos. La imitación del audio por medios digitales no es nada nuevo; los Manticore mecánicos del siglo XIX con nombres como Violano-Virtuoso y Orchestrion son curiosamente similares al sistema de música digital Synclavier y al Fairlight CMI (instrumento musical por ordenador). En el caso del Synclavier, lo que se proclama como una combinación de estudio de grabación multipista y orquesta sinfónica simulada se parece a un piano con un teclado de acordes de acordeón incorporado y un radioreloj LED.

El compositor que arranca una brizna de hierba y con las manos ahuecadas en los labios fruncidos crea un resonador y una membrana sonora vibratoria, aunque es susceptible de comentarios del tipo "esto se ha hecho antes", se encuentra en la posición potencial de pasar por alto el logro tecnológico anterior y comunicarse directamente con la naturaleza. De la música de las

herramientas, incluso los instrumentos iconoclastas de un Harry Partch o un Hugh Le Caine son propensos a la convención de distinguir entre instrumento y composición. Los utensilios sonoros, desde el erhu al Emulator, tradicionalmente han proporcionado una posibilidad de expresión tan variada que, en sí mismos, no se han considerado manifestaciones musicales. Esto es contrario a la gran popularidad de la música instrumental genérica ("The Many Moods of 101 Strings", "Piano for Lovers", "The Truckers DX-7", etcétera), por no mencionar los instrumentos que se tocan solos; el ejemplo más extendido en los últimos años son las cajas de ritmo preprogramadas. Dichos dispositivos, que se encuentran en salas de eventos y en consolas de órganos, son parientes directos de la gramola: presionas un botón y sale música. J. S. Bach señaló que con cualquier instrumento "todo lo que uno tiene que hacer es tocar las notas correctas en el momento adecuado y la cosa se reproduce". La distinción entre productores de sonido y reproductores de sonido se difumina fácilmente, y ha sido un área concebible de la búsqueda musical al menos desde el uso de las radios de John Cage en los años cuarenta.

Empezar de cero¹³

Al igual que la producción del sonido y la tecnología de reproducción del sonido se vuelven más interactivas, los oyentes, sin embargo, invaden de nuevo el territorio creativo si no se les invita. Esta prerrogativa ha sido muy olvidada en las últimas décadas. La generación de grabaciones, ahora primitivas, era un lote pasivo (la forma activa original de empezar de cero pertenece a la era posterior al disco, al radiocasete/*walkman*). Atrás quedaron los días de interpretaciones animadas al piano del salón.

Los ordenadores pueden eliminar la destreza de crear música *amateur*. Un programa actual de Music Minus One retrasa los tempos y busca los acordes más predominantes para respaldar las andanzas de un intérprete novato. Algunos equipos de audio adaptados para el

consumidor ofrecen, sin saberlo, posibilidades interactivas. Pero los fabricantes han desincentivado la compatibilidad entre sus equipos de aficionados y profesionales. La pasividad sigue siendo la demografía dominante. De este modo, las entradas atrofiadas del micrófono ahora casi han desaparecido de los equipos de música de primera calidad con pletinas de casete¹⁴.

Como oyente, mi preferencia es la opción de experimentar. Mi sistema de audición tiene un mezclador en lugar de un receptor, un tocadiscos de velocidad infinitamente variable, filtros, capacidad de inversión y un par de oídos.

Un oyente activo puede acelerar una pieza musical para percibir más claramente su macroestructura, o ralentizada para escuchar la articulación y los detalles con mayor precisión. Las partes de las piezas se yuxtaponen para compararlas o se reproducen de manera simultánea, trazando "los motivos del raga indio Darbar sobre la grabación de tambores senegaleses en París, y un mosaico de fondo de momentos congelados de una orquesta exótica de Hollywood de la década de 1950. Una textura sonora como la Mona Lisa que, en un primer plano, revela que está formada por pequeñas reproducciones del Taj Mahal"¹⁵.

Durante la Segunda Guerra Mundial, junto con el restablecimiento por parte de Cage del estado de percusión del piano, los trinitenses descubrieron que los barriles de petróleo desechados podían ser unas alternativas disponibles y baratas a sus instrumentos de percusión tradicionales que, debido al posible fortalecimiento social, estaban prohibidos. El tambor de acero se convirtió con el tiempo en un bien nacional. Mientras tanto, de vuelta en Estados Unidos, en los años ochenta y por razones similares, el *scratch* y el *dub* se filtraron a través de los guetos negros americanos. Dentro de un repertorio limitado de bienes impuesto por el entorno, una discoteca portátil puede tener un potencial de música folclórica que exceda al de

la guitarra. Los dispositivos electrónicos empeñados y robados no suelen ir acompañados de guías de usuario con advertencias para el consumidor como "este radiocasete es un reproductor pasivo". A menudo se explota cualquier posibilidad de rendimiento que se encuentre en un dispositivo. Un disco se puede reproducir como una tabla de lavar electrónica¹⁶. Los pinchadiscos de radio y discoteca combinan en capas los sonidos de varias grabaciones simultáneamente¹⁷. El sonido de la música transmitida con una nueva autoridad sobre las ondas de radio se dobla, se embellece y se manipula del mismo modo.

El medio es magnético

La piratería o el plagio de una obra ocurren, según Milton, "si el prestatario no la mejora". Stravinsky añadió el derecho de posesión a la distinción de Milton cuando afirmó: "Un buen compositor no imita, roba". Un ejemplo de este préstamo mejorado es el "Collage 1" de Jim Tenney (1961), en el que el exitoso disco de Elvis Presley *Blue Suede Shoes* (prestado a su vez de Carl Perkins) se transforma mediante magnetófonos de múltiples velocidades y una cuchilla de afeitar. De la misma manera en que Pierre Schaeffer encontró un potencial musical en su *object sonore*, que podía ser, por ejemplo, una pisada llena de asociaciones, Tenney adoptó una música cotidiana y nos permitió escucharla de manera diferente. Al mismo tiempo, todo lo que era propiamente de Elvis influyó de manera radical en nuestra percepción de la obra de Jim.

El uso justo y el trato justo son, respectivamente, los términos estadounidense y canadiense para los casos en los que la apropiación sin permiso podría considerarse legal. La cita de extractos de música con fines pedagógicos, ilustrativos y críticos se ha mantenido como un uso legal justo. Así lo ha hecho el préstamo con fines de parodia. El trato justo supone un uso que no interfiere con la viabilidad económica del trabajo inicial.

Además de los derechos económicos existen derechos morales en los derechos de autor, y en Canadá estos reciben una atención especial en las recomendaciones actuales para la revisión. Un artista puede reclamar ciertos derechos morales sobre una obra. Los herederos de Elvis pueden reclamar los mismos derechos, incluido el derecho a la privacidad y el derecho a la protección de la “especial importancia de los sonidos propios de un artista en particular, cuya singularidad podría verse perjudicada por grabaciones inferiores no autorizadas que podrían confundir al público con respecto a las habilidades de un artista”.

En Canadá, actualmente, una obra puede servir como matriz para subproductos independientes. El artículo 17(2)(b) de la Ley de derechos de autor de Canadá dispone que “un artista que no conserva los derechos de autor en una obra puede emplear ciertos materiales utilizados en la producción de esa obra para generar una obra posterior, sin infringir los derechos de autor en la obra anterior si el trabajo posterior en su conjunto no repite el diseño principal del trabajo anterior”.

Mi observación es que *Blue Suede* de Tenney cumple con la estipulación de Milton, está apoyado por el aforismo de Stravinsky y no contraviene la moralidad de Elvis o el artículo 17(2)(b) de la Ley de derechos de autor.

Tierra salvaje auditiva

La reutilización de materiales grabados existentes no se limita a la calle y a lo esotérico. El acorde de guitarra único que aparece con poca frecuencia en el exitoso arreglo de Herbie Hancock, “Rocket”, no fue acuñado por un guitarrista sindicado del estudio, sino que directamente se tomó una muestra de un antiguo disco de Led Zeppelin. Del mismo modo, Michael Jackson aparece involuntariamente en el don de la continuación de Hancock, “Hard Rock”. Ahora que los teclistas tienen instrumentos con un botón

para esta apropiación incorporada, lo van a presionar, y es más fácil que reconstruir el sonido ideal a partir de uno de oscilación. Estos intérpretes están acostumbrados a reproducir con la punta de los dedos como en el caso del órgano, que tenía los títulos de las canciones, de donde se derivaban los timbres, impresos en los registros¹⁸.

Así que el equipo está disponible, y todos lo hacen descaradamente o de otro modo. La invención melódica no es algo para perder el sueño (mira lo que hizo [Giuseppe] Tartini para dormir). Hay un cierto margen legal para la imitación. ¿Podemos nosotros tomar hoy prestada alegre y descaradamente toda la música que hay en el ambiente como Charles Ives?

Ives compuso en una era en la que gran parte de la música que existía era de dominio público. El dominio público ahora está legalmente definido, aunque mantiene una distancia del presente que varía de un país a otro. Con el fin de seguir el modelo de Ives, nos limitaríamos a usar los mismos *oldies* que en su momento eran actuales. No obstante, la música en el dominio público puede volverse muy popular, en parte quizás porque el compositor ya no tiene derecho a la exclusividad ni a los pagos de regalías: un éxito disponible para una canción. O como se expone en *This Business of Music*, "el dominio público es como un gran parque nacional sin un guarda para detener el saqueo injustificado, sin un guía para el viajero perdido y, efectivamente, sin carreteras o fronteras claramente definidas para evitar que los propietarios particulares colindantes demanden al visitante indefenso por intrusión".

Los desarrolladores profesionales del panorama musical conocen y presionan las lagunas en los derechos de autor. Por otro lado, muchas iniciativas artísticas se beneficiarían creativamente de un estado de música sin cercas, pero donde, como en las becas, se insista en el reconocimiento.

El zumbido de un abejorro titánico¹⁹

La metáfora de la propiedad empleada para ilustrar los derechos de un artista es difícil de alcanzar a través de la publicación y la difusión masiva. El desfile de éxitos recorre las carrozas auditivas del pop en presentación pública y, como turistas curiosos, ¿no deberíamos poder tomar nuestras propias instantáneas a través de la multitud ("pequeñas reproducciones del Taj Mahal") en lugar de limitarnos a los programas y a las postales oficiales de recuerdo?

Toda la música popular (y toda la música folclórica, por definición), básicamente, aun cuando no lo es legalmente, existe en un dominio público. Escuchar música pop no es una cuestión de elección. Preguntados o no, nos bombardean con ello. En su estado más insidioso, se filtra en una línea de bajo incesante que se cuela a través de las paredes del apartamento y se escapa de las cabezas de los viandantes. Aunque la gente hace más ruido que nunca, las personas que hacen la mayor parte de ese ruido son menos. En la música, concretamente, son aquellos con potencia de salida de megavatios cuyas ventas alcanzan los tres discos de platino y los de gran difusión. Difícil de ignorar, inútilmente innecesario de imitar, ¿cómo alguien no se convierte en un receptor pasivo?

El oceanógrafo Bob Ballard, del Deep Emergence Laboratory, propuso su plan de acción para captar el Titanic una vez lo había ubicado en el fondo del Atlántico, y sugirió: "lo bombardeas con cada sistema de imagen que tengas".

¹ Este documento fue presentado inicialmente por John Oswald en 1985, en la Conferencia electroacústica de la Wired Society en Toronto. Se publicó en Musicworks n° 34 como un folleto por *Recommended Quarterly*, y posteriormente se modificó para la *Whole Earth Review* n° 57 como “mejorado por el prestatario”.

² Mercury SR90149. La cuestión de la accesibilidad del usuario (al contrario que del oyente) a la grabación es un poco complicada, y la respuesta varía de un país a otro. Las grabaciones fijadas antes de 1972 no están protegidas por los derechos de autor federales en Estados Unidos, pero en algunos casos están protegidas por el derecho común y las leyes estatales contra la piratería. *Symphony no. 3* fue publicada y protegida con derechos de autor en 1947 por Arrow Music Press. El hecho de que Ives por estos derechos en relación con su propio trabajo, y el deseo de que su música se distribuyera tanto como fuera posible. Al principio, él autoeditó y distribuyó volúmenes de su música gratuitamente. En el epílogo de *114 Songs* se refiere al poseedor como al “prestatario amable”: En algún momento después de estas ofertas, Ives permitió la publicación de su música en la revista *New*

Music con la condición de que él pagase todos los costes. Parece que se indignó al descubrir que, según su costumbre, *New Music* había tomado los derechos de autor en nombre del compositor para la parte de su *Cuarta Sinfonía* que se había emitido. Ives subía y bajaba por la habitación con la cara roja y agitando el aire con su bastón: “¡Todo el que quiera una copia tendrá una! Si alguien quiere copiar o reeditar estas piezas, ¡pues perfecto! Esta música no es para hacer dinero, sino para que se conozca y se escuche. ¿Por qué debería interferir en su existencia al aferrarme a algún tipo de derecho legal personal?”. En Henry y Sidney Cowell, *Charles Ives and his music*, Oxford, Oxford University Press, 1955, pp. 121-122. Años más tarde, Ives aceptó la publicación comercial, pero siempre atribuyó regalías a otros compositores. Ives admiró la filosofía de Ralph Waldo Emerson, quien en su ensayo “Cita y originalidad” afirmaba: “Un hombre no recurrirá a su invento cuando su memoria sirva tanto como una palabra; en cuanto a lo que me debas, cambiarás la frase, pero todavía reconoceré mi pensamiento. Pero lo que digas sobre la misma idea, para mí también tendrá lo inesperado de lo esperado que pertenece a cada nueva obra de la naturaleza”.

³ Las palabras “emulador” y “Mirage” describen con

precisión las máquinas que llevan sus nombres. *Window Recorder* es un nombre más ambicioso para un dispositivo que puede almacenar programas más extensos que la mayoría de los samplers y, por lo tanto, conjuga el sentido de los términos “sampler” y “grabadora digital”. Por otra parte, las unidades de retardo digital son en realidad un sampler de corta duración.

⁴ Las siguientes citas son extractos de un foro que tuvo lugar en enero de 1986 en PAN, un tablón de anuncios por ordenador para músicos. Hensley: “La opinión de los profesionales legales fue que, debido a que el *hardware* servía para limitar el número de sonidos posibles, y dado que no solo era posible, sino probable, que dos personas pudieran programar independientemente sonidos idénticos... debido a todo eso, los parches para sintetizadores no cayeron en el ámbito del material por el cual un derecho de autor se podría proteger de manera efectiva”. R. Hodge: “Si todos ‘tienen’ y usan un sonido en particular, ¿de qué sirve? (Bueno, eso no estaría mal, pero perdería su impacto)”. SPBSP: “¿De qué sirve un gran sonido si está disponible para las ‘masas’? Bueno... ¿de qué sirve un Hammond B-3, una Stratocaster, un Fender Rhodes o un Stradivarius? Los buenos reproductores y programadores emiten sonidos libremente, confiados

en que quizás no se trate del tamaño, sino del movimiento". Dave at Keyboard: "No creo que se deba pensar en un sonido en los mismos términos que en un libro o una composición musical. En cualquier ámbito, el trabajo realmente bueno se vería enormemente disminuido al cambiar una palabra, al eliminar una nota o al volver a reestructurar un apéndice. Un sonido es más subjetivo, es más como una receta". Bill Monk: "Mi punto de vista ha sido que, a pesar de que un parche puede tener derechos de autor (las melodías los tienen, aunque se producen con muchos menos parámetros), en realidad no importa. Es probable que los interesados en 'robar' los parches no puedan hacer los suyos ni alterar el que han robado de manera significativa. Pero yo puedo hacer mucho más con un poco de tiempo y esfuerzo. Lo que cuenta es la capacidad constante, no solo tener unos cuantos parches buenos". M. Fischer: "En este punto, no está del todo claro que los 'sonidos' puedan protegerse por derechos de autor, pero se puede abogar por su protección bajo los derechos de autor. La resolución jurídica más similar que se anunció fue la relacionada con el juego de hockey *Chexx* (ruidos de abucheos y vítores). Ese proceso mantuvo los sonidos como grabaciones de sonido protegibles". Southworth: "Varios programadores de DX-7 me

han dicho que 'entierran' datos inútiles en sus sonidos para poder demostrar su propiedad más adelante. A veces los datos son obvios, como extrañas modificaciones en la escala del teclado u operadores inaudibles, y otras veces no, como caracteres sin sentido (me parece recordar que alguien pensó que eran kanji) en el nombre de un programa. Por supuesto, cualquier pirata que se precie encontraría todas estas cosas y las cambiaría... Los programadores de *Synth* son expertos artesanos al igual que los fabricantes de violines, por lo que si se toman la molestia de crear nuevos y maravillosos sonidos que otras personas pueden usar, deberían ser compensados por sus esfuerzos. Desafortunadamente, no es tan fácil como vender el maldito violín. También encontré la siguiente cita en *Sweetwater*, una red de intercambio para el sámlper Kurzweil (promocionado intensamente como un gran imitador del piano): 'Realizamos una muestra cruzada de gran parte de la biblioteca del Emulator II (nada es sagrado)...'. Y luego está esta cita de la publicación promocional de Digidesign para el Sound Designer (soporte de *software* para Emulator): 'El lápiz del Sound Designer te permite dibujar desde cero formas de onda o reparar sonidos muestreados. ¿Tienes un clic en un sonido muestreado a partir de una grabación? Simplemente

extraes la forma de onda...'. ¿De quién es la grabación? Las muestras son grabaciones y, en teoría, como tales están protegidas contra copias. Pero como dice Bill Monk, el periodista de PAN, ser capaz de demostrar la propiedad y realmente ir a los tribunales por una voz son dos cosas diferentes.

5 *A Charter of Rights for Creators*, informe del Subcomité de revisión de derechos de autor. Este es el último de los dieciséis estudios publicados por el Gobierno canadiense en previsión de una Ley revisada de derechos de autor de Canadá. Le sigue *From Gutenberg to Telidon*, la declaración final del anterior partido en el poder. Las siguientes citas provienen de *A Charter of Rights for Creators*: "Hay más en juego en la exploración de una obra que en la recompensa económica. Las obras creativas son, en gran medida, la expresión de la personalidad de sus autores. Existe una identificación entre los autores y sus obras. El Subcomité está de acuerdo con muchos de los testigos que declararon que los creadores no pueden estar completamente protegidos a menos que se reconozcan y mejoren sus derechos morales. Otra consecuencia del lenguaje utilizado en la presente Ley es que los derechos morales parecen estar protegidos solo durante la vida del autor, en lugar del plazo habitual de los años de

vida del autor más cincuenta años. Si se debe reconocer que los derechos morales son tan importantes como los derechos económicos, el periodo de protección debe ser el mismo" (p. 6). Los testigos también apoyaron ante el Subcomité la recomendación dada en *From Gutenberg to Telidon* con respecto a que: "la modificación no autorizada del original de una obra artística ha de ser una violación del derecho moral de integridad, incluso en ausencia de pruebas de perjuicio al honor de la reputación del artista. El Subcomité está de acuerdo con que debe adoptarse esta recomendación junto con sus limitaciones relacionadas con la reubicación física, la alteración de la estructura que contiene el trabajo y las actividades legítimas de restauración y conservación. No obstante, el Subcomité desea aclarar que el respeto por las obras del ingenio humano y sus creadores no debe adoptar la forma de paternalismo. La creación es, después de todo, una de las actividades más autoasertivas que se pueden imaginar, precisamente porque es un proceso plagado de riesgos considerables. Los artistas y otros creadores siempre tendrán que pasar por una lucha en la que muchos fracasan y donde no puede haber ninguna garantía de éxito" (p. 7).

6 De las numerosas obras que abarcaba la Ley de

derechos de autor, solo una (una obra musical) está definida específicamente. Todas las demás se describen a modo de ejemplos: un método de redacción legal que deja margen a la flexibilidad si las circunstancias cambian. Debido a que las obras musicales se definen actualmente como "combinaciones de melodía y armonía, o cualquiera de ellas, que han sido impresas, reducidas a escritura o producidas o reproducidas gráficamente"; gran parte de la música contemporánea puede no estar protegida por los derechos de autor porque nunca se ha anotado: es hora de que la ley aplique la orientación de los criterios de fijación a las obras musicales con la misma flexibilidad que lo hace con otras obras. Es irrelevante que una obra musical se arregle mediante la grabación en lugar de la notación escrita. Una ley revisada de este modo sería coherente a la hora de tratar, en la medida de lo posible, todas las materias de la misma manera (pp. 30-31).

La ley actual integra las grabaciones de sonido en obras musicales, literarias o dramáticas. Esta clasificación está desactualizada. Es hora de proteger las grabaciones de sonido como una categoría separada de la materia principal. Además, la ley debe especificar que la protección de una grabación de sonido sea totalmente independiente de lo que se graba. Es indiferente si lo que

se graba es una obra que está protegida por derechos de autor o es de dominio público. Por ejemplo, los sonidos de aves no constituyen una materia protegida por los derechos de autor porque tales sonidos no son obras. Sin embargo, una grabación sonora de los mismos sonidos de aves se protegería si estuviera clasificada dentro de la nueva categoría de materias de derechos de autor que se sugieren en esta recomendación (p. 49). (Las referencias a la Ley de derechos de autor de Estados Unidos se han tomado de Sidney Shermel y M. William Krasilovsky, *This Business of Music*, Nueva York, Billboard Publications, 1979; y Tom Schulteiss, "Everything You Always Wanted to Know About Bootlegs, But Were Too Busy Collecting Them to Ask: A Treatise on the Wages of Sinning for Sound", en Charles Reinhart (ed.), *You Can't Do That!: Beatles Bootlegs and Novelty Records, 1963-80 (Rock and Roll Reference Series)*, Ann Arbor, Pierian, 1981, pp. 395-411.

7 Esta es la conmovedora frase de Chris Curtler, en *File Under Popular*, que también incluye un buen análisis del intento de definiciones de música popular y una definición integral de música folclórica para el uso de ese término en Plunderfonía: "En primer lugar, el medio de su generación y perpetuación musical es la tradición y se basa en la

memoria humana, es decir, biológica. Este modo se centra en torno al oído y solo puede existir en dos formas: como sonido y como memoria de sonido. En segundo lugar, la práctica de la música siempre es un atributo expresivo de toda una comunidad que se adapta y cambia según las inquietudes y realidades que expresa, o como el vocabulario de la estética colectiva, la adaptación y el cambio. No hay ninguna presión externa sobre él. Tercero, no hay nada como una pieza de música terminada o definitiva. Como mucho, se podría decir que hay 'matrices' o 'materias'. Por consiguiente, tampoco hay ningún elemento de propiedad personal, aunque, por supuesto, hay una contribución individual". Chris Cutler, *File Under Popular*, Londres, November Books, 1985, pp. 133-134.

8 Tribunal de apelaciones del noveno circuito de Betamax, Estados Unidos, en una demanda de Walt Disney y Universal Studios contra Sony. Los tribunales decidieron que las grabaciones caseras de la televisión en señal abierta infringían la ley. Curiosamente, la industria discográfica nunca presentó una demanda similar contra los fabricantes de grabadoras de audio. "Parásita y depredadora", es lo que dice Stanly Gortikov, presidente de RIAA (Asociación Discográfica de Estados Unidos), en relación con la industria de la cinta virgen.

"La grabación casera ha explotado. La metralla de esa explosión consume el alma de la comunidad musical... debilita a las compañías de grabación cuyos trabajos se han convertido en un medio de comunicación mundial". Nuestro subtítulo "La cinta en blanco es un subproducto, en sí misma no es nada" proviene de David Horowitz (Warner Communications), "The War Against Home Taping", en *Rolling Stone*, 16 de septiembre de 1982, p. 62.

9 George Harrison fue declarado culpable de plagiar inconscientemente la canción de 1962 "He's So Fine" de Chiffons, en su canción "My Sweet Lord" de 1970. En su historia especulativa *Melancholy Elephants*, Spider Robinson escribe sobre las ventajas y desventajas de los derechos de autor rigurosos. El escenario es medio siglo a partir de ahora. La población ha aumentado drásticamente, con muchas personas viviendo más allá de los 120 años. Hay muchos compositores. La historia se centra en la oposición de una persona a un proyecto de ley que ampliaría los derechos de autor a perpetuidad. En el futuro de Robinson, la composición ya es difícil, puesto que la oficina de derechos de autor considera la mayoría de las obras subproductos. El caso Harrison se cita como un precedente importante. Más tarde, a finales de la década de 1980, empieza realmente la Gran plaga del plagio

en los tribunales, y desde entonces se abre la veda de compositores populares. Pero, en realidad, la caja de pandora se abre a principios de siglo, cuando se muestra que el *Ringsong* de Brindle es "considerablemente similar" a uno de los conciertos de Corelli. Robinson señala que el sistema de composición que prevalece actualmente tiene un número limitado de notas determinables que se pueden combinar de muchas maneras, aunque limitadas: "Los artistas se han estado engañando durante siglos con la idea de que crean. De hecho, no hacen nada parecido. Ellos descubrieron. Inherente a la naturaleza de la realidad hay una serie de combinaciones de tonos musicales que el sistema nervioso central humano percibirá como agradables. Durante milenios hemos estado descubriéndolas, implícitas en el universo, y diciéndonos que las 'creamos'. Crear implica posibilidades infinitas. Como especie, creo que reaccionaremos mal al meter el dedo en la llaga de que somos descubridores y no creadores". Spider Robinson, *Melancholy Elephants*, Londres, Penguin Books, 1984, p. 16.

10 La cifra de diez milisegundos no se basa en ninguna investigación psicofísica que haya visto, sino que se trata de una duración cercana al umbral más rápido del sentido musical, que se

aborda mediante los ejemplos presentados en los concursos de identificación de la lista de éxitos.

11 A diferencia de los vehículos más tradicionales de expresión creativa, como la escritura, el arte dramático o el arte, los nuevos medios del siglo XX (discos, películas, transmisiones, ordenadores) a menudo requieren más equipamiento y un equipo creativo grande y diversificado. La creación ya no es un oficio, sino también una industria. Este cambio no solo implica nuevas formas de organización económica, sino que también se extiende hasta el proceso creativo en sí mismo. Por ejemplo, en una grabación de sonido los aspectos creativos incluyen la elección de los temas, la contribución de músicos e intérpretes, el trabajo de los mezcladores de sonido, etcétera. Aquí, la contribución de cada miembro del equipo es distinta, pero no se puede separar del producto final; el resultado es mayor que la suma de sus partes. A *Charter of Rights for Creators*, óp. cit., p. 13.

12 Los Beatles, especialmente Harrison, son un caso interesante de reciprocidad entre el uso justo y la acumulación de posesión y riqueza. “Éramos los ladrones más grandes de la ciudad; los plagiadores extraordinarios”, dice Paul McCartney (*Musician*, febrero de 1985, p. 62). Es dueño de uno de los catálogos de

canciones más caros del mundo, incluyendo un par de himnos estatales. John Lennon incorporó técnicas de collage en piezas como *Revolution 9*, que contiene docenas de fragmentos en bucle, no autorizados, grabados de transmisiones de radio y televisión. George, obviamente, no estaba plagiando “inconscientemente” en el caso de su LP *Electronic Sound*. Este lanzamiento consistió tan solo en una cinta de una demostración que el músico electrónico Bernie Krause le había dado a Harrison en el nuevo sintetizador Moog de entonces. Krause: “Le pregunté si pensaba que era justo que no me pidieran que compartiera los créditos y las regalías del disco. Su respuesta fue confiar en él, que no debería hacerme pasar por Marlon Brando, que solo con que su nombre esté en el álbum le haría bien a mi carrera, y si el álbum se vendía, me daría ‘un par de libras’”. El disco se lanzó con el nombre de George en letras grandes, mientras que el de Krause estaba tapado.

13 (Nota de traducción) Oswald usa un juego de palabras difícil de traducir, *Starting from scratch*, que significa a la vez empezar de cero y partir del *scratch* como técnica musical usada en esa época.

14 El botón de PAUSA en las grabadoras de casete se

usa para editar y combinar sobre la marcha, es decir, una edición selectiva en tiempo real. Esto ha llevado a conocer la personalidad de la PAUSA en varias pletinas. Cada uno hace una edición de sonido diferente. Algunas se pueden manejar de forma más rápida y precisa que otras. Varios compositores prefieren la línea Sony TC 153-158 de larga duración a todas las demás. La saga de Sony de grabadoras digitales orientadas al consumidor es un caso interesante de cómo se mantiene la brecha entre los profesionales y los aficionados. El conversor digital/analógico portátil PCM-F1, relativamente económico, probablemente se compró más por parte de los profesionales que de los que realizan grabaciones domésticas. Básicamente, era compatible con equipos profesionales mucho más caros y se podía sustituir por ellos. Sony interrumpió la fabricación de la F1 reemplazándola por la 701 E, que no era portátil y no tenía entradas de micrófono, pero todavía se podía adaptar como un conversor de estudio profesional.

Así que Sony recortó su producción e introdujo el 501 E, un sistema similar pero incompatible con el estudio para la mayoría de los fines.

15 El pasaje se refiere de manera evocadora a algunas apropiaciones y transformaciones en las grabaciones de Hassell. En

algunos casos, este tipo de uso oculta la identidad del original y en otras ocasiones las fuentes son reconocibles. Jan Hassell, "Magic Realism", EG EEGCD-31, 1983.

16 (Nota de traducción) Oswald puede referirse aquí a las tablas de lavar llamadas *washboard* o *rubboard*, cuando se construían en metal, utilizadas como instrumento musical en las bandas de blues, jazz tradicional, *zydeco*, cajún y folk e intérpretes como Bull City Red, Washboard Sam o los Washboard Serenaders. El procedimiento de raspado de la superficie era mecánicamente similar al del raspado de un disco de vinilo.

17 Haciendo referencia al DJ Francis Grosso en el club Salvation en Nueva York a mediados de los años setenta, Albert Goldman dijo que: "Él inventó la técnica del *slip-cueing*: sujetaba el disco con el pulgar mientras el tocadiscos giraba debajo, aislado por una almohadilla de fieltro. Con un auricular identificaba el mejor punto para hacer el empalme, luego soleaba la siguiente cara justo al ritmo... Su gran hazaña reproducía simultáneamente

dos discos durante dos minutos seguidos. Superaría la ruptura de la batería de "I'm a Man" sobre los gemidos orgásmicos de "Whole Lotta Love" de Led Zeppelin para hacer una mezcla poderosamente erótica... Eso anticipó la fórmula de los ritmos de bombo y los gritos de amor... ahora uno de los clichés de la mezcla de discoteca. Albert Goldman, *Disco*, Nueva York, Hawthorn Books, 1978. También se menciona en Steven Harvey "Behind the Groove: New York City's Disco Underground", en *Collusion*, nº 5, septiembre de 1983, pp. 26-33.

18 No he podido reubicar la referencia a este dispositivo que tuvo, a modo de ejemplo, un registro de "96 lágrimas". De acuerdo con una fuente, puede que solo haya habido una maqueta única en los anuncios del sintetizador Roland Juno-60.

19 "Una nota musical como el zumbido de un abejaorjo titánico que aceleró a través del espacio" fue un relato de los sonidos que los radioaficionados recibían en toda la costa este de Estados Unidos en 1914, un año después de los disturbios

de la Consagración de la primavera. Nadie supo qué eran estos sonidos hasta que un experimentador los grabó en un fonógrafo de cilindro con manivela manual de Edison. Cuando accidentalmente reprodujo la grabación con la máquina bajo la manivela, escuchó que el cilindro giratorio que se ralentizaba emitía unos silbidos agudos en los puntos y guiones del código Morse. Una investigación posterior reveló que una estación de radio estadounidense estaba transmitiendo estas señales a submarinos alemanes frente a la costa. En ese momento iba a estallar una guerra. La marina de Estados Unidos se apoderó de la estación y el telón del secretismo cayó sobre las grabaciones hasta los últimos tiempos, cuando la Ley de libertad de información permitió que los Archivos Nacionales accedieran a ellas. La Ley de libertad de información ha facilitado el acceso al abejaorjo titánico, pero la ardilla Alvin, un personaje creado mediante una técnica de magnetófono específica reproduciendo de la voz humana a velocidad doble, sigue teniendo los derechos exclusivos.

LISTA DE OBRAS

Lista de obras aurales creadas
específicamente para la exposición,
todas ellas fechadas en 2019

Artificial Memory Trace
(Slavek Kwi)

República Checa
Nineteen 01092019,
19:00

Asmus Tietchens

Alemania
Abraum 5, 10:58

Astronoise
(Hong Chulki & Choi
Joonyong)

Corea
Ground Session
20190222, 11:32

Barbara Ellison

Irlanda
CyberSongs #25, 13:59

Eric La Casa

Francia
Contre toute attente,
11:44

ILIOS

Grecia
El fantasma de Abante
visita a Elefénor todas
las noches, 18:28

Israel Martinez

México
Mares de cocaína, 14:16

James Webb

Sudáfrica
The Repetition
Compulsion (an audio
guide to the third floor
of the Museo Nacional
Centro de Arte Reina
Sofía developed from
all the exhibitions that
have taken place there),
11:37

Jana Winderen

Noruega
Rising Tide, 15:59

Joe Colley

EE.UU.
Limit / Limit, 14:45

Lawrence English

Australia
The Singing Line, 12:48

Lee Patterson

Reino Unido
Home Work
(for Mika Vainio #2), 14:17

Maggi Payne

EE.UU.
Through Space
and Time, 15:19

Manuella Blackburn

Reino Unido
Ambience of the Stars,
10:02

Merzbow

(Masami Akita)
Japón
Spirulina Green, 12:12

Miguel A. García

España
evhiblig, 18:00

Olivia Block

EE.UU.
The Human In Its
Worlds, 12:56

Pablo Reche

Argentina
"che ee", 14:04

Richard Francis

Nueva Zelanda
Leave It All Alone
For Months, 11:45

Ryoji Ikeda

Japón
untitled, 14:50

Yan Jun

China
Plays Lift for zd, 11:01

25HOMBRES

España
Krausch OST
[fragmento], 2010, 4:12

32 Guàjar's Fàragüit

España
Despasajes, 1988, 5:58

Abattoir & Satori (Lorenzo Abattoir & Dave Kirby)

Italia/Reino Unido
The Great Vow,
2018, 6:46

@c (Miguel Carvalhais & Pedro Tudela)

Portugal
77(0), 2010, 4:41

Achim Wollscheid

Alemania
Chair 2 [fragmento],
1996, 4:41

Acoustic Mirror

España
CAPTCHA01,
2020, 5:20

Adam Bohman

Reino Unido
From Derby and Crewe,
1991, 4:15

Adrià Bofarull

España
Halitus, 2018, 2:51

(ad)VANCE(d) (Mars F Wellink & Jan Dekker)

Países Bajos
Unseen Intelligence
[fragmento], 2012, 6:33

Aernoudt Jacobs

Bélgica
Three Thousand Kichan
Demoiselle Cranes,
2007, 2:25

AGF [poemproducer] (Antye Greie-Ripatti)

Finlandia
[by] mycelial networks,
2015, 04:01

Agostino Di Scipio

Italia
Paessaggio Scalare N.1,
1998, 7:22

Aki Onda

EE.UU./Japón
Voice, 2003, 3:35

Alain Wergifosse

Bélgica
Melitta, 1998, 4:15

Alan F. Jones & Derek Rogers

EE.UU.
Cedars [fragmento],
2017, 5:17

Alan Licht

EE.UU.
Major Air, 1996, 6:35

Alberto Bernal

España
Alberto Bernal - NO
studies #2; Madrid,
2011/5/20 23h44m43s,
2014, 3:35

Alessandra Eramo

Alemania/Italia
ROARS BANGS BOOMS,
2014, 3:30

Alessandro Olla & Juan Manuel Castriello

Italia/Argentina
Score for No Land
[fragmento], 2016, 5:29

Alex Davies

Australia
Three Generative
Inversions [fragmento],
2017, 2:52

Alexandra Spence

Australia
A Soft Crackle,
2019, 3:31

Alexandre St-Onge

Canadá
Image/Négation
[fragmento], 1999, 6:11

Alexei Borisov

Rusia
Before The Evroremont
[fragmento], 2001, 6:36

Alicia Grueso Hierro

España
Radio Mach Frecuencia
Papal, 2009, 1:47

Alonso Vázquez

España
#0_Aansteker-untitled
0003, 2016, 3:24

Alva Noto (Carsten Nicolai)

Alemania
Time..Dot [fragmento],
1999, 4:57

AMK (Anthony M. King)

EE.UU.
Approach/Arrive
11-5-94 [fragmento],
1994, 4:15

Amy Denio

EE.UU.
Dishwasher, 1991, 4:08

André van Rensburg

Sudáfrica
Scopophilia_1
[fragmento], 2008, 4:47

Andrea Pensado

Argentina
On Innocence,
2018, 04:51

Andrea Vogrig

Italia
field, 2016, 5:06

Andrey Kiritchenko

Ucrania
Omro Epsle, 2000, 4:29

Angélica Castelló

México
Louise, 2008, 5:22

Angst Hase Pfeiffer Nase (Chris Cooper)

EE.UU.
Slugwater [fragmento],
1999, 4:18

Anla Courtis

Argentina
Asma De Tia De Alga
[fragmento], 1994, 6:02

Anne Gillis

Francia
MONETACHEK
(Koovilable/Noscyése),
1985, 4:52

Anne Wellmer

Alemania
Der Pfeifengarten,
2016, 03:01

Anonymous Entry (Janaka Ambalampitiya)

Sri Lanka
Samparâ, 2019, 3:03

Antenes

EE.UU.
Metra Train, Chicago,
1000x [fragmento],
2017, 5:57

Anthea Caddy & Thembi Soddell

Australia
A Shut in Place
[fragmento], 2012, 6:39

Antimatter
(Xopher Davidson)
EE.UU.
Perceptual Encoder,
1998, 5:15

Anton Lukoszevieze
Reino Unido/Lituania
Book of Breathing,
2014, 5:02

Antonio Dyaz
España
Rueda de Presos,
1995, 5:28

Antonio García Román
España
*En mi casa vivía una
francesa que llevaba
tacones tooooodo el
rato*, 2014, 4:01

Arcane Device
(David Lee Myers)
EE.UU.
Bunker, 1987, 5:28

Architects Office
(Joel Haertling)
EE.UU.
AO 277, 1986, 1:27

Armenia
Ecuador
*I will always be a looser
(SIC)*, 1995, 4:15

Artificial Memory Trace
(Slavek Kwi)
República Checa
mseam [fragmento],
1994, 6:52

Artur M Vidal
España/Francia/Reino
Unido
Confluencias,
2019, 5:40

AS11
Grecia
Monotheism
[fragmento], 2006, 5:04

Asférico
España
Fuerza Natural III,
2020, 5:46

Asmus Tietchens
Alemania
Hydrophonie 13,
1991, 3:01

Astronoise
**(Hong Chulki
& Choi Joonyong)**
Corea
a t [fragmento],
2007, 5:56

Atau Tanaka
Japón/EE.UU.
Myogram, 2015, 7:47

Atilio Doreste
España
*Intervención en
avioneta estrellada*,
2016, 5:52

Attila Faravelli
& Enrico Malatesta
Italia
*Senza titolo (parte 4:
omaggio a Mr. Dark)*
[fragmento], 2014, 5:54

Aube
(Akifumi Nakayima)
Japón
Attune [fragmento],
1996, 3:26

Aume
**(Scot Jenerik
& Aleph Omega)**
EE.UU.
Praeludium
[fragmento], 2015, 6:48

Avant-Dernières
Pensées
(Antón Ignorant)
España
Total Distorsion
[fragmento], 1984, 3:19

Ayankoko
(David Vilayleck)
Laos/Francia
4.2012.10.30llrec16.51.21,
2012, 04:22

Barbara Ellison
Irlanda
Vocal Phantoms tts#11,
2014, 5:37

Barbara Held
EE.UU./España
Pausa [fragmento],
2018, 6:12

Barbara Okma
Túnez/Países Bajos
Kraken en Beven,
2006, 2:01

Bardo Todol
Argentina
El Alfabeto Cartilago
[fragmento], 2018, 3:34

Bas van Koolwijk
Países Bajos
Exposures, 2016, 4:10

Beam Splitter
**(Audrey Chen & Henrik
Munkeby Norstebo)**
EE.UU./Noruega
Flames, 2017, 2:00

Ben Frost
Australia
Familia II, 2013, 4:22

Ben Gwilliam
Reino Unido
38:07 [fragmento],
2015, 4:42

Ben Roberts
EclectikTronik
Reino Unido/España
Super Spreader I,
2020, 5:14

Bérangère Maximin
Francia
Elpis, 2017, 4:37

Bernhard Gal
Austria
Die Grüne Hölle
[fragmento], 2015, 2:33

Bethan Kellough
Reino Unido
Adrift (Waves)
[fragmento], 2014, 4:36

Beyond Sensory
Experience
**(Jonas Aneheim
& K. Meizter)**
Suecia
Tortuna
(Henriknordvargrbjörkk),
2003, 4:36

Billy Roisz
Austria
Spinning in Ecstasy,
2012, 5:58

Biota
EE.UU.
Fragment for Balance
[fragmento], 2019, 5:18

BJ Nilsen
Suecia
Alpe Djouan
[fragmento], 2017, 8:29

Bjarni Gunnarsson
Islandia
Fingrafall [fragmento],
2011, 4:19

Black Quantum
Futurism
**(Carnae Ayewa (Moor
Mother) and
Rasheedah Phillips)**
EE.UU.
Anti-Clock, 2016, 4:20

Blanca Rego
España
Looking For Patterns
In The Flow of Data
[fragmento], 2008, 5:08

Bob Bellerue
EE.UU.
*esd*cat*, 2005, 5:07

Bobby Bird
Reino Unido
Combustion
[fragmento], 2016, 4:30

Brandon LaBelle
EE.UU.
Map 3 [fragmento],
1998, 4:52

Brane Zorman
& Irena Pivka
Eslovenia
Field Frequency Flux
[fragmento], 2014, 5:44

Brian Lavelle
Reino Unido
*The Wood Turned Black
and Silent* [fragmento],
2007, 6:19

Brice Jeannin
Francia
Kantarell, 2012, 5:37

Brigitte Hart
Australia
A Mummuration
[fragmento], 2016, 4:22

Bruce Russell
& Luke Wood
Nueva Zelanda
Etonian, 2019, 3:09

- Bytone**
(Olaf Bender)
Alemania
Grand Style, 2008, 6:11
- Byrke Lou**
Alemania
CODE [fragmento],
2018, 5:17
- C-drik**
(Cedrik Fermont)
Zaire/Bélgica
Scrap metal, 2019, 2:41
- Cadeu**
(Konstantin Kazhev)
Rusia
Echoic [fragmento],
2018, 5:34
- Camilla Hannan**
Australia
Coburg Palms
[fragmento], 2015, 5:19
- Carlos Casas**
España
Triune God [fragmento],
2017, 6:13
- Carlos Suárez**
España/Venezuela
Sobre lo Numinoso,
2019, 6:10
- Cat Hope**
Australia
Substation [fragmento],
2019, 5:55
- Cathy Lane**
Reino Unido
Hidden Lives
[fragmento], 1999, 5:43
- C.C.C.C.**
Japón
Worm Wood
[fragmento], 1998, 5:00
- Cédric Maridet**
Francia/Hong Kong
Opening, 2014, 4:24
- Chafik Chennouf**
& Katsunori Sawa
Países Bajos
No Divine Savior,
2018, 5:02
- Chang Yen Tzu**
Taiwan
One, 2015, 4:41
- Chantal Dumas**
Canadá
Oscillations planétaires:
Magnétisme terrestre,
2019, 3:19
- Charles Lindsay**
EE.UU.
DWAVE2 - Quantum
Computer / NASA,
2016, 1:00
- Cheesy Nirvosa**
EE.UU.
IPv6 [fragmento],
2012, 3:55
- Chop Shop**
(Scott Konzelmann)
EE.UU.
Scraps [fragmento],
1989, 5:49
- Chris Brown**
EE.UU.
Petals [fragmento],
2015, 6:00
- Chris Cutler**
Reino Unido
Three Bear Rooms,
1996, 4:45
- Chris Whitehead**
Reino Unido
Ravenscar [fragmento],
2012, 5:51
- Christian**
Dergarabedian
Argentina/España
Mogollónico,
2020, 2:20
- Christian Galarreta**
Perú
Electromagnetic
Detritus [fragmento],
2013, 4:37
- Christian Rønn**
Dinamarca
Static (Solo Pipeorgan)
[fragmento], 2017, 6:10
- Christian Zanési**
Francia
Détournement Choral
(3° Part) [fragmento],
2019, 5:27
- Christina Kubisch**
Alemania
Seven magnetic places
[fragmento], 2017, 6:16
- Christine Ellison**
Irlanda/Reino Unido
Restart, 2020, 5:20
- Christof Migone**
Canadá
Crackers [fragmento],
2000, 5:59
- Christophe Charles**
Japón
introduction to haydn
variationen, 2016, 5:33
- Christophe Petchanatz**
Francia
Ploure, for Dmitry
Vasilyev, 2018, 3:15
- Christopher**
DeLaurenti
EE.UU.
moody cloudy, chance
of rain, 2020, 5:45
- Christopher Fleeger**
EE.UU.
Adiabatica, 2012, 5:25
- Clare Cooper**
Australia
Edible (guzheng),
2009, 2:12
- Claude Schryer**
Canadá
Pushing Hearing
Outwards [fragmento],
2019, 5:30
- Clinton Watkins**
Nueva Zelanda
Raaswater [fragmento],
2019, 5:41
- Cloudbuilder**
(Arne Borgan
& Ulf Holbrok)
Noruega
Playdate, 2011, 4:09
- CM von Hausswolff**
Suecia
12 Sines Missing One,
2006, 3:56
- Codespira1**
(Mattias Petersson)
Suecia
Triangular Progression,
2019, 4:27
- Coeval**
España
Bounces 72
(metasound)
[fragmento], 2014, 4:54
- COH**
(Ivan Pavlov)
Rusia/Suecia
morphine twinge,
1997, 4:47
- Colin Andrew Sheffield**
EE.UU.
Repair Me Now 2
[fragmento], 2018, 6:00
- Comando Bruno**
(Rafael Flores)
España
Danza [fragmento],
1987, 2:12
- Controlled Bleeding**
EE.UU.
Controlled Bleeding
[fragmento], 1984, 4:01
- Cornucopia**
(Jorge Castro
& Claudio Chea)
Puerto Rico
Ion Wind [fragmento],
2007, 4:24
- Cranioclast**
(Soltan Karik & Sankt
Klarlo)
Alemania
Lost in Karak
[fragmento], 1988, 6:30
- Crank Sturgeon**
(Matt Anderson)
EE.UU.
QtQtQ, 2019, 2:25
- Crawl Unit**
(Joe Colley)
EE.UU.
Artificiality [fragmento],
1999, 4:00
- Crawling With Tarts**
(Michael Gendreau
& Suzanne Dycus)
EE.UU.
Candy Tooth Ceylon
[fragmento], 1989, 5:31
- Cristiano Luciani**
(CRIS EX)
Italia
Twilight, 2010, 6:22

Cristina Collazos

Bolivia
Aceite de coco,
2016, 5:46

D. Glare
(Dominic Clare)

Reino Unido
68 Samples At 68 BPM
For Phased Heads
[fragmento], 2016, 5:02

Dale Lloyd

EE.UU.
Know Random Events
(Four), 2000, 4:56

Daniel Blinkhorn

Australia
Anthozoa [fragmento],
2011, 5:18

Daniel del Río

España
Synthetic Ambiences
for an Empty Museum,
2020, 4:30

daniel duchamp

Bélgica
organicus, 2005, 5:39

Daniel Menche

EE.UU.
Field of Skin
[fragmento], 1997, 8:22

Darien Brito

Ecuador/Países Bajos
On Unquantifiable
Boundaries
[fragmento], 2017, 4:32

Dario Sanfilippo

Italia/Austria
Order from Noise
[fragmento], 2019, 6:00

Darius Čiuta

Lituania
I2di-(3) [fragmento],
2013, 5:33

Das Synthetische
Mischgewebe

Francia
2020 Jazz Fuck Greats,
2020, 5:22

Dave Phillips

Suiza
Justice Is An Artefact
Of Custom, 2006, 4:38

David Area

España
Ol Untitled 7, 2014, 3:15

David Bremer

Suecia
Leaving Blues,
2018, 2:13

David Dunn

EE.UU.
Western Harvester Ants
and Crows, 2011, 5:52

David M Michael

EE.UU.
River Dolphins Hunting
[fragmento], 2009, 3:29

David Rothenberg

EE.UU.
Katy Didn't, 2020, 4:27

David Vélez

Colombia
Sonido Descompuesto
[fragmento], 2012, 5:34

Devide Tidoni

Bel Prato, Italia
Sarò Sempre Al Tuo
Fianco, 2018, 3:35

Deison

Italia
La Calma (for Dima),
2018, 6:46

Denis Dufour

Francia
Volver, 2013, 6:30

Desde Los Bosques
(David Coello García)

España
Taut, 2013, 2:11

Dickson Dee

Hong Kong
Hong Kong protests -
five demands, not one
less, 2020, 4:57

Dimitri Voudouris

Sudáfrica
ΞΠΑΑΚ (Παρ 1)
[fragmento], 2010, 5:59

Dimitris Bakas

Grecia
Miroloi II, 2015, 5:50

Disinformation

Reino Unido
Kwaidan, Part 3,
2002, 5:26

Dominik 't Jolle

Bélgica
Only Suggestion
[fragmento], 2014, 5:30

Don Campau
and Hal McGee

EE.UU.
Forward As An
Attachment
[fragmento], 2003, 5:25

Donia Jourabchi

Irán/Bélgica
Onrust, 2016, 5:00

Doug van Nort

Canadá/EE.UU.
Fire in the Gasholder
[fragmento], 2015, 2:33

Douglas Lucas

EE.UU.
Signal 1 [fragmento],
2018, 5:00

Douglas Quin

(EE.UU.)
Weddell Seals
(underwater)
[fragmento], 1998, 5:01

Dror Feiler

Israel/Suecia
i Sommersi e i Salvati
[fragmento], 2018, 3:59

Dushume
(Dr Amit D Patel)

Reino Unido
Kobi Mutter, 2014, 5:01

Ed Osborn

EE.UU.
Language Master
[fragmento], 1998, 2:57

Edson Zampronha

Brasil
El Gran Zumbidor
[fragmento], 2014, 5:11

Edu Comelles

España
Todos Quietos,
2018, 2:50

Eduardo Imasaka

Argentina
Dissonance, 2018, 2:56

Edward Ruchalski

EE.UU.
Refined Localities Part
One [fragmento],
2004, 5:11

Edward Sol
(Edward Solomykin)

Ucrania
Home Magma
[fragmento], 2016, 5:16

Edwin van der Heide

Países Bajos
touch.2 [fragmento],
2004, 3:48

Electric Sewer Age
(Danny Hyde)

Reino Unido
Rising Corpuscule
[fragmento], 2014, 6:49

Eli Keszler

EE.UU.
Was The Singing
Bellowing, 2018, 3:33

Elin Már Øyen Vister

Noruega
Gjellfruvær [fragmento],
2020, 6:00

Elisabeth Schimana

Austria
stardust [fragmento],
2009, 5:49

Ellende

Sudáfrica
Our Disagreements /
Bitter Lemons
[fragmento], 2004, 5:52

Elliot Sharp

EE.UU.
Kula Ring, 2018, 3:47

elufo

España
Back from Nowhere,
2014, 4:00

Emmanuel Mieville

Francia
Jing gang jing
[fragmento], 2018, 5:48

Emeka Ogboh

Nigeria
Palm Grove Lagos
[fragmento], 2018, 5:02

EMERGE

Alemania
Empty Seat, 2018, 5:11

Émilie Payeur

Canadá
Point à la ligne,
2012, 5:02

- Emiter**
(Marcin Dymiter)
Polonia
Sinus Balticus,
2017, 6:14
- Ēn**
(Pál Tóth)
Hungria
op.10218 v1.2 #2
[fragmento], 2003, 6:17
- Enoch's Vision**
(Csaba Szentpétery)
Hungria
Book of Life
[fragmento], 2019, 5:45
- Enrique Tomás**
España
A Moment of Transition
[fragmento], 2019, 4:49
- Ensemble of Terror**
(Amir Bolzman
and Ariel Armoni)
Israel
Mashtap, 2016, 5:12
- Ensemble Sacrés**
Garçons
(Paolo L. Bandera,
Andrea Chiaravalli,
and Mark Solotroff)
Italia/EE.UU.
*The Duke of
Excitement*, 1995, 3:51
- Erdem Helvacioğlu**
Turquía
Below the Cold Ocean
[fragmento], 2008, 5:32
- Eric LaCasa**
Francia
*Ascendre, A L'Ombre
du Vent* [fragmento],
1994, 5:53
- Eric Lanzillotta**
EE.UU.
Water Tower
[fragmento], 1995, 5:03
- Eric Leonardson**
EE.UU.
Landesbrücken
Hamburg (steel dock),
1998, 4:40
- Eric Thielemans**
Bélgica
A Snare is a Bell
[fragmento], 2007, 10:01
- Erikm**
Francia
Klein surface, 2012, 3:23
- Ernesto Caba**
Antequera
Colombia
E'ira, 2020, 5:16
- Ernesto Diaz-Infante**
EE.UU.
Forgotten Opportunities,
2019, 4:15
- Esplendor Geométrico**
España
El Acero del Partido
[fragmento], 1982, 5:29
- Esther Bourdages**
Canadá
02_2004_La Lune
[fragmento], 2004, 4:36
- Ezequiel Menalled**
Argentina
*Music For Six Electric
Guitars* [fragmento],
2012, 4:30
- Facialmess**
(Kenny Sanderson)
Reino Unido
Stalleybrass
[fragmento], 2016, 5:15
- Fani Konstantinidou**
Grecia
Rise, 2018, 4:48
- Fari Bradley**
Irán
Stereo Mountains,
2015, 3:15
- Fátima Miranda**
España
El Principio del Fin
[fragmento], 1996, 5:37
- Félix Blume**
México/Francia
Rumors From The Sea
[fragmento], 2018, 5:08
- Felix Kubin**
Alemania
*Excuse Me, Too Many
Segments*, 2008, 2:52
- Ferran Fages**
España
Intersecció, 2004, 5:36
- Five Elements Music**
(Sergey Suhovik)
Rusia
*Magic Of
Deconstructor
Band - Fragment 1*
[fragmento], 2005, 6:01
- Flavien Gillié**
Bélgica
Ballade de Bruits
[fragmento], 2011, 4:55
- France Jobin**
Canadá
Graviton, 2018, 5:04
- Francesco Giomi**
Italia
Alla carta, 2011, 4:50
- Francisco**
Ali-Brouchoud
Argentina
*Spandrel (for Zbigniew
Karkowski)*, 2014, 5:14
- francisco lópez**
España
untitled#321
[fragmento], 2014, 6:33
- Francisco Meiriño**
España/Suiza
You Know Nothing,
2014, 6:08
- Francisco 'Tito' Rivas**
México
*Binaura: la soberbia
de la luz*, 2003, 5:30
- François Tétaz**
Australia
*The Motionless World
of Time (I)*
[fragmento], 1997, 6:01
- Frank Rothkamm**
EE.UU.
Nine Eighth Moon,
2004, 4:14
- Fred Frith**
Reino Unido
Gaga-Kun, 2009, 1:52
- Free Piece of Tape**
(Efthimis Theodosis
& Giorgos Axiotis)
Grecia
Attach The K.
[fragmento], 2010, 5:27
- Fujui Wang**
Taiwan
@696 live, sh2014.08.22
[fragmento], 2014, 5:03
- G*Park**
(Marc Zeier)
Suiza
Geopod (one),
1995, 4:19
- Gabriela Gordillo**
& Fernando Viguera
México
Desfase [fragmento],
2019, 05:13
- Games Addiction**
(Dario Moratilla)
España
Ergot [fragmento],
2013, 5:59
- Ganzha**
(Vadim Ehrlich)
Kazajistán
Keep Yr Brain Clean!,
2009, 5:27
- Gazelle Twin**
(Elizabeth Bernholz)
Reino Unido
Exorcise, 2014, 4:19
- Gen Ken Montgomery**
EE.UU.
Ice Breaker
[fragmento], 1991, 5:49
- Geoff Dugan**
EE.UU.
Surface Tension
[fragmento], 2000, 5:11
- George Lewis**
(+The League of
Electronic Musical
Urban Robots by Eric
Singer)
EE.UU.
*Performance With The
League of Electronic
Musical Urban Robots*
[fragmento], 2007, 5:19
- George Moraitis**
Grecia
Topology, 2020, 5:37
- George Vlad**
Rumania
Morning at the pond,
2020, 5:21

Gert-Jan Prins

Países Bajos
BFY90, 2020, 5:46

Giancarlo Toniutti

Italia
N'ungun'gesel (all six),
2014, 3:33

Gil Kuno

EE.UU.
Slinky Piece, 2007, 2:43

Gil Sansón

Venezuela
El gris en nuestras vidas
2 [fragmento],
2020, 5:41

Gilberto Esparza

México
*di di di (dispositivo
de distorsión digital)*,
2008, 2:24

Gilles Aubry

Suiza
*Echoes Of Light
& Darkness*
[fragmento], 2013, 5:02

Gintas K

Lituania
Pointless, 2018, 4:30

Giorgio Magnanensi

Italia/Canadá
veryglitchypatch,
2019, 2:27

Godafoss

(Carlos Suero)
España
Drone Noise Statement
One [fragmento],
2015, 4:31

Goh Lee Kwang

Malasia
Shadow From Inside,
2019, 05:09

Government Alpha

Japón
Soft Ditch, 2016, 3:52

Gravespit

**(Brian Manley,
Nicole Heather
Rozsa, Margaret Ella
Claycomb, Chris
Leidner)**
EE.UU.
Blue Roses, 2019, 5:37

Gregory Kramer

EE.UU.
*That Train Has Already/
Will Never Arrive*,
2018, 5:00

Grisha Shakhnes

Israel
A Man Asleep
[fragmento], 2013, 6:37

Günter Reznicek

Alemania
Kehrwieder, 1996, 4:11

Gultskra Artiker

(Alexey Devyanin)
Rusia
Thunderfall, 2016, 2:49

Guttersnipe

**(Urocerus Gigas
and Tipula Confusa)**
Reino Unido
Sandworm Percolator,
2015, 3:41

GX Jupiter-Larsen

EE.UU.
*Friends About The
Polywave*, 2020, 4:29

Hadron

**(Michael Wertmüller
& Marina Pliakas)**
Suiza
krakaALTshort,
2020, 6:00

Hanan Benammar

Argelia
One way to a desert
[fragmento], 2015, 4:21

Hands To

(Jeph Jerman)
EE.UU.
Turn My Hands To
[fragmento], 1991, 3:26

hans w. koch

Alemania
clock of fifths
[totentsonntag]
[fragmento], 2017, 5:32

Hardworking Families

(Tom Bench)
Reino Unido
*Cutting Through Air
With An Electric Knife*
[fragmento], 2018, 5:15

Hasan Hujairi

Bahrein
Pause, 2017, 02:00

Hecker

(Florian Hecker)
Alemania
Vi Retrospect,
2003, 3:27

Heibeg

México
TSFA190929
[fragmento], 2019, 5:58

Heidseck

(Fabrizio Matrone)
Italia
Activity II (Beta)
[fragmento], 2018, 6:56

Helena Hamilton

Reino Unido
Salt, 2016, 3:26

Hélène Prévost

Canadá
RITZ [fragmento],
2018, 4:43

Helmut Schäfer

Austria
Isolated Irritation
[fragmento], 2002, 6:07

Henrique Iwao

Brasil
Baby, 2017, 6:34

Henry Vega

EE.UU./Países Bajos
*My Thought Walks
Away With a Killing
Smile*, 2018, 2:05

Herbert Baioco

Brasil
*Atmosfera de luz e
sombra* [fragmento],
2018, 3:46

Heribert Friedl

Austria
Expand [fragmento],
2005, 5:13

Hervé Perez

Francia
Répétez après moi,
2019, 6:34

Hideki Umezawa

Japón
Inutile [fragmento],
2016, 3:47

Hilary Mullaney

Irlanda
Blanket, 2005, 2:33

Hildegard Westerkamp

Canadá
Breaking News,
2002, 3:18

Hojo+Kraft

**(Tomoko Hojo
and Rahel Kraft)**
Japón/Suiza
*Revealing Unknown
Beings*, 2019, 2:36

Howard Stelzer

EE.UU.
Sun Trust, 2017, 6:13

Hubert Heathertoos

Napiórski
Nueva Zelanda
Next Birthday
[fragmento], 2013, 5:10

Hunting Lodge

EE.UU.
We Are They
[fragmento], 1983, 5:44

Hydra Head Nine

(Henrik N. Björkk)
Suecia
Gia Regency,
2002, 4:17

Iddo Aharony

Israel/EE.UU.
*...and later, without a
sound* [fragmento],
2015, 5:27

If, Bwana

(Al Margolis)
EE.UU.)
Loop De Loop
[fragmento], 1987, 5:04

Ikue Mori

Japón/EE.UU.
*The Pit and the
Pendulum* [fragmento],
1996, 6:13

ILIOS

Grecia
*There's Nothing Else To
Compare*, 2007, 4:39

Illusion of Safety
(Dan Burke)
EE.UU.
Ecstatic Crisis
[fragmento], 1986, 4:01

Ilona Scerbak
& Minuit De Lacroix
Lituania/México
Polideportivo Municipal
La Concepción (Remix),
2020, 5:00

INCAPACITANTS
Japón
Letter Hero, 2009, 5:01

Industria Masoquista
(Javier Riera)
Ecuador
Sunday 04:30 AM,
2004, 4:12

Ingrid Schmoliner
Austria
Stampa, 2014, 4:26

lo Casino
Andorra
Summum Bonum,
2020, 5:52

Ipek Gorgun
Turquia
Afterburner, 2018, 4:17

Irene Moon
(Katja Chantre
Seltmann)
EE.UU.
bat auk, 2006, 4:11

Irina Escalante
Chernova
Cuba
Impresiones, 2015, 1:50

Island Songs
(Nicolas Perret
& Silvia Ploner)
Francia/Italia
I Got My Horse Right
Outside, 2016, 6:20

Israel Martínez
México
Mi Vida, 2006, 7:00

Iury Lech
Ucrania/España
Var Var, 2014, 4:00

Ivo Bol
Países Bajos
Cartoon, 2012, 1:18

Jacaszek
Polonia
Pentral IX, 2013, 3:47

Jaime D. Rojas Vargas
Colombia
Sensaciones del río,
2019, 6:21

James Brewster
Reino Unido/Suecia
Electro-Acoustic Café,
2011, 2:59

James P. Keeler
EE.UU.
untitled (5 Shades For A
Grey Room), 2002, 2:07

James Webb
Sudáfrica
Tangier Plant Radio,
2010, 2:00

Jan-Peter E.R. Sonntag
Alemania
EMP, 2020, 6:00

Jana Winderen
Noruega
Heated [fragmento],
2008, 6:03

Janneke van der
Putten
Países Bajos
Glottis Attack for one
singer (live recording)
[fragmento], 2020, 3:37

Jared Sagar
Reino Unido
Saturc, 2016, 4:52
Jason Lescalleet
EE.UU.
Rejection [fragmento],
2008, 4:12

Jason Talbot
EE.UU.
LSB3 [fragmento],
2005, 3:25

Javier Ariza Pomareta
España
Paleophonic,
2020, 5:21

Javier Pérez Aranda
España
Pieza #01, 2014, 3:50

Javier Piñango
España
Live i.r.real 8
[fragmento], 2017, 4:05

Jazznoize
España
Obra sintética
[fragmento], 2017, 5:57

Jean-Léon Pallandre
Francia
Souffles, 1998, 4:18

Jean-Louis Huhta
Suecia
Expulsion, 2008, 4:05

Jean-Luc Guionnet
Francia
Bending Contumax
Extract 4, 2016, 3:44

Jean Routhier
Canadá
Temps-
Morts-Nelson R.Y_B
[fragmento], 2014, 5:30

Jérémie Mathes
Francia
Ciclos
[fragmento], 2013, 5:12

Jeremy D. Slater
Reino Unido / EE.UU.
Live on the Ship in
Bushwick, Brooklyn
3.16.19 [fragmento],
2019, 6:34

Jeremy Young
Canadá
The Poetics of
Time-Space
[fragmento] 2016, 4:47

Jeroen Diepenmaat
Países Bajos
Hogweed plays Bos
en Beemd at 33rpm,
2016, 3:59

Jérôme Joy
Francia
Ecco [fragmento],
2020, 6:00

Jérôme Noetinger
Francia
Un Temps, 2007, 5:00

Jesse Paul Miller
EE.UU.
The Bear Was A Dog
[fragmento], 2015, 7:15

JesterN
(Alberto Novello)
Italia
The Eye [fragmento],
2016, 5:05

Jez riley French
Reino Unido
turbine hall infrasound
(geophones)
[fragmento], 2019, 5:59

Ji Youn Kang
Corea
Time Folding V.3
[fragmento], 2014, 7:26

Joachim Montessuis
Francia
Satyriasis, 1991, 6:36

João Orecchia
Sudáfrica
Storage 1896-2015,
2015, 4:05

Joaquín
Gutiérrez Hadid
Argentina
el dorado, 2018, 5:38

Joda Clément
Canadá
The Invisibles
[fragmento], 2005, 5:25

Jodi Rose
Australia
Sonic Infinity Cruise (3)
[fragmento], 2018, 5:09

Joel Chadabe
EE.UU.
Many Times Benjamin,
2001, 5:30

John B. McLemore
EE.UU.
His Darker Paintings
[fragmento], 2003, 6:56

John Bence
Reino Unido
Kill/Aftermath,
2018, 5:54

John Butcher
Reino Unido
Atelier, 1999, 4:48

John Grzinich
EE.UU./Estonia
Return To Jägala
[fragmento], 2015, 5:27

John Kannenberg

Reino Unido
24-24: Hour 5
[fragmento], 2018, 4:59

John Oswald

Canadá
Sampler Mystery Tapes
[fragmento], 1991, 4:06

John Wynne

Reino Unido/Canadá
Fallender ton für 207
lautsprecher boxen
[fragmento], 2004, 5:29

Jorge Bejarano Barco

(Colombia)
Máquinas Mestizas
[fragmento], 2017, 6:00

Jorge Castro aka

Fisternni
Argentina
Metaphysical ambient 4,
2019, 5:58

Jorge Haro

Argentina/España
modul+ m [fragmento],
2018, 6:00

Jorge Vicario

España
second movement for
elastic tape, 2014, 2:46

Jørgen Larsson

Noruega
Crashing Happy,
2001, 4:05

Jørgen Teller

Dinamarca
Tide [fragmento],
2018, 3:54

José Iges

España
Dylan In Between,
2001, 4:36

José Tomé

España
Rhythmrain
[fragmento], 2013, 4:29

Josep Maria Balanyà

España
Archaic Rubbers,
2014, 5:58

Joseph Nechvatal

EE.UU./Francia
Sleep [fragmento],
1983, 4:12

Josten Myburgh

Australia
Footybox (Ballardong
Noongar boodja),
2018, 4:51

Juan Antonio Nieto

España
Wetlands, 2010, 5:52

Juan Cantizzani

España
Físicoarmónico
[fragmento], 2007, 5:51

Juan Crek

España
Yo soy yo, 2011, 4:33

Juanjo Palacios

España
Edificio Resonante
[fragmento], 2015, 5:20

Juanma Prieto Akasha

España
Las costureras 1911
[fragmento], 2020, 5:00

Judy Dunaway

EE.UU.
Blown Uncut,
1998, 5:00

Julían Gómez

Argentina
Hacia un lado,
2017, 5:16

Julian Knowles

Australia
The Billion, 2020, 5:52

Julien Ottavi

Francia
Micro Pucés v1 (Circuit
Bending) [fragmento],
2001, 3:07

Jun Mizumachi

EE.UU./Japón
ARROKOTH
[fragmento], 2020, 5:58

Justin Bennett

Reino Unido/Paises
Bajos
01 Maasvlakte,
Netherlands, 2018, 3:57

Justo Bagüeste

& Suso Saiz
España
I.P.D. 1 [fragmento],
1995, 6:00

Kaffe Matthews

Reino Unido
One Plastic Bottle,
450 Years, An Extract
[fragmento], 2017, 4:17

Kasia Glowicka

**(voice Raehann
Bryce-Davis)**
Polonia/Paises Bajos
I Thought It Was a
Dream But When I
Woke I Couldn't Walk,
2018, 4:50

Kasper T. Toeplitz

Francia/Polonia
Almasty [fragmento],
2015, 5:54

Kassel Jaeger

(François Bonnet)
Francia
Windshore, 2010, 6:06

Kate Carr

Australia
by cowardice or
courage, 2018, 5:09

Kathy Kennedy

Canadá
Fields of Ahh 1.0,
2019, 2:11

Keir Neuringer

EE.UU.
The Organ of a
Disembodied Voice,
2011, 5:31

Ken Furudate

Japón
Band Limited Noises,
2019, 4:41

Kenneth Kirschner

EE.UU.
January 1, 2019 – VIII,
2019, 5:44

Kepa Landa

España
Atmos Data Kioto
[fragmento], 2019, 5:00

Komora A

**(Jakub Mikotałajczyk,
Karol Koszniec
& Dominik Kowalczyk)**
Polonia
Waking Up, 2016, 6:48

Koray Kantarcioğlu

Turquia
AC RU 29 Part 1,
2016, 4:47

Kotra

(Dmytro Fedorenko)
Ucrania
Spiv Zolota, 2015, 4:09

Kris Limbach

Alemania
Aki Void [fragmento],
2012, 4:31

La Otra Cara

de un Jardín
(Francisco Felipe)
España
La Otra Cara de un
Jardín [fragmento],
1980, 4:34

Laetitia Sonami

EE.UU./Francia
Breathing in Birds and
Others [fragmento],
2017, 4:25

Lasse-Marc Riek

Alemania
Flugzeug/Kegelrobbe
(Bulle), 2013, 3:54

Lasse Marhaug

Noruega
Angelica [fragmento],
2009, 4:49

Laura Mello

Brasil
Schnitzel-Caixaíha
Sample333up
Sample750down
Glockleiter with field
recordings, 2018, 2:05

Laurent Bigot

Francia
Très-Cloîtres, 2h du
matin, 2017, 1:28

Lawrence English

Australia
A Summer Crush
(Takadanoba/Brooklyn)
[fragmento], 2004, 6:10

Leah Barclay

Australia
Hydrophone Recording
from Salt Caves Dam,
Pilliga Forest, Late
Afternoon [fragmento],
2018, 4:52

Lee Patterson

Reino Unido
Nine Lucifers
(Remastered 2020),
2009, 1:55

Leo Okagawa

Japón
Motion, 2017, 4:54

Leonie Roessler

Alemania
Tehrsfahan, 2016, 4:48

Liew Niyomkarn

Bélgica/Tailandia/EE.UU.
WHOLE II, 2016, 5:33

Linn Halvorsrød

Noruega
This is how I imagine
sound therapy,
2020, 6:00

Liquid Sphere

(Laurent Guerrier)

Francia
d.t.w.a. [fragmento],
2002, 4:03

Lisa Schonberg

EE.UU.
Lookout Creek (Eighth
Notes), 2019, 5:03

Livebatts!

(John White,
MJ Coldiron,
Andrea Rocca)

EE.UU./Italia
Waldesrauschen
[fragmento], 1999, 4:34

Llorenç Barber

España
Nox Noctis, 2020, 5:23

Lou Mallozzi

EE.UU.
Lingualabial
[fragmento], 2018, 5:47

Louis Dufort

Canadá
Into The Forest I've
Seen Under
[fragmento], 2020, 6:18

Luar Domatrix

(Rodolfo Brito)

Portugal
Non Glance
[fragmento], 2017, 6:14

Luca Forcucci

Suiza
Bodyscape [fragmento],
2019, 4:45

Luca Sigurtà

Italia
Alphabet, 2019, 4:02

Lucy Railton

Reino Unido
To The End, 2018, 4:20

Luigi Turra
& Christopher McFall

Italia/EE.UU.
tactile.surface
[fragmento], 2010, 7:17

Luis Marte

Argentina
Octo011, 2020, 5:48

Luke Pearson

EE.UU.
War For Silent
Wilderness, 2019, 5:00

Lyke Wake

Italia
At The End Of The
Dream, Where Nothing
Remains (Intro 1),
2020, 5:58

M2w

(Mathias Janssens)
Bélgica
first improvisation on
boat [fragmento],
2011, 6:00

Maar

(Joseph Clayton
Mills & Michael Valleria)

EE.UU.
Severe Combined,
2018, 7:21

Maeror Tri

(Stefan Knappe,
Martin Gitschel,
Helge S. Mouné)
Alemania
A Deeper Hell
[fragmento], 1994, 4:58

Magali Babin

Canadá
Excuse me, can you tell
me where is the new
year's party?,
2018, 5:42

Magali Daniaux

& Cédric Pigot
Francia
El Mirador, 2019, 5:20

Maggi Payne

EE.UU.
Moiré [fragmento],
1996, 7:16

Maia Francisco

España
Washing Machine
[fragmento],
2016, 5:48

Maia Urstad

Noruega
Distant voices still live,
2019, 5:55

Manrico Montero

México
Aster, 2008, 5:39

Manuel Rocha

Iturbide
México
Móin Mor [fragmento],
1995, 5:46

Manuella Blackburn

Reino Unido
Switched On
[fragmento], 2011, 2:00

Marc Behrens

Alemania
Our Tongues in Your
Ears [fragmento],
2018, 5:41

Marek Choloniewski

Polonia
Physical Modeling,
2004, 7:24

Margriet Kicks-Ass

Países Bajos
Noise Ocean,
2014, 5:40

María de Alvear

España/Alemania
Die Badende
[fragmento], 1987, 5:20

Marie Guilleray

Francia
Estran [fragmento],
2012, 5:28

Marije Baalman

Países Bajos
Verlust, 2012, 03:29

Marinos

Koutsomichalis

Grecia/Chipre
Weierstrass function,
finite state automata,
and l-system
[fragmento], 2015, 4:49

Mark Bain

EE.UU./Países Bajos
Harping [fragmento],
2020, 6:00

Marko Uzunovski

Países Bajos/Macedonia
del Norte
Convergence (Edit)
[fragmento], 2012, 5:58

Marta Sainz

& Enrique Zacagnini
España
Live at Sarean
[fragmento], 2017, 5:49

Marta Zapparoli

Italia
Pissed of Wasps
in a Plastic Bottle
[fragmento], 2015, 06:27

Martijn Tellinga

(Ensemble: Konzert
Minimal)
Países Bajos
during, lasting ..
exhibition piece
[fragmento], 2015, 6:17

Mason Jones

EE.UU.
Yearning Like A
Goddess In Pain
[fragmento], 1993, 4:35

MASONNA

Japón
Hyper Chaotic Chapter
1, 1996, 0:48

Massimo Toniutti

Italia
Gravi, 1987, 3:12

Mathieu Ruhlmann

Canadá
tsukubai part VI,
2009, 4:13

Mats Lindström

Suecia
El Tanque [fragmento],
2020, 5:40

Matt Byrd

EE.UU.
Life [fragmento],
2017, 6:50

Matt Shoemaker

EE.UU.
Tropical Amnesia One
[fragmento],
2008, 12:06

Matteo Marangoni

& Ángel Faraldo
Italia/España/Países
Bajos
Rites for a New Utopia
(Installations),
2015, 6:00

Matthew Aidekman

EE.UU.
I'm Thinking of Leaving,
2020, 5:38

Mattin

País Vasco/España
Objeto de género,
2020, 3:07

Maxime**Corbeil-Perron**

Canadá
Suite Fukushima
Daiichi, 2011, 5:23

Medusa's Bed

**(Zahra Mani, Lydia
Lunch, Mia Zabelka)**
Reino Unido/Paquistán/
EE.UU./Austria
Medusa on Air (preview
instrumental),
2014, 05:23

Meira Asher

Irlanda
(MP)_*Caterpillar*
(feat. Mahade Pako),
2004, 5:11

Melissa Cruz García

Colombia
Foot Food and
Breathing Jacket on
Gravity, 2016, 4:19

Melodínika Sensor

(Javier Hernando)
España
Naturstudium,
1983, 4:36

Mesías Maiguashca

Ecuador
Videomemorias
(soundtrack)
[fragmento], 1989, 7:12

Michael Clemow

EE.UU.
... While Lost in the
Bushveld Before Dawn,
2014, 5:16

Michael Duane Ferrell

EE.UU.
Victim of Self Deceit,
2019, 7:28

Michael Esposito

EE.UU.
Spectral Code
Transmission Live
(2016) [fragmento],
2016, 3:30

Michael Fahres

Alemania/Países Bajos
Cetacea [fragmento],
2006, 5:16

Michael J. Schumacher

EE.UU.
Re-enact [fragmento],
2015, 5:50

Michael Northam

Nepal/India/EE.UU.
unenconded
[fragmento], 2015, 5:19

Michael Prime

Reino Unido/Irlanda
Ha, ha! Your
Mushrooms Have Gone
(*Beamish Brewery 2*),
2010, 4:29

Michael Rüsenberg

Alemania
Lisboa Horn Concerto,
2003, 2:54

Michalis Moschoutis

Grecia
NLN, 2015, 2:55

Miguel A. García

España
Bestiari (for Tzesne)
[fragmento], 2015, 7:41

Miguel A. Ruiz

España
Animales Metafisicos,
1989, 3:21

Miguel

Álvarez-Fernández
España
Armónicos, 1999, 4:46

Miguel Isaza

Colombia
Upallay [fragmento],
2019, 5:29

Mika Motskobili

(Vo Ezn)
Georgia
NuLeo, 2017, 03:06

Mike Cooper

Reino Unido
Bendigo To Kyoto
[fragmento], 1999, 4:30

Mike Honeycutt

EE.UU.
Monochrome Vision
tribute, 2014, 4:33

Mike Vernusky

EE.UU.
The Holy See / Red
Mass [fragmento],
2018, 8:30

Mikel R. Nieto

España
44, 2017, 1:23

minoru sato -m/s

Japón
threshold and
dispersion of magnetic
pendulum, 2014, 3:41

Minóy

(Stanley Keith Bowsza)
EE.UU.
The Conditions of
Postmodern Male
Bonding [fragmento],
1986, 5:54

Miquel Jordà

España
La cabellera viajera,
2012, 5:08

Mise En Scene

(Shay Nassi) & Audio
Architecture
Israel/Alemania
Contours of Leafs
(*Version II Mind Snare*),
2009, 6:34

Miya Masaoka

EE.UU.
Wind At My Feet,
2020, 5:10

Modelbau

(Frans de Waard)
Países Bajos
Total Loss, 2019, 4:27

Monty Adkins

Reino Unido
Saenredam's Dream,
2019, 5:12

MSBR

(Koji Tano)
Japón
Euro Grappling Electro,
[fragmento], 1998, 4:36

Muqata'a

Palestina
Istihdar, 2018, 1:56

Murmer

(Patrick McGinley)
EE.UU./Estonia
Specular Reflection
(*Liquid Solid Redux*
2000-2010)
[fragmento], 2012, 6:41

Mykel Boyd

EE.UU.
fever dream two
[fragmento], 2017, 5:23

n_/0

(Luis Rivera)
México
SetabOut, 2019, 5:12

N1L

Letonia
Alpha Fall, 2018, 5:25

Nacarid López

Venezuela/España
En Marte Hay Vida,
2013, 3:29

Nad Spiro

España
Spiaire [fragmento],
2014, 5:52

Nadia Lena Blue

Francia
Forme limpide d'un
reste, 2019, 03:09

Natalia Domínguez

Rangel
Colombia/Países Bajos
Untitled - Sound for
installation N.1822
[fragmento], 2019, 1:42

Natasha Barrett

Reino Unido/Noruega
Innermost [fragmento],
2019, 4:29

**Naujawanar Baidar
(N.R. Safi)**

Afganistán/EE.UU.
Chaikhana Transistor,
2018, 3:12

**Naxal Protocol
(Piero Stanig)**

Italia
*Choose Your
Conspiracy*, 2017, 5:33

Neil Lowe

Sudáfrica/Nueva
Zelanda
*Inaudible Ambiences
/ Suburban*
Johannesburg,
2019, 3:16

Neo Zelanda

España
Francés Básico,
1982, 3:11

Neon & Landa

Letonia/Países Bajos
Sapphire Lake
[fragmento], 2016, 4:50

**Nicholas Szczepanik
& Juan José Calarco**

EE.UU./Argentina
*through a reminiscent
reagent* [fragmento],
2010, 5:57

**Nico Dockx with
(feat. Building
Transmissions)**

Bélgica
*Ghosttransmissions
(pt.2)*, 2018, 4:03

**Nicolas Collins
(with Ben Neill,
trumpet)**

EE.UU./Chile
Still Lives, 1993, 5:49

Nicolas Wiese

Alemania
Expediency/Atavism,
2018, 3:47

Nik Colk Void

Reino Unido
Recollection Pulse #3
[fragmento], 2018, 6:31

No Xivix

(Henkka Kyllönen)
Finlandia
I Do Blame You
[fragmento], 2004, 5:14

novi_sad

(Thanassis Kaproulias)
Grecia
*International Internal
Catastrophes*
[fragmento], 2018, 6:04

nulla.cc

(Lloyd Dunn)
EE.UU./República
Checa
World of Stone
[fragmento], 2014, 6:33

**O+A (Bruce Odland
& Sam Auinger)**

EE.UU./Alemania
rotterdam-BOX30/70
[fragmento], 2001, 6:09

O Morto

(Mestre André)
Portugal
*The Forest and The
People* [fragmento],
2015, 7:47

**Of Habit & Dane Law
(Gary Myles & Adam
Parkinson)**

Reino Unido/Hong Kong
Disconnect, 2018, 4:08

Olivia Block

EE.UU.
Foramen Magnum
[fragmento], 2013, 5:42

Oren Ambarchi

Australia
Simian Angel
[fragmento], 2019, 6:18

Oriol Rosell & D.Forma

España
Weekend Warrior
[fragmento], 2016, 1:56

**Oscar Abril Ascaso +
Sedcontra**

España
Sin titulo, 1993, 2:18

Oscar Martín

España
Boids Alpha Centauri
[fragmento], 2015, 6:10

Otto Castro Solano

Costa Rica
Olinda [fragmento],
2016, 6:00

**Our Man From Odessa
(German Popov)**

Ucrania
Particles, 2018, 2:10

**Phil Dadson, Paul
Winstanley, Tom Nunn**

Nueva Zelanda/EE.UU.
Accretion [fragmento],
2019, 5:29

Pablo Reche

Argentina
Contelación D1
[fragmento], 2004, 5:46

Pablo Sanz

España
Strange Strangers
[fragmento], 2019, 6:07

Pali Meursault

Francia
Cycle #2 (Offset),
2013, 4:56

Panchasila

Argentina
*Canción de la
Emperatriz*, 2018, 4:28

Pandelis Diamantides

Grecia
*New Ideas for
Increased Mobility*,
2018, 3:26

**Panzar
(Peter Andersson)**

Suecia
Disorder-Gepanzert
[fragmento], 2006, 6:32

Pascal Battus

Francia
Limb [fragmento],
2012, 5:55

Patrick Higgins

EE.UU.
Dossier [fragmento],
2018, 5:10

Paul Baran

Reino Unido
*The Human Republic
of Haiti* [fragmento],
2014, 5:31

Paul Dickinson

EE.UU.
Owl v. Microphone
[fragmento], 2019, 5:32

Paul Panhuysen

Países Bajos
Stalin [fragmento],
1995, 5:05

Paul Prudence

Reino Unido
Obsidian, 2018, 5:18

**PBK (Phillip B Klingler),
Mark Spybey, John
Butcher, Travis
Johnson**

EE.UU./Reino Unido
Heat on Earth
[fragmento], 2018, 6:03

Pedro Chambel

Portugal
The Inglorious Search
[fragmento], 2019, 4:47

Pedro Bericat

España
W. Churchill, 2016, 1:45

Pedro Rebelo

Portugal
Listen to Me #1
[fragmento], 2020, 5:21

**Pelayo Arrizabalaga
& Eli Gras**

España
Eee/Aaaaaa
[fragmento], 2013, 4:14

**People Like Us
(Vicki Bennett)**

Reino Unido
Nothing, 2004, 3:33

Peter Bosch

& Simone Simons
Países Bajos/España
Acuática, 2020, 5:55

Peter Cusak

Reino Unido
*Lake Baikal ice flow
splits underwater*
[fragmento], 2003, 5:45

Peter Duimelinks

Países Bajos
Trivelogue, 1999, 4:56

Pharmakustik
(Siegmar Fricke)

Alemania
Umzug [fragmento],
1985, 4:08

Phoebe Riley Law

Reino Unido
interference of objects
(east yorkshire # 2)
[fragmento], 2019, 3:13

Philip Samartzis

Australia
Boleskine [fragmento],
2019, 6:00

Philip Sulidae

Australia
Quaint Cloudy And
Metal [fragmento],
2014, 5:43

Philippe Faujas

Francia
Antes [fragmento],
2005, 5:27

Philippe Petit

Francia
Sleepwalking,
2020, 5:49

Phill Niblock

EE.UU.
Unmounted/Madrid
[fragmento], 2019, 5:59

Philippe Lamy

Francia
Mots Effacés
[fragmento], 2012, 5:20

Pierce Warnecke

EE.UU.
The Rift That Sets
[fragmento], 2012, 3:47

Pierre Bastien

Francia
Edo Ode, 2015, 4:32

Pierrot Lunaire

(John Denizio)
EE.UU.
Fuck Em', 2016, 4:38

Pietro Riparbelli

Italia
First Day [fragmento],
2012, 5:30

Pina Bounce
(Thalia Ioannidou)

Grecia
Trumpetancy-intro
[fragmento], 2015, 5:17

Pink Twins

Finlandia
Blade of gold
[fragmento], 2020, 5:00

Poly Fannies

(David Meunier
& Thomas Giry)
Bélgica
untitled A (Athom
Afternan') [fragmento],
2014, 6:04

Positive Centre

(Mike Jefford)
Reino Unido
Composite Particles,
2018, 4:32

Psychoangelo

(Michael Theodore
& Glen Whitehead)
EE.UU.
Folded Psyche,
2019, 5:46

Puce Mary

Dinamarca
Fragments of A Lily,
2018, 4:21

PussyVision

(Finley Janes)
EE.UU.
Inter(lude), 2018, 4:57

QDOR

Italia
I am glass, I am empty,
2016, 1:51

Rabih Beaini

Libano
Ya Shater, 2013, 2:26

Rafael González

España
Untitled for Dmitry,
2018, 1:56

Rafael Toral

Portugal
Moon Field
[fragmento], 2017, 6:00

Ragle Gumm

Francia
2nd [fragmento],
2016, 6:25

Raven Chacon

Nación Navajo/EE.UU.
Yellowface Song
[fragmento], 2008, 6:00

Raviv Ganchrow

Países Bajos/EE.UU.
Agora Circuit,
2018, 6:59

Reinhold Friedl

Alemania
Eight Shifting
Oscillators Spatialized,
2020, 6:00

Renzo Filinich Orozco

Perú
Desierto fértil
[fragmento], 2016, 5:54

RETINA.IT

(Lino Monaco
& Nicola Buono)
Italia
HALOGEN, 1997, 5:30

Retribution Body

(Matthew Azevedo)
EE.UU.
Delusion [fragmento],
2018, 5:31

Rhodri Davies

Reino Unido
everything at each
moment, 2016, 3:17

Ricardo Arias

Colombia
Pataplankton I & II
[fragmento], 1994, 4:33

Richard Chartier

EE.UU.
removed1 [fragmento],
2017, 5:59

Richard Francis

Nueva Zelanda
Together Alone,
Together Apart
[fragmento], 2007, 6:42

Ritesh Maharjan

(the nois society)
Nepal
subsequences,
2020, 2:37

Robert Machiri

Zimbabwe
Durban incursions,
2020, 4:14

Robert Pravda

Serbia/Países Bajos
Nyikorgás, 2016, 5:00

Robert Schwarz

Austria
The Scale of Things
[fragmento], 2015, 4:17

Roc Jiménez

de Cisneros
España
Sin título, 2016, 4:26

Roché van Tiddens

Sudáfrica
Bat Eared Fox
[fragmento], 2018, 5:08

Rod Summers

Reino Unido/Países
Bajos
Hjalteyri Scales
[fragmento], 2014, 6:14

Rodolphe Alexis

Francia
Shoganaï 3 / 11,
2011, 6:03

Rodrigo Sigal

México
Brain InPulse
[fragmento], 2012, 5:10

Roel Meelkop

Países Bajos
2 [fragmento],
2005, 6:35

rongwrong
(Maciek Piaseczyński)

Polonia
Pojawa, 2019, 5:58

Royal Hungarian

Noisemakers &
Fixateur Externe
Hungria
Der Hund [fragmento],
2019, 5:11

Rubén García

España
VSCR, 2020, 6:00

Rubén Patiño

España
Mad LOL Medley,
2019, 5:08

ruidobello

(Jorge Bachmann)
Suiza
Torrente 01
[fragmento], 2013, 4:50

Ryoji Ikeda

Japón
Headphonics 0/1,
 1996, 3:11

Ryoko Akama

Japón
August, 2005, 5:05

Sachiko M

Japón
with 4, 2012, 2:44

**Saffronkeira
(Eugenio Caria)**

Italia
Metonymy, 2015, 4:58

Sair Sinan Kestelli

Turquía
Earthworks, 2007, 1:59

Samson Young

Hong Kong
Tobacco Song,
 2017, 5:22

Santiago Sierra

España
*Himnos de las regiones
 españolas reproducidos
 simultáneamente*,
 2014, 4:01

Sara Retallick

Australia
Reduction/Intersection,
 2017, 4:56

Sarah Peebles

Canadá
Lift, 2006, 3:03

Scant Intone

Canadá
Desolation Sound,
 2010, 6:26

Scott Arford

EE.UU.
Snowball, 2008, 5:52

Scott Gibbons

EE.UU.
Spoors [fragmento],
 2020, 5:45

Scumearth

España
Vestigial Auriculomotor,
 2020, 4:42

Sebastiano Effe

Italia
*I Talked With My
 Shadow*, 2020, 5:58

SEC

(Domenico Napolitano)
 Italia
Return, 2012, 4:38

Seiji Morimoto

Japón
*Short Summer
 (Plastic Tray)*
 [fragmento], 2011, 3:58

Selm

(The Brothers Giets)
 Bélgica
Erle, 2019, 4:37

Semay Wu

Reino Unido
Francesca's Barber,
 2016, 4:49

Sergi Jordà

España
*Reactable impro BCN
 04-08-13 Parts I & III*,
 2013, 5:40

Sergio Luque

México/España
Surveillance
 [fragmento], 2011, 6:00

Serpente

(Bruno Silva)
 Portugal
Ordness [fragmento],
 2018, 5:00

Seth Cluett

EE.UU.
Rumour, 2007, 3:45

Seth Nehil

EE.UU.
Waft, 2014, 3:42

Siamak Anvari

(Irán)
Tom+ Bak, 2015, 6:10

Siavash Amini

& Matt Finney
 Irán/EE.UU.
Alone Together
 [fragmento], 2018, 6:45

[sic]

(Jennifer Morris)
 Canadá/Suiza
Bells of Beaconsfield,
 2004, 5:50

Síria

(Diana Combo)
 Portugal
Maremoto, 2018, 3:32

Small Cruel Party

Francia
*...montrant l'envers
 délicat des pétales*
 [fragmento] 1997, 6:08

Soft Issues

Reino Unido
Bleak Magic, 2019, 5:05

Sohrab Motabar

Irán
Evanescant [fragmento],
 2018, 5:11

Sorry For Laughing

EE.UU.
Our Procrustean Bed,
 1986, 5:13

Sote

(Ata Ebtekar)
 Irán
Holy Error, 2017, 7:31

Soundwalk Collective

EE.UU./Alemania
Oscillation [fragmento],
 2019, 5:39

Spankeol

(Mounaeir Kiers)
 India
404, No Response,
 2018, 0:45

Stefano Tedesco

Italia
*Music for Broken
 Instruments*, 2012, 5:36

Stelios Manousakis

Grecia
*Involuntary Cognition
 Faction*, 2013, 6:32

Stephan Moore

EE.UU.
Through A Voice,
 2019, 6:22

Stephanie Pan

Países Bajos/EE.UU.
Arbitrary Failures,
 2018, 6:03

Stephen Vitiello

EE.UU.
*Winds of Peters
 Mountain* [fragmento],
 2020, 5:02

Steve Ashby

EE.UU.
Annex, 2018, 5:32

Steve Heimbecker

Canadá
SCAMP [fragmento],
 2019, 6:00

Steve Peters

EE.UU.
*Hymne (pour un fils des
 étoiles)*, 2010, 5:05

Steve Roden

EE.UU.
*straight arrow (navajo
 prayer)* [fragmento],
 1993, 4:40

Stijn Demeulenaere

Bélgica
That's It For Tonight,
 2020, 4:48

Stilluppsteypa

(Heimir Björgúlfsson,

Helgi Thorsson,

Sigtryggur Berg,

Sigmarrsson)
 Islandia
Please Explain!
 [fragmento], 1998, 7:13

Strict Nurse

(Leilani Trowell)
 EE.UU.
Bed Pisser, 2018, 4:05

Strom Noir

(Emil Mat'ko)
 Eslovaquia
Je N'existe Pas,
 2008, 4:01

Stuart Chalmers

& Tom White
 Reino Unido
Spindle, 2018, 3:19

Sukitoo o Namau

Marruecos
*When I tripped and hit
 my head on the sink
 of the love hotel*,
 2020, 4:42

Susana López

España
Fenomenología
 [fragmento], 2012, 4:11

Suso Saiz

España
Vertidos y Mutaciones
 [fragmento], 2019, 5:52

Sylvain van iniitu

Bélgica
Att [fragmento],
2018, 5:23

TAG

(Adi Newton)
Reino Unido
Dead Machines,
2016, 5:03

Taneli Viljanen

Finlandia *Helmiäiskallo*,
Myskimalva [fragmento],
2018, 4:48

Tao G. Vrhovec
Sambolec

Eslovenia/Paises Bajos
Caressing The Studio
[fragmento], 2017, 5:18

Tarab

(Eamon Sprod)
Australia
An Incomplete Yet
Fixed Idea [fragmento],
2017, 6:38

Tasos Stamou

Grecia
Vasiliki, 2018, 2:24

Terje Paulsen

Noruega
From A Nearby Bay
[fragmento], 2015, 6:00

Tete Noise
(Sandro Chinchaladze)

Georgia
Invisible Monsters,
2018, 04:17

Tetsuo Furudate

Japón
The Stoning of
Pandora, 2020, 4:28

TeZ

Italia/Paises Bajos
Cytherea
Circumnavigation,
2012, 5:22

Thaniel Ion Lee

EE.UU.
White noise
dyed ash black
[fragmento], 2016, 4:00

Thanos Chrysakis

Grecia
Invisible World,
2015, 4:30

The Caretaker

(James Leyland Kirby)
Reino Unido
It's Just a Burning
Memory, 2016, 3:32

The Cray Twins

(Paul Baran
& Gordon Kennedy)
Reino Unido
Seafar, 2016, 5:48

The Dead Mauriacs
(Olivier Prieur)

Francia
Chalet polynésien à
pignon pour séjour-
club [fragmento],
2017, 6:20

The Rita

(Sam McKinlay)
Canadá
The Voyage Of
The Decima MAS
[fragmento], 2015, 5:19

The Subdermic
(Lilly Phoenix)

Reino Unido
Rage 1st Movement,
2018, 5:30

Thomas Ankersmit

Paises Bajos/Alemania
Perceptual Geography
[fragmento], 2019, 5:50

Thomas BW Bailey

EE.UU.
Somnambulist
Crossing, 2004, 3:51

Thomas Dimuzio

EE.UU.
Haze [fragmento],
2014, 5:59

Thomas Lehn

Alemania/Austria
flankenteil 1, 2020, 5:45

Thomas Neuhaus

Alemania
Carbonized
and Used Again
[fragmento],
2019, 4:50

Thomas Tilly

Francia
Le Crock St Laurent,
2007, 6:11

Thomas Voyce

Nueva Zelanda
BFMTPHNO-001
(Binaural), 2016, 6:00

Thórunna Björnsdóttir

Islandia
Hverfing [fragmento],
2019, 6:00

Thorsten Soltau

Alemania
Grün Wie Milch
[fragmento], 2010, 6:05

Tibetan Red
(Salvador Francesch)

España
Kalahari Fire Birth
[fragmento], 1985, 5:27

Tim Barnes

EE.UU.
Rip The Wall, 2019, 6:24

Tim Bruniges

Australia
Mmabolela, 2017, 5:08

Tim Hodgkinson

Reino Unido
Self Cancellation
[fragmento], 2008, 6:00

To Live
and Shave in L.A.

(Rat Bastard, Matt
Mitchell, Graham
Moore, Tom Smith
& Patrick Spurlock)
EE.UU./Alemania
Apfel - Messer - Fliege
(*Etappe II*) [fragmento],
2015, 7:46

Tolga Tüzün

Turquia/EE.UU.
Something Fierce,
2015, 5:50

Tom Lane

Irlanda
Water Music (Excerpt
from Hidden Currents
audio walk) [fragmento]
2015, 3:00

Tom White

Reino Unido
Run Amok, 2018, 4:07

Tomas Korber

Suiza/España
Continuity Error #11,
2020, 5:07

Tomas Phillips

EE.UU.
Bauer Codec,
2002, 5:57

Tomoko Sauvage

Japón/Francia
Calligraphy [fragmento],
2017 / 4:56

Toni Dimitrov

Macedonia del Norte
Fear of Music,
2016, 4:35

Tore Honoré Boe

Noruega
Khutba, 2000, 4:22

Toshimaru Nakamura

Japón
nimb 51, 2018, 4:42

toy.bizarre

Francia
kdi dcbt 307 [A],
2019, 4:17

Trans-Millenia Consort
(Pauline Anna Strom)

EE.UU.
Energies, 2017, 5:58

Tristan Perich

EE.UU.
Noise Patterns
(*Section 3*) [fragmento],
2016, 7:06

Tujiko Noriko

Japón
White Film, 2001, 3:40

TV Pow

(Todd A. Carter,
Brent Gutzeit, Michael
Hartman)

EE.UU.
The Sky Was Never Blue
[fragmento], 2018, 5:31

UBEK

Polonia
Ubek I [fragmento],
2017, 6:32

Vagina Dentata Organ
(Jordi Valls)

España
Music for the
Hashishins [fragmento],
1983, 4:16

Valekriy
(Valerie Schepfer)
Países Bajos
Overture, 2020, 4:22

Vanessa de Michelis
Brasil/Reino Unido
Junglow Drift,
2010, 1:59

Vertonen
(Blake Edwards)
EE.UU.
Diesel Engines, Lathe,
Sander, Gas Turbines
[fragmento], 2014, 3:46

Víctor Aguado
Machuca
España
Samples from Seth
Cluett [fragmento],
2019, 5:00

Víctor Alzina
México
nada & nadie,
2007, 5:37

Víctor Mazón Gardoqui
España/Alemania
Antarctic AXIS 1Hz
10GHz [fragmento],
2020, 5:55

Víctor Nubla
España
La predominancia
del síntoma, 1998, 3:10

Violet
(Jeff Surak)
EE.UU.
error 4, 2004, 3:22

Virginie DuBois
Francia
Fugal [fragmento],
2017, 6:00

Visions Congo
(Gonçalo F. Cardoso)
Portugal
The Hoima Witch
and the Songye Mask
[fragmento], 2017, 7:30

Vitor Joaquim
Portugal
Cantino, 2016, 5:27

Vivenza
(Jean-Marc Vivenza)
Francia
Éléments Mécaniques
[fragmento], 1985, 4:46

Willem de Ridder.
Hessel Veldman.
William Levy
Países Bajos/EE.UU.
Europe In Flames
[fragmento], 1987, 5:30

Wen Chin Fu
Taiwan
Until presence rises,
2016, 4:49

Werner Durand
Alemania
Gegenwelle, 2011, 2:53

Werner Moebius
Austria
Spamming Tension,
2017, 5:19

Will Guthrie
Australia/Francia
Parrt 44444, 2020, 4:41

William Basinski
EE.UU.
Melancholia XIV,
1981, 5:52

Wirephobia
Irak
Xozga, 2016, 04:21

Xabier Erkizia
España
komun 3z [fragmento],
2004, 5:40

Xavier Charles
Francia
Impédance_
clarinet_déluge
[fragmento], 2017, 6:00

XGUIX
España
R de ragudo, 2015, 3:55

Xiu Xiu
(Jamie Stewart)
EE.UU.
Scissssssors, 2019, 4:24

Xoán-Xil López
España
Ortegal [fragmento],
2015, 4:33

Yan Jun
& Yuen Chee Wai
China/Singapur
Crows That Have No
Eyes [fragmento],
2017, 4:50

Yann Novak
EE.UU.
Scalar Field (orange,
pink, orange)
[fragmento], 2016, 5:59

Yann Pillas
Francia
Requiem pour un
Hipster, 2018, 6:00

Yannis Kyriakides
Chipre/Países Bajos/
Reino Unido
One Million Voices,
2019, 6:00

Yifeat Ziv
Israel
VOC:COMP Fantasies
#3 / Za-zA, 2019, 2:52

Yiorgis Sakellariou
Grecia/Lituania
Diapsalmata No5,
[fragmento], 2018, 4:23

Yolanda Uriz Elizalde
España
110Hz_bb, 2018, 4:37

Yota Morimoto
Japón
mono1, 2016, 2:00
Yui Onodera
Japón
entropy #5, 2005, 4:38

Yvan Etienne
Francia
Cinq reflectances
inversées
[fragmento], 2018, 6:17

Yvonne Freckmann
& Clara Rivière
EE.UU./Alemania/
España
Sentinels [fragmento],
2018, 5:14

Zanstones
(Zan Hoffman)
EE.UU.)
Transonic Index Value
[fragmento], 1999, 4:51

Zbigniew Karkowski
Polonia
ElectroStatics
[fragmento], 2003, 5:41

z'ev
(Stefan Joel Weisser)
EE.UU.
Symphony #2
- Elementalities
(Second Movement)
[fragmento], 1990, 4:43

Zimoun
Suiza
Room 5.52, 2015, 5:52

:zoviet*france:
Reino Unido
Shimma [fragmento],
2013, 5:59

Zsolt Sörös
Hungria
Jan Steklík's From
the Birds, Part II
[fragmento], 2015, 5:58

LECTURAS RECOMENDADAS POR FRANCISCO LÓPEZ

Bailey, Thomas B. W., *Micro Bionic: Radical Electronic Music and Sound Art in the 21st Century*, Creation Books, Londres, 2009.

Bailey, Thomas B. W., *Unofficial Release: Self-Released And Handmade Audio In Post-Industrial Society*, Belsona Books Ltd., n. p., 2012.

Baudrillard, Jean, *Why Hasn't Everything Already Disappeared?*, Londres, Seagull Books, 2009.

Benjamin, Walter, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", en Walter Benjamin, *Illuminations: Essays and Reflections* (1935), Nueva York, Schocken, 1969.

Borschke, Margie, *This is Not a Remix: Piracy, Authenticity and Popular Music*, Nueva York, Bloomsbury Publishing, 2017.

Broncano, Fernando, *La melancolía del ciborg*, Barcelona, Herder Editorial, 2009.

Casati, Roberto & Dokic, Jérôme, *La Philosophie du Son*, Nîmes, J. Chambon, 1994.

Chion, Michel, *L'Art des Sons Fixés*, Fontaine, Metamkine, 1991.

Chion, Michel, *Le son*, Paris, Editions Nathan, 1998.

Cox, Christoph & Warner, Daniel (eds.), *Audio Culture: Readings in Modern Music*, Nueva York, Bloomsbury Publishing, 2017.

Demers, Joanna, *Listening through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*, Nueva York y Oxford, Oxford University Press, 2010.

Gendreau, Michael, *Parataxes. Fragments pour une architecture des espaces sonores*, Collection rip on/off, Paris y Lausana, Van Dieren Éditeur, 2014.

Hainge, Greg, *Noise Matters. Towards an Ontology of Noise*, Nueva York, Bloomsbury Publishing, 2013.

Hegarty, Paul, *Noise / Music. A History*, Nueva York y Londres, Bloomsbury Publishing, 2007.

Heidegger, Martin, *Being and Time* (1927), Nueva York, Harper Perennial Modern Thought, 2008.

James, Robin (ed.), *Cassette Mythos*, Brooklyn (NY), Autonomedia, 1992.

Kane, Brian, *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*, Nueva York, Oxford University Press, 2014.

Kivy, Peter, *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1991.

Lash, Scott, *Critique of Information*, Londres, SAGE Publications, 2002.

Lippard, Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley, University of California Press, 1997.

López, Francisco, "Music Dematerialized?", en Miguel Carvalhais & Pedro Tudela (eds.), *Cochlear Poetics: Writings on Music and Sound Arts*, Mono Magazine, Universidade do Porto, iZADS/FBAUP, 2014.

Nechvatal, Joseph, *Immersion Into Noise*, Anne Arbor (Michigan), Open Humanity Press, 2011.

Rancière, Jacques, *The Politics of Aesthetics*, Londres, Continuum Press, 2004.

Szreder, Kuba, "How to Radicalize a Mouse? Notes on Radical Opportunism", en Nico Dockx & Pascal Gielen (eds.), *Mobile Autonomy. Exercises in Artists' Self-Organization*, Amsterdam, Valiz, 2015.

Vale, Valhalla & Juno, Andrea, *Industrial Culture Handbook*, San Francisco, RE/Search Publications, 1983.

Voegelin, Salomé, *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*, Londres, Continuum Press, 2010.

**PRESIDENTE DEL MUSEO
NACIONAL CENTRO DE ARTE
REINA SOFÍA**

Ministro de Cultura y Deporte
José Manuel Rodríguez Uribe

DIRECTOR DEL MUSEO
Manuel Borja-Villel

REAL PATRONATO
Presidencia de Honor
SS. MM. los Reyes de España

Presidenta
Ángeles González-Sinde

Vicepresidenta
Beatriz Corredor Sierra

Vocales Natos
Javier García Fernández
(Secretario General de
Cultura)
Andrea Gavela Llopis
(Subsecretaria de Cultura y
Deporte)
María José Gualda Romero
(Secretaria de Estado de
Presupuestos y Gastos)
María Dolores Jiménez-Blanco
Carrillo de Albornoz
(Directora General de Bellas
Artes)
Manuel Borja-Villel
(Director del Museo)
Cristina Juarranz de la
Fuente (Subdirectora
Gerente del Museo)
Luis Cachó Vicente
(Consejero de Educación y
Cultura de La Rioja)
María de la Esperanza Moreno
Reventós
(Consejera de Educación
y Cultura de la Región de
Murcia)
Vicent Marzá Ibáñez (Conseller
de Educación, Cultura y
Deporte de la Comunidad
Valenciana)

Pilar Lladó Arburúa
(Presidenta de la Fundación
Amigos del Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía)

Vocales Designados
Montserrat Aguer Teixidor
Pedro Argüelles Salaverría
Miguel Ángel Cortés Martín
Alberto Cortina Koplowitz
Estrella de Diego Otero
Carlos Lamela de Vargas
Marcelo Mattos Araújo
Patricia Phelps de Cisneros
María Eugenia Rodríguez Palop
Santiago de Torres Sanahuja
Ana María Pilar Vallés Blasco
José María Álvarez-Pallete
(Telefónica, S.A.)
Ana Patricia Botín Sanz de
Sautuola O'Shea (Banco
Santander)
Ignacio Garralda Ruiz de
Velasco
(Fundación Mutua Madrileña)
Antonio Huertas Mejías
(Mapfre, S.A.)
Pablo Isla Álvarez de Tejera
(Inditex)

Patronos de Honor
Pilar Citoler Carilla
Guillermo de la Dehesa
Óscar Fanjul Martín
Ricardo Martí Fluxá
Claude Ruiz Picasso
Carlos Solchaga Catalán

COMITÉ ASESOR
Zdenka Badovinac
Selina Blasco
Bernard Blistène
Fernando Castro Flórez
María de Corral
Christophe Cherix
Marta Gili

**MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFÍA**

Director

Manuel Borja-Villel

Subdirectora Artística

Mabel Tapia

Subdirectora Gerente

Cristina Juarranz de la Fuente

**GABINETE
DE DIRECCIÓN**

Jefe de Gabinete

Nicola Wohlfarth

Jefe de Prensa

Concha Iglesias

Jefe de Protocolo

Sonsoles Vallina

EXPOSICIONES

Jefe del Área de Exposiciones

Teresa Velázquez

**Coordinadora General
de Exposiciones**

Belén Díaz de Rábago

COLECCIONES

Jefe del Área de Colecciones

Rosario Peiró

Jefe de Restauración

Jorge García

Jefe de Registro de Obras

Carmen Cabrera

**ACTIVIDADES
EDITORIALES**

**Jefa de Actividades
Editoriales y Proyectos
digitales**

Alicia Pinteño

**Responsable de Proyectos
digitales**

Olga Sevillano

**ACTIVIDADES
PÚBLICAS**

**Directora de Actividades
Públicas y del Centro de
Estudios**

Ana Longoni

**Jefe de Actividades Culturales
y Audiovisuales**

Chema González

**Jefe de Biblioteca y Centro de
Documentación**

Isabel Bordes

Jefe del Área de Educación

María Acaso

**SUBDIRECCIÓN
DE GERENCIA**

**Subdirector Adjunto
a Gerencia**

Ángel Esteve

Consejera Técnica

María Luisa Muñoz Monge

**Jefa de la Unidad de Apoyo
a Gerencia**

Guadalupe Herranz Escudero

Jefe del Área Económica

Luis Ramón Enseñat Calderón

**Jefe del Área de Desarrollo
Estratégico, Comercial
y Públicos**

Rosa Rodrigo

**Jefe del Área de Recursos
Humanos**

María Esperanza Zarauz Palma

**Jefe de Área de Arquitectura,
Instalaciones y Servicios
Generales**

Rafael Manuel Hernández
Martínez

Jefe del Área de Seguridad

Luis Barrios

Jefe del Área de Informática

Sara Horganero

EXPOSICIÓN

Esta publicación se edita con motivo de la exposición *Audiosfera. Experimentación sonora 1980-2020*, organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 14 de octubre de 2020 al 11 de enero de 2021

Comisario

Francisco López

Jefa del área de Exposiciones

Teresa Velázquez

Coordinación

Rafael García

Responsable de gestión de exposiciones

Natalia Guaza

Coordinación tecnológica

Sara Horganero

Adrián Iglesias

Juan Carlos Barajas

Luis Rábanos

Telefónica Empresas/Babooni Technologies

Coordinación patrocinio

Rosa Rodrigo

Carlota Rey

Aurora Mediavilla

Azucena López

Desarrollo de la aplicación "Audiosfera"

Carlos García

Frédéric Adam

Francisco López

Diseño de montaje

Mediomundo Arquitectos

Montaje

Intervento

PUBLICACIÓN

Editada por el departamento de Actividades Editoriales del MNCARS

Jefa de Actividades Editoriales

Alicia Pinteño

Coordinación editorial

Mercedes Pineda

Traducciones

Del inglés al español:
Jaime Blasco, pp. 31-52,
97-159

Del francés al español:
Marta Pino, pp. 83-93

Diseño gráfico

Manolo García nz

Gestión de la producción

Julio López

© de esta edición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2020

Los ensayos de los autores,

 BY-NC-ND 4.0 International
excepto © John Oswald

La traducción del texto de John Oswald, "Plunderfonía, o la audipiratería como prerrogativa compositiva", apareció por primera vez en José Luis Espejo (ed.), *Escucha, por favor*, Madrid, 2019. Traducción de BABEL 2000 SA cedida por EXIT Publicaciones (Producciones de arte y pensamiento SL).

NIPO: 828-19-028-5

Catálogo de publicaciones oficiales

<https://cpage.mpr.gob.es>

Con el patrocinio de:



audio-technica

