

**ursonate**  
00000001

## CRÉDITOS

### Coordinación

Jose Luis Espejo, Oscar Martín

### Reseñas

Miguel Angel Tolosa

### Corrección editorial

Sarah Vacher

### En este número

#### Diseño y maquetación

Miguel Abellán [www.pinchoycorto.blogspot.com](http://www.pinchoycorto.blogspot.com)

#### Colaboran

Alfredo Aracil, Aloardi, Ashley L. Wong, Carlos Suárez Sánchez, Durán Vázquez, Héctor Rey, Miquel Parera Jaques, Oier Iruretagoiena, Oscar Martín

giss.tv; Chaser, Pedro, Yves, Lluís, Rama, Jaume, y +++ que nos dejamos en el tintero.

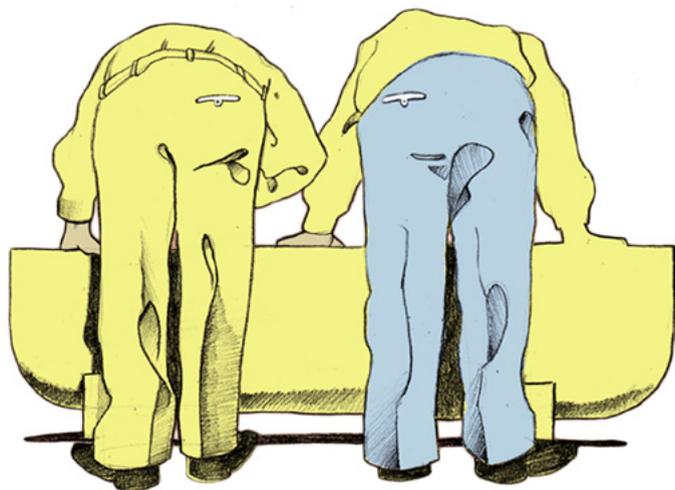
minipimer.tv; Lucía Egaña, Laura Malinverni, y demás integrantes del colectivo

aloardi; Chris Galarreta, Gabriel Castillo y Alejandra Perez

#### Compilación sonora

Carlos Suarez, Coeval, Christian Galarreta, C-utter, Daniel del Rio, Durán\_Vázquez, Francisco López, Juan Gil, Kakofunk, Luis Marte, miguel.a.garcia, Miquel Parera, Miasma, Oier I.A, Pablo Reche, Pangea, Ponzofía, Ruben Patiño, scmute, Sergio Luque.

compilado por Oscar Martín



## ÍNDICE

### ENTREVISTAS

6 Entrevista a Alfredo Costa Monteiro

OIER IRURETAGOINEA

13 Entrevista a Margarida Garcia

HÉCTOR REY

### ARTÍCULOS

18 Espacios sonoros híbridos en zonas de cambio radical

ALOARDI

38 G.I.S.S is not tv

VV AA

50 La calle es mía

JOSÉ LUIS ESPEJO

### RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

60 ¿Por qué hablar a día de hoy de La poética del espacio de Gaston Bachelard?

ALFREDO ARACIL

64 Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art de Salomé Voegelin

JOSÉ LUIS ESPEJO

64 The Unwanted Sound of Everything We Want. A Book about Noise de Garret Keizer

JOSÉ LUIS ESPEJO

66 Acoustic Territories. Sound Culture and Everyday Life de Brandon LaBelle

JOSÉ LUIS ESPEJO

### RESEÑAS DISCOGRÁFICAS

68 Sustainer de Cromosoma

MIQUEL PARERA JAQUES

68 Quebrantos de Javier Hernando

MIQUEL PARERA JAQUES

69 noise & capitalism.txt >> /dev/dsp de NOISH

[UBE]

69 Sediments de Jazznoise

MIQUEL PARERA JAQUES

70 Reduced Spaces de Juan José Calarco & James McDougall

[UBE]

70 Rave Slim de Evol

OSCAR MARTÍN

### COLABORACIONES TEÓRICO SONORAS

72 *What is the sound of recession?*

Listening + Reflection: Towards a New Social Practice

ASHLEY L. WONG

82 No me interesa el ruido conceptual

CARLOS SUÁREZ SÁNCHEZ

88 A propósito del ruido. SEÑALES ESPURIAS DEL ÉTER POLUTO

DURÁN VÁZQUEZ

### COMPILADO URSONATE 001

92

Revisando las fechas en que se creó la primer lista de correo electrónico, podemos decir que Ursonate nació hace un año, y salió de cuentas para el número 0 con esa carga estomacal que caracteriza tantos productos culturales en este estado. Pero Ursonate no era estomacal porque sacase serpientes críticas por la boca, sino porque respondía a una prisa y una necesidad. La urgencia que tanto le gusta emplear a esos que hablan de la emancipación y las artes, que a veces son pesados y a veces tienen razón.

Con más calma y con muchas ganas hemos sacado adelante Ursonate 001, un fanzine dedicado a las prácticas artísticas sonoras y las culturas aurales. Sin pretensiones y desde la colaboración.

Contiene: dos entrevistas, dos artículos que son historia o crónica reciente contada en primera persona, un pequeño estudio acompañado de su bibliografía razonada, una sección de reseñas, tres colaboraciones teórico-sonoras, y por supuesto una recopilación.

Con más calma hemos ayudado a que el material de todos los colaboradores se organizase solo. Nos habíamos propuesto hablar de ruido, pero eso hubiese sido enunciar sobre lo escrito, y al final hemos preferido escuchar las colaboraciones y dejarlas ser un poco por sí mismas.

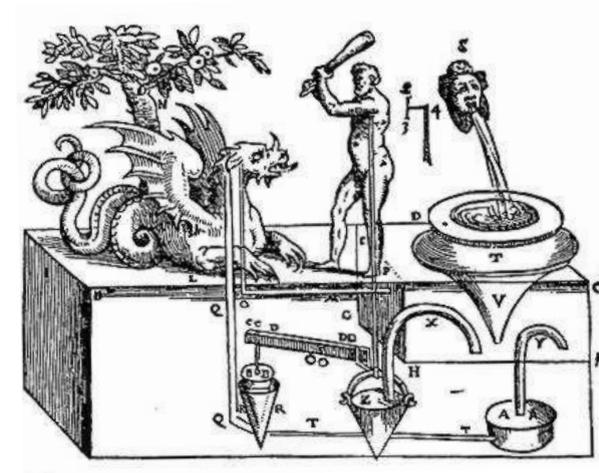
De este modo se pueden leer algunas líneas sobre esto de lo sonoro a partir del modesto círculo que proponemos. Intentar trazarlas, quizás era un error.

Posiblemente el mayor logro de este número, sin quererlo, es haber recogido en varias ocasiones distintos aspectos del mismo problema. Reconciliar las necesidades sociales y políticas de lo sonoro, con sus cualidades físicas. Hablar del sonido de los materiales y representar las dinámicas económicas que los regulan. Pensar el sonido como espacio desde sus cualidades fenomenológicas y presentar representaciones del espacio en relación a sus problemas políticos. Buscar la proliferación de las culturas aurales y tratar la imagen y el audiovisual.

En definitiva, expone que las prácticas sonoras tienen perfecta capacidad de representación.

Así que poniéndolo todo en fila, a los primeros que hay que dar las gracias es a los colaboradores, aunque sea como darnos las gracias a nosotros mismos porque todo el que ha colaborado es parte de Ursonate 001. Y a los segundos es a todos los que se hayan leído esto, y pretendan leerse todo lo demás. Muchas gracias.

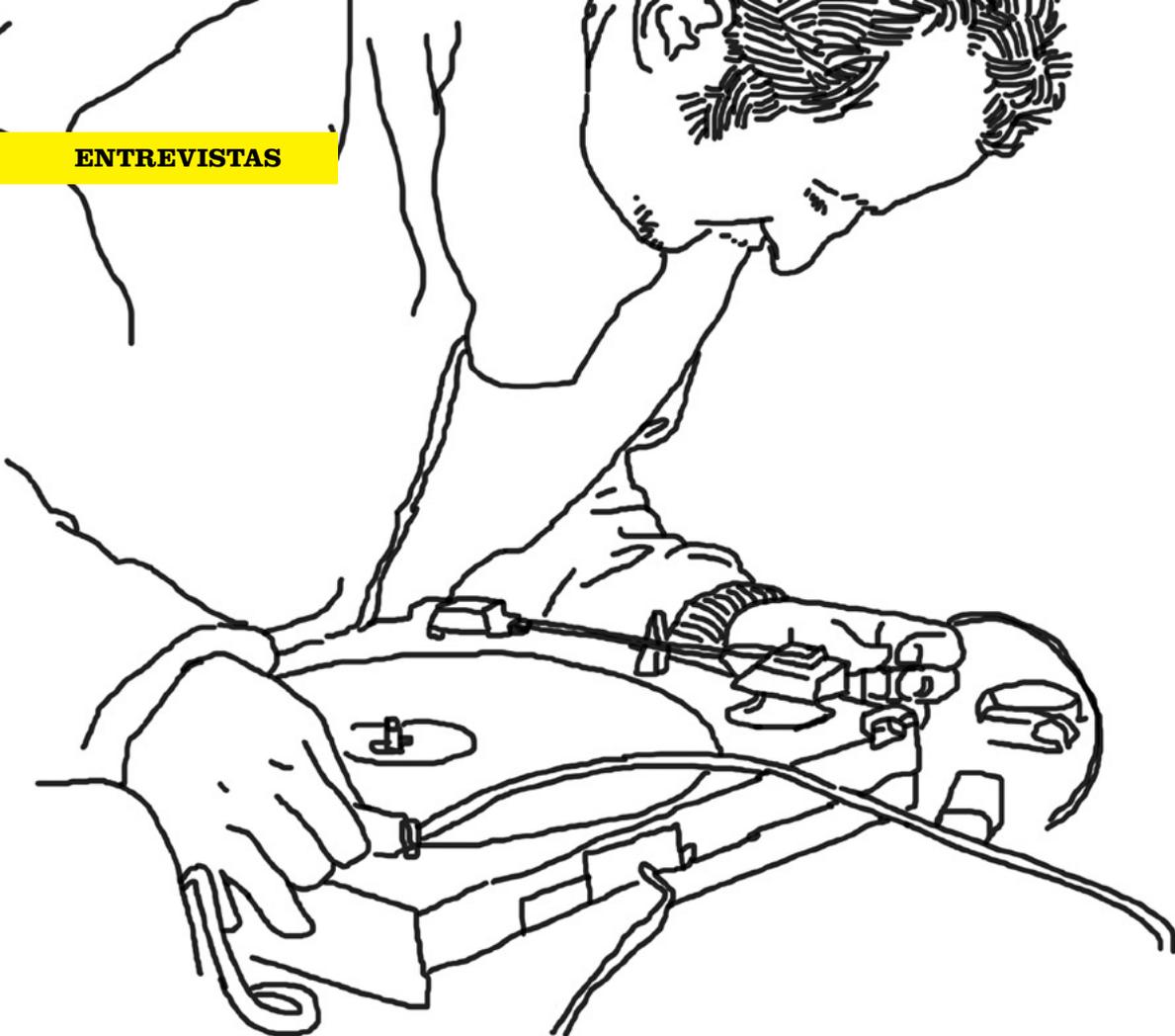
(( ( · )) )



Agradecemos a toda la gente que ha colaborado desinteresadamente con sonidos, textos, reflexiones, críticas, feedbacks, maquetaciones, diseños, coordinaciones, correcciones, difusiones...

a Miguel A. García por su ayuda enrolando a gente para la compilación sonora.  
a Sergi Lario por su hosting y asistencia en el nuevo wordpress del fanzine.

Esperamos seguir con esta aventura editorial incluyendo más espacios periféricos y experimentos sonoros laterales.



# Alfredo Costa Monteiro

Alfredo Costa Monteiro estudió Bellas Artes antes de comenzar su producción sonora y musical. Desde 1999 ha publicado con distintos sellos en solitario y en colaboración con gente como Lee Patterson, Ruth Barberán o Margarida García. Participa en 22a, un colectivo de arte contemporáneo, desde 1998, y en IBA Col.lectiu d'Improvisació desde 2001. Tanto su producción discográfica como artística suelen mantener una relación bastante austera con la tecnología. En esta entrevista de Oier Iruretagoiena comparte algunos de sus puntos de vista sobre la producción artística, sus materiales y sus contextos teóricos.

OIER IRURETAGOINEA. Barcelona, junio de 2010.  
<http://www.costamonteiro.net/>

**PREGUNTA:** Estos últimos días he estado pensando sobre las preguntas que te podía hacer, y sobre la forma en la que más o menos podía estructurarlas. Había preguntas que te quería hacer, que yo personalmente tenía mucha curiosidad por hacértelas; y en esa estructura de entrevista, preparaba el camino para esas preguntas, empezando por otras sobre tu biografía por ejemplo. Al final decidí que sería mejor ir directamente a aquello que más me apetecía; me pareció que era la forma de hacer una entrevista interesante. Preguntarte cosas que yo quiero saber para mí, aunque igual nos quede un poco desestructurado.

**RESPUESTA:** De acuerdo.

**P:** Y para empezar te quería preguntar en relación a los discos Rubber music y Paper music. Los dos son discos en los que te centras en un material muy concreto. La goma, en el primero, y el papel, en el segundo. Todos los sonidos están producidos con estos materiales y no tienen ningún tratamiento electrónico. Quería saber si hay, además del resultado formal, alguna razón ideológica para la elección de estos materiales.

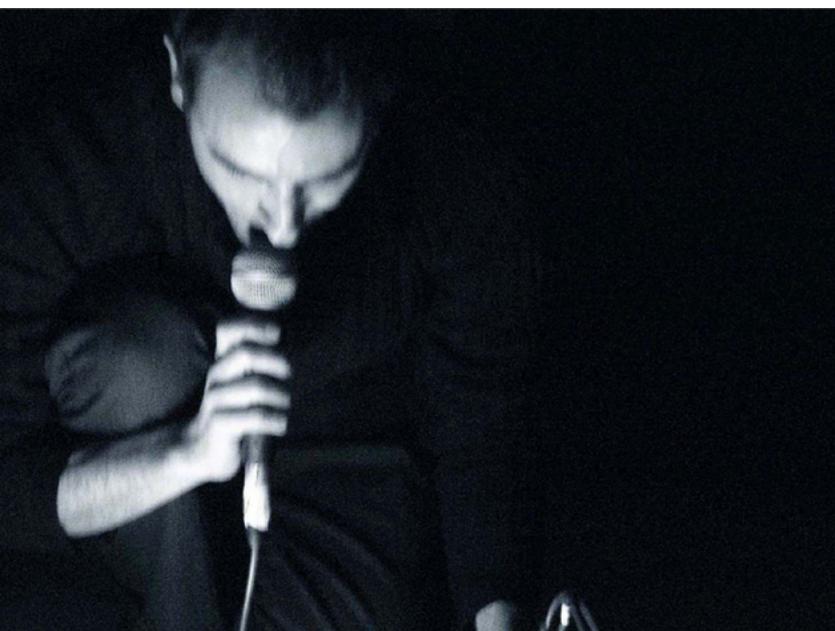
**R:** Rubber music fue mi primera grabación de estudio en solitario y el principio de una larga serie de trabajos. ¿Por qué las gomas? Porque me parecía un reto hacer algo de sonido con algo que es casi insignificante. Me interesa mucho la manera en la que el sonido puede cambiar lo cotidiano, y cómo lo cotidiano tiene en sí una potencialidad sonora. No creo en el poder psicagógico del sonido, porque, para mí, no existen referencias para definir lo bello de su contrario, pero creo en su poder de transformación de la realidad. Cogí lo que más a mano tenía y lo que menos musical me parecía, aunque es verdad que de niños todos hemos jugado a hacer sonido con gomas. Era intentar ir más allá con un experimento muy ingenuo, pero en el fondo es una experiencia que se podría calificar de fenomenológica, porque lleva la esencia del objeto hasta la conciencia. Y Paper music es lo mismo. Ambos trabajos son como paradigmas de lo que creo que debería ser la función del músico: hacer audible algo que no lo es. Creo que hay una constante en todos mis trabajos que es la de ponerme límites, y eso sí que tiene algo de ideológico. Citaría a un filósofo inglés del siglo XIV, Guillermo de Ockham, que parte del principio de que el mundo está hecho de límites, y que habría que estar dentro de esos límites para poder desarrollar el mundo. Su concepto de parsimonia, conocido como la Navaja de Ockham, parte de ese principio ("la pluralidad no se debe postular sin necesidad"). Y cuando las cosas ya adquieren un cierto equilibrio, más que añadir otras cosas para que se establezca aún más, hay que restar para no perder el desequilibrio. A mí me sirve de punto de partida de muchos trabajos; crear un límite para abrir todas las posibilidades dentro de ese límite.

**P:** Estos límites que te pones, como trabajar con un solo material o el no poder alterarlo electrónicamente, me llevan a pensar en una sinceridad que hay en la constitución de tus trabajos. La estructura siempre está al descubierto y no hay ningún artificio. Respetas los sonidos de origen tal como son, y también en las instalaciones sonoras dejas desnudo el cableado, los baffles y los reproductores. Igual sinceridad no te parece la palabra más adecuada para definir lo que quiero decir...

**R:** Cuando empecé a trabajar en las artes visuales, concretamente haciendo instalaciones, intentaba no disimular o ocultar nada; no desvincular la causa del efecto me parecía una manera de ser más transparente, hacer que el visitante pudiera literalmente "leer en mi mente", y de esta manera intentar reducir mi ego. Hacía que el proceso fuera absolutamente legible, ponía la estructura de manifiesto, y me parece que eso, aunque tenga un poder >>

>> desestabilizador para el que lo percibe, tiene mucha fuerza. El no alterar los sonidos de origen también lo conservo de mi experiencia como artista visual. En las instalaciones utilizaba los materiales por lo que son y no por lo que podrían ser. Un sonido es lo que es y lo voy a utilizar por lo que es. Si al final de la cadena veo que podía haber conseguido lo mismo con otro sonido, entonces me pregunto: ¿por qué lo he utilizado? Cada sonido tiene un cuerpo, un sentido y es un vínculo hacia otros sonidos, y eso procuro respetarlo. Es por esta razón que no me gusta utilizar efectos y manipulaciones.

P: Este respeto me lleva a pensar en una relación muy afectiva que tienes con los sonidos...



R: Sí, yo tengo una relación muy afectiva con los sonidos, quizás porque ya son parte de mi realidad, construyen mi realidad sonora. Hay sonidos que utilizo desde hace años, y me cuesta mucho dejarlos. Tengo una relación amorosa con ellos, y a veces nos enfadamos [ríe]. Las cosas, si se hacen con respeto y cariño, cogen un cierto cuerpo. Es una cuestión de intensidad en el hacer. Incluso las más transgresoras, para ser coherentes, necesitan estos dos ingredientes.

P: A la vez que ese cariño, en muchos de tus trabajos noto mucha tensión y mucha violencia. Algo muy fuerte contenido.

R: Se me ha dicho que mis conciertos pueden ser violentos, porque a veces toco a un volumen muy fuerte, aunque la violencia está en muchos lugares a veces insospechados, y es un error asociar sistemáticamente violencia a volumen ¡y diría que es un error muy ingenuo! Cuando utilizo un gran volumen no pretendo asustar a nadie ni vaciar la sala, sólo pretendo compartir una experiencia sonora. Creo que si hay materiales que necesitan volumen, hay que dárselo. Comparto esos sonidos en su mejor estado, por decirlo de alguna forma. Hay sonidos que tienen su cuerpo a un volumen alto y otros que lo tienen a uno bajo, y hay que respetar eso para que no

pierdan su significado. A veces se me ha preguntado si hago música noise, y está claro que no, no es para nada mi intención. La música noise es de una violencia declarada o intencionada, y es válida por su poder de intromisión en lo real, por su urgencia, pero su riqueza sonora es (o debería ser) muy limitada... y no es ese mi caso. Hay violencia en mi música porque hay violencia en mi actitud en general; no hablo de una violencia visible, evidente, soy una persona muy tranquila, pero sí que me posiciono radicalmente en contra de muchas cosas que nos han impuesto, y no por nada hago este tipo de música. Digamos que en mis trabajos no hay una carga política porque esa carga está ya en el hecho de que realice esta actividad; quiero decir que el contenido fundamental de mi trabajo no es político, pero lindamos constantemente con lo político, y ese contenido está en todo lo que genera mi trabajo. Yo sé muy bien por qué hago este tipo de cosas, y es una forma de mantener una cierta ideología.

P: Explícame esto un poco más...

R: Es parte de mi forma de vivir y de relacionarme con el mundo. Vengo de una familia de proletarios que emigraron a Francia en los años setenta, y mi destino estaba más o menos trazado. Tuve estudios, menos mal. Pero no dejaba de tener una condición social que pesaba a mis espaldas. Entonces decidí hacer arte, porque era la única manera que veía en acuerdo con mi carácter de “cambiar de mundo”. Idea ciertamente ingenua pero que, viniendo de donde venía (de la clase trabajadora, o sea desde donde se debería de hacer toda revolución...), ¡no dejaba de tener un cierto mérito! Adquirí conciencia de clase y me fui adentrando en un arte cada vez más esencial, iba cada vez más a las raíces. Y cuanto más vas a las raíces menos se te entiende. Poco a sería verdad, porque creo que todos tenemos la capacidad de reciclarnos, y muchas más capacidades que las que nos hacen creer. Una forma de expresar eso en mi trabajo es que haga cosas tan diferentes. Me gusta ponerme límites para abrir el sonido, pero no me gusta ponerme un límite general de trabajo. No estoy atado a una forma que podría ser una marca de identidad, sino más bien a una forma de hacer que podría construir esa identidad. Pero entiendo y respeto a músicos que pueden estar muchos años tocando un mismo instrumento, por ejemplo.

P: Pero a la vez hay un algo común muy reconocible en todo lo que haces.

R: Es probable. En el fondo hago siempre lo mismo. La manera de utilizar los instrumentos es un poco la misma. Todos tenemos un hilo común que puede dar pie a formas muy distintas. A mí me interesa mucho la forma, y le doy mucho afecto, contrariamente a muchos artistas a los que no les interesa. El arte conceptual o procesual me parece muy interesante, pero también muy aburrido a veces. Lo que emerge de todo el proceso de trabajo es la forma, lo primero que la gente recibe, y si puede entrar por medio de la forma, podrá entonces percibir más cosas. No hay suficiente cultura para que la gente pueda hacer al revés y ver la forma como una cosa al final. Y el componente placentero es lo más importante en mi trabajo; en el fondo, soy un hedonista, puesto que creo que la búsqueda del placer puede determinar el valor moral de una acción.

P: Cambiando de tema... Hoy a la mañana he leído en una entrevista que te hacían en una página de internet que el sonido te mantiene en estrecha relación con la realidad.

R: Sí. Estamos vinculados a la realidad por diferentes vías, que son diferentes en cada uno, según su sensibilidad. Mi relación con lo sonoro la sentí muy temprano, pero lo ocultaba, >>

>> me lo ocultaba a mí mismo, y por eso he estado haciendo otras cosas durante muchos años, hasta que poco a poco fui dándome cuenta de que lo que más me conectaba con la realidad era el sonido. La realidad se te hace más tangible porque está ese elemento, que en mi caso es el componente sonoro. Mientras hablamos, estoy escuchando por ejemplo la música de fondo de la cafetería, y esa música define el marco en el que estamos. Son cosas que a veces no las formulamos pero nos mantienen más dentro de la realidad.

P: ...pero cuando tocas también construyes otra realidad, ¿no?

R: ¡Claro! Una realidad que es la mía, y tú vas a percibir otra. Pero lo que tengamos en común, es esa otra realidad que se hace tangible por este vínculo. Y ese momento que estamos compartiendo es más real porque compartimos algo que es común. Por decirlo de otra manera, lo que compartimos es esta noción tan extraña y relativa a la cual llamamos tiempo.

P: Claro. Tú creas algo desde tu intimidad y el receptor puede reconocerse en aquello que has hecho.

R: Sí... o no. Muchas veces la gente me dice que ha visto imágenes en mi sonido, y me parece fantástico, pero yo cuando toco no veo ninguna imagen, no es mi forma de percibirlo. Mis trabajos son como un cojín, un receptáculo donde cada uno puede depositar sus fantasías, obsesiones... Me parece fantástico que la música sirva para todo aquello para lo que uno quiera.

P: Claro. Hablando de formas de percibir... Yo recibo tu sonido como algo que tiene mucha fisicidad, y tú mismo has repetido varias veces la palabra cuerpo durante la entrevista. En cambio los objetos de tus instalaciones son débiles; muy poca cosa. Como tú decías antes, se han ido aligerando. Creo si tuviera que imaginarme el equivalente a tu música en un objeto o en una escultura, me imaginaría a veces algo muy pesado, como un bloque de cemento o algo parecido. O algo alto... más alto que yo. Siempre sería algo con mucha presencia, en todo caso.

R: Ya, te entiendo. Puede ser muy fácil comparar un bloque de sonido tal a un bloque de cemento, pero creo que nuestra percepción en la relación imagen / sonido está en un estado muy embrionario. Hacemos relaciones muy básicas, también me pasa a mí. Creo que lo que hago es tiempo, la música es materializar el tiempo, y el tiempo es etéreo... Bueno, en realidad, no se sabe muy bien lo que es el tiempo. Pero a pesar de todo, podría decir que mi música es un tiempo que se descompone y se recompone bajo muchas formas. El sonido es un fenómeno muy complejo.

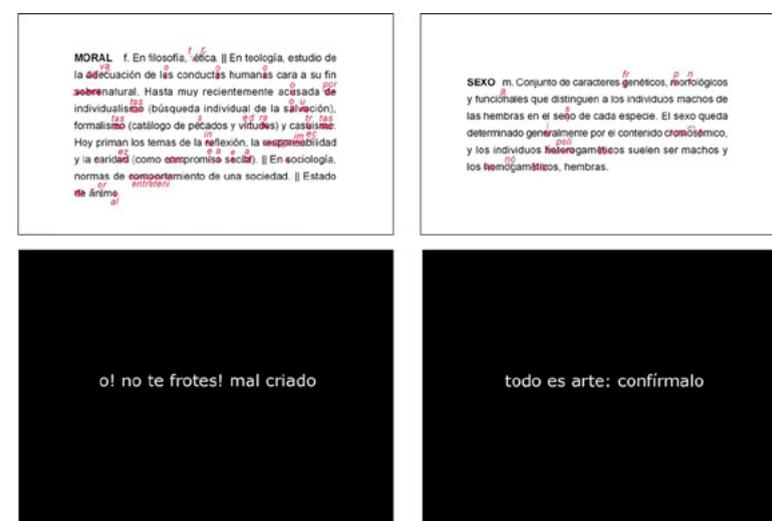
P: Cambiando otra vez de tema, en la biografía que tienes en tu web pone que tuviste a Christian Boltanski de profesor cuando estudiabas Bellas Artes en París. Supongo que si lo has puesto es que fue una persona que influyó mucho en ti.

R: Lo pongo porque es verdad, es parte de mi curriculum. Si hubiera estado con otro profesor lo hubiese puesto también, aunque no fuese tan conocido. No fue tan importante... o sí. Encontré en él a un padre artístico (un proceso clásico cuando uno carece de referentes...), pero lo maté muy rápido (el paso siguiente cuando uno adquiere más referentes...). Lo pongo porque es importante saber de dónde viene uno, y yo vengo de las artes plásticas. Aunque la verdad es que empecé a tocar música antes. Pero mucho antes también dibujaba.

P: ¿Y qué opinión o recuerdo tienes de tus estudios de Bellas Artes?

R: Tengo buen recuerdo, y la relación con mis compañeros fue muy enriquecedora. Pasábamos muchas horas debatiendo, reflexionando, hasta discutiendo, y estábamos todos empezando, con muchas dudas. Pero la formación o los contenidos que recibíamos en la facultad eran bastante limitados, sobre todo a nivel práctico. Aunque puedas pensar que Bellas Artes en París fuese muy bueno, no era así.

P: ¿Y tienes formación musical?



Arriba extracto de Axiomáticas y abajo dos fotogramas de Autoanagramáticas, ambos poemas visuales de Alfredo Costa Monteiro.

R: Sí, estuve en el conservatorio. Y tuve un profesor que era muy rígido, pero que nos hacía sesiones de escucha de música electroacústica. Imagínate, con catorce o quince años, en una sala a oscuras con un sistema de diez altavoces, escuchando los clásicos de la electroacústica... Sin duda esta experiencia me ha marcado, durante muchos años soñaba con tener un estudio, y hoy día, gracias a la tecnología, puedo tenerlo.

P: Pero siempre has trabajado con bastantes pocos recursos...

R: Sí. Yo no soy nada técnico, no me interesa nada la tecnología en el arte, no es la solución de nada. Es una herramienta, pero no debe llegar a ser el protagonista de nada. Con la tecnología me pasa un poco lo mismo que con la técnica (no olvidemos que ambos términos tienen la misma etimología, téchne: arte, en griego...): en una obra, cuando noto la técnica, es que me estoy aburriendo... La tecnología no nos redimirá de nuestra condición, creo que hay que aprender a utilizarla de manera que no nos utilice ella. Yo no tengo una visión técnica o tecnológica del arte, sé lo mínimo imprescindible para poder hacer lo que hago.

P: Volviendo al tema de la educación, también tú has sido profesor. Has dado talleres de improvisación libre. Tengo mucha curiosidad por saber de la metodología que utilizas en ellas.

R: En el último, en Hangar, la mayor parte de los participantes no sabían quién era ni qué hacía, y eso me pareció fenomenal. Opté por no hacerles escuchar nada mío para que no hubiera un mimetismo. Les di bastante parte teórica, pero también mucha parte práctica, que era lo más importante. Les transmití mi forma de ver las cosas, que por supuesto no es la única, pero si querían la podían compartir. Fueron muy receptivos y en dos días olvidaron todos sus prejuicios. Funcionó muy bien. Sólo hubo un chico con laptop que no acabó de entrar en lo que proponía. Tenía todos los sonidos ya preparados y los lanzaba, y yo le quería llevar a que los produjera, no a que los reprodujera. Reproducir es volver a producir, y a mí me interesaba, en el contexto de este taller, el acto de producción primero.

P: ¿Y cuál es el valor que le das a producir los sonidos en el momento? También se puede improvisar con sonidos ya hechos, trabajando su estructuración en el tiempo.

R: ¡Claro! No es que producir en el momento tenga más valor, a mí lo que me interesa es la música en sí, pero este era un taller de improvisación, y trataba de que hicieran algo que no estuviera previsto. Para hacerles sentir lo que puede llegar a ser la improvisación teníamos que trabajar así.

P: ¿Pero se puede realmente improvisar?

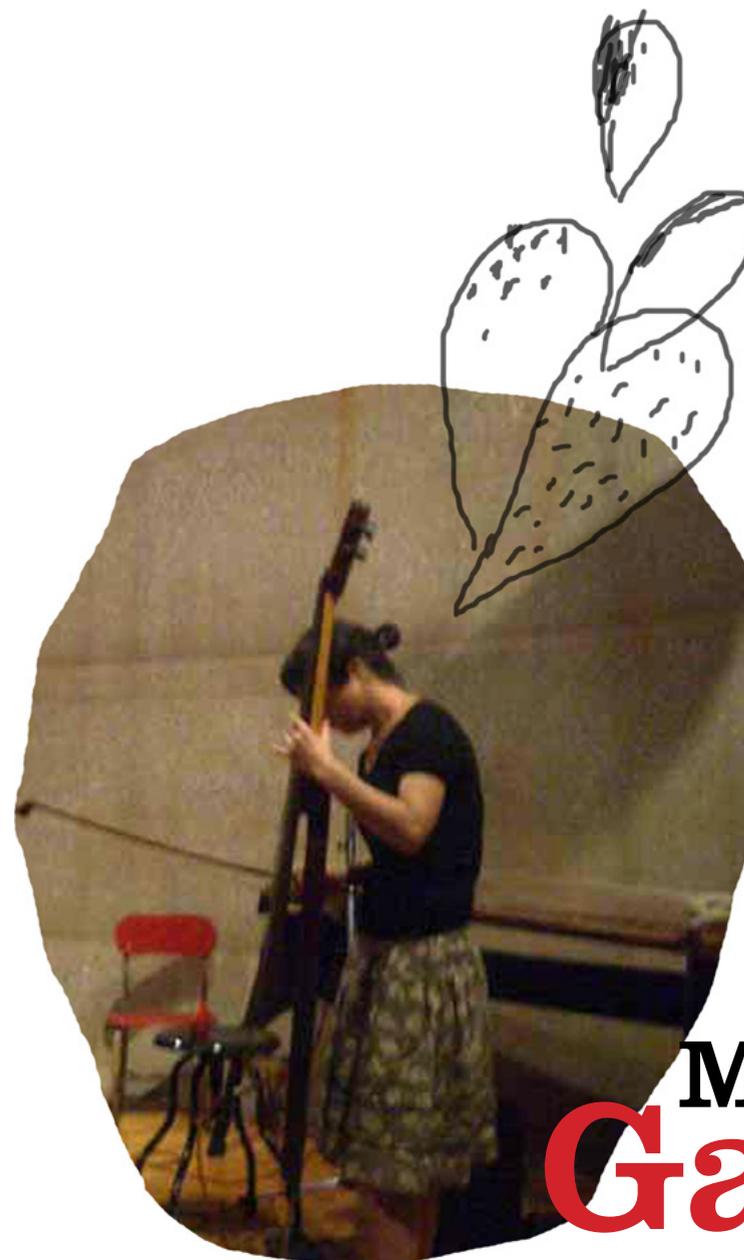
R: No nos engañemos. Casi no improviso ya, porque no podemos trabajar sin memoria. Eso es una utopía y existiría sólo si cada vez que tocara, utilizara un instrumento que desconozco, porque no tendría una memoria del gesto. En el fondo no deja de ser composición.

P: En tus directos produces el sonido, y todo lo tocas, todo lo haces con las manos. El público puede ver cómo estás produciendo lo que escuchan. De nuevo, ¿cuál es el valor que le das a eso? ¿Harías un concierto acusmático, por ejemplo?

R: Sí, de hecho ya los he hecho, y cada vez más toco a oscuras. Y últimamente también estoy utilizando grabaciones que manipulo un poco en directo. Sí que le doy un valor al gesto, pero no es necesario que siempre se vea, odio cualquier forma teatral del gesto... Es una manera de imprimir al sonido una cosa más interna; la mano es vínculo, a menudo impreciso, entre lo interno y lo externo. Cuando miras una escultura o un grabado antiguos, cuando ves las imperfecciones del trazo, está claro que crean un código de interpretación que puede ser muy interesante. El gesto no deja de ser una decisión visible para los demás, es una manera de compartir y dar la ilusión al espectador de que está participando en el proceso. También está esta debilidad o fragilidad del gesto, y es una manera milenaria de hacer las cosas.

P: Esta pregunta tiene un poco de malicia... ¿Crees que se puede perder ese gesto trabajando con ordenador?

R: Creo que sí, pero son planteamientos diferentes, no tiene nada que ver con el valor de la música. Con un ratón el gesto es un sí o un no, un 0 o un 1, la máquina es mucho más precisa que la mano, y cuando tienes entre las manos algo que produce sonido, hay muchas comas entre el 0 y el 1. Pero la música no tiene por qué ser mejor o peor.



# Margarida García

La lisboeta Margarida Garcia (1977) es actualmente una de las figuras más importantes de la música experimental improvisada, con un estilo poético y muy personal a caballo entre un exquisito control del tiempo y un marcado cuidado tímbrico, utilizando principalmente el contrabajo como herramienta pero abierta a otras técnicas como la guitarra tocada con arco. Formada en Bellas Artes por la New School University de Nueva York, ciudad en la que reside en la actualidad, trabaja también con otros medios como el dibujo o el cine. Entre sus amplias colaboraciones se encuentran nombres como Eddie Prevost, Alfredo C. Monteiro, John Tilbury, Otomo Yoshihide o Mattin.

HÉCTOR REY. Nueva York, julio de 2010.  
Agradecimientos: Mattin, Barry Weisblat.  
<http://margaridagarcia.blogspot.com/>  
<http://www.hectorey.blogspot.com/>

PREGUNTA: -Para empezar y presentarte un poco, ¿podrías hablarnos, a grandes rasgos, acerca de cómo tu educación y aprendizaje artístico fueron –o son, si crees que aún continúan– y acerca de cualquier tipo de proceso o experiencia que te haya influido para ser la artista que eres ahora?

RESPUESTA: Mi educación oficial fue en Bellas Artes, recibí algunas clases de guitarra cuando estaba en el instituto pero mi formación vino principalmente a través de tocar en casa con discos y con otra gente, ir a conciertos, etc. Cuando tenía 18 años empecé a tocar en una banda de rock, nunca tocamos en directo pero fue bueno para conocer otra gente que hacía música. Tras ello creé mi propia banda, con la que empecé a dar conciertos y hacer cosas más experimentales... Al mismo tiempo, empecé a tocar con Manuel Mota y aprendí mucho de él, aún a día de hoy es una de mis mayores influencias y colaboradores, su trabajo, muy personal y único, es una verdadera fuente de inspiración. Creo que lo que busco cuando toco es encontrar mi carácter poético personal, hacer mi propia música.

P: ¿Cómo crees que estas experiencias, al mismo tiempo que otras no necesariamente artísticas, han influenciado más específicamente tu trabajo?

R: Creo que una de las principales cosas que he aprendido tocando con otra gente es a escuchar. He conocido gente con muy diferentes acercamientos a la música: algunas personas hacen partituras, a otras les interesa más el proceso, otras solo se centran en el sonido, el fraseo, etc. No puedo decir que tenga algo que ver con todas ellas, pero se puede ver algo interesante en cada una. Me veo influida por la gente en sentido personal.

P: ¿Tuviste alguna relación con la creación experimental (tanto en música como en cualquier otro campo) durante el comienzo de tu aprendizaje o estaba más basado en parámetros convencionales?

R: No, básicamente fue experimental desde el principio. Incluso en la banda de rock -en la cual estuve solo por unos meses o así, para luego crear la mía propia, que era realmente experimentación con todo tipo de instrumentos: solíamos usar tocadiscos, radios, osciladores, guitarra, bajo, percusión, cualquier cosa que teníamos a mano, y experimentar con el sonido y con diferentes métodos de composición, improvisación, lo que fuera... Fue algo que me hizo crecer mucho como música y preguntarme qué deseaba hacer.

P: ¿Cómo te introdujiste en el trabajo sonoro experimental? ¿Qué te atrajo de ello? ¿Qué viste o qué factores te hicieron empezar a interesarte por ello?

R: Supongo que a través de conocer gente e interesarme por su trabajo. Conocí bastantes músicos cuando empecé a tocar e ir a muchos conciertos, a comprar CDs y a entrar en contacto con la gente que participaba en esta música. Creo que los discos que más me influyeron por aquel entonces fueron algunos como... It had been an ordinary enough day in Pueblo, Colorado de AMM III, Machine Gun de Peter Brötzmann y Tenshi No Gijinka de Keiji Haino.

P: ¿Cómo definirías tu trabajo -tanto con el sonido como con cualquier otro tipo de técnica- y su evolución? ¿Crees que hay un nexo común en todo tu trabajo? ¿Te enfrentas a la materia sonora de la misma manera que lo haces con otro tipo de materia cuando trabajas en otra técnica?

R: La verdad es que no podría definirlo. No soy fan de las definiciones ni de las etiquetas...

P: Pero yo creo que, de hecho, es una buena respuesta ya que quizá no sea posible definir cómo es tu trabajo...

R: Bueno, al menos por ahora...

P: Me refiero a que en mi opinión es muy bueno que digas eso, yo personalmente nunca he creído en definiciones estrictas. ¿Crees que hay algún punto en común en todo tu trabajo?

R: Mmmh... Sí, justo de ello hablaba antes: trato de buscar mi especificidad en la música que hago, que sea muy personal, trabajar en su poética. Eso siempre me ha interesado, y aún lo hace.

P: ¿Trabajas con el sonido de la misma forma que con otro tipo de materia?

R: Sí, también hago dibujo e instalaciones, así como algo de cine, y lo veo todo como una sola cosa, siempre trato de buscar lo mismo en todo ello, por supuesto. Pero también estoy interesada en la manera en la que los distintos medios pueden llegar a la gente de forma diferente, la experiencia de ver un concierto en directo es muy diferente a la de ver una película, por ejemplo, una película puede ser muy inmersiva si estás en una sala oscura mirando sólo a la pantalla, mucho más inmersiva que escuchar un CD en casa donde hay otros ruidos y distracciones, o una instalación donde también entra en juego el espacio que te rodea...

P: En un momento como este en el que parece que la tendencia es unir, mezclar y superponer las cosas, aunque a veces esto cause una pérdida de intensidad y focalización, ¿te has planteado alguna vez la combinación de tus diferentes tipos de trabajo?



R: Los mezclo... Por ejemplo, para mis películas también hago la música. Pero creo que esta puede estar incluso presente en el dibujo, en el tipo de vocabulario o las ideas principales de alguna forma, al menos para mí. La idea principal que estoy buscando está ahí...

P: ¿Te refieres, entonces, a que siempre hay un pensamiento musical en tu obra aunque trabajes también con dibujo o instalación?

R: Sí, así lo veo yo.

P: ¿Cómo te sientes trabajando en la creación sonora experimental con un instrumento como el contrabajo que tiene una relación muy tradicional con la música clásica y el jazz? ¿Ha condicionado esto tu trabajo alguna vez? ¿Has sentido alguna vez esta relación convencional como un impedimento?

R: No, ¡al contrario! La gente a veces separa demasiado el sonido tradicional del instrumento con el tipo de sonido, digamos, menos convencional. Hay mucho material entre medias que puede ser usado, puedes trabajar con sonidos tradicionales y descubrir muchas cosas aun así, jugando simplemente con el tiempo, el silencio, el ataque, la caída, el volumen, la afinación. Es decir, siempre hay cosas con las que jugar en la música más tradicional. No veo ningún impedimento en ello... De hecho no suelo preparar mis instrumentos: toco la guitarra con arco porque quería traspasar mi experiencia con el contrabajo...

P: Eso es muy interesante. Yo algunas veces toco el violín y sí que siento que hay algunos impedimentos relacionados con la tradición, quizás no en quien está tocando sino más bien en quien escucha...

R: Ah, sí, por supuesto. Siempre que tocas para alguien, ese alguien ha escuchado muchas cosas antes, y siempre va a tener esa referencia respecto a ello, pero creo que lo mejor es olvidarse de lo que la gente diga... Si haces algo con lo que realmente disfrutas, siempre habrá alguien a quien le guste.

P: Has trabajado, y aún lo haces, en muchos proyectos colectivos con otros y otras muy buenas músicas. ¿Cómo afrontas la actuación colectiva, cómo es de importante en tu trabajo y cuánto importante crees que es en relación a la improvisación?

R: Mmmh, hago mayoritariamente colaboraciones. He hecho algunos discos y conciertos en solitario, pero sobre todo hago trabajos colaborativos. Me gusta mucho la complejidad que conlleva entre quienes están tocando, y la escucha es algo muy importante en ello. Realmente me encanta. Me siento muy inspirada tocando con otra gente. En este momento trabajo principalmente junto a Barry Weisblat, Marcia Bassett, Loren Connors, Manuel Mota y David Maranhã.

P: ¿Tienes la misma forma de enfrentarte a la improvisación cuando tocas de manera colectiva que cuando tocas sola? ¿Crees que las implicaciones expandidas de la improvisación –aquellas que afectan más allá del mero sonido y van directas a las relaciones humanas– son similares en ambos casos?

R: No, creo que son muy diferentes. Tocar con alguien implica una complicidad... Y tocar solo tiene más que ver con enfrentarte a ti mismo, es más como un viaje interior, como volverse hacia dentro; tocar con otra persona es más como abrirse hacia afuera.

P: De vuelta a la creación colectiva, pero también refiriéndonos a la improvisación en general: ¿crees que la forma ontológica y no discursiva condensa en sí misma, en su materia, una serie de implicaciones que pudieran modificar y configurar la producción de subjetividad?

R: Sí. Creo que eso es parte de hacer música. Creo que la música es uno de los medios más abstractos, quizá el más subjetivo de todos.

P: ¿Cómo crees que ello modifica las subjetividades en sí mismas, tanto en quien está tocando como en quien escucha? ¿Qué opinas del potencial intrínseco a la improvisación de cambiar y reconfigurar la producción de subjetividad?

R: Creo que hay millones de posibilidades. Cuando piensas que algo es imposible, de repente alguien viene y lo hace. Creo que, en ese sentido, todo es posible... Pero no sé si esto contesta a tu pregunta.

P: ¿En qué momento crees que está tu trabajo ahora mismo?

R: Creo que ahora mismo sé un poco más lo que quiero. Creo que aún deseo lo mismo, simplemente sé un poco más cómo llegar a ello. En este momento estoy muy interesada en trabajar con la misma gente y ver qué lejos puedo llegar así. Estoy interesada en las relaciones musicales a largo plazo y su resultado musical. Cuando tocas mucho tiempo con alguien comienzas a pensar diferente sobre la música en sí misma y se convierte casi en una parte de ti.

P: ¿Ves tu trabajo como una evolución en la cual el presente es una consecuencia del pasado, o quizá más como una serie de momentos presentes que no tienen necesariamente una coherencia global?

R: En mi opinión ambas cosas van juntas siempre, creo que una no puede existir sin la otra. Sin duda toda la gente con la que he tocado, todos los conciertos que he dado, me han influido de alguna forma, no podría decir que no, ya que para mí tocar siempre es una experiencia muy personal. Incluso si a veces la música no es muy buena, es algo que aun así afecta. Incluso el momento presente me influye a mí y a lo que hago; siempre son ambas cosas.

P: ¿Te ha ocurrido algo recientemente, algún tipo de experiencia, trabajo, lectura o cualquier otra cosa que te esté haciendo tener nuevas reflexiones o perfilar nuevos proyectos?

R: Sí, recientemente he estado colaborando con Marcia Bassett. Empezamos a tocar junto con Mattin el año que estuvo en New York, pero él se fue y nosotras seguimos tocando juntas. Es totalmente diferente a mí, y eso está siendo realmente inspirador; estoy muy contenta con el disco y los conciertos. También con Loren Connors, quien me influyó en el pasado y me influye en el presente, hace una música muy personal y tocar con él es una experiencia muy inspiradora para mí.

# Espacios sonoros híbridos en zonas de cambio radical<sup>1</sup>

Para este número contamos con la colaboración del colectivo/asociación Aloardi, de Perú. A partir de su proyecto “El Grito de la Yacumama”, nos presenta un texto sobre espacios cambiantes y su manera de pensarlos desde el sonido. Se ha dicho alguna vez que la selva es acusmática, y no falta razón en esta afirmación, pero Aloardi demuestra que un espacio tan aparentemente inmutable como la jungla está, además, recorrido de manera inaudible por las políticas humanas. Lo inaudible y lo sonoro como baremos del cambio geográfico/político.

## Desde el brillo inmenso hasta la confusión y el caos.

Alejandra Perez, Gabriel Castillo y Christian Galarreta

Un vídeo ensayo de Aloardi<sup>2</sup>.

<http://aloardi.net/>

La escritura de guión cinematográfico se utiliza aquí para definir personajes interlocutores que producen el texto, documental y ficción a la vez. La forma en que el personaje es enunciado es similar a la palabra-wiki que puede transformarse “automáticamente” en una página. En el caso del guión de este vídeo ensayo, las palabras en mayúsculas señalan la presencia de una entidad o un personaje en el vídeo texto.

### ESCENA 1: Grabaciones de Campo

Grabaciones de campo tomadas en Puerto Maldonado (Perú) durante “Ruido al Paso 2” (2006)<sup>3</sup>, la asociación Aloardi participa en el festival VAE 10. Las grabaciones fueron hechas en LA SELVA, utilizando equipo básico. Las series de registros de paisajes sonoros en vías de cambio radical fueron realizadas en zonas de amortiguamiento de la reserva Tambopata-Candamo en Puerto Maldonado (Madre de Dios, Perú). Con la intención de romper con los preceptos utilizados convencionalmente al momento de hacer este tipo de grabaciones de campo, los integrantes de Aloardi no circunscribieron dichos registros únicamente a manifestaciones de danza y música, sino que grabaron muestras de todas las manifestaciones sonoras que se dan en el contexto visitado: sonidos naturales y artificiales que poseen un poder de movilización o de acción cultural, sonidos naturales sin mediación humana alguna, o grabaciones de la transducción de campos magnéticos generados por la electricidad artificial en la zona. También propusieron una interacción dinámica entre los participantes y el entorno sonoro de la zona, incorporando a los sonidos grabados otros sonidos generados por los participantes durante una serie de performances. Las grabaciones fueron documentadas para su posterior publicación y la creación de un archivo abierto. A través de este proyecto los integrantes de Aloardi buscaron el intercambio con un público no necesariamente vinculado a los contextos artísticos.

ALOARDI: “El Grito de la Yacumama” (2007)<sup>4</sup> consistió en varias transmisiones por internet donde se expuso a través de entrevistas y amplificación de realidades sonoras (perceptibles y no perceptibles por los sentidos) la mutua interferencia que ejercen entre sí el hombre y su entorno, sea este natural o artificial. Fue la primera muestra del proyecto que involucra transmisiones vía streaming de audio desde la selva sudamericana. Se promueve la investigación de campo y la autogestión en el uso de tecnologías, como una forma de reunirse con otros y crear redes.”

1. Este texto se encuentra en progreso y aparecerá como hipertexto en web. Se recomienda acompañar la lectura de esta versión en PDF, reproduciendo los audios y vídeos referidos en los links a medida que aparecen en el texto. También es posible reproducir los sonidos de forma continua desde este link: [http://www.archive.org/details/Espacios\\_Sonoros\\_Hibridos\\_en\\_Zonas\\_de\\_Cambio\\_Radical](http://www.archive.org/details/Espacios_Sonoros_Hibridos_en_Zonas_de_Cambio_Radical)

2. Aloardi - Asociación civil destinada al desarrollo de la música experimental: Gabriel Castillo, Christian Galarreta, Alejandra Pérez. <http://www.aloardi.net>

3. “Ruido al Paso 2” (Agosto, 2006). Participaron: Christian Galarreta, Dennis Pastor y Mauricio Delfín.

4. “El Grito de la Yacumama” (Agosto, 2007) es el proyecto con el que participó el colectivo Aloardi en el encuentro internacional de eco-creación ECOS 2007 (Nantes, Francia), también realizado en Puerto Maldonado como resultado y continuación del proyecto “Ruido al Paso 2”. A través de la escucha de transmisiones en vivo vía streaming de audio se >>

## VIDEO 1

Loop sonido selva / todo lo que se destruye se capitaliza / sonido artificial / camino en Puerto Maldonado / loop - construcción semiótica - recreando realidad. Tomas y edición: Gabriel Castillo [http://www.youtube.com/watch?v=8Io9tJ9J18I&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=8Io9tJ9J18I&feature=player_embedded)<sup>5</sup>

## SONIDOS 1 : zona de amortiguamiento de reserva natural

01 Ámbito acústico atmosférico-canta el Tunchi o canta el Ayaymama<sup>6</sup>  
[http://www.archive.org/download/Espacios\\_Sonoros\\_Hibridos\\_en\\_Zonas\\_de\\_Cambio\\_Radical/01\\_ecos\\_2\\_12\\_noche3\\_canta\\_el\\_Tunchi\\_o\\_canta\\_el\\_Ayaymama\\_Puerto\\_Maldonado.ogg](http://www.archive.org/download/Espacios_Sonoros_Hibridos_en_Zonas_de_Cambio_Radical/01_ecos_2_12_noche3_canta_el_Tunchi_o_canta_el_Ayaymama_Puerto_Maldonado.ogg)

El TUNCHI<sup>7</sup>: “Proponemos una reflexión sobre el capitalismo cognitivo, vinculado a formas de turismo y explotación de la experiencia. Existen nuevas condiciones de trabajo precario relacionadas a las economías transnacionales. A medida que avanza el código estratificador de la economía post capitalista los modos de vida se degradan y se atomizan. Se desarticulan las relaciones y los significados<sup>8</sup> asociados al trabajo. El empleo se vuelve flexible, flotante, extremadamente cambiante y móvil. Se trata de observaciones sobre la fragmentación, que superan la mirada sobre el arte y su producción, se trata más bien de la observación de la vida cotidiana desde una perspectiva biopolítica.”

mostró la mutua interferencia que ejercen entre sí ecosistemas naturales y artificiales (en los ámbitos acústicos atmosféricos, electromagnéticos y subacuáticos). Se promovió el uso público de los archivos sonoros resultantes. Se reflexionó al mismo tiempo acerca de su apropiación por parte de los habitantes locales, poniendo así en cuestión el archivamiento privado de estos registros sonoros usualmente hechos con el fin de generar un patrimonio intangible administrado fuera y cortado de sus contextos. Participaron desde Puerto Maldonado: Felipe del Águila, Gabriel Castillo, Christian Galarreta, y desde Lima: Fabiola Vásquez y Dennis Pastor.

5. Grabado por el colectivo Aloardi durante la realización del proyecto “El Grito de la Yacumama”. Madre de Dios, Perú, 08/ 2007. Registro y edición de Gabriel Castillo.

6. Grabado por el colectivo Aloardi durante la realización del proyecto “El Grito de la Yacumama”. Madre de Dios, Perú, 08/ 2007.

7. “Según pobladores de Puerto Maldonado en la Selva de Madre de Dios, el Tunchi es un espíritu o un ave misteriosa que se escucha en la noche y que nadie que esté vivo ha podido ver. Pero sí lo escuchan e incluso han tejido historias alrededor de su canto, como también se acostumbra a hacer en otros pueblos que viven rodeados de fenómenos acústicos propios de los bosques tropicales y otros entornos naturales. Decían también que si tratamos de seguir su canto podríamos perdernos en la selva. Al salir a grabar sonidos durante la noche y tratar de grabar un canto que parecía un lamento y que nos recordaba a las descripciones que habíamos escuchado de los cantos de antes como el Tunchi o como el Ayaymama, nos perdimos. Al tratar de reencontrar el camino de vuelta, nos dimos cuenta de que empezamos a andar en círculos, por la alteración en nuestra percepción del espacio que producía en nuestros sentidos los sonidos y la espesura visual de la selva, lo que también afectó nuestra percepción del tiempo. Una experiencia acústica inmersiva cuyos estímulos sonoros y visuales no permitían una racionalización u orientación sin que medite mucho esfuerzo” (Aloardi). Según otras leyendas regionales de Iquitos, el Tunchi es un espíritu perdido de alguien que murió en la selva y es condenado a vagar implacablemente en las profundidades de la selva en la oscuridad de la noche. Se dice que hay un silencio extraño cuando el Tunchi está al ojo, o que anuncia su presencia con un sonido débil antes de acercarse, como un silbido agudo que hace temblar. Cuando el Tunchi se aleja, su sonido está perdido por la noche en la profundidad de la selva. También se dice que el Tunchi es un guardián de la selva y no dañará a los que respetan la flora y fauna viviendo allí.

8. Edgar Morin: “Vivimos bajo el imperio de los principios de disyunción, reducción y abstracción, cuyo conjunto constituye (...) el ‘paradigma de simplificación’. Descartes formuló este paradigma maestro de Occidente, desarticulando al sujeto pensante (ego cogitans) y a la cosa extensa (res extensa), es decir, filosofía y ciencia, y postulando como principio de verdad a las ideas ‘claras y distintas’, es decir, el pensamiento disyuntor mismo. Este paradigma que controla la aventura del pensamiento occidental desde el siglo XVII ha permitido, sin duda, los enormes progresos del conocimiento científico y de la reflexión filosófica. (...) Una hiperespecialización habría aún de desgarrar y fragmentar el tejido complejo de las realidades para hacer creer que el corte arbitrario operado sobre lo real era lo real mismo.” (p. 30)



Figura 1: Colectivo Aloardi construyendo transductores artesanalmente (sensor electromagnético, micrófonos de contacto, hidrófono).

## ESCENA 2: Código

El primer código a tomar en cuenta es el que impone la economía de mercado. La vida cotidiana está sujeta al tiempo del trabajo, que traduce la realidad sobre la base de la crítica de Marx de la economía política, es decir, sobre el trabajo, la producción, las materias primas, el valor, la circulación, el dinero, el capital, la plusvalía, el fetichismo, la lucha de clases, la ideología, la superestructura. Una serie de actos del lenguaje relacionados a los flujos del capital se articulan de manera espontánea, junto a la infraestructura del intercambio. Es una operación que opera a nivel gramatical, como las “palabras-orden” definidas por Deleuze y Guattari en el capítulo 1923: Postulados de lingüística<sup>9</sup>:

“Los comandos de un profesor no se encuentran fuera o de forma adicional a lo que él o ella nos enseña. Ellos no fluyen desde las significaciones primarias o como resultado de la información: una orden ya concierne a órdenes anteriores, razón por la cual los ordenamientos son redundancias. La obligatoria máquina de la educación no comunica la información, impone a los niños coordenadas semióticas que posean todas las fundaciones doble gramaticales (masculino-femenino, singular-plural, sustantivo-verbo, objeto de la declaración-sujeto de la enunciación, etc.). La unidad elemental de la lengua del estado está en la palabra-orden”.

Vivimos diariamente la traducción de la vida cotidiana a los términos de las transacciones económicas. El intercambio es el centro organizador de la vida, la obtención de recursos, el tiempo se concentra en torno al trabajo asalariado. La experiencia, como totalidad de hitos cotidianos, es codificada. Es posible definir la vida cotidiana en términos de sus unidades computables, acciones que provienen de definiciones de intercambio. La experiencia en el mundo del capital está resignificada por las acciones que moviliza el capital. Lo cotidiano en el mundo >>

9. “El lenguaje es información y comunicación. (...) En lugar de sentido común, una facultad para la centralización de la información, debemos definir una abominable facultad que consiste en la emisión, recepción y transmisión de palabras-órdenes.” (p. 76) “Una abeja que ha visto una fuente de alimento puede comunicar el mensaje a las abejas que no lo vieron, pero una abeja que no ha visto el alimento no puede transmitir el mensaje a otros que no lo han visto. El lenguaje no se contenta con ir de una primera parte a una segunda persona, de alguien que ha visto a alguien que no tiene, pero necesariamente va de una segunda parte a un tercero, ninguno de los cuales la ha visto. Es en este sentido que el lenguaje es la transmisión de la palabra como palabra-orden, no la comunicación de un signo como información. El lenguaje es un mapa, no un calco.” (p. 77)

del capital está definido por su aspecto activo, volitivo y envolvente inmersivo. En la escena cotidiana, el tiempo es modulado por acciones productivas. Podemos considerarlos como palabras-órdenes, como actos del lenguaje, como cómputos, código que ejecuta rutinas. Los actos de lenguaje definidos en una ratio capitalista son los cómputos que adhieren la vida cotidiana al modelo económico.

En LA SELVA se produce la traducción de las primeras unidades en la cadena de producción del capital, una traducción de lo real análogo, las materias primas, a la abstracción de las unidades de valor. En cierta forma se produce una Conversión Análogo Digital (ADC Analog to Digital Conversion) de las materias primas al valor de los sistemas económicos de mercado que se extienden a través de los modelos de integración de los que dispone la globalización.

#### SONIDOS 2 : voces en zonas de aglomeración humana

02 Ámbito acústico atmosférico - carretera interoceánica - Cusco<sup>10</sup>

[http://www.archive.org/download/Espacios\\_Sonoros\\_Hibridos\\_en\\_Zonas\\_de\\_Cambio\\_Radical/02\\_ecos\\_1\\_02\\_maana\\_cruce\\_carretera\\_Interocenica\\_Cusco.ogg](http://www.archive.org/download/Espacios_Sonoros_Hibridos_en_Zonas_de_Cambio_Radical/02_ecos_1_02_maana_cruce_carretera_Interocenica_Cusco.ogg)

03 Ámbito acústico atmosférico - terminal San Cristóbal - Ocosingo, Chiapas<sup>11</sup>

[http://www.archive.org/download/Espacios\\_Sonoros\\_Hibridos\\_en\\_Zonas\\_de\\_Cambio\\_Radical/03\\_madrigada\\_terminal\\_San\\_Cristobal\\_a\\_Ocosingo.ogg](http://www.archive.org/download/Espacios_Sonoros_Hibridos_en_Zonas_de_Cambio_Radical/03_madrigada_terminal_San_Cristobal_a_Ocosingo.ogg)

04 Ámbito acústico atmosférico - voces en lengua local - terminal de Ocosingo - San Quintín camino a la Selva Lacandona, Chiapas<sup>12</sup>

[http://www.archive.org/download/Espacios\\_Sonoros\\_Hibridos\\_en\\_Zonas\\_de\\_Cambio\\_Radical/04\\_maana\\_voces\\_en\\_dialecto\\_local\\_terminal\\_redilas\\_Ocosingo\\_a\\_Sn\\_Quintn.ogg](http://www.archive.org/download/Espacios_Sonoros_Hibridos_en_Zonas_de_Cambio_Radical/04_maana_voces_en_dialecto_local_terminal_redilas_Ocosingo_a_Sn_Quintn.ogg)

“El Grito de la Yacumama” plantea la existencia de puntos estratégicos para los intereses económicos en la región sudamericana, la construcción de la carretera interoceánica que une Perú, Brasil y Bolivia. Un eje de distribución entre los principales mercados del Pacífico y el Atlántico. Al encontrarse entre la Comunidad Andina de Naciones (CAN) y el MERCOSUR se producen articulaciones basadas en esquemas de integración.

“La obra en territorio peruano consiste en asfaltar o mejorar 2,586 Km. de carreteras entre la pequeña ciudad de Iñapari (Madre de Dios), en la frontera con el Brasil, y los puertos de la costa sur peruana. Será realizada a un costo de US\$892 millones. La parte amazónica de la obra, materia de este estudio, atraviesa las regiones amazónicas de Madre de Dios, Cuzco y Puno, entre 200 m.s.n.m. y más de 4,000 m.s.n.m. Esta parte será ejecutada y luego administrada por dos empresas concesionarias bajo la modalidad conocida como BOT (Build, Operate and Transfer o Construye, Opera y Transfiere). La obra fue estudiada, licitada, concedida, parcialmente financiada e iniciada entre 2003 y marzo de 2006. El financiamiento parcial, un préstamo de enlace, fue otorgado por la CAF con la garantía de la República del Perú. La obra en el Perú se interconecta con el sistema vial brasileño, permitiendo el tránsito por carretera asfaltada entre los puertos oceánicos del Atlántico y los del Pacífico.”<sup>13</sup>

10. Grabado por el colectivo Aloardi durante la realización del proyecto “El Grito de la Yacumama”. Cusco, 08/ 2007.

11. Grabado por Christian Galarreta durante un proyecto piloto comparativo en Chiapas, México, 08/ 2010.

12. Grabado por Christian Galarreta durante un proyecto piloto comparativo en Chiapas, México, 08/ 2010.

13. Estudio de caso sobre la carretera interoceánica en la Amazonía sur del Perú, Marc J. Dourojeanni. Junio de 2006.

Puerto Maldonado es la capital del Departamento de Madre de Dios, perteneciente a la región de mismo nombre en Perú. Está ubicado en zona limítrofe entre Perú, Brasil y Bolivia. Al ser uno de los principales núcleos comerciales de la Amazonía y la puerta de entrada a tres de las principales reservas naturales peruanas (Manu, Bahuaja-Sonene y Tambopata-Candamo), esta ciudad se convierte en un punto estratégico para los intereses económicos de la región. Esto ya se ve con la construcción de la carretera interoceánica (que uniría el océano Pacífico con el Atlántico, atravesando ejes en varios países de Sudamérica). Representa un punto especial de intersección e interacción entre ecosistemas naturales y artificiales.

Es esta una zona que recientemente se incorpora a la infraestructura del capital, es una frontera de choque entre los ecosistemas. Considerando que los seres vivos, como sistemas determinados estructuralmente, pueden existir solamente en correspondencia estructural con su medio, si los organismos viven en acoplamiento estructural<sup>14</sup> con su entorno, ¿cuáles son las formas en que los organismos han adherido su existencia al capitalismo avanzado?

#### VIDEO 2

Loop sonido selva 2 / todo lo que se destruye se capitaliza / sonido artificial / camino en Puerto Maldonado / loop - construcción semiótica - recreando realidad. Tomas y edición: Gabriel Castillo [http://www.youtube.com/watch?v=abM-tckqs8o&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=abM-tckqs8o&feature=player_embedded)<sup>15</sup>

La frontera es una máquina codificadora que ejecuta acciones de manera transversal, en la materia y en lo semiótico. Visiblemente a través de corredores interoceánicos y otras infraestructuras para el transporte y la energía, e invisiblemente en la dimensión electromagnética.

En LA SELVA podemos hablar de una zona de producción espacial de código, actuando a diferentes niveles sobre el paisaje visible e invisible. En la escala de las ondas electromagnéticas está sucediendo una codificación de lo Real. No es que sea propio de LA SELVA, pero aquí como en otras zonas aisladas o remotas se hace visible cuán profundamente está operando la conversión de LO REAL a lo económico. Es en los dominios invisibles: el espacio de lo sonoro, audible y electromagnético, y el espacio semiótico de las relaciones y significados, donde se presenta gran dinamismo de articulación y ensamblaje a la economía transnacional.

ALOARDI: “Fotos de aves que invaden los cables de teléfono y electricidad para hacer sus nidos, en Cajamarca, en la ceja de la selva central peruana cerca de la Reserva de Cutervo. Unos pobladores contaban que allí no llegaba el teléfono cableado, son zonas desoladas donde se cruzan algunos postes y cables, algunos habitantes de pueblos cercanos robaban los cables de los postes para usarlos de sogas, para corrales, para ajustar cosas”.

14. Acoplamiento estructural (Maturana & Varela) se refiere a la capacidad de los organismos de existir en congruencia con su entorno, condición que debe ser mantenida durante toda su vida y a través de todos los cambios estructurales que experimenten tanto organismos como seres vivos (Maturana, 1980).

15. Grabado por el colectivo Aloardi durante la realización del proyecto “El Grito de la Yacumama”. Madre de Dios, Perú, 08/ 2007. Registro y edición de Gabriel Castillo.

## VIDEO 3

Cableflor / naturaleza y electromagnetismo / fuente de sonido artificial-natural / camino Puerto Maldonado. Tomas y edición: Gabriel Castillo [http://www.youtube.com/watch?v=Mj9RkUBzqPA&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=Mj9RkUBzqPA&feature=player_embedded)<sup>16</sup>

**ESCENA 3:** Tecnologías del Acercamiento y la Contradicción

Global y Local se definen mutuamente. Lo cercano y lo distante se modulan.

## SONIDOS 3: voces en zonas de aglomeración humana

05 Ámbito acústico atmosférico-radio de transportistas locales - San Cristóbal-Ocosingo. Voz modulada (por la tecnología) y moduladora a la vez (mensaje radial).<sup>17</sup>

[http://www.archive.org/download/Espacios\\_Sonoros\\_Hibridos\\_en\\_Zonas\\_de\\_Cambio\\_Radical/05\\_madrigada\\_voz\\_modulada\\_y\\_moduladora\\_radio\\_transportistas\\_combi\\_sanCristobal\\_a\\_ocosingo.ogg](http://www.archive.org/download/Espacios_Sonoros_Hibridos_en_Zonas_de_Cambio_Radical/05_madrigada_voz_modulada_y_moduladora_radio_transportistas_combi_sanCristobal_a_ocosingo.ogg)

Tanto lo global como lo local se definen en una mutación que está ocurriendo en las fronteras, donde las consecuencias de los TLC son físicas y geográficas. La globalización llega por ondas en el espectro radial, sobre los cuerpos de las personas a través de la televisión, la telefonía celular, las tecnologías inalámbricas y de microondas. Los mundos locales se enfrentan a vecinos globales de forma instantánea y con la mediación de teléfonos, televisores, terminales de transacción electrónica, RFID tagging, internet, televisión satelital. El término tecnologías del acercamiento engloba todos los aparatos electromagnéticos y las infraestructuras electromagnéticas y digitales de las telecomunicaciones. En estas zonas fronterizas se desarrolla la sistemática explotación de sectores marginales y pobres. Las consecuencias de la explotación de la tierra y los pueblos originarios alimentan levantamientos como en Bagua.<sup>18, 19</sup>

Las investigaciones sonoras en la selva peruana no son liberadoras de las políticas de intervención. La capacidad de desplazamiento y el uso de las tecnologías del acercamiento otorgan una gran libertad al poder, el mismo de la transnacional y el mismo que subvenciona toda la parafernalia

16. Grabado por el colectivo Aloardi durante la realización del proyecto "El Grito de la 17. Yacumama". Madre de Dios, Perú, 08/ 2007. Registro y edición de Gabriel Castillo.

Grabado por Christian Galarreta durante un proyecto piloto comparativo en Chiapas, México, 08/ 2010.

18. La masacre de Bagua, ocurrida un 5 de junio de 2009, paradójicamente en el Día Mundial del Medio Ambiente, es un crimen de lesa humanidad y su responsable principal es el jefe del estado peruano Alán García Pérez, acusado muchas veces de genocida, quien ha apoyado irresponsablemente los intereses de las corporaciones económicas sin tomar en cuenta los intereses sociales, bienes públicos y Derechos Humanos Colectivos de los pueblos que coexisten en el Perú. La protesta indígena en contra de decretos legislativos impuestos por el Poder Ejecutivo peruano que afecta drásticamente la conservación de sus territorios y recursos naturales, tuvieron como respuesta acciones estatales militarizadas violentas, causando un enfrentamiento de consecuencias lamentables entre nativos y fuerzas policiales con muertos y heridos de ambas partes.

19. "La Amazonía En Venta: El Pueblo Awajun y la lucha por preservar su territorio ancestral". <http://vimeo.com/9426150> Video Documental - 36 min. Perú, 2009. Dirección, Cámara y Fotografía: Facundo López. Producción Ejecutiva: Alejandro Parellada. Producción en Perú: Racimos de Ungurahui, Marco Huaco. Realización Técnica: Canejo Producciones. Sonido Directo: Mauro Peteán. Coordinación de Post Producción: Fernando Cola. Montaje: Lisandro Moriones, Martín Ladd. Colaboración de Post Producción: Facundo López, Virginia Medley. Diseño en Comunicación Visual: Anabel Garbet.

para investigar en áreas como el patrimonio sonoro intangible. Los diferentes muestreos de la realidad siguen correlatos con lineamientos verticales, dictados y ejecutados con gran eficacia por la transnacional. Al final se vuelve inevitable la codificación extendida y los nuevos paradigmas. Todo lo que está desapareciendo tiene capacidad de convertirse en archivo, pieza de museo, mercancía. La destrucción de los contextos selváticos sigue su curso. Quitar la posibilidad de proponer y crear territorio en su localidad a los habitantes de diferentes comunidades. Se vuelve una localidad desvinculada que también sirve como confinamiento en la polarización que generan las tecnologías del acercamiento y las políticas migratorias discriminatorias. Las tecnologías del acercamiento, así como liberan, también confinan aun cuando el poder es incorporado y extraterritorial.

Zonas fronterizas son moduladas por las telecomunicaciones. Aquí hay una codificación a nivel geopolítico en el encuentro local-global. Las condiciones de trabajo precario y la expoliación de los derechos de los habitantes originarios de la tierra son las primeras rutinas y series de actos de lenguaje que ejecuta este delirio maquínico. Esta actividad se ejecuta de manera inconsciente sobre la vida cotidiana de las personas. Existen al menos dos tipos de actividades inconscientes: una de carácter semiótico que opera sobre el lenguaje, las imágenes y las representaciones y otra de carácter electromagnético asociado a las tecnologías de acercamiento, producto de la influencia del espectro radial sobre lo vivo.

TECNOLOGÍAS DEL ACERCAMIENTO: "La selva se convierte en el puerto de llegada de las transnacionales. En el puerto y otras regiones fronterizas se descubre la presencia de un multiplexor, que distribuirá a las regiones el esquema de integración de los Tratados de Libre Comercio. Aquí se obtienen los bienes e insumos para las máquinas productoras de capital. Actúa simultáneamente como un gran codificador que acerca los sistemas de producción globales a las zonas en vías de desarrollo".

**ESCENA 4:** La Frontera Como Un Multiplexor

## SONIDOS 4: zonas de aglomeración humana

06 Ámbito electromagnético - nodo de acceso a Internet Puerto Maldonado<sup>20</sup>

[http://www.archive.org/download/Espacios\\_Sonoros\\_Hibridos\\_en\\_Zonas\\_de\\_Cambio\\_Radical/06\\_ecos\\_1\\_04\\_maana\\_electromagnetismo\\_nodo\\_de\\_acceso\\_a\\_Internet\\_Puerto\\_Maldonado.ogg](http://www.archive.org/download/Espacios_Sonoros_Hibridos_en_Zonas_de_Cambio_Radical/06_ecos_1_04_maana_electromagnetismo_nodo_de_acceso_a_Internet_Puerto_Maldonado.ogg)

Además de la cantidad de cambios evidentes en el entorno que trae consigo la construcción de una carretera importante: empresas, restaurantes formales e informales, aumento de la densidad automotora, de las emisiones de plástico y gases tóxicos. En lugares tan conservados como los que rodean Puerto Maldonado, estos factores generan una alteración radical en su arquitectura sonora, visual y en los cuerpos de los pobladores (nuevas enfermedades a raíz de cambios en la alimentación, stress por la influencia del electromagnetismo y el cambio de ritmo en el lugar por citar algunos ejemplos). Generan también problemas sociales como el aumento de los taladores ilegales de madera, los cazadores furtivos y enfrentamientos de estos con habitantes locales. >>

20. Grabado por el colectivo Aloardi durante la realización del proyecto "El Grito de la Yacumama". Madre de Dios, Perú, 08/ 2007.

El día se extiende, se genera más “luz” en la noche, esto ahuyenta animales, sonidos, misterios, mitos. La arquitectura obscena del capital que todo lo muestra según Baudrillard.

SONIDOS 5 : zonas de amortiguamiento de reservas naturales

07 Ámbito acústico atmosférico - taxi-cholo<sup>21</sup>

[http://www.archive.org/download/Espacios\\_Sonoros\\_Hibridos\\_en\\_Zonas\\_de\\_Cambio\\_Radical/07\\_ecos\\_2\\_04\\_medioda\\_taxicholo\\_mic\\_ambiental\\_Puerto\\_Maldonado.ogg](http://www.archive.org/download/Espacios_Sonoros_Hibridos_en_Zonas_de_Cambio_Radical/07_ecos_2_04_medioda_taxicholo_mic_ambiental_Puerto_Maldonado.ogg)

08 Ámbito electromagnético - el mismo taxi-cholo anterior<sup>22</sup>

[http://www.archive.org/download/Espacios\\_Sonoros\\_Hibridos\\_en\\_Zonas\\_de\\_Cambio\\_Radical/08\\_ecos\\_2\\_05\\_medioda\\_elMismo\\_taxicholo\\_a\\_casa\\_mic\\_electronagnetico\\_puerto\\_maldonado.ogg](http://www.archive.org/download/Espacios_Sonoros_Hibridos_en_Zonas_de_Cambio_Radical/08_ecos_2_05_medioda_elMismo_taxicholo_a_casa_mic_electronagnetico_puerto_maldonado.ogg)

09 Ámbito acústico atmosférico - fábrica en contraste con aves<sup>23</sup>

[http://www.archive.org/download/Espacios\\_Sonoros\\_Hibridos\\_en\\_Zonas\\_de\\_Cambio\\_Radical/09\\_ecos\\_2\\_02\\_maana\\_pjaros\\_con\\_fbrica\\_de\\_fondo\\_Puerto\\_Maldonado.ogg](http://www.archive.org/download/Espacios_Sonoros_Hibridos_en_Zonas_de_Cambio_Radical/09_ecos_2_02_maana_pjaros_con_fbrica_de_fondo_Puerto_Maldonado.ogg)

10 Ámbito acústico atmosférico - la misma fábrica anterior más cerca<sup>24</sup>

[http://www.archive.org/download/Espacios\\_Sonoros\\_Hibridos\\_en\\_Zonas\\_de\\_Cambio\\_Radical/10\\_ecos\\_3\\_01\\_maana\\_laMisma\\_fbrica\\_ms\\_cerca\\_puerto\\_maldonado.ogg](http://www.archive.org/download/Espacios_Sonoros_Hibridos_en_Zonas_de_Cambio_Radical/10_ecos_3_01_maana_laMisma_fbrica_ms_cerca_puerto_maldonado.ogg)

11 Ámbito acústico atmosférico - purma algo lejos de la ciudad de Puerto Maldonado<sup>25</sup>

[http://www.archive.org/download/Espacios\\_Sonoros\\_Hibridos\\_en\\_Zonas\\_de\\_Cambio\\_Radical/11\\_30\\_maana\\_purma\\_bosque\\_algo\\_lejos\\_de\\_la\\_ciudad\\_de\\_Puerto\\_Maldonado.ogg](http://www.archive.org/download/Espacios_Sonoros_Hibridos_en_Zonas_de_Cambio_Radical/11_30_maana_purma_bosque_algo_lejos_de_la_ciudad_de_Puerto_Maldonado.ogg)

Mutación: cambiar el tiempo (el ritmo, la velocidad) de un entorno es cambiar sus cosmovisiones. ¿Entonces los nuevos mitos de dónde surgen? ¿Del rugido de un motor como en Lima? La caótica capital del Perú, donde es evidente cómo los migrantes del ande y de la selva que trabajan en el transporte público informal decoran sus vehículos usando una iconografía que remite al rugido de una bestia, al fuego, a la fuerza y dinamismo de jaguares, pumas, serpientes, selva, rayos.

**ESCENA 5:** El Inconsciente Sensorial Electromagnético<sup>26</sup>

SONIDOS 6: electromagnetismo causado por el hombre en reservas naturales y zonas de amortiguamiento

21. Grabado por el colectivo Aloardi durante la realización del proyecto “Ruido al Paso 2”. Madre de Dios, Perú, 08/ 2006.

22. Grabado por el colectivo Aloardi durante la realización del proyecto “Ruido al Paso 2”. Madre de Dios, Perú, 08/ 2006.

23. Grabado por el colectivo Aloardi durante la realización del proyecto “El Grito de la Yacumama”. Madre de Dios, Perú, 08/ 2007.

24. Grabado por el colectivo Aloardi durante la realización del proyecto “El Grito de la Yacumama”. Madre de Dios, Perú, 08/ 2007.

25. Grabado por el colectivo Aloardi durante la realización del proyecto “Ruido al Paso 2”. Madre de Dios, Perú, 08/ 2006.

26. Esta reflexión sobre el inconsciente sensorial electromagnético está desarrollada en otro ensayo, “Cartografía Sonora Antártica”, de Alejandra Pérez, relacionado con las precisiones de Lacan sobre Lo Real, Lo Simbólico y Lo Imaginario. Se elabora la idea de un inconsciente sensorial electromagnético que actúa sobre los cuerpos de forma inconsciente.

12 Ámbito electromagnético - avión, celular, cámara fotográfica y grabador MD - Puerto Maldonado<sup>27</sup>

[http://www.archive.org/download/Espacios\\_Sonoros\\_Hibridos\\_en\\_Zonas\\_de\\_Cambio\\_Radical/12\\_04\\_medioda\\_electromagnetismo\\_avin\\_cmara\\_fotografica\\_y\\_grabadora\\_md\\_Puerto\\_Maldonado.ogg](http://www.archive.org/download/Espacios_Sonoros_Hibridos_en_Zonas_de_Cambio_Radical/12_04_medioda_electromagnetismo_avin_cmara_fotografica_y_grabadora_md_Puerto_Maldonado.ogg)

13 Ámbito electromagnético - cámara de vídeo - Puerto Maldonado<sup>28</sup>

[http://www.archive.org/download/Espacios\\_Sonoros\\_Hibridos\\_en\\_Zonas\\_de\\_Cambio\\_Radical/13\\_ecos\\_3\\_13\\_maana\\_electromagnetismo\\_cmara\\_de\\_video\\_rumbo\\_a\\_Loera\\_Puerto\\_Maldonado.ogg](http://www.archive.org/download/Espacios_Sonoros_Hibridos_en_Zonas_de_Cambio_Radical/13_ecos_3_13_maana_electromagnetismo_cmara_de_video_rumbo_a_Loera_Puerto_Maldonado.ogg)

14 Ámbito electromagnético - fluorescente alimentado con energía solar - estación de vigilancia en Laguna Miramar<sup>29</sup>

[http://www.archive.org/download/Espacios\\_Sonoros\\_Hibridos\\_en\\_Zonas\\_de\\_Cambio\\_Radical/14\\_noche\\_electromagnetismo\\_fluorscente\\_energa\\_solar\\_jalapa\\_vigilantes\\_Miramar.ogg](http://www.archive.org/download/Espacios_Sonoros_Hibridos_en_Zonas_de_Cambio_Radical/14_noche_electromagnetismo_fluorscente_energa_solar_jalapa_vigilantes_Miramar.ogg)

En un rango no audible de eventos que interactúa con los organismos y el medio ambiente se producen intermitentemente organizaciones artificiales electromagnéticas. Su presencia es estructural, ya que no puede separarse de la percepción de los espacios en su conjunto. Se acoplan con el entorno construido, en este sentido se manifiesta como un sensorial (sensorium) electromagnético inconsciente. El espectro radial de las comunicaciones electromagnéticas está controlado principalmente por los intereses privados, por añadidura este inconsciente sensorial está controlado principalmente por intereses económicos privados soportados por una infraestructura, la de las compañías de telecomunicaciones: telecom<sup>30</sup>.

Se trata de un acoplamiento histórico del sistema nervioso a la infraestructura electromagnética. Aun cuando es aparente solo en el dominio del observador y no en el dominio de operación del sistema nervioso, las transformaciones que sufren los sistemas nerviosos son “una parte constitutiva de su ambiente”<sup>31</sup>. Los cambios del ambiente en una sociedad cuya infraestructura descansa sobre tecnologías electromagnéticas ha alterado los modos de vida, generando efectos, por ejemplo, como la comprensión relativista del espacio-tiempo a través de las comunicaciones en red. Así lo adelantaba Juan Downey en Radical Software, declarando: “La comprensión de la energía y la materia eleva a la humanidad a un nivel operativo, en el espectro de la energía electromagnética”<sup>32</sup>. Un inconsciente sensorial se erige como una forma espectral del mercado, un fantasma que actúa sobre lo real en escalas micro-celulares invisibles, debido a que las >>

27. Grabado por el colectivo Aloardi durante la realización del proyecto “Ruido al Paso 2”. Madre de Dios, Perú, 08/ 2006.

28. Grabado por el colectivo Aloardi durante la realización del proyecto “El Grito de la Yacumama”. Madre de Dios, Perú, 08/ 2007.

29. Grabado por Christian Galarreta durante un proyecto piloto comparativo en Chiapas, México, 08/ 2010.

30. Mackenzie, A., 2009, “Intensive movement in wireless digital signal processing: from calculation to envelopment” Environment and Planning A 41(6) 1294 – 1308.

31. Maturana, H., Varela, F. “De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo”.

32. “Comunicación electrónica. La ciudad desmaterializada es la red de comunicaciones electrónicas, el circuito neural que une a seres individuales a pesar de la distancia, proporcionando así una comprensión del espacio-tiempo relativista. Teilhard de Chardin describe la humanidad futura como una socialización de la mente, y Paolo Solari define la ciudad como miles de mentes. Yo defino la Ciudad desmaterializada como aquel grupo de mentes neuralmente conectadas a mí. La estructura de nuestra ciudad es el medio de comunicación que mantiene nuestra unidad. Mi familia en Chile es parte de esta ciudad invisible cuando hablamos por teléfono a través de Telestar. Así, el satélite y su órbita alrededor de la tierra existe como una neurona viva. La comprensión de la energía y la materia eleva a la humanidad a un nivel operativo, en el espectro de la energía electromagnética”, Juan Downey.

tecnologías que utilizamos cotidianamente interactúan con nuestro cuerpo. La dominación biopolítica ocurre mientras que la radiación GSM de nuestros teléfonos celulares activa la fosforilación de proteínas y la respuesta de estrés en las neuronas.<sup>v</sup>



Figura 2: antenas de Televisa, TV Azteca y otras corporaciones televisivas en la zona más alta de la Reserva Ecológica de Huitepec (Chiapas, México, 2010).

#### SONIDOS 6: zonas de amortiguamiento de reservas naturales

(Ámbito atmosférico acústico, ámbito electromagnético y ámbito subacuático)

15 Ámbito acústico atmosférico - peque peque río - Puerto Maldonado<sup>34</sup>

[http://www.archive.org/download/Espacios\\_Sonoros\\_Hibridos\\_en\\_Zonas\\_de\\_Cambio\\_Radical/15\\_ecos\\_1\\_11\\_medioda\\_mic\\_ambiental\\_peque\\_peque\\_rio\\_Tambopata\\_desde\\_alto\\_Puerto\\_Maldonado.ogg](http://www.archive.org/download/Espacios_Sonoros_Hibridos_en_Zonas_de_Cambio_Radical/15_ecos_1_11_medioda_mic_ambiental_peque_peque_rio_Tambopata_desde_alto_Puerto_Maldonado.ogg)

16 Ámbito electromagnético - peque peque río - Puerto Maldonado<sup>35</sup>

[http://www.archive.org/download/Espacios\\_Sonoros\\_Hibridos\\_en\\_Zonas\\_de\\_Cambio\\_Radical/16\\_ecos\\_3\\_12\\_medioda\\_electromagnetico\\_peque\\_peque\\_rio\\_rumbo\\_a\\_Loera\\_Puerto\\_Maldonado.ogg](http://www.archive.org/download/Espacios_Sonoros_Hibridos_en_Zonas_de_Cambio_Radical/16_ecos_3_12_medioda_electromagnetico_peque_peque_rio_rumbo_a_Loera_Puerto_Maldonado.ogg)

17 Ámbito subacuático - peque peque río - Puerto Maldonado<sup>36</sup>

[http://www.archive.org/download/Espacios\\_Sonoros\\_Hibridos\\_en\\_Zonas\\_de\\_Cambio\\_Radical/17\\_ecos\\_1\\_10\\_medioda\\_hidrofono\\_peque\\_peque\\_rio\\_Tambopata\\_Puerto\\_Maldonado.ogg](http://www.archive.org/download/Espacios_Sonoros_Hibridos_en_Zonas_de_Cambio_Radical/17_ecos_1_10_medioda_hidrofono_peque_peque_rio_Tambopata_Puerto_Maldonado.ogg)

18 Ámbito subacuático - insectos en cocha<sup>37</sup>

[http://www.archive.org/download/Espacios\\_Sonoros\\_Hibridos\\_en\\_Zonas\\_de\\_Cambio\\_Radical/18\\_ecos\\_2\\_09\\_noche\\_hidrofono\\_cocha\\_zambrano2\\_Puerto\\_Maldonado.ogg](http://www.archive.org/download/Espacios_Sonoros_Hibridos_en_Zonas_de_Cambio_Radical/18_ecos_2_09_noche_hidrofono_cocha_zambrano2_Puerto_Maldonado.ogg)

33. "Efectos del GSM. Radiación de los teléfonos celulares sobre la BLOOD-BRAIN BARRIER", Dariusz Leszczynski, Bio-NIR Research Group, Radiobiology Laboratory, STUK-Radiation and Nuclear Safety Authority, Helsinki, Finlandia.

34. Grabado por el colectivo Aloardi durante la realización del proyecto "El Grito de la Yacumama". Madre de Dios, Perú, 08/ 2007.

35. Grabado por el colectivo Aloardi durante la realización del proyecto "El Grito de la Yacumama". Madre de Dios, Perú, 08/ 2007.

36. Grabado por el colectivo Aloardi durante la realización del proyecto "El Grito de la Yacumama". Madre de Dios, Perú, 08/ 2007.

37. Grabado por el colectivo Aloardi durante la realización del proyecto "El Grito de la Yacumama". Madre de Dios, Perú, 08/ 2007.

19 Ámbito electromagnético - antenas de TV y alta tensión - Reserva de Huitepec<sup>38</sup>

[http://www.archive.org/download/Espacios\\_Sonoros\\_Hibridos\\_en\\_Zonas\\_de\\_Cambio\\_Radical/19\\_medioda\\_electromagnetismo\\_Huitepec\\_Anthenas\\_Televisa\\_y\\_alta\\_tensin\\_Reserva\\_de\\_Huitepec.ogg](http://www.archive.org/download/Espacios_Sonoros_Hibridos_en_Zonas_de_Cambio_Radical/19_medioda_electromagnetismo_Huitepec_Anthenas_Televisa_y_alta_tensin_Reserva_de_Huitepec.ogg)

20 Ámbito electromagnético - antenas de TV y cámara fotográfica - Reserva de Huitepec<sup>39</sup>

[http://www.archive.org/download/Espacios\\_Sonoros\\_Hibridos\\_en\\_Zonas\\_de\\_Cambio\\_Radical/20\\_medioda\\_electromagnetismo\\_Huitepec\\_Anthenas\\_tv\\_cmara\\_fotografica\\_Reserva\\_de\\_Huitepec.ogg](http://www.archive.org/download/Espacios_Sonoros_Hibridos_en_Zonas_de_Cambio_Radical/20_medioda_electromagnetismo_Huitepec_Anthenas_tv_cmara_fotografica_Reserva_de_Huitepec.ogg)

El TUNCHI: "El PAISAJE se conecta directamente a la alta velocidad de las redes globales. En los ríos flotan proto-estructuras del capital y la selva es penetrada por las máquinas. Hay código inoculado en la selva, a nivel suprasemiótico, que proviene de una cierta exudación de las estructuras que mantienen la organización del poder. Las infraestructuras del capitalismo exudan código, pequeñas y mínimas unidades de significado que se mantienen suspendidas en los ambientes invisibles del éter del capital, que interactúa con lo vivo como un inconsciente sensorial. Estas pequeñas estructuras circulan y tienden a la organización. Se reconocen mutuamente por una comparación de dimensiones, se acoplan, pueden establecer nuevos dinamisismos y provocar cadenas de fenómenos. Y aun cuando tiendan a una mayor complejidad, su origen es la abstracción de cualidades de la complejidad de LO REAL. Hay una pérdida de densidad de LO REAL por la codificación del valor del capital, y esta realidad con una densidad menor tiende a remplazar LO REAL. El adelgazamiento de la realidad es tal que los nuevos elementos son representados como vectores, potenciales de acción en el entorno económico. Livianas proto-estructuras del poder. Podrían llegar a producirse espejismos, con estas circulantes partículas suspendidas en emulsiones espectrales. Circulan como ensamblajes básicos, son protoestructuras, se acoplan, generan unidades, repeticiones, fluctuaciones, patrones rítmicos. Se producen cambios a nivel electromagnético junto a los sonidos y ritmos del entorno acústico selvático. En los bosques tropicales se pueden escuchar sonidos similares a las que se obtienen al transducir campos magnéticos artificiales o al aplicar diversas técnicas de síntesis de audio (por ejemplo: algunos sonidos obtenidos mediante la síntesis FM son muy parecidos a los que emiten algunos insectos, anfibios y aves; o, los efectos sonoros espaciales obtenidos mediante la síntesis granular son muy similares a los que producen las bandadas de loros cantando y moviéndose por el aire)".

#### SONIDOS 7: zonas de amortiguamiento de reservas naturales

(Ámbito atmosférico acústico, ámbito electromagnético y ámbito subacuático)

21 Ámbito acústico atmosférico - cigarras eléctricas<sup>40</sup>

[http://www.archive.org/download/Espacios\\_Sonoros\\_Hibridos\\_en\\_Zonas\\_de\\_Cambio\\_Radical/21\\_amanecer\\_cigarras\\_elctricas\\_Ejido\\_E\\_Zapata-lag\\_Miramar.ogg](http://www.archive.org/download/Espacios_Sonoros_Hibridos_en_Zonas_de_Cambio_Radical/21_amanecer_cigarras_elctricas_Ejido_E_Zapata-lag_Miramar.ogg)

22 Ámbito acústico atmosférico - loros comiendo - Colpa<sup>41</sup>

[http://www.archive.org/download/Espacios\\_Sonoros\\_Hibridos\\_en\\_Zonas\\_de\\_Cambio\\_Radical/22\\_ecos\\_2\\_01\\_maana\\_loros\\_con\\_motor\\_de\\_fondo\\_Puerto\\_Maldonado.ogg](http://www.archive.org/download/Espacios_Sonoros_Hibridos_en_Zonas_de_Cambio_Radical/22_ecos_2_01_maana_loros_con_motor_de_fondo_Puerto_Maldonado.ogg)

39. Grabado por Christian Galarreta durante un proyecto piloto comparativo en Chiapas, México, 08/ 2010.

40. Grabado por Christian Galarreta durante un proyecto piloto comparativo en Chiapas, México, 08/ 2010.

41. Grabado por el colectivo Aloardi durante la realización del proyecto "Ruido al Paso 2". Madre de Dios, Perú, 08/ 2006.

ALOARDI: “Se generan a veces nuevos mitos (como en el ejemplo de Lima) o nuevas estructuras sonoras (la densidad automotora en combinación con las cigarras en la selva reflejan una lucha violenta incluso sónicamente). Es canibalismo semiótico. Es evidente un cambio en el tiempo, la máquina trae ritmos extraños cuando se combina con la dinámica de las selvas y otras zonas rurales”. Aun cuando lo semiótico es una abstracción, está acompañado de una dimensión sensorial y física producida en la infraestructura de la distribución de energía, el comercio y las telecomunicaciones globales. Este encompasamiento es lo radical en cuanto a la forma de producción del código, que es inoculado al ritmo del capital. Se trata de acciones, y por tanto existen en el dominio del tiempo.<sup>42</sup>

#### ESCENA 6: HI FI vs LOW FI

La comprensión en los formatos de transmisión vía streaming de audio favorece el flujo de contenido con dinámicas propias a cada contexto, es decir, el desprendimiento de paradigmas como el de patrimonio inmaterial, de su abstracción intelectual, o el registro HI FI como emulación de la realidad o la experiencia.

Las dimensiones de lo audible y lo no audible pero sí transducible configuran el contexto. Un ave, un río o el electromagnetismo configuran las cosmovisiones de una localidad, como fenómenos cambiantes y dinámicos a través de sus mitos:

#### NO ARTE / NO PATRIMONIO / NO TRASCENDENCIA / NO ESTÉTICA

ALOARDI: “La visión en ‘El Grito de la Yacumama’ es más cercana a la aceptación del caos (la intervención externa es una variable más dentro del caos). El motor de un generador o las sierras que talan árboles y que excitan a las chicharras en el monte, o el sonido cuando corre viento y se derriban árboles. Esas cargas energéticas llamadas ARTIFICIAL Y NATURAL enfrentadas o en superposición hacen configuraciones semióticas a cada momento. La contradicción es ficción, creo que no hay contradicción, es la carga humana que abstrae y llega a etiquetar eso como algo contradictorio. Lo sonoro está relacionado con las configuraciones semióticas a todo nivel: de espacio, de servicios, de caminos, de publicidad, de mercados, de sexo, de vida. Es más, creo que esa carga semiótica de las empresas de comunicación y su configuración publicitaria con respecto a su visión de lo que es LA SELVA y cómo usan eso en sus propagandas, en sus afiches que discurren por las calles de las pequeñas urbes selváticas, dan lectura a todo lo diegético, la carga visual con génesis sonora, es decir, que el fenómeno sonoro tenga un correlato o traducción visual.”

#### VIDEO 4

Epicentro terremoto - Departamento de Ica / al día siguiente del terremoto lugareños moviendo escombros. Tomas y edición: Gabriel Castillo: <http://www.youtube.com/watch?v=KeocbEXw8y4>

EL TUNCHI: “Durante el viaje, un terremoto y los medios de comunicación actuaban o recreaban realidades mientras nosotros estábamos en el epicentro del sismo. Lo que en

42. “Podemos formular esta ley: la percepción es dueña del espacio en la medida exacta en que la acción es el ama del tiempo.” Henry Bergson, *Materia y memoria* (Dover, philosophical classics. Traducido de la quinta edición, 1908, p. 23).

condiciones normales eran sinónimos de comodidad y seguridad en la urbe, durante el sismo se convirtieron en peligros mortales: los cables telefónicos, cables de alta tensión, avisos publicitarios, etc. Creo que me apego más a no llamar contradicción a lo que fluye o discurre, leí un párrafo del libro *Globalización*. Lean esta parte, hay algo allí que siento que se olvida siempre en las investigaciones acá en la selva: “Se puede agregar que la responsabilidad humana, condición última e indispensable de la moral en las relaciones humanas, hallaría en el espacio perfectamente diseñado una tierra yerma, cuando no directamente venenosa. De ninguna manera podría crecer -ni que hablar de florecer- en un espacio higiénicamente puro, libre de sorpresas, ambivalencias y conflictos. Las únicas personas capaces de afrontar su responsabilidad son aquellas que han dominado el difícil arte de actuar en circunstancias de ambivalencia e incertidumbre, nacidas de la diferencia y la variedad. Las personas moralmente maduras son seres humanos que aprenden a ‘desear lo desconocido, a sentirse incompletos sin una cierta anarquía en sus vidas’, que saben amar la ‘alteridad’ a su alrededor”.<sup>43</sup> ‘El Grito de la Yacumama’ puede humanizarse pero no al punto de defender el patrimonio inmaterial. El PATRIMONIO y todo lo que encierra es una forma de colonización también, de allí la importancia de hacer puntos de fuga a las emulaciones paradigmáticas que se aplican en la selva, en el ande, en la urbe, en la tienda, en el dormitorio, en el sexo”.<sup>44</sup>

#### VIDEO 5

Epicentro terremoto - Departamento de Ica / medios de comunicación recreando realidad. <http://www.youtube.com/watch?v=7pRmGZsniVY>

#### VIDEO 6

Epicentro terremoto - Departamento de Ica / interferencia en el sistema de transporte interprovincial. Tomas y edición: Gabriel Castillo: <http://www.youtube.com/watch?v=i2VoteGSeWI>

ALOARDI: “El concepto de patrimonio intangible y el de ecología conservacionista es también usado por los grupos llamados indígenas que actualmente quieren salvaguardar su parte de territorio expoliado. Es una estrategia interesante de apropiación del lenguaje capitalista-neoliberal para ‘jugar’ o trazar con él. Quizás de forma parecida a como nosotros estamos usando la tecnología en este tipo de proyectos... hay dos canales fuertes que filtran cualquier inserción de desarrollo y cualquier discurso ecológico a gran escala en Perú. Estos son respectivamente: el gobierno actual, que baila al ritmo del TLC (el estado neoliberal), y la UNESCO + ONGs, que hegemonizan los problemas de todos los lugares en vulnerabilidad, en vez de observar localmente las problemáticas. Generalmente son las ONGs transnacionales las que para estudiar las problemáticas locales usan formatos de encuestas iguales en Indonesia como en Perú = Homogenización. Si la homogenización es la manera de operar del interés transnacional, ¿dónde radica el atractivo de los nuevos territorios?. Por una parte, el interés radica en crear nuevos territorios de poder basado en una dialéctica de dependencia - asistencia, en vez

43. Zigmunt Bauman, *La Globalización. Consecuencias humanas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, pp. 63-64.

44. Christian Bendayan, “Tengo un primo que es pintor” (parte 1) <http://www.youtube.com/watch?v=FuyPmhJG8qw>

de autonomía / autogestión / autorepresentación o reapropiación. Es decir, crean lo que Foucault llamaba dispositivos de control. Esto genera metalenguajes inefectivos para la localidad. Por ejemplo, en varias oportunidades he podido estar presente en el desarrollo de encuestas para dirigir o supervisar los 'apoyos' que presta el Banco Mundial: en algunas zonas alejadas de las urbes hay gente que ni siquiera tenía en mente el concepto de estado, votación, teléfono, etc., términos que abundaban en las preguntas de las encuestas redactadas por 'sabios' investigadores contratados por el Banco Mundial... En otros lugares más cerca a lugares 'civilizados', otras gentes que sí conocían de estos términos -en el sentido de significante más que de significado- solamente se burlaban o les hacía gracia que se les hable o pregunte sobre cosas tan lejanas y abstractas."

Lo supra semiótico es un nivel en que se articulan protoestructuras del poder, que se incorporan silenciosamente en las comunidades remotas, como las de la selva y las del interior de los países en vías de desarrollo. Es un metalenguaje inefectivo que funciona como un dispensador de desintegración social, volatizando en partículas la noción de comunidad, territorio, afectos y la relación con la naturaleza.

Acciones que se configuran en contraposición al caos y la subversión que siempre está latente en esos lugares y que, hasta ahora, de cualquier forma, ha tomado de donde puede y como puede.<sup>45</sup>

EL TUNCHI: "Por otro lado, la noción de liberación de la máquina de deseo apunta exactamente a lo que dice Foucault sobre la sexualidad, los placeres y la locura, formas que eventualmente salen del control de las instituciones. Sin embargo, los dispositivos de control parecen estar embebidos muy profundamente en los afectos y en el cuerpo. La manifestación de LA SELVA sudamericana se relaciona con algo muy instintivo, muy animal: comida, colores, exceso de sonido, sexo (es el lugar de las bebidas afrodisíacas), allí hay un imaginario muy fuerte alrededor del sexo. Una experiencia acusmática es algo que escapa de nuestro control visual/racional y LA SELVA lo es. Es la fuerza creativa de lo que escapa a los dispositivos de control."<sup>46</sup>

**ESCENA 7:** Streaming, transmisión en vivo y Grabaciones de Campo Gestionadas por los Lugareños

Diversos ejemplos pueden ser nombrados en que la indexación de lo natural, los bancos sonoros, los archivos de patrimonio inmaterial, acumulan datos producidos en acciones de decodificación de LO REAL.<sup>47</sup>

46 Christian Bendayan, "Tengo un primo que es pintor" (parte 2) [http://www.youtube.com/watch?v=R-AGL\\_SU970&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=R-AGL_SU970&feature=related)

47 "El contenido de la expresión 'patrimonio cultural' ha cambiado bastante en las últimas décadas debido en parte a los instrumentos elaborados por la UNESCO. El patrimonio cultural no se limita a monumentos y colecciones de objetos, sino que comprende también tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional. Pese a su fragilidad, el patrimonio cultural inmaterial es un importante factor del mantenimiento de la diversidad cultural frente a la creciente globalización. La comprensión del patrimonio cultural inmaterial de diferentes comunidades contribuye al diálogo entre culturas y promueve el respeto hacia otros modos de vida. La importancia del patrimonio cultural inmaterial no estriba en la manifestación cultural en sí, sino en el acervo de conocimientos y técnicas que se transmiten de generación en generación. El valor social y económico de esta transmisión de conocimientos es pertinente para los grupos sociales tanto minoritarios como mayoritarios de un Estado, y reviste la misma importancia para los países en desarrollo que para los países desarrollados." (Definición de Patrimonio Inmaterial de la Unesco <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00002>)

En "El Grito de la Yacumama" se plantea la diferencia entre la presencia en el streaming versus la representación en la toma de muestras. Hay una contradicción entre el flujo al que se refiere el streaming y la acción de muestreo. El muestreo implica una reducción de dimensiones, un adelgazamiento de la realidad a unidades cuantificables o indexables.

El streaming de muestreo pretende superar la contradicción a través de la recuperación del caos y el establecimiento de lógicas de reconstrucción<sup>48</sup>. Si antes hablamos de una rutina de reducción de dimensiones que sucedía a nivel semiótico y sensorial en LA SELVA, con el streaming de muestreo se apela a una actividad que libera el deseo en el sentido en que Guattari habla de máquinas que liberan el deseo. Se liberan de la lógica de valor de mercado en al menos dos aspectos: el fin de la transmisión es poético práctico, emitir datos hacia la red de forma libre y pública, sin fines lucrativos. Esta acción busca estimular la organización de la comunidad a través de la práctica de muestreo ambiental.

Muestreo y streaming son complementarios, ambos involucran a la comunidad en el conocimiento y monitoreo del ambiente, la toma de muestras del sonido de LA SELVA, el estudio de la composición de sus aguas, la acidez del suelo, el mapeo de la biodiversidad a manos de sus propios habitantes. Se trata tal vez de propiciar nuevos mitos, nuevos misterios en las acciones inútiles, no "productivas", o mejor dicho, nuevas fuentes de sublimación. El ejercicio de actividades técnicas y culturales puede ser una manera de promover la emancipación, en la producción de contenidos con tecnologías, como forma de subversión micro política.

ALOARDI: "Planteamos que los archivos que se producen en la práctica de streaming de muestreo sean gestionados en esos sitios por sus habitantes, para generar la apropiación de los loteos que se están parcelando a diferentes niveles materiales y lingüísticos. Esperamos que la localidad tenga acceso a la producción del valor. Como una amortiguación al ejercicio de saqueo ejecutado bajo la rúbrica de 'patrimonio intangible', refiriéndose a las mercancías de ciertas ciencias 'humanas', de artistas, de gobiernos (regentados por los intereses de las multinacionales), de gestores turísticos y de gestores culturales que al final son los que interpretan toda esa realidad exótica y se atribuyen el poder de encaminarlas hacia la 'luz' del desarrollo, del canon estético y del 'buen gusto' en el sentido global."<sup>49</sup>

ALOARDI: "Streaming media: formato abierto susceptible a subvertir el tiempo humano convencional en contradicción con el tiempo regulado por la fuerza de trabajo. La perspectiva sería más bien apoyar las bases locales, el trabajo asociativo, la autogestión y el respeto al trabajo colaborativo. El uso, en la medida de lo posible, de medios de bajo coste (hechos en casa) para evitar que estas acciones no se limiten a nosotros como ejecutantes o a quien tenga presupuesto para hacerlo. Es decir, emancipar la administración de los contenidos que se generen, de nosotros como ejecutores y de los típicos espacios de exhibición y discusión. Que los contenidos sean captados, generados, discutidos, poetizados, criticados en los lugares por sus habitantes, en posición radicalmente opuesta al planteamiento y uso del 'paisaje sonoro' como patrimonio intangible, y a los museos y colecciones sonoras privadas como entidades que >>

48 Christian Galarreta, en su proyecto "Residuos Sonoros Invisibles y Continuidad" (2006-2010), propone la idea de transmisión en vivo vía streaming de audio y vía antena radial como formatos para la observación de fenómenos acústicos y exploración de estructuras de composición sonora en dimensiones continuas, sin cortes temporales determinados por lógicas de producción como es el caso de otros formatos de registro de audio (como el CD, DVD, cassette, etc.).

49 "La tradición judeo-cristiana procesa durante varios milenios un razonamiento antropocéntrico que culmina en el Renacimiento, declara inferior cualquier arte creado fuera del sur de Europa. La evolución de esta arrogancia geopolítica es la concepción imperialista, de mentes estrechas, de lo primitivo y lo exótico. El racismo aplicado al arte es suicidio cultural y homicidio". Juan Downey, Radical Software. Volume II, Number 5 Video and Environment, 1973) <http://www.radicalsoftware.org/e/volume2nr5.html>

podrían monopolizar y encaminar la interpretación de esos contenidos y problemáticas. Localidad frente a globalidad. Donde lo local es la parte fuerte que genera”.

El patrimonio pretende fijar la experiencia para hacerla rentable a través del turismo, el arte, la ciencia y el entretenimiento con revestimientos conservacionistas. Encontramos similitudes, analizando proyectos que están enfocados a preservar el patrimonio inmaterial de las localidades en vías de cambio radical debido al desarrollo económico. Estos proyectos están centrados principalmente en la alta fidelidad de los archivos resultantes y los equipos de muestreo, en la homogenización de las problemáticas locales con una visión transnacional, en la extracción de material para el análisis y uso fuera de sus contextos, en el protagonismo de visiones externas al contexto para la administración del proyecto y sus contenidos, en la indexación y la elaboración de tipologías para clasificar las muestras presentando su evidencia como LO REAL.



Figura 3: colectivo Aloardi en diferentes proyectos de streaming, colaborando con comunidades diversas (APO33; ECOS - Nantes, Francia; taller a radios comunitarias - Chiapas, México; Cumbre de los Pueblos - Lima, Perú).

EL TUNCHI: “Como ‘Sonidos en causa’, un proyecto de Caos->Sonoscop auspiciado por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). Inicialmente los miembros de Aloardi participaron e intercambiaron en la elaboración de este proyecto durante la postulación a la subvención de AECID. ALOARDI tenía experiencias con proyectos anteriores en el mismo campo como ‘Ruido al Paso 2’ (2006) y sobre todo ‘El Grito de la Yacumama’ (2007). Luego Aloardi decidió retirarse por diversos desacuerdos en la manera como se iba a resolver la administración, el enfoque y los planes de ejecución del proyecto que re-plantearon los miembros de Caos->Sonoscop. Desde nuestra perspectiva, Caos->Sonoscop orienta el proyecto hacia un enfoque paternalista, patrimonial y transnacional (en los países de América Latina con inversión cultural española a través de AECID), en vez de buscar una

visión que fomente una efectiva participación local, una interacción horizontal, continua y autosustentable como la que buscaba Aloardi en este proyecto.”<sup>50</sup>

El problema del patrimonio y su enfoque centrado en la indexación de material de alta fidelidad es promover el adelgazamiento de LO REAL. La selva es definida y loteada por colecciones y bancos de datos. En la digitalización de la realidad se han filtrado y comprimido los componentes sociales activos de participación y organización. Es una modalidad pseudo conservacionista que genera encapsulamientos de las realidades para producir mercancías culturales. En oposición a esto, aunque podrían tratarse de categorías potencialmente complementarias, se vienen desarrollando enfoques distintos en proyectos como “Ruido al Paso 2”, “El Grito de la Yacumama” y “Cartografía Sonora Antártica”<sup>51</sup>. En ellos se busca la expansión colectiva de rangos de percepción, combinando la captación de muestras en rangos audibles e inaudibles con transmisiones en vivo desde los lugares visitados, capacitando y generando la participación de sus habitantes en la construcción de medios gestionados principalmente por ellos, apropiándose de los contenidos que deriven de estos procesos.

ALOARDI: “Se emitirán en vivo paisajes sonoros en vías de cambio radical, es decir, aquellos entornos híbridos generalmente ubicados en los límites entre los puntos de aglomeración humana (carreteras, ciudades rurales, puertos, etc.) y ecosistemas ‘naturales’ que ya muestran vestigios de cambio. En estos espacios de intersección el nivel de interferencia por parte de la ‘naturaleza salvaje’ y la civilización es dramático, evidenciando aun en las ciudades y poblaciones humanas su fuerza caótica. Lo cual se traduce por ejemplo, como sonido, en el constante ruido de cigarras y otros insectos que se puede escuchar en calles de poblaciones rurales, que encuentra su contrapeso en el ruido de los motores (moto taxis, peque-peques, etc.), los cuales tienden a ser más potentes (y sonoros) justo allí donde la geografía se muestra más hostil. Además transmitiremos realidades sonoras a las que no tenemos común acceso como puntos de aglomeración de naturaleza salvaje en los bosques, ríos y lagos (a través de micrófonos ambientales e hidrófonos) y haremos audible el paisaje electromagnético generado por la inserción de electricidad en la zona.”<sup>52</sup>

50 Otras iniciativas de conservación del Patrimonio Inmaterial se han desarrollado a lo largo de Latinoamérica, como por ejemplo: el Proyecto Inventario Nacional de Bienes Culturales (PIBCN) del Instituto Nicaragüense de Cultura y Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (INC-AECID), Nicaragua 2007-2011, y el Inventario Nacional de Bienes Culturales de México (2005).

51 <http://cartografiasonora.org>

52 Las intervenciones para el festival ECOS 2007 se llevaron a cabo de la siguiente manera:

Viernes 17 de Agosto (noche) Salida de Lima

Domingo 19 de Agosto (noche) Llegada a Puerto Maldonado

Lunes 20 de Agosto - 2:00 AM (Hora Perú) Streaming de prueba. Presentación de Alonet 006, 007 y 008. Discos para descarga gratuita con las grabaciones de nuestras primeras intervenciones (grabaciones de campo) en la selva de Puerto Maldonado en el 2006. Descarga en: [www.aloardi.net](http://www.aloardi.net) (clic en DESCARGAS) o en: [http://www.archive.org/details/alonet\\_006](http://www.archive.org/details/alonet_006) [http://www.archive.org/details/alonet\\_007](http://www.archive.org/details/alonet_007) [http://www.archive.org/details/alonet\\_008](http://www.archive.org/details/alonet_008) Duración: 2 horas.

Miércoles 22 de Agosto - 3:00 AM (Hora Perú) Transmisión de grabaciones de campo vía audio streaming: Conversación espontánea con los habitantes humanos del lugar; Sonidos de entornos híbridos: mutua interferencia e intersección entre ambientes sonoros generados por comunidades humanas, animales y vegetales). Duración: 3 horas.

Jueves 23 de Agosto - 3:00 AM (Hora Perú) Transmisión de audio streaming en vivo: Sonidos en puntos de aglomeración de comunidades animales y vegetales; Densidad y biodiversidad en el bosque secundario. Duración: 2 horas.

Viernes 24 de Agosto - 3:00 AM (Hora Perú) Transmisión de grabaciones de campo vía audio streaming: Conversación espontánea con los habitantes humanos del lugar; Sonidos en puntos de aglomeración de comunidades en ciudades rurales: sonido de la actividad humana (taxi cholos, peque-peques, mercados tradicionales, etc.) y los campos magnéticos que generan (electricidad); Actividad acústica subacuática en el puerto principal de la ciudad (hidrófonos). Duración: 3 horas.>>

## VIDEO 7

Verde / sonido peque-peque entre la selva. Tomas y edición: Gabriel Castillo: <http://www.youtube.com/watch?v=qv8-KmFulbc>

SONIDOS 7 : zonas de amortiguamiento ámbito atmosférico acústico

23 Ámbito atmosférico acústico - Cae la noche en la selva - chicharras, pájaros y hombres<sup>53</sup>  
[http://www.archive.org/download/Espacios\\_Sonoros\\_Hibridos\\_en\\_Zonas\\_de\\_Cambio\\_Radical/23\\_ecos\\_1\\_17\\_atardecer\\_hibrido1\\_Puerto\\_Maldonado.ogg](http://www.archive.org/download/Espacios_Sonoros_Hibridos_en_Zonas_de_Cambio_Radical/23_ecos_1_17_atardecer_hibrido1_Puerto_Maldonado.ogg)

**BIBLIOGRAFÍA:**

AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional de Desarrollo), Ficha Inventario Nacional de Bienes Culturales Inmuebles de Nicaragua. Programa Cultura y Desarrollo, 2009.  
 Bauman, Zygmunt, La Globalización, Consecuencias Humanas, Fondo de Cultura Económica, México, 2001.

CASTELLS, Manuel, La Galaxia Internet, Random House Mondadori, Barcelona, 2001.

CASACUBETA, David, Creación Colectiva. En internet el creador es el público, Gedisa, Barcelona, 2003.

DELEUZE, Gilles, y GUATTARI, Felix, Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie, Minuit, París, 1980.

ECO, Umberto, Obra Abierta, Barcelona, Ariel, 1997.

GUATTARI, Felix, Chaosmose. Un paradigma ético estético, Ediciones Galilée, París, 1992.

KERCKHOVE, Derrick, Inteligencia en Conexión. Hacia una Sociedad de la Web, Barcelona, Gedisa, Barcelona, 1999.

MORIN, Edgar, Introducción al pensamiento complejo, Gedisa, Barcelona, 2004.

RECK, Eduardo, Música y Nuevas Tecnologías. Perspectivas para el Siglo XXI, ACC L'Angelot, Barcelona, 1999.

WINOCUR, Rosalía, Ciudadanos Mediáticos. La Construcción de lo Público en la radio, Gedisa, Barcelona, 2002.

---

>>Sábado 25 de Agosto - 3:00 AM (Hora Perú) Transmisión de audio streaming en vivo: Sonidos en puntos de aglomeración de comunidades animales y vegetales; Densidad y biodiversidad en entornos subacuáticos del bosque tropical (hidrófonos). Duración: 2 horas.

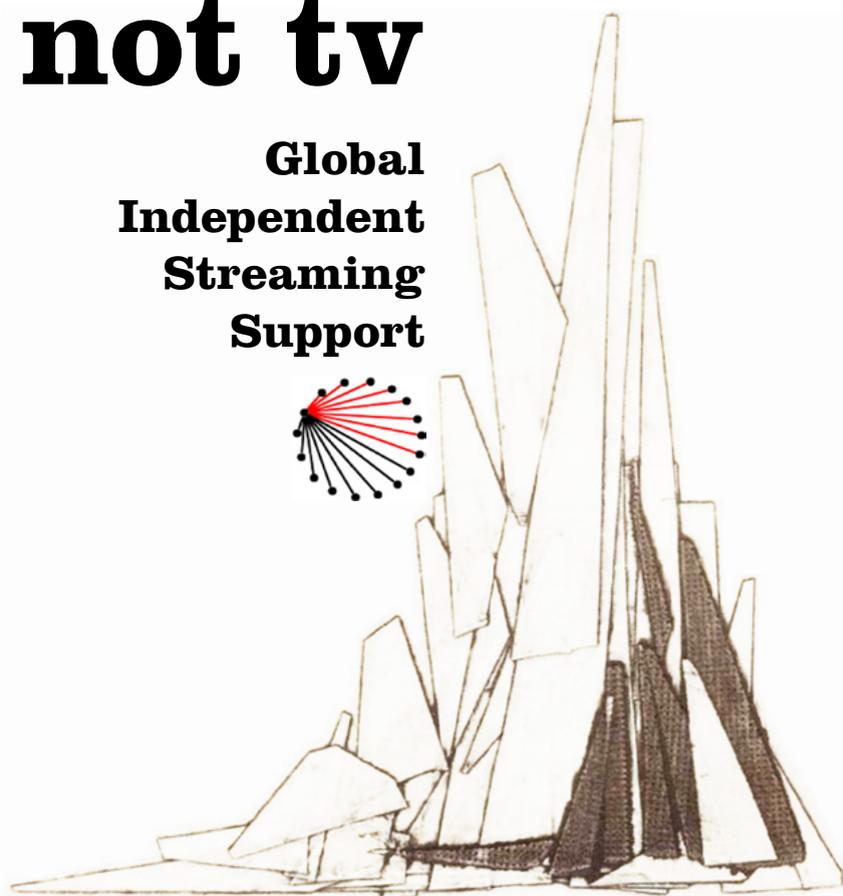
Domingo 26 de Agosto (noche) Salida de Puerto Maldonado

Martes 28 de Agosto (noche) Llegada a Lima

53 Grabado por el colectivo Aloardi durante la realización del proyecto "El Grito de la Yacumama". Madre de Dios, 08/2007.

# G.I.S.S. is not tv

**Global  
Independent  
Streaming  
Support**



Por otra parte queríamos hablar de Giss.tv, una plataforma de streaming que ha hecho posible que proyectos como el de Aloardi se puedan realizar con herramientas libres, manteniendo en todas las dimensiones la coherencia política, filosófica y social. A raíz de unas conversaciones de mail con algunos integrantes del colectivo y gente circundante, el artículo inicial se fue convirtiendo en un collage de varios documentos: una pequeña introducción de Oscar Martín, el texto /// mejor en directo... de Pedro Soler, Motivations Behind The Tools From Giss Jump to: navigation, search de Yves Degoyon, un escrito del colectivo minipimer.tv y algunos fragmentos de las conversaciones por mail...

W.AA.  
<http://giss.tv/>

## G.I.S.S.

Es una plataforma que nos provee con la posibilidad de crear nuestro canal de televisión, radio o cualquier otro formato audio-visual y difundir nuestras emisiones en tiempo real (stream) por la red. Nace en un contexto de intercomunicación global en el que unas pocas manos manejaban los flujos de información de los media bajo oscuros intereses. En los últimos años, gracias a proyectos como este y muchos otros que encontramos en la red, estos monopolios han perdido algo de fuerza o por lo menos el total control de la información que circula por el mundo, de aquí el interés de algunos gobiernos y grandes lobbys en poner más control en la red e incluso de bloquear servidores militarmente (el caso del gobierno chino o el gobierno nazi-israelí entre muchos otros). Hoy en día la información es "PODER".

El punto fuerte de Giss.tv es que está desarrollado con tecnologías Open Source y software libre bajo licencia GPL, colaborativamente por un equipo formado por diferentes colectivos, activistas y programadores... Giss comenzó embrionariamente a desarrollarse como al-jwarizmi (algoritmo en árabe), un prototipo para la comunicación / creación a través de redes libres ciudadanas basadas en la relación horizontal entre los agentes que forman estas redes.

Desde nuestra perspectiva de lo sonoro, como minoría apenas presente en los media convencionales, Giss.tv puede ser una herramienta interesante no solo para difusión de eventos (conciertos, charlas, etc.) y generación de radios independientes, sino como una nueva herramienta sonora y conceptual en sí misma, donde explorar nuevas posibilidades desde diferentes dimensiones: de contenido, de proceso, formato, autoría, etc. Me viene a la cabeza la obra ya histórica (murió hace un año) de Maryanne Amacher "CITY LINKS" 1-22 (1967-2009) que en esa época tuvo que ser toda una odisea tecnológica; o proyectos como los realizados por Aloardi en "Espacios sonoros híbridos en zonas de cambio radical", que aparece en este mismo número de Ursonate; también la obra "INfinitiTY STreAM" de Segmentation Fault, que consistía en la retroalimentación sonora de un circuito de stream formado por dos laptops y dos canales de Giss en forma de anillo de moebius (Summerlab 2008).

## LOS MAILS...

-oskoff lovich <noishx@gmail.com> Fitxer adjunt 20 d'octubre de 2010 15:18  
Per a: lluis gomez i bigorda <lluigomez@hangar.org>, ydegoyon@free.fr, lucysombra@gmail.com, xà <freequencies@gmail.com>, candela@riereta.net, griselda.casadella@gmail.com

Hola a tots! Estoy escribiendo un artículo sobre Giss para el fanzine ursonate <http://ursonatefanzine.blogspot.com/>. Yves me paso un texto en ingles, pero aparte ira esta intro que os mando, que de momento es solo un borrador, y bueno creo que seria más interesante que se escribiera colaborativamente si os apetece, modificar añadir cualquier cosa corregidme tema fechas, nombres, descripciones, lo que queráis..

-ydegoyon@free.fr <ydegoyon@gmail.com>

no sé porqué se hace referencia a un proyecto como fadaiat que fue un fracaso y que no apoyo mucho a giss...en lugar de esto el servidor de giss/r23.cc era alojado en piksel... y piksel ayudo mucho mas. sevy

- Lucia <lucysombra@gmail.com>

yo puedo corregir la ortografía al final. también lo puedo plantear mañana en minipimer.tv que sería por aportar más que nada nuestra experiencia como colectivo. pero lo de la ortografía se me da bien. besos

-oskoff lovich <noishx@gmail.com>

ok, por eso quería contrastar con algunos de los directamente implicados,, se elimina la referencia a fadaiat..

GISS a sido desarrollado gracias al soporte de diferentes colectivos, comunidades, instituciones?? como Piksel, Hangar, Generatech, goto10, Labbs net, Psand entre otros.. ¿queréis especificar en que forma han dado soporte o destacar algo: como el alojamiento del servidor giss/r23.cc, en que forma por ejemplo lo ha hecho Hangar u alguna de las otras Luego el tema de quien ; ¿quienes han sido los programadores? se que Lluís y Yves pero alguno más?? futuro de Giss, donde se dirige, alianzas ??

"" Piksel is organised by a community of core participants including members of collectives dyne.org, goto10.org, ap/xxxxx, apo33.org, hackitectura.net, riereta.net, drone.ws, gephex.org, openlab and others.""

- ydegoyon@gmail.com <ydegoyon@gmail.com> 20 d'octubre de 2010 19:21  
Per a: oskoff lovich <noishx@gmail.com>  
Cc: lluis gomez i bigorda <lluisgomez@hangar.org>, lucysombra@gmail.com, xà <freequencies@gmail.com>, candela@riereta.net, griselda.casadella@gmail.com, pedro soler <pedro@root.ps>, sergio <chaser@wewearbuildings.cc>

>oskoff lovich wrote:

>ok, por eso quería contrastar con algunos de los directamente implicados,,  
>GISS a sido desarrollado gracias al soporte de diferentes colectivos, comunidades, instituciones??  
> como Piksel, Hangar, Generatech, goto10, Labbs net, Psand entre otros..

Hangar es el primero, sino nos van a hacer una crisis !!

>queréis especificar en que forma han dado soporte o destacar  
>algo: como el alojamiento del servidor giss/r23.cc,  
> en que forma por ejemplo lo ha hecho Hangar u alguna de las otras

Al inicio, giss tenía su servidor en Piksel/BEK y también el servidor personal de lluis ( gollum ), hoy el servidor principal, mas potente, esta en Paris y pagado por Hangar. Hangar ha apoyado también en el desarrollo del Theora Streaming Studio, de la mediabase y del mapa.. Horitzo.tv también apoyo el desarrollo de giss en 2007. en 2009, la fundación NLNet nos permito de desarrollar el live cd sa'habuntu y la mediabase 2.0. ultimamente, este año, Telenoika nos pidió de adaptar la mediabase a su sitio web para integrar estos videos en su portal. nota : me sorprende aki que no pongas pedro en la conversación. que apoyo mucho giss.tv...

>Luego el tema de quien ; ¿quienes han sido los programadores? se que Lluís y Yves pero alguno más??

los desarrolladores han sido :

\* streaming server, ring of servers : chaser, rama, yves

\* mapa : lluis ( v 1.0 ) , yves ( v 2.0 )

\* Theora Streaming Studio ( tss ) : lluis, yves

\* live cd : yves, lluis

\* mediabase : lluis, yves, rama

\* user interface, rss : jaume

no sé si chaser quiere aparecer en los créditos, porque no quería mucha publicidad... lo pongo en la conversación tb saludos, sevy

solo un pequeño error : \* user interface, rss : chaser, jaume

lluis gomez i bigorda<lluisgomez@hangar.org>

mas alla de donde ha salido el dinero para mi es mas importante de donde salio la energía colectiva para crear giss.tv, por eso remitía a oskar al texto de al-jwarizmi ... allí fue donde nos conocimos todos (la multitud conectada) y allí es donde empeco un prototipo de comunicación para fines sociales (en una época en que nadie estaba trabajando eso) ... de al-jwarizmi salio gollum y tb r23 y de ahí salio luego giss ... pero claro que fue primero el huevo o la gallina? a parte de eso si esta bien dar creditos a quien ha puesto dinero i recursod i ha quien ha escrito el código claro ... pero de alguna forma serian reemplazables, no? igual estoy equivocado :) ----- mis dos céntimos, besos.

-pedro@root.ps <pedro@root.ps> bien dicho lluis. la genealogía es super importante

-Griselda Casadellà <griselda.casadella@gmail.com>

+1000 amb l'aportació d'en lluis, zoom out, genealogia... :) de l'energia creadora a la concreció pràctica, tot compta per la vida dels projectes. només puc afegir que amb els comentaris d'en lluis i l'yves tens garantia de fer un bon article, oscar ;)

-ydegoyon@gmail.com <ydegoyon@gmail.com>

la genealogía no es la genialidad !! y la multitud no fue inventada por hackitectura, pero los reales se llaman debord, guattari y otros yo estoy harto de gente aquí que creen que inventan cosas cuando son solo imitadores... y estos textos no valen un duro realmente, los de fadaiat? do you want to sell me brillantes for gold?? Sevy

-ydegoyon@gmail.com <ydegoyon@gmail.com>

>lluis gomez i bigorda wrote:

>allí fue donde nos conocimos todos (la multitud conectada) i allí es donde empezó un prototipo de comunicación para fines sociales

nooo!!! aquí te equivocas y mucho son solo los que querían hacer un \_show\_ de los movimientos sociales...

y en qué movimientos sociales están ahora? esto lo hablaremos... ya sabemos que son de plástico... aparte de osfa que vuela mas allá de las nubes y bueno bien... sevy y fadaiat un evento sobre fronteras ??? pero claro sin solo un non-europeo...solo gente que hacen sus conferencias y todo el establishment del arte ..fuck off no apoyo esto para nada ...

-pedro@root.ps <pedro@root.ps>

efectivamente seria muy bueno hablar también de guattari !  
tal vez este texto te sirve por algo tambien <http://root.ps/textes/streaming/>

**//// MEJOR EN DIRECTO...**

Streaming es el término que recibe la transmisión de audio o vídeo por Internet en tiempo real. Este artículo explorará algunas de las implicaciones del amplio acceso a la tecnología de streaming para las prácticas artísticas y sociales.

“Para encontrarnos y hablar de los detalles del streaming para el día 10 de junio (mesa redonda en el CCCB y concierto en el Forat de la Vergonya) puedes pasarte un día ...”

Mensajes de este tipo son cada vez más habituales en la borrosa intersección entre tecnología, cultura y activismo. Un pequeño equipo de streamers especializados aparece en acontecimientos de todo el mundo y transmite datos audiovisuales. Como consecuencia de esta necesidad han surgido numerosas herramientas de software configuradas por una red de personas - el 3r sector audiovisual (ni privado ni público, sino de la sociedad civil) - que va creciendo poco a poco bajo las sombras proyectadas por la brillante luz de las fusiones empresariales y de las patentes.

En el año 2000, los participantes en el festival net.congestion de Amsterdam pidieron una “red de recursos de servidores de soportes de streaming compartidos, una red que pueda convertirse en un impulsor mundial de proyectos de soporte de streaming artísticos y tácticos. Esta es una idea que debe potenciarse con gran determinación.” (1)

Esta red ya existe - se llama GISS y es un anillo de servidores (2). Una infraestructura distribuida a través del globo, abierta a todo el mundo. Las largas horas de programación por parte de un grupo clave de hackers y las pacientes pruebas por parte de una red de voluntarios y codificadores están dando sus frutos.

El codec utilizado por GISS es Theora (xiph.org) - la capa de vídeo de OGG cuya capa de audio es la compresión Vorbis (una alternativa gratuita a mp3). La creación del primer y único codec realmente gratuito (3) - sin patentes ni derechos de propiedad - tiene un profundo sentido político y se separa de los sistemas cerrados tipo RealMedia de la primera época del streaming a finales de los años 1990. La libertad y la no patentabilidad del codec y del servidor icecast son aspectos fundamentales para la creación de la capa social de la red de comunicaciones internacional.

Tenemos que mirar a largo plazo y asegurarnos de que nadie pueda apoderarse de nuestro trabajo, ya que este existe gracias a la gente y para la gente. (Los soportes de streaming y en tiempo real adquirirán aún mayor importancia a medida que el petróleo se pone cada vez más escaso, sube de precio y viajar sea cada vez más caro.) Técnicamente, el sistema ya está funcionando. El mes pasado (mayo de 2006) se presentó la versión 0.2 del applet Cortado de Java, que permite a cualquier usuario con un navegador y java instalados - es decir, prácticamente cualquiera que tenga acceso a un ordenador y a un ancho de banda suficiente - recibir una emisión utilizando Theora.

Por otro lado, cada día es más fácil convertirse en un streamer - instale su propio sistema y utilice un software comercial como Quicktime o un CD de inicialización como Dynebolic o el CD APO33 (4). FFmpeg2Theora es una sencilla herramienta de línea de comando que reproduce a partir de una DV-Cam equipada con firewire, y los usuarios de PD ya tienen el objeto theonice.

Aparecen equipos guerrilleros en todo el mundo... (aunque, igual que en todos los movimientos de voluntarios, cada uno hace lo que puede con el tiempo y los recursos que tiene a su disposición).

GISS ya se ha utilizado para cubrir numerosos acontecimientos sociales como los Foros Sociales Mundiales - por ejemplo, Yves Degoyon y Lluís Gómez i Bigorda en Portoalegre, Brasil - y también ha sido el canal para actividades artísticas como el Placard Festival (un festival de streaming pionero iniciado por Erik Minkinen y sus amigos) o un espectáculo de danza entre Arizona y Sevilla creado por Chaser dentro del contexto de Bauhaus Catedrales. Tati & Rama utilizaron GISS para reproducir en tiempo real la reunión Prologue de Viena, organizada por Marina Gržinić (5) - también conocí a algunas de las chicas que había allí (Nuns with Guns) y chateamos por IRC. Fue casi como estar allí.

IRC es el acrónimo de Internet Relay Chat, y es el otro aspecto inseparable del streaming - absolutamente fundamental en la organización y la comunicación de una reproducción en tiempo real. La parte interactiva, en la que los streamers y los participantes realizan la configuración, las pruebas y la comunicación durante las reproducciones en tiempo real. Es una manera de plantear preguntas, de distribuir las URL relacionadas con la reproducción en tiempo real, y el espacio social básico de la vida en línea. Aparte de los aspectos formales o técnicos del streaming, existe también el desarrollo de una forma de organización internacional, remota, no jerárquica, rizomática. Un buen ejemplo fue el festival FLISOL de mayo de 2006 o el fadaiat medialab de junio de 2005.

“Pienso en un amplio movimiento nacional e internacional por la diseminación de la cultura libre a través del software libre, por el abaratamiento del hardware, por la construcción de redes y territorios autónomos de conexión entre personas y grupos, por la implantación de espacios públicos de acceso wi-fi a Internet, por la globalización del conocimiento y del arte, por la defensa de la diversidad cultural y por la libertad de los cambios múltiples. Finalmente, trabajamos por una política pública de banda ancha y de autonomía digital del ciudadano y de las comunidades.” Gilberto Gil, Barcelona, mayo de 2006

Hoy Tatiana está estreamando desde el okupa Chequepoint de Amsterdam (<http://squat.net/chequepoint/>). Lo supe porque me lo dijo en el chat #madiag - en realidad, ella lo activó para mí. Veo a gente pasando con paraguas. No ocurre nada, sólo la sensación de una tarde lluviosa en Holanda. La cámara recorre la habitación, algunas mesas, un chico llamado Alexei Blinov sentado ante un ordenador portátil. Es uno de los residentes temporales de Chequepoint - haciendo cosas con la programación Hive (raylab.org). Y después de nuevo hacia los peatones que pasan bajo la lluvia.

No ocurre nada pero ocurre todo. Sé apreciar este tiempo, este momento de Amsterdam. No hay ningún dramatismo ni ninguna historia, pero sí hay una SENSACIÓN de lugar. Igual que en la performance de vídeo de Thomas Kohner en la que se veían los sutiles cambios de la nieve tomados de fotografías de una cámara web. (<http://www.koener.de/bdv.html>)

Xname es una de las personas activas en Chequepoint y la promotora del d.r.0p. <Developer in Residence Project>. Estudió semiótica en Bolonia y ha trabajado con mucha gente como por >>

>> ejemplo Yves y Jaromil. Realiza performances audiovisuales y forma parte del colectivo Streamtime.org. Las habilidades del tiempo real aplicadas a los streams, las horas de formación en clubes nos sirven muy bien para ser ágiles y para configurar y crear software hecho a mano.

La performance de Streamtime en fadaiat en 2005 - conducida por Eleonora Oreggia - fue una excitante visión de lo que puede llegar a ser el futuro del streaming - la fragilidad del tiempo real haciéndose sentir en cada momento, mensajes políticos combinados con arte y reflexiones sobre la comunicación (6). “Queremos más voces” dice Jaromil (7) en un momento de la transmisión - hablando desde Catania - y esto refleja de manera muy precisa una de las promesas del streaming y de los soportes de Internet, tanto en el ámbito político como en el artístico.

Más voces, sí, hay espacio para todos, desde los muy públicos hasta los muy privados. El proyecto “hurloir” (8), creado por Thierry Fontaine y diversos colaboradores, es una instalación muy sencilla que consiste en micrófonos instalados en un espacio público y altavoces en otro espacio público. La más reciente se realizó entre Montevideo (Uruguay) y el Palacio de Tokio en París. Se invita a algunos oradores, pero la mayor parte del tiempo los micrófonos están abiertos para que la gente de la calle pueda intervenir.

Al otro extremo, íntimo en lugar de público, Ricky (9) me explica cómo está en contacto con su amada Lucrecia en Medellín - la webcam y el Skype están conectados y abiertos todo el día. Se ha desarrollado una intimidad diaria que, aunque no puede sustituir a la intimidad física real, desarrolla una conexión psíquica a miles de kilómetros de distancia. Recuerdo el impacto de tomar café con Jaume, a través del IRC, cuando yo me levanté en París y él en Barcelona.

Y es aquí donde el streaming es tan diferente de la televisión o de la radio, y por qué los modelos no son totalmente transportables. El ámbito de las técnicas de la televisión es la creación de un espectáculo que pueda ver todo el mundo, y algunas veces este modelo es apropiado - como por ejemplo en los proyectos de Dani Miracle o LaTele de Okupem Les Ones ! (10) - especialmente desde el punto de vista de un acceso masivo que aún no es una realidad para Internet en muchas partes del mundo. El acceso para todos es una prioridad social a través de los hacklabs o puntos culturales libres (tal como los llaman en Brasil) - no es realista pensar que todo el mundo puede tener un ordenador, pero no es tan utópico pensar que cada ciudad o barrio pueda disponer de estos equipamientos. La televisión consiguió esta penetración en un período relativamente corto.

Algunas veces la televisión resulta un modelo apropiado - comunicando, informando - y a veces uno desearía que, como mínimo, algunos streamers aprendieran más de ella y realmente pensarán y trabajarán en lo que se está reproduciendo en tiempo real, más allá del mero hecho técnico de la conexión. Pero esta también puede ser una comparación muy engañosa, y reduce enormemente las posibilidades. El modelo de la televisión no es sólo una cuestión de contenido, sino de estructuras sociales y la conversión del tiempo en dinero a través de la publicidad. El streaming, especialmente el basado en el software libre, elude completamente este modelo. El ancho de banda es abundante y, una vez instalado, barato. Puede haber tantos emisores como receptores. El tiempo adquiere un sentido totalmente diferente, abriendo el camino a los soportes íntimos - un área en que la industria del porno ha sido una precursora. Una audiencia de una única persona es suficiente.

Después de ello, se convierte en una cuestión enteramente social. Quien mira la emisión depende

completamente de la capacidad del emisor para informar a la gente y de la importancia que cada uno da a este contenido. Normalmente las reproducciones en tiempo real se archivan, y muchos sostienen que esta es posiblemente la parte más importante ya que permite el acceso desde cualquier lugar del mundo y en cualquier momento. Pero, evidentemente, pierde el elemento del directo. Y es a ello a lo que me gustaría volver.

Existe algo indeterminadamente importante en el directo, unas sensaciones que se generan en los participantes y que son completamente diferentes que en el caso de los soportes pregrabados. Ciertamente la información es la misma. Pero psíquicamente la experiencia del “live” es diferente, peligrosa, incierta. Intuitivamente siento que existe un área muy extensa que se abre aquí para la investigación artística - trabajando sobre el movimiento de audio/vídeo en tiempo real, adaptando las habilidades adquiridas, intimidad, accesibilidad.

El proyecto “Nothing Happens” de Nurit Bar-shai (11) es una performance que dura una o dos semanas. Un brazo robotizado hace caer un objeto de un estante. Cada clic recibido desde una interacción remota resulta en un micromovimiento del brazo robotizado - hasta que un día el objeto cae. Zach Lieberman me habló de este proyecto y me describió la desconcertante sensación que provocan unas pequeñas máquinas reaccionando ante una acción remota - un día estás cenando en el apartamento de ella y el robot se mueve un poco, y sabes que alguien se ha conectado - una inquietante presencia anónima se ha convertido en algo real dentro de tu espacio íntimo, una intencionalidad, pero incorpórea, como un duende. Esta SENSACIÓN de presencia, esta ilusoria sensación de que alguien está con nosotros aunque no sea así, es uno de los elementos más fascinantes de las actividades de Internet en tiempo real.

Presencia, sensación. Palabras que se utilizan con mayor frecuencia al hablar de actividades espirituales o artísticas que no al hacerlo de los media. Los medias de ambiente, una aproximación radicalmente diferente a los media - estamos tan acostumbrados al espectáculo - para separar nuestro arte de nuestra vida diaria, para ir a un lugar. Microarte, quizás artistas como Erwin Wurm o Marc Vives y David Bestué con sus “Accions a Mataró” y “Accions a casa” pueden insinuarnos qué podrían ser estos soportes de ambiente:

“Accions a casa es la continuación de un trabajo anterior, Accions a Mataró (Visions de Futur, 2002), trasladando el escenario dentro de los límites de un piso del Eixample. Son 107 acciones enmarcadas en el terreno de lo privado, de la intimidad, que localizan algunos elementos domésticos para darles visibilidad, mostrar su pequeña historia y sus contradicciones. El objetivo es re-definir las nociones de público y privado, así como de intimidad, con acciones como disfrazarse de pared, repetir una performance de Bruce Nauman o construir una fuente ornamental en el fregadero de la cocina. Accions a casa es un inventario de intervenciones y objetos que da visibilidad a la intimidad de la vida privada, revisada desde el potencial creativo y trasgresor de lo cotidiano.” Marc Vives.

Intuiciones de formas de arte y maneras de comunicación futuras. Entre la micropolítica de la vida diaria y la comunicación de los movimientos sociales, otra referencia a la imagen, otra relación con la comunicación, otro espacio para el arte y la sociedad.

[ Pedro Soler 2007 ]

(Gracias a Vale, Tati y Alejo por sus comentarios...)

**NOTAS**

- (1) <http://acoustic.space.re-lab.net/re-netcongestion.php>
- (2) [giss.hackitectura.net](http://giss.hackitectura.net). Un anillo de servidores es una serie de servidores conectados entre ellos para que, una vez el ancho de banda de uno de ellos esté totalmente ocupado, la conexión cliente pase automáticamente al siguiente servidor.
- (3) Parece que actualmente también se están desarrollando codecs libres, Dirac (BBC) y Snow (relacionado con ffmpeg)
- (4) [apo33.org](http://apo33.org) & [dynebolic.org](http://dynebolic.org)
- (5) [giss.hackitectura.net/flisol](http://giss.hackitectura.net/flisol), <http://endanza.org/bauhaus/>, <http://leplacard.org>, <http://esc.mur.at/06prologue-symp.html>
- (6) [http://fadaiat.net/video/fadaiat\\_2005/live\\_streams/live\\_22\\_06\\_05/documentation](http://fadaiat.net/video/fadaiat_2005/live_streams/live_22_06_05/documentation) [http://observatorio.fadaiat.net/tiki-index.php?page=m05\\_media\\_lab\\_giss](http://observatorio.fadaiat.net/tiki-index.php?page=m05_media_lab_giss)
- (7) <http://dyne.org> - uno de los primeros en intuir el revolucionario potencial de "todo el mundo es un streamer" y desarrollar el software MUSE de fuente abierta a principios de siglo para permitir el streaming de audio en formato .ogg.
- (8) <http://hurloir.net>
- (9) miembro de joystick (<http://jstk.org>)
- (10) <http://neokinok.tv>, <http://www.mangorodja.org>, <http://www.okupemlesones.org>
- (11) [http://itp.nyu.edu/archive/show/spring2005/detail.php?project\\_id=254](http://itp.nyu.edu/archive/show/spring2005/detail.php?project_id=254)

**MOTIVATIONS BEHIND THE TOOLS FROM G.I.S.S. JUMP TO:  
Navigation, Search**

In a context where the media have influenced a lot of political decisions these last years ( see the influence of the videos in the last al-aqsa intifada ) and is able to influence opinions in western countries, it seems very necessary to have a well-balanced view of the situation and this implies that the source of information shouldn't be so much controlled by rich and wealthy western media groups. A few independent journalists have opened the way and have tried to report on the situation, involving themselves until a situation of danger and sometimes it ended up tragically ( cases of Rachel Corrie and Tom Hurdall ), but, although they tried to bring another view of the situation, it was still in the frame of foreign reporters going there to report.

We must also underline that the usual media ( tv, radio, newspaper ) always ask for sensationalist headlines and, in this sense, they rarely speak of the real and daily life and problems of the common people, we even know some cases where some news have been blackened and exaggerated to raise audience figures in western countries.

These problems inherent to the traditional media ( the control and the sensationalism ) give a twisted view of realities and sometimes orient people politically. So, where is the problem there and how can it be addressed ( if not fixed ) ?

We do not pretend all these risks can be avoided with new technologies ( as you know, pedophilia and snuff movies have a big success on the internet and a mechanism of control will always be necessary ), but the problem of political manipulations is mainly caused by the

structure and size of media production units, who always end up in the hands of some political group and censor the real voice of common people, so, mainly this a problem of scale and costs of media production.

That's where we must propose another alternative, on a more human scale and with affordable technologies.

A group of people that we represent here, a multitud of individuals with different histories, background and nationalities ( italian, french, spanish and spanish colonized, argentinian, chilean, mexican, colombian, brasilian, norwegian, slovenian, ... ) joined together over the last three years to create a human-scale media and an empathic network of human experiences in different locations of the globe ( mainly europe and south america ), this informal structure took the name of G.I.S.S. ( Global Independent Streaming Support ).

It is mainly run by free software activists, that lend some resources and servers to make it growing in terms of connections, but, keeping in mind that the media production unit must remain accessible to everyone ( so, yes, a simple internet connection and a basic computer equipped with a microphone and eventually a camera is enough to become one of the broadcasting agents ).

This structure have been created from the needs to have access to independent multi-media voices like around 100 emitting radios right now ( Radio numero critico ( chile ), Radio Paca ( barcelona ), ... ) and some video streams created for special events like World and European Social Forums ( Porto Alegre, Caracas, Atenas ) or free software events ( FISL Porto Alegre, Spanish Hackmeetings, ... ).

A general list of emitting channels and a map of the sources and listeners show the activity of the network in real-time : <http://gollum.artefacte.org/mapuse/map.html> and <http://gollum.artefacte.org/mapuse/map-bf.html> ( Buckminster Fuller Dymaxion projection ).

It is linked to different audio, video and text archives : horitzo TV (<http://horitzo.tv/mediabase>), piksel (<http://www.piksel.no/piksel07/streams.htm>), indymedia (<http://www.indymedia.org>), ... For each emitting station, it is made easy to build its own web interface taking advantage of the modular architecture of the software components proposed. It is also possible to join the network by registering its own server in the ring of servers.

These tools can be used to build real independent emitting stations ( radio or television ), like in the experience of Horitzo TV ( <http://www.horitzo.tv> ), proposing alternatives to the official media industry ( CNN or al-jazeera ) that can help connecting different parts of the world 'fuera de cobertura' like palestine, galicia or colombia, and that will be available also to the scattered people around the world and of course to everybody interested in hearing a different voice than the one of the main-stream media.

[text by yves degoyon, 2007]

Lucia <lucysombra@gmail.com>

hola oskar, un beso y esta es nuestra aportación:

## MINIPIMER.TV

minipimer.tv (\*) ha trabajado con giss.tv desde sus comienzos (2008) a partir de la utilización del TSS (Theora Stream Studio), el mediabase y giss.tv como mountpoint para emisiones de vídeo en tiempo real.

Nuestra aproximación al proyecto giss.tv surgió a partir del interés en el conjugar software libre, vídeo en tiempo real y transmisión en directo por Internet.

Nuestra experiencia proviene de la pura práctica como streamers, no somos programadoras ni nos hemos liado con la modificación de código alguno. Hemos utilizado estas herramientas tanto en emisiones como en talleres y presentaciones, destacando el valor político y práctico de forma paralela. Giss.tv provee de herramientas libres (y gratuitas) a diversos colectivos que no tienen en principio estos recursos, y gracias a su entorno social (wiki, IRC chat...) proporciona un sistema capaz de crear redes de intereses y afinidad.

Actualmente utilizamos el TSS y el mediabase.

TSS: es una herramienta que provee de un interfaz muy sencilla para hacer el stream.

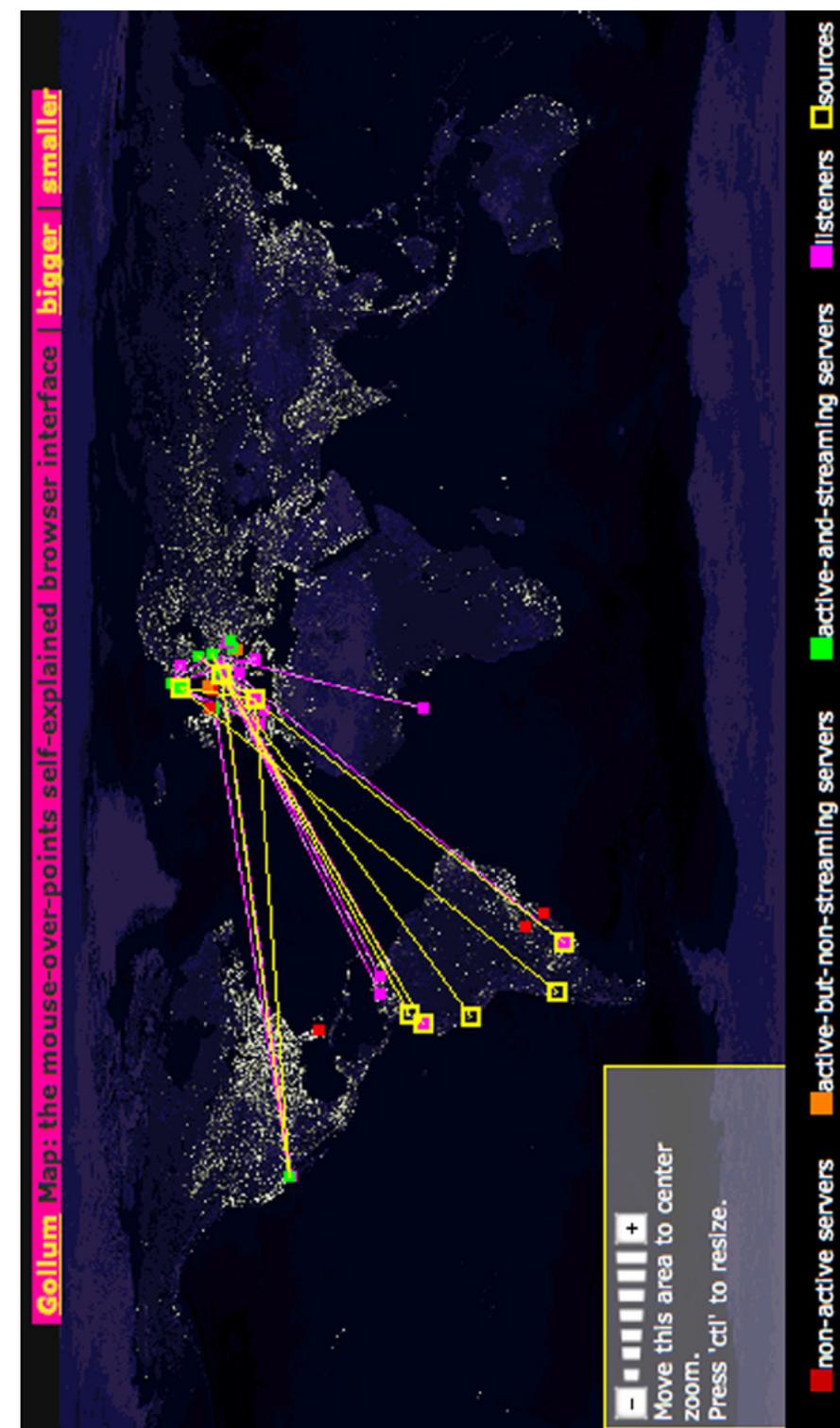
mediabase: ofrece una interfaz y el almacenamiento de vídeos en ogg (con posibilidad de embeber un player)

giss.tv: ofrece la posibilidad de contar con un punto de montaje (server) para la emisión en directo.

Quizás algo que debemos destacar de nuestra relación con Giss.tv es la proximidad que hemos tenido con parte de los desarrolladores del proyecto. Esto se debe más que nada a “coincidencias” geográficas y personales, donde el resultado ha sido valiosísimo a nivel práctico. La proximidad nos ha permitido poder comunicar nuestras necesidades y buscar soluciones conjuntas. Creemos que en cierto sentido esto también ha servido a Giss.tv, ya que llegamos a hacer las veces de testers y de entregar una visión de las herramientas que se basan netamente en nuestra práctica concreta y local. Este aspecto nos ha hecho también considerar y reflexionar sobre la importancia del usuari/x/tester/espectador, que tanto en el uso de herramientas libres como en una práctica streamer resultan de fundamental importancia al ir entregando un feedback constante acerca de lo que se está produciendo, permitiendo de este modo ir ampliando los circuitos de producción y revalorizar las diversas partes de un sistema.

(\*) minipimer.tv es un laboratorio experimental de vídeo por Internet en tiempo real realizado con software libre donde investigamos las posibilidades del streaming en directo. Nuestra base de operaciones se encuentra en el Centro de Producción de Artes Visuales HANGAR (Barcelona) donde nos hemos constituido como grupo de trabajo abierto y disponemos de un espacio y de la tecnología necesaria para experimentar. Trabajamos desde 2008 cubriendo eventos, realizando emisiones experimentales, dando talleres, y desde el 2010 en dos nuevas líneas de trabajo: el Grupo de estudio en Performatividad Audiovisual y el Grupo de desarrollo de herramientas libres. <http://www.minipimer.tv/>

[minipimer.tv 2010]





La calle  
es mía

José Luis Espejo se dedica a postear y escribir esporádicamente sobre arte y sonido en The Ratzinger Times y sobre todo en Mediateletipos.net. En este texto intenta pensar las connotaciones culturales negativas del ruido y sus aplicaciones a la política urbana. Un repaso de algunos estudios aurales publicados recientemente.

José Luis Espejo

<http://theratzingertimes.wordpress.com/>

<http://www.mediateletipos.net/>

“La calle es mía”

**Manuel Fraga Iribarne**

“La mayoría de los sonidos están sometidos a alguna forma de derecho de propiedad [...]. Podemos decir que en esta era nuestros oídos no sólo están sometidos a ataques orientados hacia el beneficio económico, sino que los mismos sonidos están en venta. Por ello es fácil de imaginar un mundo totalmente comercializado y distribuido en territorios dentro de los cuales sólo podrían escucharse aquellos sonidos que sirvan a intereses económicos”.

**Murray Schafer**

Es una opinión casi unánime que el ruido es completamente subjetivo, que cualquier sonido puede ser ruido y que no todos los ruidos son sonido. De las propiedades del sonido, amplitud y volumen suelen caracterizarlo, mientras que de entre sus definiciones, no hay ninguna que sirva para afrontar todos los problemas que genera.

Comúnmente la relación con dichas propiedades suele vincularse en beneficio de alguna causa. Las asociaciones contra el ruido se aprovechan a veces de argumentos médicos, según los cuales un sonido de más de 85 db daña el oído, al tiempo que dicho daño es curado con ruido blanco mediante la técnica de resonancia estocástica. Los sonidos “no deseados” se convierten en problema legal por las afecciones psíquicas que causa, y mientras todos ellos hablan de ruido y silencio, la ecología acústica sigue reclamando solamente algo de respeto. La ley, por su parte, se ve incapacitada de afrontar de manera homogénea los problemas derivados de estos sonidos indeseados.

Parece que el ruido muchas veces se confunde con el poder del sonido, y por ello se piensa que el ruido debe tener también algún poder. Es curioso que el volumen, la propiedad más citada al pensar en ruido, sea el mismo concepto que define el espacio ocupado por un cuerpo. El sonido ocupa un lugar, y este creo es un buen principio para pensar el ruido. Para ello vamos a centrarnos en varios tópicos que hemos encontrado en las distintas acepciones del ruido y que creo nos permitirán pensarlo con mejor perspectiva. Estos son su descripción como desperdicio, como acto de delincuencia y como celebración anti-productiva.

En el paseo que Sir William Withey Gull le da a su cochero por las calles de Londres, explicando su plan maestro en *From Hell*, el que será conocido como Jack el Destripador expone que la dominación de los hombres sobre las mujeres responde a una lucha mítica del hemisferio cerebral izquierdo sobre el derecho respectivamente. En el hemisferio dominado, estaría lo dionisiaco, lo femenino, lo irracional, la celebración, y claro está el ruido. ¿Por qué las fantásticas conspiraciones masónicas son siempre tan interesantes? En 1954 Herman Helmholtz definió el ruido como todo lo que no está ordenado musicalmente en tonos. Esta diferenciación de las realidades sonoras entre lo que correspondería a Apolo, la música, y lo que responde a Dionisios, el ruido, esconde además de las obvias cuestiones estéticas, una dicotomía social entre la ordenación industriosa de los hombres y su dispersión celebrativa.

Como lo dionisiaco estaba en las ménades, lo diabólico se mantenía en el desenfreno del baile y el sabor del vino. En las manos de las sacerdotisas se encontraban las serpientes del demonio. Las bacanales y los aquelarres se parecían bastante, y el infierno debía ser entonces como una versión dolorosa de estos últimos. El infierno de Dante ya sonaba a “Distintas lenguas mezcladas, horribles condenas, gritos estridentes, roncos gemidos y palmadas que nunca cesan”.

Al tiempo que nacía el satanismo, huyendo también de las mujeres, se comienzan a crear espacios silenciosos, aislados de las poblaciones, donde poder retirarse a la vida contemplativa. Entonces se produce un hecho definitorio en la manera de entender el ruido. La reflexión religiosa, pero sobre todo la intelectual, se hacía silenciosa cuando progresivamente desde el s.IV dc. se comienza a leer en íntimo silencio. El hecho de que la actividad filosófica se separe de su oralidad implicará, como veremos, una serie de problemas.

Aunque todas estas asociaciones sean más bien personales, sí que es cierto que son precisamente las personas dedicadas al conocimiento silencioso quienes, varios siglos después, comenzaron las luchas legales contra el ruido. También es cierto que aunque hoy las quejas que pueden leerse en [ruidos.org](http://ruidos.org) o [noisestories](http://noisestories) provienen de personas de muy distintas clases sociales, las primeras organizaciones contra el ruido tenían un importante factor clasista.

Para entender esto la imagen que recoge la introducción de *Space Speak. Are you listening?* es muy significativa. En el grabado de Hogart, un músico profesional y de clase alta se queja de los sonidos que producen los músicos callejeros. Una ilustración que, como se expone en este libro, no se aleja de la realidad. Theodor Lessing, Charles Babbage o Martin Heidegger son buenos ejemplos de profesionales del pensamiento a los que les molestaban los vulgares sonidos que entraban por sus ventanas. Algo similar describe Karin Bijsterveld con el gramófono y los músicos. Según los datos que aporta, a principio del s.XX los reproductores de música se consideraban aparatos populares más molestos que la música interpretada en directo.



Fue a partir de los esfuerzos legislativos de personas como las citadas antes que existe en la cultura anglosajona una clasificación maniquea entre los noise-makers y los silence-lovers, una clasificación que no es nueva en absoluto y que arrastra una problemática política que puede también servirnos para entender el papel del ruido en el arte. Según esta clasificación, los que hacen ruido cometen un delito que consiste en oponerse al funcionamiento normal y silencioso de la mayoría.

Después de ver la película de Tod Solondz *La vida en tiempos de guerra*, no puedo dejar de pensar que esta manera de oír las cosas, esa clasificación maniquea entre noise-makers y silence-lovers, es muy propia de la ordenación que siguen haciendo los estadounidenses de las cosas. En este sentido me gusta mucho lo que cuenta Garret Keizer de su llegada a Amsterdam. Allí descubre dos cosas. Una es que el problema del ruido de los coches es el coche, y que se puede evitar circulando en bicicleta. El segundo es que, cuando conoce a Karin Bijsterveld, se sorprende de que ella no comparta esa ordenación maniquea de las personas, y que de entrada los silence-lovers no deban tener más derechos que los noise-makers. Es decir, que si de verdad se quiere resolver un problema desde la igualdad, hay que partir de que todas las personas tienen la necesidad de silencio, pero también tienen necesidad de ruido. Entendido como necesidad, o más bien como parte inseparable del hacer diario, sus connotaciones cambian.

Sea resultado de una actitud irrespetuosa o de una necesidad, el ruido será considerado como desperdicio de la actividad humana. Curiosamente en los primeros planes urbanísticos de Haussmann, en que los residuos se ocultaban a la vista y el olfato bajo amplias avenidas, nadie se planteó que estos residuos, que son principalmente espacio y tiempo, se extenderían de manera aún más molesta por aquellas desoladoras aceras.

Todos esos residuos nos molestan, nos quitan el sueño, nos interrumpen. Ahora, como si fuese una continuación de aquella historia de la Modernidad, la Unión Europea prepara un plan contra el ruido, un mapa sonoro continental y una regulación normativa comunitaria. Y esto no va a evitar el progresivo empobrecimiento que sufre el paisaje sonoro desde el principio de la industrialización, esto va a potenciar una mayor homogeneización para que las ciudades, que ya se ven iguales, se escuchen también igual al mismo tiempo.

Sin poder aún tener una posición frente a las medidas europeas, creo que detrás de ellas hay un par de cuestiones que deberían ser tenidas en cuenta para pensar el ruido como concepto.

**1** La primera de ellas es esa **caracterización residual** del sonido, como entorpecimiento en la correcta comunicación. Desde la estética y el arte se insta muchas veces a escuchar el sonido para limpiarlo de todas esas connotaciones negativas que arrastra de una manera u otra. El problema, replicaremos, es que ese sonido me distrae, no me deja descansar. Es necesario tiempo y predisposición para pararse a escuchar lo que se oye, y nosotros no tenemos tiempo ni ganas.

Es en este momento cuando, como de costumbre, comenzamos a desconfiar de nuestras propias necesidades, de nuestros propios intereses. ¿Qué es eso a lo que tenemos que estar tan atentos cuando nos distrajo el sonido de aquel camión, o qué razón motiva esta ansiedad que nos causa perder horas de sueño?

Hay tres momentos que me resultan especialmente significativos para entender la relación del ruido con la biopolítica productivista -esta es la que se ocupa no tanto del control de los cuerpos sino de su sano mantenimiento y movimiento con fines productivos. Para hablar de ellos vamos a servirnos de la acepción momento-lugar, que responde un espacio y un tiempo determinados. Estos tres momentos-lugares son el descanso, el trabajo (especialmente cuando este requiere concentración) y el camino a ese trabajo.

1- El **descanso** no es evidentemente un invento moderno, y por muy radical que quiera ser nuestro piquete en la huelga humana, en algún momento hay que descansar o dormir cuando sea que muramos. Quitar el sueño por culpa del sonido es una tortura comprobada, esto no puede discutirse, pero de nuevo pongámonos en contexto.

La mayoría de las quejas que se refieren a la interrupción del descanso van dirigidas contra el tráfico, el camión de la basura y las celebraciones ajenas. De nuevo encontramos ciertos tópicos, el desperdicio sonoro del automóvil, y por si fuera poco, el de un vehículo que recoge desperdicios, cuyo horario de paso y recogida suele ser causa de discusiones encendidas en las comunidades de vecinos. Por otro lado, la celebración deberá estar controlada en espacio y tiempo, nunca en zonas residenciales y jamás en horas de descanso. Porque la gente de bien, y todos queremos ser gente de bien, tiene que descansar para ir al trabajo.

Muchas de las primeras Noise-Abatements fueron acusadas de clasistas porque solo se ocupaban de ruido en las zonas residenciales de áreas donde vivía la clase adinerada dedicada a un trabajo intelectual. Entonces, como ahora, era común encontrar el binomio pobreza-ruido que se asimilaba a la falta de cultura y modales. Pronto los padres de la lucha contra el ruido respondieron: la lucha contra el ruido no es clasista, los obreros también deben descansar para ir a trabajar.

2- El segundo momento-lugar en el que no podemos ser molestados bajo ningún concepto es en el **trabajo**, especialmente si uno tiene un trabajo importante. No creo que sea necesario exponer por qué es necesario trabajar bien y mucho, pero mientras que la relación calma-descanso es casi una cosa etológica, la relación entre concentración y silencio no lo es tanto.

Ya lo adelantábamos antes en lo que quizás sea una anécdota infundada pero muy significativa: cuando progresivamente desde el s.IV dc. se deja de leer en voz alta, el conocimiento, el trabajo inmaterial, la reflexión, o como quiera llamarse, se convierte en actividad silenciosa que necesita del silencio.

Este dato, como la invención de la imprenta, son buenos ejemplos de esa hegemonía de lo visual, de la configuración de un conocimiento mudo, un conocimiento basado en los principios racionales y visuales del hemisferio izquierdo del cerebro. ¿Podemos imaginar una biblioteca habitada por el murmullo de todos sus lectores? Hace dieciséis siglos una sala silenciosa hubiese sido igual de sobrecogedora.

Y aunque sea de manera mítica, en esa racionalización muda en la que el significado de las palabras se impone sobre su significante, también se pierde la parte de celebración del lenguaje. El sonido del pensamiento se convierte en residuo de su escritura, y como fruto de una *Fonofobia Mítica*, el pensamiento deja de hablar porque ya le molesta hasta el sonido de su propia voz. La fonofobia, aclaremos, es una afección "irracional y enfermiza" -según la wikipedia- por la que alguien puede llegar a temer su propia voz.

Personajes como Lessing o Heidegger hicieron sus luchas contra el ruido en defensa de espacios silenciosos donde pensar. Heidegger en concreto debía de ser un verdadero fonofóbico, porque sentía la necesidad de retirarse a una cabaña en la Selva Negra para escribir. Otros dicen que lo hacía de manera más bien cínica para huir de su pasado.

La cabaña, como origen mítico de la arquitectura, es también icono del anti-urbanismo, donde los principios cartujos de separación, cuidado del hogar y soledad se llevan hasta la hipérbole anacoreta. Esta postura extrema es, sin duda, una buena muestra de la imposibilidad de habitar un espacio con otras personas, pertenecer a una sociedad. "Pertenecer al mismo grupo, se dice, no significa de entrada más que escucharse juntos".

Un razonamiento similar usa Brandon LaBelle en *Acoustic Territories* cuando habla de la concepción de espacio doméstico -según la clasificación de Gaston Bachelard en *La poética del espacio*. LaBelle expone que lo doméstico se regula mediante el sonido. La calma es la mayor muestra de seguridad y confort que el ciudadano occidental trata de llevar a los espacios públicos domesticándolos. Cuando los límites sonoros se rompen nos sentimos invadidos por el otro.

3- Brandon LaBelle introduce su capítulo sobre *el volumen ético del ruido* y el silencio usando como ejemplo este tercer momento-lugar que nos corresponde ahora, **el camino a ese trabajo**. Habla de un vagón de tren donde se prohíbe hablar. Este tercer momento-lugar se trata en realidad de un no-lugar y un no-momento. Huyendo de los no-lugares que deben ser habitados para ir a trabajar, de ese paisaje sonoro aburrido y monótono, existe a nuestra disposición toda una serie de dispositivos audio-visuales que hacen de esos espacios públicos, íntimos espacios de aislamiento. Curiosamente, y por cuestiones conspiranoicas que son siempre las más divertidas, esta manera de mirar y oír hacia otro lado en los medios que nos transportan al trabajo también tiene que ver con la biopolítica productivista. Esta personalización del espectáculo se presenta además como una solución al monopolio de ruido y silencio que suele regularse en estos no-lugares mediante la publicidad y el muzak.

Como puede verse en el documental *El tránsito* de Elias León Siminiami, el radiocassette de los coches, el walkman, el reproductor mp3, y de manera distinta el teléfono móvil son una parte central de los planes de organización del tiempo de los trabajadores. Más que ninguna otra cosa, la creación de espacios sonoros privados e íntimos durante los trayectos al trabajo hacen que estos se diluyan, y con ellos el tiempo que podríamos dedicar a pensar en por qué estamos haciendo ese viaje cada día. El no-momento de cada trayecto que discurre en un no-lugar hace que el trayecto virtualmente no exista. Como se ha dicho, la dimensión sonora se opone directamente con las políticas urbanas y productivistas porque contiene tiempo, y pararse a escuchar implica pararse y llegar tarde al trabajo.

También es importante recalcar cómo el dispositivo móvil deja de ser un lujo al alcance de unos pocos. Puedo imaginar cuando los flamantes coches del sueño americano ofrecían como exclusividad indescriptible escuchar la radio en el camino de los hombres de bien hacia el trabajo. Pronto muchos más trabajadores tendrían coche, pero cuando no todos pudiesen poseer un espacio privado de cuatro asientos, Sony y Aiwa se pondrían las pilas para generar un espacio íntimo entre dos auriculares.

Evidentemente no todos somos ganados con auriculares. Usar dichos dispositivos no significa estar alienado; y no pertenecer a ese ritmo de trabajo maquinista tampoco significa ser sensible y receptivo al paisaje sonoro en que habitamos. Sólo deseo poner de manifiesto que en esquemas

como el descrito en el documental *El tránsito* de Elias León Siminiami, el ruido se convierte en un desperdicio que interrumpe el correcto orden de las cosas.

De nuevo, el ruido que queda fuera de esos no-lugares es todo eso que se opone a la producción, que es desperdicio y que es común a todos los que comparten un trayecto. Se produce una paradoja muy descriptiva del ruido. Cuantos más pasajeros luchan contra el sonido ambiente con sus auriculares, más sonido indeseado se produce. Cuantas más personas usan ruidosos aparatos de aire acondicionado, más necesario se hace cerrar las ventanas. Cuantos más ingenios se inventan y producen para reproducir la música, más molesta se hace esta.

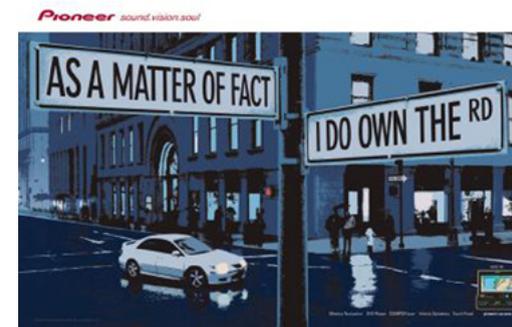
Necesitamos silencio para llegar descansados al trabajo, necesitamos silencio para trabajar, y necesitamos nuestro espacio acústico para llenar las horas de la cama al trabajo y del trabajo a la cama y de paso no pensar por qué ya no nos queda tiempo para celebrar otra cosa que la nada.

**2** Este último ejemplo puede que nos ayude a comprender la segunda cuestión, la del **espacio al que pertenecen los ruidos**. El ruido no es solo un sonido que no deseamos oír, también es un sonido que está fuera de su lugar. La casa, y todas las maniobras legales y económicas que la envuelven, como un territorio vital de propiedad privada, no escapa al hecho de que, si bien los muros nos aíslan de las miradas, no lo hacen con tanta efectividad de las voces ajenas. Más aún, tratar de exportar estas políticas de lo íntimo al espacio público responde a lo que Brandon LaBelle ha descrito como una domesticación de los espacios públicos.

En la lucha estadounidense contra el ruido, y en los estudios que se generan a partir de ella, los noise-makers peor considerados son los conductores de boombox cars, esos coches con potentes equipos de sonido que molestan a los viandantes y residentes. Como una inversión siniestra del sueño americano en el que el padre de familia disfruta de la radio de su coche climatizado con las ventanillas cerradas, los conductores de boombox cars vomitan su sonido hacia el espacio público. Coincidirán históricamente con quienes en lugar de usar discretos auriculares llevaban ostentosos radiocassettes, con quienes hacen sonar sus teléfonos móviles como si fuesen transistores, y en definitiva con todos aquellos que ocupan mediante el volumen de sus dispositivos más volumen físico del que el contrato social les ha asignado a sus cuerpos. Son los que quieren hacerse notar en un espacio cuajado de teóricas propiedades privadas, un espacio donde nadie quiere oírlos. Como puede leerse en este anuncio de Pioneer *En realidad yo POSEO la carretera*.

Esto que parece una simple anécdota representa muy bien los valores a partir de los cuales, en muchos casos, ordenamos nuestro pensamiento. Si atendemos al documental *The Rise and Fall of the Boombox* (2010), sobre la historia de los boombox, queda clara la necesidad de hacerse escuchar de quienes los portan. Son la clase social que en los 80 también llenaban las paredes de tags y graffitis en *Stile Wars* (1984), la misma que baila en las calles en *Rize* (2005) y la misma que escuchaba el "Bring the Noise" de Public Enemy. ¿A alguien le extraña que, partiendo como lo hacemos de algunos datos recogidos por estudios culturales desarrollados en Norteamérica, todos los protagonistas y enemigos públicos de los documentales que hemos enumerado sean negros? En un país en el que la propiedad pública no es precisamente un derecho, Les Bloomberg, un académico en lucha contra el ruido, expone que este es el sonido de lo común, y que esto no es

muy bueno. El ruido muchas veces se opone intencionadamente al silencio, la tranquilidad y el orden de lo privado. Y eso, no nos gusta a casi ninguno. Brandon LaBelle también se pregunta sobre este aspecto. Si el sonido es la base y la vía de la comunidad, ¿cómo se puede buscar el silencio sin mutilar las relaciones de esa comunidad?



**3** ¿Cómo puede ser que el sonido de lo común, no lo que pertenece al común, sino la vía misma por la que el grupo se relaciona mediante la escucha, sea más veces objeto de queja, denuncias y delitos que de estudio y reflexión? Como bien dice Juan-Gil en *La Auralidad Consensuada*, son aquellos sonidos que no transmiten directamente información los que se consideran desperdicios, y son esos mismos los que no estamos dispuestos a escuchar. Ese ruido es el que contiene, según Brandon LaBelle, las demandas del Otro, lo que nos permite renovar constantemente nuestra subjetividad. El ruido garantiza conocer al otro que está fuera de mi experiencia. El ruido es la celebración que molesta en la experiencia del que trabaja, del que trabaja en la experiencia del que duerme, del que pide silencio a gritos en la experiencia del que celebra.

En relación a esto último, Garret Keizer está en lo correcto cuando dice que el ruido en un auditorio o un museo no es ruido. En el momento en que se enuncia como arte, transmite información mediante su significado y puede llegar a representar algo. La representación alejada de la vida sería según Keizer lo que caracteriza al arte.

Paul Hegarty, en *Noise/Music*, comienza hablando de la relación del ruido con el arte sonoro -en el capítulo dedicado a este- de una manera no muy distinta. Hegarty dice que todos los sonidos que se dan en galerías y museos son ruido dentro del sistema artístico. Hay que recordar que para Hegarty no todos los ruidos deben ser sonoros, y un garabato en un papel puede ser también una forma de ruido. Así pues, las obras sonoras, el sonido liberado de estructuras musicales y lingüísticas, ese sonido que es materia y espacio al mismo tiempo, parece que, como el ruido, tampoco transmite información en el sistema del arte del que habla Hegarty.

Hay tantas maneras de pensar el ruido desde la estética y el arte sonoro como maneras de entenderlo desde las culturas aurales. A tenor de lo expuesto por Brandon LaBelle -a saber, que el espacio de confrontación política de encontrarse con el otro-, nos preguntamos: ¿Qué tipo de producción artística puede responder o incluso representar esa confrontación, ese espacio de relaciones? ¿Existe alguna manera de regular estos ruidos sin castrar la expresión de las comunidades que los producen? ¿Representan las sonificaciones de datos y otras maniobras similares al espacio virtual en el que trabajan? ¿Lo hace la Fonografía a los espacios físicos a los que se aproxima? ¿Son los mapas sonoros una manera de pensar la geopolítica de esas comunidades?

Por otra parte, dentro del Noise nos encontramos con propuestas y modos de análisis muy distintos. Producción y teoría que, dicho de paso, a veces son parte del mismo discurso. Para pensar esto me han parecido relevantes dos libros publicados a lo largo del último año.



Por un lado el trabajo de Salomé Voegelin en *Listening Sound and Silence Towards Philosophy and Sound Art*: el sonido no es residuo de su fuente, es una materia en la que estamos inmersos de manera parecida a como estamos inmersos en la luz. El ruido en este sentido no es un significante, es una realidad espacio-temporal. Dentro de estos parámetros describe Voegelin la mayoría de los ejemplos de *Noise* en el libro. El ruido no es información porque es medio, no es objeto en el espacio, sino espacio. En esta descripción, el cuerpo se sumerge en el sonido más que escucharlo.

No por casualidad, una buena parte de los ejemplos del capítulo *Noise* del libro de Salomé Voegelin se refieren a Japnoise, que se caracteriza entre otras cosas por su sensorialidad y sensualidad hiperbólica. La revisión del formalismo y la fenomenología de este libro es muy interesante metodológicamente, introduciendo dentro del discurso histórico-artístico ciertas tendencias inmersivas que eran difícilmente asimilables. Responde además a las implicaciones más primarias del ruido con el espacio, eso sí, en un espacio de exhibición artístico controlado, pero no por eso completamente despolitizado.

A esta clasificación se opone casi frontalmente el segundo estudio. El ruido que se reclama en *Noise & Capitalism*, editado por Mattin y Anthony Iles, cuestiona esa clasificación genérica del noise y la exhibición instituyente. Algunos de los artistas que se presentan en *Listening Sound and Silence*, como ejemplos de la escucha corporal del ruido, son criticados como representantes de la Noise-Music en *Noise & Capitalism*.

En este caso, suele hablarse más bien de improvisación y experimentación artística, que se opone a la creación de significados mercantilizables, pero que también se opone y cuestiona las nociones de cuerpo, espacio y género de las que no se ocupa la fenomenología.

Si el ruido asume estas estructuras instituyentes, si se convierte en información comercializable y susceptible de estetización, clasificación, y en fin comercialización, dejaría de ser ruido en cierta manera. La estetización y artístificación lo incluiría en las cánones y medidas culturales, llegando a hablar de buen ruido y mal ruido, como decía Mattin en *Ars Sonora* hablando de la revista *De uire* (*The Wire*, en inglés).

Por otra parte, ¿puede una educación integral solucionar los problemas urbanos, mecánicos y sociales del ruido? Algunas posturas optimistas, como las recogidas en *El imperio de los sonidos*, así lo piensan. Dentro de esta tendencia, es especialmente importante el trabajo teórico realizado por Karin Bijsterveld en *Mechanical Sound*, en el que los estudios culturales de la tecnología tratan de pensar los problemas sociales causados por el ruido. Esta postura optimista que aboga por un progreso tecnológico en que la cultura aural influya en el diseño de los objetos, no salva, si se plantea, algunos de los problemas identitarios y de clase más evidentes en la historia cultural del ruido. Esos que demuestran que, muchas veces, el otro, el ajeno y el pobre molestan por sus modos, sus maneras, su educación. El gran problema del clasicismo en definitiva.

Lo que yo he hecho de una manera más bien chapucera, tiene una intención metodológica mucho más apreciable. He tratado de buscar categorías para con ellas pensar por qué hay algunos sonidos que molestan, por qué hay algunos sonidos que no queremos escuchar, dado que este me parecía el problema principal del ruido, ya sea éste arte, sonido o concepto.

Estos tópicos se han ido repitiendo y remarcando a lo largo del texto. Poniéndolos en fila quizás podamos imaginarlo mejor. **No produce** ni información ni beneficio, muchas veces porque es fruto de la **celebración** ajena que a nosotros ni siquiera nos divierte, es sólo un **desperdicio** que nosotros nos vemos obligados a oír. El ruido es como la gran resaca.

(( ( · )) )

Cuando durante una temporada buena parte de tus lecturas te dirigen hacia el mismo libro o hacia un tema, puedes plantearte varias razones, dependiendo de cómo veas las cosas. Puedes creer que hay una conspiración cósmica, lo cual es preocupante. Puede ser que no leas mucho y que todo te suene más o menos igual, lo que también es preocupante. Puede ser que tu punto de vista se haya cebado con la comodidad de oírse y mirarse a sí mismo, y te esté dejando más ciego y sordo de la cuenta. Puede ser, por supuesto, que haya una moda y que tú, joven afortunado, estés a la última. O puede ser que esa lectura no deja de ser una mosca tras tu oreja porque pertenece a ese momento y a ese lugar.

¿Qué puede motivar que *La poética del espacio*, un libro editado por primera vez en francés en 1957, sea esa lectura? Sonic Acts XIII usó este título con el subtítulo Spatial Exploration In Art, Science, Music And Technology en febrero de 2010; María Andueza le dedica un capítulo de su tesis sobre instalación sonora en el espacio público; Brandon LaBelle dedica otro capítulo al tema en *Acoustic Territories*; Salomé Voegelin lo usa para hablar de la obra de Alvin Lucier. Todos ellos revisan a Bachelard.

El artículo anterior arrancó con el objetivo de repensar el ruido y sus connotaciones negativas. En un intento de recopilar algunas lecturas editadas sobre el tema en estos últimos años, el texto terminó convirtiéndose en una recopilación de problemas y citas sobre las relaciones del ruido con el espacio. Hace poco hablaba con una estudiante de comunicación audiovisual, que me definió el ruido como un problema social que tiene que ver con los espacios domésticos. Al final el ruido, ya sea un sonido o no, también tenía que ver con el espacio.

El sonido es espacio, y en este sentido la fenomenología se presenta como una herramienta imprescindible para analizar el arte sonoro actual. Por esto Alfredo Aracil ha realizado este comentario de *La poética del espacio*, con la intención de introducir este libro como una influencia fundamental a los reseñados después.

Alfredo Aracil se dedica a estudiar y escribir sobre arte y cine. Forma parte del Programa de Doctorado en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, y publica en revistas como Lumière y Carta.



## ¿Por qué hablar a día de hoy de *La poética del espacio* de Gaston Bachelard?

Por Alfredo Aracil

<http://robinsondemantua.tumblr.com/>

“El que ve (realmente) no sabe ver”: esta afirmación, desde su enunciación en la Antigüedad, ha marcado nuestra relación con las imágenes que pueblan nuestro entorno. Estableciendo, a su vez, una serie de roles y jerarquías asociados a la capacidad de ver y poder hablar, así como un complejo sistema de dicotomas que median entre la imagen que percibimos -siempre borrosa y traicionera- y la realidad latente -una suerte de cielo sin contradicciones, situado más allá del mundo sensible, del mundo de las imágenes que nos acecha-.

Aunque primero fueron otros, con Feuerbach y con Marx, y ya en el siglo XX con Debord y Baudrillard, se ha acabado por perpetuar el viejo sistema platónico de las ilusiones: el sistema cavernoso de la representación que oculta y de la imagen traicionera, fenómeno a trascender y a revelar como mero artificio. Culpabilizando a la percepción y a la imaginación, al plano subjetivo, de paso, de todos los defectos de nuestro orden social.

Después, enlazando el espectáculo con la virtualidad y con la hiperrealidad baudrillardianas, llegó el tiempo del revisionismo: la época de la relectura constante, de la búsqueda de “potencialidades soterradas”, de genealogías y de articulación de discursos alternativos, no canónicos, en el que nos hayamos sumidos. Más allá del qué hacer leninista, nos hallamos, pues, encerrados en el cómo hacer, o mejor, en el cómo leer y en el cómo escribir. Congelación de la Historia. (Finalmente) Fin de la Historia. Quién lo iba a decir, el No future que escupieron los Sex pistols allá por 1977 ha terminado por convertirse en la máxima de una posmodernidad perpetuada.

Así las cosas, ¿por qué hablar a día de hoy de *La poética del espacio* de Bachelard? ¿qué es lo que convierte este libro en una lectura más que actual? ¿cuál es la metodología y el problema de fondo que encierra? ¿por qué debemos referirnos a él si queremos enarbolar la bandera de un nuevo formalismo que venga a sustituir al ejército de relectores que centraliza todo discurso?

La poética ha sido siempre terreno privilegiado para la actividad estética. Citando al amigo Ranciere, esta sería algo así como un terreno fértil para la actividad contraria al mundo de la representación mimética pura e instrumental o, también, de la ética de las producciones artísticas. Lo poesía es, por tanto, objeto sin función, anulación de causas-efectos, espacios-tiempos neutralizados; como diría Bachelard, acto sin pasado, y que sin embargo nos devuelve a una serie de imágenes primeras o anteriores, que no ancestrales. Nunca recuperación en forma de cadena causal de un pasado, sino “resplandor de una imagen donde resuenan los ecos de un pasado lejano”. Un impulso, o mejor, la repercusión de una serie de formas encerradas en nuestro sistema cultural, nunca invisibles, sino en estado de suspensión a la espera de un ensueño que genere una imagen capaz de volver a la actualidad, al presente de aquel que mira o de aquel que lee con atención.

en forma de cadena causal de un pasado, sino “resplandor de una imagen donde resuenan los ecos de un pasado lejano”. Un impulso, o mejor, la repercusión de una serie de formas encerradas en >>

>>nuestro sistema cultural, nunca invisibles, sino en estado de suspensión a la espera de un ensueño que genere una imagen capaz de volver a la actualidad, al presente de aquel que mira o de aquel que lee con atención.

El problema, o mejor, la solución a nuestra situación de atasco, no se puede resumir de mejor manera: “¿Cómo una imagen, a veces muy singular, puede aparecer como una concentración de todo psiquismo?” Es decir, ¿cómo puede extrapolar una imagen su forma, la plasmación de su carácter fenoménico, sobre un colectivo heterogéneo de representaciones?

Con todo, siguiendo a Bachelard, deberíamos arañar en el presente de la imagen, en su actualidad, para responder a estas dudas. En un terreno que, por medio del ensueño, del éxtasis de la subjetividad, es capaz de trasladarnos, en contacto con la imagen poética, a un mundo de lengua sin lenguaje cerrado, en el que los significados y las formas que vivimos (no experimentamos como si se tratase del espectáculo que sustituye a la vida) se dan por primera vez. No en vano, incluso en el seno de la imagen mercantilizada, en el mismo signo fetichista devenido en imagen, late también el fantasma de la primera vez, el fantasma de la imagen pura.

Tras intentar dibujar la forma de los elementos de la naturaleza esencial presocrática -fuego, agua...-, La poética del espacio supuso un paso más en el juego de catalogar una serie de formas para la imaginación, es decir, el intento de establecer un inventario de imágenes recurrentes para la actividad poética. Un catálogo que, de acuerdo a Bachelard, para el conjunto de la poesía, es capaz de desestabilizar a la metáfora, y que incluye arquitecturas y espacios vividos como la casa, el sótano, la guardilla o la concha... Es decir, una serie de fenómenos que se nos presentan cuando somos capaces de abordar la imagen sin reservas. No obstante, como escribió Bachelard, “el sujeto que habla está entero en una imagen poética, porque si no se entrega a ella sin reservas, no penetra en el espacio de la poética de la imagen”.

En ese sentido, Bachelard incluso consigue cancelar el psicoanálisis como herramienta única a la hora de desvelar el origen de las imágenes, proponiendo en cambio ir al encuentro de la imagen pura, situada más allá de la crítica. Como explica el propio Bachelard de su método, la fenomenología de la imagen, a ojos de un psicólogo, consistiría tan solo en una mera asociación audaz de imágenes, mientras que para el psicoanalista, acostumbrado a la audacia, se trataría de un análisis demasiado superficial, ya que lejos de la búsqueda de síntomas, excluiría la centralidad de la causa y el efecto.

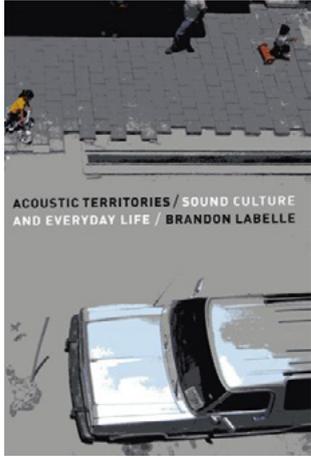
Sea como fuera, “el fenomenólogo toma las cosas de otra manera; más exactamente, toma la imagen tal y como es, como el poeta la crea y trata de hacerla propia... Lleva la imagen hasta la frontera misma de lo que se puede imaginar. Por muy lejos que esté de ser poeta, intenta repetir para él la creación, continuar, si es posible, la exageración. Entonces la asociación ya no es encontrada, padecida, es buscada, es querida. Es una constitución poética, específicamente poética”. Así, de repente, el yo que lee se convierte en otro, en el yo que articula la imagen poética. Se cancelan, pues, las diferencias entre el supuesto creador y el llamado intérprete. Desapareciendo, de esta forma, toda mediación. Rechazando, pues, la supuesta ignorancia de aquel que en principio es incapaz de crear. Proponiendo, en cambio, una nueva relación entre las imágenes y el sujeto que es capaz de atender a su resonancia.

No en vano, las verdaderas imágenes poéticas, aquellas capaces de desencadenar todo este fenómeno de formas que subyacen en nuestra imaginación, deben ser atacada así. Trabajar con ellas no debe resumirse en la imagen de un paciente sentado en el diván de un psicoanalista, hoy gestor cultural. Así como tampoco debemos usarlas o interrogarlas como si se tratase de un arcano, o sea, como si a través de ellas fuese posible desvelar o transformar, de forma directa, el orden social vigente. La imagen, en resumen, debe ser vista o escuchada como una superficie que refleja al ser humano.

A pesar de no estar del todo de acuerdo (nos han obligado a dudar) con Bachelard en que “en el reino de la imagen no puede haber contradicción”, lo cierto es que, hoy más que nunca, resulta necesario establecer un punto operativo que nos permita, sin caer en la dialéctica de lo verdadero y la ilusión, convivir con el espectáculo exterior, ayudándonos, de paso, “a desplegar una grandeza íntima”. En definitiva, parafraseando a Bachelard, toda nuestra memoria debe re-imaginarse en presente.

((( · )))





*Acoustic Territories. Sound Culture and Everyday Life*

Brandon LaBelle

Ed. Continuum

1 de abril de 2010

ISBN: 9781441161369

Fue al llegar a *Acoustic Territories* cuando me vi obligado a releer y reescribir buena parte del texto sobre ruido al que estas reseñas acompañan. Todo lo que yo quería decir sobre las políticas del espacio y el ruido -lo que hubiese querido decir y lo que me gustaría haber pensado antes- ya estaba en el capítulo “Ethical Volumes of Silence and Noise”. Y además, mucho mejor escrito.

LaBelle resuelve perfectamente el problema cultural de las políticas anti-ruido con lo que él llama una domesticación del espacio público. Partiendo de Bachelard y de su concepción del hogar como imaginario, describe una emergencia de lo interior hacia lo exterior, una domesticación del espacio, una “cabañización” del espacio común. El silencio se convierte en una calma simbólica de lo doméstico, lo que podemos controlar, y de este modo se transforma en el regulador del contrato social. Ruido y silencio son, así, factores para contabilizar el grado de libertad de las personas.

¿Cómo regular el ruido sin regular la libertad? ¿Cómo mandar callar sin destruir el nexo de las comunidades? Evidentemente la respuesta se basa en hacer política desde las diferencias. El disturbio se convierte muchas veces en una manera de conocer al Otro. Una política de la confrontación como vía del consenso.

El ejemplo usado por LaBelle, como el extremo de represión al que puede llevar el silencio, sirve de paso para hacer una revisión sonora del panopticismo han querido sacar antes con desiguales resultados. Para citar el más interesante glosamos en el *Ctrl+C*, editado por el ZKM. El autor de *Acoustic Territories* habla de la primera ley de silencio en las celdas de la Prisión de Auburn en 1821. El silencio hace el papel de la luz en el texto de Bentahm y la revisión de Foucault. Esa luz que era mejor que la oscuridad es este silencio. ¿No describía Salomé Voegelin el sonido como una oscuridad en la estoy inmerso?

El silencio es descrito, así, como violencia; ya lo sabían los que aplicaron el aislamiento sensorial en Guantánamo. El silencio se usa en aquellas cárceles como espacio de remordimientos, como purgatorio. El control del silencio es un ejemplo más del monopolio de la violencia.

IMPRESINDIBLE.

J.L.E.



*Cromosoma*  
**SUSTAINER**  
 Libre descarga (MP3)  
 Miga  
 Julio de 2010



El descubrimiento del mapa cromosómico humano, y por extensión el de los otros animales, representa un ejemplo de cómo el conocimiento humano puede presentarse de una forma sencilla, aunque a su vez implique profundas connotaciones y aplicaciones prácticas. Sin embargo, hasta ese momento muchas personas intentan complicaciones que no funcionan, pero que poco a poco contribuyen a "la causa".

Cromosoma es, en cierto sentido, un cariotipo del ritmo "bien temperado" en la música electrónica. Aquellos de vosotros que hayáis intentado el ejercicio del ritmo con vuestras máquinas y ordenadores sabréis que, comúnmente, uno navega entre las orillas de lo arrítmico y de lo aburrido. Cuando se añaden muchos elementos, el ritmo se vuelve caótico, y cuando se utilizan pocos, aburre al poco tiempo. Si además añadimos a la ecuación algo de aleatoriedad, la cosa se complica por cuatro. ¿Qué hacer en estos momentos de incertidumbre? Pues simplemente recurrir a este trabajo de Sustainer, donde encontraremos una guía de la estructura de un ritmo electrónico preciso, sencillo, y el aún más difícil, bello e interesante.

Miquel Parera Jaques  
<http://sonicsquirrel.net/detail/artist/Miquel+Parera+Jaques/3710>

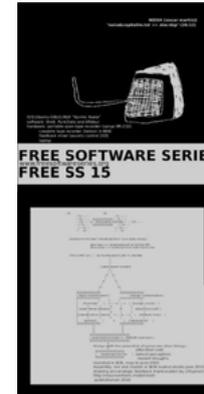
*Quebrantos*  
**JAVIER HERNANDO**  
 Libre descarga (FLAC/MP3)  
 conv  
 Junio de 2010



Cuando escuchamos un tema pop, solemos sentir cierta sensación de control. Conocemos lo que está pasando y -es más- somos capaces de predecir lo que sonará. Esto tiene que ver en parte con la repetición de estructuras y en parte con puntos de referencia tonales y rítmicos bien definidos. Es como el camino de casa al trabajo, descontando ciertos imprevistos: estamos seguros de que la mayoría de las veces encontraremos el mismo paisaje, la misma gente y además tardaremos casi lo mismo.

El trabajo de Hernando nos "impone" un paisaje incierto, representado por una paleta sónica inusualmente monocromática, como si hubieran inundado las calles por las que solemos pasar, y ahora en vez de caminar tuviéramos que bucear. Las referencias temporales se diluyen, todo se moja, y en lugar de ir hacia algún sitio exploramos uno nuevo.

Miquel Parera Jaques



*noise & capitalism.txt* >> /dev/dsp  
**NOISH**  
 CDR (200 copias)  
 Free Software Series  
 2010

He de reconocer que en los últimos años ha habido muy pocos trabajos dentro del noise patrio que hayan llamado mi atención. La mayoría de ellos me han llegado vía Desetxea, ese depósito-netlabel bien conocido por todos y dirigido por el gran Mattin. Hará ya como unos tres años cuando el de Getxo decidió ampliar estrategias y abrir este nuevo apartado llamado Free Software Series, sello en formato cdr con ediciones de 200 copias para la publicación de trabajos experimentales realizados exclusivamente con software libre. La última referencia aparecida en su catálogo es este excelente nuevo trabajo del artista barcelonés Oscar Martín (NOISH), una pieza única de 26 minutos producida con Shell, PD y Ardour corriendo bajo Linux (Karmic Koala). No sólo basa todo su sonido en software sino que utiliza también diverso aparataje analógico (grabadores de cinta, pequeño mezclador para producir feedback, etc.), ampliando su paleta tímbrica. De esta colisión entre el mundo analógico y el digital, NOISH saca una buena lectura en esta pieza, un fino trabajo de texturas superpuestas, y su mejor producción hasta la fecha donde las virtudes de pasados trabajos son desarrolladas en un continuo devenir orgánico, construida casi a golpe de cincel, con todos sus ángulos y formas muy bien definidas dentro de una estructura que, a pesar de su firmeza y aparente abstracción, se mueve perfectamente en múltiples direcciones, imprevisibles, asimétricas. Gran trabajo, no hay duda.

[ ube ]  
<http://www.con-v.org/>



*Sediments*  
**JAZZNOIZE**  
 Libre descarga (MP3)  
 Just Not Normal  
 Julio de 2010

Una de las cosas que se acaban aprendiendo durante los estudios de psicología es que no existe un mundo "exterior" objetivo. La relación entre la personalidad, los determinantes biológicos y el ambiente es multidireccional, influyéndose los unos a los otros de forma compleja. Desde esta perspectiva, lo que ves cuando haces una foto es en parte la realidad y en parte una mentira, puesto que en el papel no se pueden plasmar los sentimientos, las expectativas, los olores... Lo mismo ocurre con una grabación de audio: se necesita un cierto trabajo de manipulación artística para insuflarle vida real, personal y psicológica al sonido del mundo. Los pioneros en estas técnicas >>

>> fueron Schaeffer y los "acusmáticos", quienes además añadieron el determinante de la diversión, el juego, como componente esencial del momento de la manipulación sonora.

Este trabajo de Jazznoize bebe de las fuentes de la música concreta y acusmática, sobre todo y estéticamente hablando del universo de Henry. Se destila en todo momento la impresión de estar ante un juego acústico, una invitación a la mirada personal del autor y a la participación activa del oyente. Sediments nos invita a escuchar y a plantearnos si lo que escuchamos es parte de nosotros. A su vez intuimos con claridad la fluidez creativa del proceso metamórfico, casi alquímico, por el que han pasado las grabaciones originales. La frialdad supuesta de la música experimental electrónica se diluye ante la seguridad de encontrarnos delante de una acción creativa de estudio (de arrastrar, tocar knobs, subir pitches) que nada tiene que envidiar a la supuesta calidez de una interpretación al piano.

Miquel Parera Jaques.



Primer encuentro sonoro entre el bonaerense Calarco y el australiano James McDougall (conocido también como Entia Non) para Siridisc, excelente sello de Edinburgo dirigido por el drone master David Wells, curator en el pasado del magnífico *The Locus Of*. Primer encuentro, aunque no del todo compartido ya que de los tres cortes que presenta este álbum sólo uno de ellos en realidad está firmado por ambos; los otros dos cortes son piezas en solitario, lo cual no impide que el disco entero esté perfectamente ensamblado como un todo, como unidad formal y conceptual. Tres maravillosos paisajes sonoros basados al cien por cien en grabaciones de campo, tres ejemplos de paisaje nocturno un tanto deshumanizado e intimidante a ratos, pero no por ello menos bello, donde las piezas se van intercalando de una manera natural, sin artificios, en un todo fluido que nos mantiene atentos al más mínimo detalle. De tempo pausado, sin sobresaltos pero acumulando tensión en determinados espacios, reductos encontrados de una memoria sonora reformulada a base de fragmentos que una vez reestructurados modelan un cuerpo sonoro orgánico en una sola pieza. Hasta la fecha, ningún trabajo firmado por el bonaerense, bien en solitario o en colaboración, nos ha defraudado, siempre mantiene unos estándares de calidad muy altos, y en este 'reduced spaces' no iba a ser menos. Excelente y muy disfrutable.

[ ube ]



Último vinilo de Evol (proyecto pilotado por Roc Jiménez de Cisneros, en esta ocasión junto a Stephen Sharp) en el sello ALKU. El concepto de partida del disco es una revisitación al sonido

del preset *What The?* del sintetizador Roland *Juno Alpha*, diseñado por Eric Persing en 1986, sonido muy popularizado en los 90 en la música disco, en los submundos Rave y en las pistas de coches de choque. Pero no es esto lo que encontramos en el vinilo (aparte de alguna reminiscencia tímbrica), sino dos tracks (una por cada cara) de pura "radical computer music" más dos pequeños loops palíndromos al final de los surcos.

A nivel compositivo, las dos tracks son muy distintas entre sí a pesar de tener en común el mismo "generador sonoro", y para ello Roc y Stephen han programado el software que explora las posibilidades sonoras de diferentes conceptos matemáticos. **caraA**: basada en la organización y superposición de arrays de notas ascendentes-descendentes que construyen un bloque de ondas monolíticas. **caraAA**: basada en conceptos de multiestabilidad usando retículas simétricamente rotas que crean patrones similares.

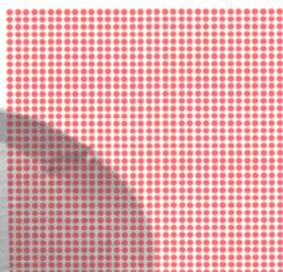
Independientemente de la sofisticación matemática, después de unas escuchas y dejando a un lado los conceptos propios de la música experimental, el disco en su cara A te lanza de lleno a alguna especie de atracción de feria o racing de dimensión cuántica paralela, donde la tecnología y la naturaleza han evolucionado por otros cauces más elásticos... La cara B es como oír freejazz del planeta Thalassa en un disco que pierde continuamente el centro, mientras ruedas por una pendiente esquivando insectos alienígenas que gritan con megáfonos...

Tal vez, después de unos minutos, el disco llega a hacerse previsible en su evolución, y quizá un poco monótono. En cambio el planteamiento del directo (que pudimos escuchar en Barcelona el pasado día 12 oct en la Felpa, organizado por *l'ull cec*) me pareció más interesante por su dinamismo, la riqueza tímbrica y morfológica extraída al "What The?", y sobre todo por una de las cosas que más enganchan de los directos de Evol, su impredecibilidad, que te mantiene atento sin saber adónde vas, dándote momentáneos respiros de silencio, lo justo para coger aire y volverte a sumergir en mutantes funciones matemáticas, a veces repetitivas como paredes de ladrillo, a veces brillantemente absurdas.

[oscar martin]

<http://alkualkualkualkualkualkualku.org/>  
<http://lullcec.org/>

((( · )))



Ashley L. Wong estudia Digital Image/Sound y Bellas Artes en la Concordia University de Montreal, y Culture Industry en la Goldsmiths University de Londres. Es también cofundadora del colectivo DOXA y colaboradora en Sound & Music. Desde LOUDSPKR participa en Ursonate con un estudio sobre los sonidos y ruidos de la recesión económica, dando ya por supuesto que el sonido y las escuchas son medios de conocimiento y posible evaluación de la realidad socio-económica actual. Se plantea esta pregunta simple y colaborativa:

WHAT IS THE SOUND OF RECESSION?

Ashley L. Wong  
<http://www.loudspkr.org/>

## WHAT IS THE SOUND OF RECESSION? Listening + Reflection: Towards a New Social Practice

SOUND OF EBB / compilation  
 2010

It has been 2 years since the beginning of the global financial crisis in 2008. Since then we can see a shift in the global consciousness in the collapse of the American dream, the rise of the developing world such as China, India and Brazil as emerging economies, and the realities of global warming and shifts in weather patterns and incidents of extreme weather. The financial crisis is linked with an environmental crisis where the planet can no longer sustain the mass production of waste and exploitation of its natural resources, which have been perpetuated from notions of technological progress in the growth of modern civilization. Today, we also begin to see the affect of digital technology, mobility and globalization as a new social force as society becomes more and more complex and networked. These are just some of the vast changes that are at hand that come in a moment of economic turmoil. The global recession connects many interrelated crises that exist throughout the world - individual and local crises from the collapse of banks in Iceland, to factory closings in Italy to the subprime crisis in America. Together they begin to illustrate a larger concern and a need for widespread change on a social, political and economic level.

In recession, on the level of the everyday, is there opportunity to take the time to slow down, stop, listen and to reflect and reassess your values and desires? Less money, also means less desire to spend, to go out and be free and frivolous. It forces one to become more economical and reserved – it opens up for a space and time for reflection. In unemployment, one is ejected from the system of routine and 9 to 5 work. Time becomes unstructured, which allows for the opening up of other rhythms and possibilities.

Perhaps recession is a chance to reclaim time and to become attenuated to the natural rhythms of the self, society and the environment. Perhaps it is a time that can be used to cultivate new skills or find simple pleasures in reading, conversation or craft, rather than continually striving for career, success and wealth. Perhaps there is value in taking care of the self not only in a time of recession, but for a healthier, more sustainable existence. Perhaps recession is a chance to find a new way of life, to reform old habits and to break patterns of thought and practice.

Listening becomes integral to understanding the world we live in. We need to take the time to hear and sense the changes so we can reflect on the effects of our actions and adapt. In the contemporary capitalism, reflexivity and criticality has been lost to progress, speed and accumulation. We need to maintain constant reflection to respond to a vastly changing world and to continually learn in a way that responds to the social and physical environment and to understand the effects of our actions. Listening becomes a process in understanding and engaging with the self in the world and responding to it through experience.

Sound of Ebb is a project that encourages listening and reflection through a creative process to articulate something about ones' social / political environment. It is a project that attempt to collectively understand the recession through individual experience and creative responses. In summer 2009, an open call was sent out asking artists working with sound to respond to the>>

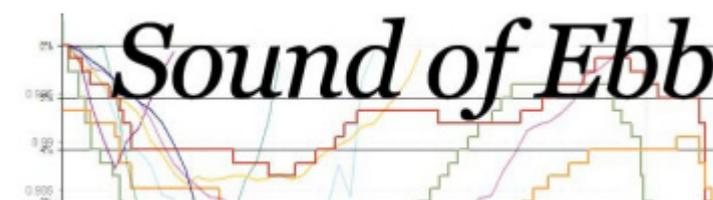
>>question: What is the sound of recession? The open call was distributed through various online networks and mailing lists. Over 55 sounds were submitted from 15 countries around the world. Submissions ranged from field recordings, pieces of music, compositions, radio plays, to soundscapes. From the submissions, 15 sounds were selected to create a compilation that reflect the diversity of the ideas and practices.

The sounds submitted express a critique of media, governments and economic systems that spread panic and anxiety. They reflect an experience of crisis from homelessness, poverty, store closures and workers protests, but at the same time, they try to strive for new meaning found in the moment. The sounds are personal and playful and express a mood of uncertainty from a grounded everydayness. Some of the sounds express a doubt in the system and the meaninglessness in the abstractions of speculative capitalism that straps our financial security into a fictive collectively produced system of value. Melanie Gilligan's expresses some of these ideas in her film - 'Popular Unrest' (<http://www.popularunrest.org/>), but also begins to suggest how the human spirit can mobilise itself for change. How can we begin to connect ideas and values on an individual level to induce change collectively on a mass scale? How can we abort from a system that has been created and that has failed, and how do we begin to rebuild it as we would desire?

A year-on into the project, the question of recession continues to remain relevant. The effects of the recession in Europe and the UK are only starting to unfold. For this reason the open call remains open for contribution. But now as we begin to understand more the extent of the crisis, what can we begin to consider as potentials for change? It is not helpful to simply to wait for the economy to fix itself and pick up again. There is great need for deep listening and reflection as a on-going practice to induce many levels of change. For now, how can we begin to re-imagine a new system? What new values and ways of life can we sustain? Is it possible to ask: What is the sound of 'reemergence'? Or what is the sound of the future? What does the new world sound like and where are the hopes and possibilities now, as we understand the need for change?

The title 'Sound of Ebb' is derived from the term 'ebb and flow' when speaking about waves. When the tide recedes as in a time of recession, it leaves a empty, hollowing sound in contrast to the crashing of waves - an inhale as opposed to exhale. A lull, a gap and space in time to breathe and reflect and get back to our senses. In this space perhaps we can reorientate ourselves in the world and find a new social practice that is more sensitive the self, to others and the environment. Perhaps there is a need to be more collaborative and to move away from individualism, goal-oriented thinking and notions of property, wealth and power. Sound has the potential to produce new spaces, social environments and architectures of society. By asking 'what is the sound of the future?' what mobilising affects can sound have on a collective imagination approach and create new visions and realities of the world?

Download the full Sound of Ebb compilation here:  
<http://www.loudspkr.org/soundofebb.html>



### Tracklisting

#### 1.

Name: **Nicola Bogo**

Location: Italy

Title: *economiccrisis*

The feeling of loss and of misunderstanding on 9 overlapping voices of the first ministers of the 8 major countries and the President of the European Union talking about the NEW global crisis (every speech is taken from registration of the recent G8 or the World Economic Forum). So many words that no one can understand the sense.

Bio: Born in Ferrara in 1981. Lives and works in Ferrara, Italy. He graduated in Clarinet at G. Frescobaldi Conservatory in Ferrara under the guidance of Paolo Ravaglia. He also studied bass, guitar, and synthetic instruments since 2001. Since 2009 he began applying the study of music to other artistic disciplines i.e. visual arts, installation, film, soundscapes and has been working as a sound designer with the art group LaCRUNA.

[www.myspace.com/luomosbilenco](http://www.myspace.com/luomosbilenco)

#### 2.

Name: **Heidrun Scharamm**

Location: Berlin, Germany

Title: *Eine ganz reelle Zahl (Sound of Zero)*

Basis of this conceptual sound composition: the word "Null" sampled from German TV news-cast "Tagesschau" as one of the most frequently used word at the beginning of the economic crisis. Different drones of the stretched word "Null" (english: zero, null) - move like waves, side by side, or one after the other, from major to minor. Out of this soundtrack, the original sound appears: "Null" - "Komma" - "Vier" - "Komma" - "Drei" - "Null" - "Wachstum".

Bio: Heidrun Schramm is a sound artist / composer working in the fields of electro acoustic music, installation, radio art and theatre. Her compositions are often based on samples of classical instruments, field recordings, everyday objects and self-made instruments. Her work has been presented in Hamburg, Berlin, Istanbul, Belgrade, Kalamata (Greece), Rotterdam, Barcelona. She holds a master degree in Sound Studies at the University of the Arts, Berlin.

<http://www.myspace.com/sonatarec>

#### 3.

Name: **Martin Lukanov**

Location: Sofia, Bulgaria

Title: *piece#45*

This is a piece consisting of "summaries" of six different news about the economics in Bulgaria, the upcoming (now past) elections for prime minister and the extreme nationalism shown on them, done in bulgarian morse code.

<http://www.myspace.com/gokkuchan>

<http://www.pffidk.com/>

**4.**Name: **GX Jupiter Larsen**

Location: A recycling center in Hollywood California.

Title: *Shatter*

The homeless are having a more difficult time finding recyclables in the residential trash of the middle class. The once affluent professionals, skilled laborers, and middle management types are all now selling glass and cans to local recycling centers themselves. Since these days, every penny counts...

Bio: GX Jupiter-Larsen is based in Hollywood. He's been active in a number of underground art scenes since the late 1970s. Jupiter-Larsen has been involved in punk rock, mail art, cassette culture, the noise music scene, and zine culture. During the 1990s he was the sound designer for the performances of Mark Pauline's Survival Research Laboratories. His best known work's as the founder of the noise act The Haters, who've performed all over the world, and appear on over 300 CD & record releases.

<http://www.jupiter-larsen.com>

<http://www.polywave.us>

**5.**Name: **Sean Burn**

Location: Tyneside, Northern England

Title: *Sack Round the Freezing Tree*

A response to the tumultuous events in London this spring at the time of the G20 meeting/ protests and very much inspired by Brechts poem spring 1938. While not comparing our times to the coming world war that Brecht wrote about we are nevertheless all losers in the invidious if subtle war currently taking place against our environments, our economies and our freedoms.

Bio: Sean Burn is a writer, performer and outsider artist with a growing international reputation. actively involved nationally in disability arts, he was shortlisted for a Dadafest Disability Arts Award 2009. His thirty poetry films have received many screenings worldwide, as well as at Tate Modern and National Film Theatre Studios, London. His exhibitions / installations / performances have been presented and toured with Arcadea, Cesta, Czech Republic, Dada-south; Interarte, Germany, and the Live Art Development Agency and beyond. He has had three CDs of his work released, most recently 'Speaksong' (with Gareth Mitchell).

[www.gobscure.info](http://www.gobscure.info)

Work: 61mb in wav format - 3 mins duration

(a poetry film version is also available on request)

licenced under the Creative Commons Attribution-Non-Commercial-Share Alike 2.0 UK: England & Wales Licence.

**6.**Name: **Patrick Hough**

Location: Dublin, Ireland

Title: *The Day Martina Was Born*

*The Day Martina was Born* is a short experimental radio piece based on the oral history's and stories passed on by the artists Uncle, who's family grew up near Fanad head, County Donegal Ireland. Many of the stories passed on recounted the terrible poverty that faced the people of Ireland throughout the country's history, memory's of which faded fast in the country's boom years of the Celtic tiger. Now that we once again face into the abyss of economic crisis these story's and

history's of a not so distant Ireland remerge. This piece seeks to capture the atmosphere of these oral history's incorporating all the embellishment and hyperbole that comes with them.

**7.**Name: **Martin Bizarro**

Location: Torquay, England

Title: *Torquay is Closed*

This is Torquay on the south coast of England. I wandered around a couple of shopping arcades noting what was closed or struggling. The sound quality isn't very good – I was speaking into the microphone on my camera.

**8.**Name: **Xesús Valle**

Location: Galicia, Spain

Title: *Mass layoffs*

In this field recording we can hear workers denouncing mass layoffs in a company. Unfortunately this is the norm nowadays everywhere. Taking advantage of the excuse of recession to increase profits by having the lowest cost plan. True recession in most cases, are workers' rights

License: Creative Commons License. Share alike.

Bio: Xesús Valle is a Galician sound artist who develops several audio projects, field recordings manipulations and electroacoustic compositions. He performs solo, in combos and with the Orquestra de Música Espontánea de Galicia (O.M.E.GA), conducted Improvisation Orchestra formed by a group of about twenty musicians, in which creates and manipulates its own sounds on the computer in real time, as well as creates sound spaces for theater, film, radio and internet. He has been selected for the artistic residencies of Binauralmedia.org in Nodar (Portugal) and created the sound space of the drama "Crónica de días enteiros, de noites enteiras". Its whole discography is released at "alg-a netlabel", Galician netlabel (where he has been working as curator) and Notype/Nishi (Canada), Test tube (Portugal), Mandorla (Mexico) or Ruidemos (Spain).

<http://www.myspace.com/xesusvalle>

<http://www.myspace.com/omegalicia>

**9.**Name: **Obsil**

Location: Siena (Italy)

Title: *Capitalism is an empty factory*

This composition can be described as an imaginary (and cerebral) soundscape of the life inside one of the factories that are going to close in Italy (...in Europe, in the World). In other words, as an enormous empty space where just some of the machines are in function; a sort of desert where the human and machine sounds jumble up like gloomy mirages.

Bio: Obsil is a project by Giulio Aldinucci. He was born in Siena in 1981 and began learning music when he was a child. He has been active in the field of avant-garde music since 1999, working on music for movies, short movies, theatrical performance and installation. He also took part to compilations and collective works. He has made two albums: Points (CD, Disasters by Choice - 2006) and Distances (CD, Disasters by Choice - 2009). His third album will be released on CD by the label Symbolic Interaction in the first quarter of 2011.

[www.obsil.com](http://www.obsil.com)

**10.**Name: **Seth Cluett**

Location: New York, USA

Title: *zero balance (drawing zeros)*

'zero balance (drawing zeros)' is a direct recording of the drawing of zeros on paper. The repeated task is an attempt to center myself as I feel the gravitation pull of the thousands of bank balances approaching zero with each passing hour of the present economic recession.

Bio: Seth Cluett (b. 1976, Troy, NY) is an artist, performer, and composer whose work ranges from photography, and drawing to video, sound installation, concert music, and critical writing. Engaging the boundary between the auditory and other senses, his work is marked by a detailed attention to perception and to sound's role in the creation of a sense of place and the experience of time. The apparent tranquility of Cluett's work - at once gentle and un-nerving - is concerned with the rapidly shifting sensory landscape of technological development and urbanization.

Cluett's work has been shown and/or performed internationally at numerous institutions and festivals.

<http://www.onelonepixel.org>

**11.**Name: **Norman W. Long**

Location: Chicago, IL USA

Title: *Outside my widow, 4th of July, South Side of Chicago (edit)* 5:00min mp3

The question of what is the sound of recession haunted me for a couple of days before I decided to do this piece. Especially since I am one of many African Americans who have been affected by this recession and lives on the south side of Chicago, which is predominately African American. The recording of my neighbors setting off firecrackers, roman candles, etc. in the rain is a response to the economic silencing a recession does to a community. I see/hear the fireworks as a celebration of existence more than a celebration of freedom, liberty and or patriotism.

Full version: 73:00min:

<http://www.archive.org/details/OutsideMyWindow4thOfJulySouthSideOfChicago>

Bio: Norman W. Long is a sound artist, designer and composer, born and raised on the South Side of Chicago. He studied art and sound composition at the San Francisco Art Institute and then earned a Masters degree in Landscape Architecture at Cornell University. Combining his interests in sound, music and designed environments, he has made numerous performances and installations at galleries and public spaces in the Bay Area, Ithaca and Chicago.

<http://www.myspace.com/differanceengine>

<http://www.podomatic.com/profile/dubcology>

**12.**Name: **Margarita Angel**

Location: Cali, Colombia

Title: *Blue screen of Death*

An error of the system? A bug inside? when did it start? it's the actual government or it comes from the past? It is a matter of memory, blank memory, it seems that we don't really want see or hear. A little echo just pass almost imperceptible and still reminds the country has more than 50 years of war, a fight of sides where the people seems not to care, people that hold an economy of war, hopping some day more investments for study, social security, and health. They believe that

the new upcoming politician will accomplished his promises. Now our neighbour has freeze all diplomatics relations, no commerce between the two countries. Capitalism, socialism or communism? Whatever they are, their real interests are themselves, not the people.

Bio: Born 10 october 1985 in Cali, Colombia. Since I began working with video, I've been interest in the idea of being present in "a reality" and how it could be distorted. In this aim, sound has been an essential part in my work; I could lead into image without a "real" image. Currently i'm working on my thesis for my Bachelor degree in Visual Arts and Aesthetics at the Universidad del Valle (Cali, Colombia).

<http://margaritaangel.wordpress.com>

<http://www.myspace.com/ministeriodelaire>

**13.**Name: **Song-Ming Ang**

Location: London, UK

Title: *For Ebb (Falling)*

When there is a recession people are poor. Some resort to stealing. This is a poor man's version of James Tenney's "For Ann (Rising)".

Bio: Song-Ming Ang is an artist, musician, and writer. Write him a letter telling him something personal about yourself and he will send you a personalised mixCDR in response. Full details at:

[www.circadiansongs.com](http://www.circadiansongs.com)

**14.**Name: **UBERMORGEN.COM**

Location: Internet / Austria

Title: *The Sound of eBay*

Using eBay user data, The Sound of eBay generates unique songs (Soundcoding: Stefan Nussbaumer, Visualcoding: LIA). By simply entering any eBay username and clicking "generate", the robots sprawl out into the net to collect data, bringing it back to the SC3 Supercollider sound-generation engine. The complex software-machine starts generating a score-file which is then transformed into a unique song.

"The Sound of eBay" transforms a role-model of individual commodities market in an "ARTitude" of robotic configurations and strings, swapping personalized and compositional business dreams with sound designs from secure client accounting. Using the concept of creative destruction, this entertainment-aggregation is tuning in a mind-blowing cutup, pushing the contemporary lifestyles over the edge and combines it with transformable delays of post-realistic business-analysis.

Bio: UBERMORGEN.COM is an artist duo created in Vienna, Austria, by lizvix and Hans Bernhard. Their open circuit of conceptual art, drawing, software art, pixel painting, computer installations, net.art, sculpture and digital activism (media hacking) transforms their brand into a hybrid Gesamtkunstwerk. The computer and the network are (ab)used to create art and combine its multiple forms. The permanent amalgamation of fact and fiction points toward an extremely expanded concept of one's working materials that for UBERMORGEN.COM, also include (international) rights, democracy and global communication (input-feedback loops). "Ubermorgen" is the German word both for "the day after tomorrow" and "super-tomorrow".

<http://www.ubermorgen.com>

<http://www.sound-of-eBay.com>

<http://www.sound-of-eBay.com/visualcoding.html>

15.

Name: **Jonathon Keats**

Location: San Francisco, CA, USA

Title: *Field Recording of One Dollar Deflating for One Minute at a -1.4% Inflation Rate*. A one dollar bill was placed in a safe for one minute on July 24, 2009, when the inflation rate on the United States dollar was -1.4%, according to the Bureau of Labor Statistics. This is an unedited archival recording of the dollar bill deflating.

Bio: Acclaimed as "a poet of ideas" by the New Yorker, Jonathon Keats is an experimental philosopher and artist notorious for his pornographic movies for plants and his attempts to genetically engineer God. His exhibitions at venues including the Berkeley Art Museum and Yerba Buena Center for the Arts have been documented by the BBC and PBS. He has been a visiting artist at the University of California and Montana State University, and has been awarded fellowships by Yaddo and the MacDowell Colony. He is represented by Modernism Gallery in San Francisco.

[http://www.modernisminc.com/artists/Jonathon\\_KEATS/](http://www.modernisminc.com/artists/Jonathon_KEATS/)



(( ( · )) )



Carlos Suárez estudia musicología y etnomusicología en Venezuela, donde desarrolla investigaciones sobre las áreas amazónicas y afroamericanas caribeñas. En la actualidad trabaja en los colectivos *Escoitar.org*, *SINSALaudio* y *Alg-a*, que han publicado algunos de sus trabajos. Colabora con un texto escrito en primera persona donde explica sus razones contra la influencia del arte conceptual oficial en el noise.

Carlos Suárez Sánchez  
<http://www.escoitar.org>

Uno debe crear sus propios sistemas para no ser esclavo de otros hombres.  
**William Blake.**

Con este texto quiero exponer algunas razones por las que no me interesa trabajar con el ruido sometido a los preceptos del arte conceptual. Sin embargo tengo claro que sería falaz afirmar que se puede escapar totalmente a estas tradiciones estéticas, ciertamente la influencia de una tradición como el arte conceptual es inevitable.

Miguel Ángel Fernández Ordóñez, Gobernador del banco de España, dijo: "Al capital no le gusta el ruido". Evidentemente, Fernández Ordóñez no se refiere al ruido con el que trabajamos los artistas sonoros. Lo que intenta con su frase es darle una connotación negativa a las opiniones adversas a su idealismo, relacionando las críticas con una palabra considerada fea y desapacible por la opinión pública: ruido. En cierta ocasión grabé los sonidos de un río que cuidaba una asociación ecologista de Pontevedra. Escuchando el río le comenté a uno de los ecologistas que el río hacía un ruido muy interesante cuando pasa bajo un puente, y el hombre dijo rotundo: !!! Nuestro río no hace ruido !!! Este prejuicio negativo de la opinión pública sobre el ruido es lo que aprovecha Fernández Ordóñez para hilar su frase, pero ¿qué profundidad de conocimiento puede tener un banquero sobre el ruido? Yo les digo, no tiene ni puta idea de lo que es el ruido.

Lo cierto es que el capital es el mayor generador de ruido del mundo, al mantenernos como sus músicos-esclavos moviendo sus minas, fábricas, ciudades, centrales eléctricas, etc. Podríamos decir que el ruido es la principal manifestación acústica del capital o que el capitalismo es un amplificador del ruido planetario, y el crecimiento económico es el potenciómetro de ese brutal amplificador. Comparada con esta descomunal masa de ruido, el ruido que producimos los artistas sonoros es infinitesimal. Llegar a inferir que el ruido es anticapitalista porque un banquero intenta interesadamente relacionarlo con las críticas a sus creencias económicas sería, desde mi punto de escucha, conceptualizar sobre una premisa engañosa. Da igual si llegáramos a esa conclusión arrebatados por un limbo consciente o inconsciente, esta "conclusión" se convertiría en un sofisma inútil por su falta de rigor y profundidad analítica. En la actualidad la mayor parte de las obras que se basan en el arte conceptual solo son efectismos oportunistas, variaciones o refritos, y por más que el artista se esfuerce en darle una apariencia de nueva genialidad es fácil percibir que estos performances solo son otro sordo y aburrido bluff.

En todo caso, desde mi punto de escucha todas estas elucubraciones conceptuales son la superficie del ruido, una definición teórica que desde mi experiencia resulta inútil a pesar de estar sustentada por un constructo ideológico descomunal. Creo que el ruido poco tiene que ver con teorías o teorizaciones, y sí con una cantera sensorial desbordante que se percibe en la experiencia de la escucha y la manipulación creativa directa. Una minúscula parte de sus incógnitas se puede aprender o descifrar, conceptualizándolo o a través de teorías y teorizaciones. Por ejemplo, si nos dejamos llevar por banalidades y teorizaciones, podremos llegar a la revelación genial de que todo es ruido, y físicamente es cierto pues hasta una flauta dulce produce ruido. Pero no me interesa darle más importancia de la que tiene a esos absolutismos relativistas del idealismo immaculado, pues si todo es relativo, ese absolutismo relativista también es relativo. Prefiero asumir el ruido como un incontrolable e inesperado catalizador de la revelación acústica inabarcable conceptualmente, un territorio inexplorado y sorprendente de diversidad inagotable.

Para mí es evidente que el proceso de conceptualización manifiesta profundas limitaciones para abarcar al ruido y -como todo envase- marca a esta compleja substancia unas fronteras que >>

>>ralentizan sus posibilidades. Más que enlazar el ruido en una idealización absolutista, me interesa liberarlo de cualquier envase que lo inmovilice, para revelar su lujuriosa materialidad y sus capacidades expresivas ilimitadas. Pero esto implica un duro trabajo al margen de las imposiciones ideológicas de la tradición del arte y el poder institucionalizado.

No me interesa el camino de buscar el concepto de fácil digestión y la genialidad aceptada institucionalmente, me interesa profundizar en los contenidos inexplorados del ruido, en los aspectos acústicos obviados de su compleja materialidad, para encontrar en ese proceso de exégesis sonora un lenguaje que pueda aportar un discurso revolucionario a la sociedad contemporánea, a partir de la propia ontología de la conciencia. Otro camino sería imitar la identidad de otro, por ejemplo un “artista” consagrado, o seguir un “ismo” o un idealismo con un rebaño de fieles seguidores.

No me interesan las tradiciones o modas que el sistema ha aprobado y aceptado como ejemplo estético a seguir. Ciertamente, las oposiciones establecidas por la burocracia del arte te proponen un proceso de clonación ideológica basado en la subordinación de nuestra ontología a alguna tradición como el arte conceptual, es decir, te proponen que cambies tu curiosidad ontológica por la esterilizada inmaterialidad del conceptualismo, que es hoy día uno de los paradigmas del discurso oficial. Ahora es evidente que este acatamiento del discurso institucionalizado te permite ascender las escalas de la oficialidad pública y privada, pero: ¿a costa de qué?

Los tests de inteligencia no evalúan las emociones, la sensibilidad, la sensualidad o la sensorialidad profunda. ¿Por qué? ¿Acaso no son parte de la inteligencia? A las empresas y a la burocracia pública solo les interesa el raciocinio útil que sirve al capitalismo, un tipo de racionalismo que basa gran parte de su poder en su carácter visual, y -llevando la brasa a nuestra sardina- podemos decir que ese carácter se contrapone a la dimensión irracional de su antítesis sonora.

Quien pierda la razón, podrá traspasar más allá de las fronteras conocidas del ruido, pero no será útil al crecimiento económico. Eso está más claro que el agua. Quien pierda la razón, podrá comprender que ni siquiera el más pequeño de los ruidos se puede abarcar conceptualizándolo, pero no aprenderá a establecer constructos racionales que al ser análogos al lenguaje de poder son herramientas útiles de ascenso social.

El individuo inteligente no es aquel cuya conciencia despierta después de percibir al mundo en toda su crudeza, no es aquel que tras esa revelación actúa en consecuencia. Un individuo inteligente debe poseer una “racionalidad” útil capaz de descifrar los constructos del dogma, y esa capacidad le permitirá descifrar la estética oficial, ser parte del discurso del poder institucional y ascender. El otro es un irracional, un tonto sin ambiciones, un ave de mal agüero que altera el ánimo positivo del público atestiguando una realidad que resultar ser desagradable. Evidentemente es un contrasentido que la creación estética sea un reflejo veraz de la realidad contemporánea y simultáneamente esté orientada a generar rendimiento político, promover espectáculos que carezcan de retos reflexivos y esté condicionada a no cuestionar la hiperestructura corrupta de poder. Creo que es fundamental que la creación estética esté conectada con el mundo en el tiempo vital de su devenir, aunque esa revelación crítica nos haga sentir inseguros del sistema y no sea una idea genial, ingeniosa y operativa a nivel lúdico-populista, que seduzca a los ignorantes que administran el dinero público.

Ahora, para profundizar en el conocimiento del ruido, la razón que me interesa perder es aquella que me impulsa a crear regido por las reglas aceptadas o aprobadas por los centros que administran la cultura globalizada. Dejarse someter por estas modas y preceptos es el camino para acceder a las jerarquías que se propician como forma de control. Nos intentan doblegar como a los perros que se les recompensa tras obedecer al amo. Y lamentablemente hay que decirlo, la mayoría sin saberlo tiene ese virus metido en la cabeza, controlando su discurso creador. Una pregunta: ¿será posible una rebelión contra esa programación de la mente por parte de la sociedad burguesa cuando se vive en la fantasía y en la ilusión de que estéticamente se enfrentan al poder?

Casi medio siglo después de Duchamp es evidente que la estética conceptual ya ha pasado a ser parte del discurso institucional, y basta con ir a cualquier museo de “arte contemporáneo” para comprobarlo. Yo en lo personal he dejado de ir a los museos, ¿para qué?, ¿para que me congelen el espíritu de aburrimiento?, es como entrar en un frigorífico mental y físico. Por otro lado, tenemos que asistir a esos festivales donde el público aplaude porque los centros de “cultura” y las empresas privadas indican que son unos genios (sobre todo si son anglosajones). Pero hay cosas peores aún, infinitamente más frías, casi totalmente esterilizadas de realidad, incapaces de hacernos reflexionar sobre el atraso y las atrocidades de nuestro tiempo, pero presentadas como ultra vanguardia porque son muy “avanzadas” a nivel conceptual.

Si vas a ir por la vida de artista irreverente, rompedor y revolucionario, el poder te consagrará siempre, y cuando te afilies a alguna de las corrientes o tradiciones estéticas que se encuentren ya ratificadas por los centros de administración de cultura.

Desde mi punto de escucha, a estas alturas la creación conceptual es una corriente exánime que hace mucho tiempo agotó los argumentos que daba vida orgánica a sus propuestas. Lógicamente el arrebató de la locura y la desobediencia se consumen rápidamente al inicio de los movimientos, después se institucionalizan, convirtiéndose en una tradición. Desde mi punto de escucha, al conceptualismo le falta la densa materialidad dialéctica del ruido como discurso sonoro. Sin esa elocuencia acústica no es más que otro purismo idealista incapaz de hacer mella en el discurso depredador del capitalismo, absolutamente inhumano, materialista e insaciable.

Supongamos que como corresponsales de guerra grabamos ruidos de la guerra de Palestina. ¿Son esos ruidos capaces de expresar el dolor de esa guerra al ser reproducidos? Ciertamente no, seguramente se parecerán a muchos otros ruidos. Pensar que al reproducirlo revivimos una presencia de esa realidad es engañarnos y optar por lo fácil. El facilismo de atribuir un carácter absoluto a un registro sonoro aunque conocemos bien sus limitaciones conceptuales. Ciertamente presentarlo como una metáfora de la realidad es fraudulento.

Dos preguntas: ¿debemos aceptar como verdaderas algunas representaciones conceptuales de la realidad simplemente porque las avala el poder oficial? ¿Hay que callar frente a esas obras porque sus creadores son famosos y tienen una tradición a sus espaldas que los acredita?

Lo que quiero reflejar con el ejemplo del ruido grabado es que es apenas una anécdota, un simple reflejo de la realidad, y por muy enrevesado que sea el constructor idealista que le atribuyamos estará muy lejos de esa realidad. Ahora, si bien es cierto que el concepto por sí solo es limitado e insuficiente, vinculado a otras posibilidades sirve como un punto de apoyo que nos puede>>

>>permitir desarrollar un discurso estético emancipado de “ismos”, tradiciones y conectado con la realidad de nuestro tiempo.

Con respecto al ruido, la búsqueda de comprensión o entendimiento debe aprovechar tanto lo considerado irracional como lo racional, sin limitaciones, ni reglas, pues el concepto es sólo un envase que por sí solo limita las posibilidades y dimensiones empíricas de ruido. Antonin Artaud dijo: “la realidad es terriblemente superior a cualquier relato, a cualquier fábula, a cualquier divinidad, a cualquier superrealidad”, y evidentemente es terriblemente superior a cualquier concepto. Entiendo la conceptualización como una parte del proceso creador, una posibilidad, un fermento, un punto de partida evolutivo. A partir de allí la materia y esos atribuidos conceptos deben ser duramente trabajados, pues de otro modo se corre el riesgo que por su falta de rigor se desconecten de la realidad del mundo en su tiempo. Desde mi punto de escucha, un discurso sonoro debe fundamentarse en un esfuerzo sincero de ruptura revolucionaria con el poder y esa ruptura debe ser radical. La otra alternativa sería asumir cómodamente algún “ismo” que ya forme parte y esté aceptado por el poder institucional. Si lo que quieres es ser famoso y escalar rápidamente en el escalafón, ¡ ¡ olvida todo lo que he dicho y sigue algún “ismo” ya aceptado! !, no cuestiones, ni se te ocurra poner en duda las obras paradigmáticas y mucho menos proponer tu propia interpretación sonora del mundo. Imita, sigue, acata, repite y ascenderás en la medida en que seas una fiel analogía de los dogmas aceptados por el poder. Lamentablemente no se puede tener todo en la vida, tú decides, ser un oportunista con éxito o ser un fracasado con un discurso revolucionario. Esto evidentemente no es ineludiblemente así, pues podría pasar que un revolucionario por una jugada del azar termine teniendo éxito. Lo que sí es ineludible es que nuestra posición ética frente a las imposiciones del poder debe estar dispuesta a aceptar una vida de mierda como precio de la independencia estética.

No me interesan los dogmas de las “vanguardias”, el típico discurso aparentemente revolucionario, irreverente, pero que en realidad sigue las directrices éticas y estéticas que emanan de las tradiciones y los grandes centros que administran “cultura”. Lógicamente es un contrasentido seguir modas, estilos, ismos o corrientes y creer que no se está atrapado en el pasado. Las modas, ismos, corrientes, etc., son lógicamente dogmas históricos, o premisas creadas en otro tiempo (no importa cuál). Si yo, a estas alturas, compusiera obras como los serialistas integrales o fugas al estilo Bach, sería igual de reaccionarias ambas alternativas. Ahora, otra cosa es aprender del trabajo de otros para encontrar elementos que te permitan llegar a tu propio lenguaje. Estudiar el sonido de Olivier Messiaen no te convierte en un artista sonoro adscrito al serialismo. Adscribirse a un “ismo” implica renunciar a tus posibilidades y talentos, perder el camino que podría llevarnos a un discurso revolucionario y liberador para la sociedad a la que pertenecemos. Al extraviar el camino del descubrimiento ontológico corremos el riesgo de terminar devanándonos los sesos para configurar alguna idea o concepto genial, y al basarnos en las metodologías de otro estamos, sabiéndolo o sin saber, suscritos a las directrices éticas y estéticas de una tradición ya institucionalizada.

Me interesa el ruido como territorio de exploración extática, como universo tímbrico inagotable, como concepto parcial e incompleto de la realidad, como descomunal masa de materia sensorial que se puede labrar hasta que sea capaz de unificar la razón y la emoción, lujurioso vórtice del caos armónico donde se manifiesta la condición primigenia de la evolución y la hiperestructura del misterio.

Me interesa la sensualidad material del sonido en sí mismo, penetrar en el volumen físico del ruido y encontrar en su interior mi propia resonancia. Supongo que por una sesuda y laberíntica argumentación, que por mi razón perdida no podré entender, los defensores del conceptualismo afirmarán que este es un discurso estereotipado y tradicional, dirán: “trabajar con el ruido de esa forma es una idea ya superada”, es decir, todos los que trabajamos con el ruido intentando ir más allá de los límites de las conceptualizaciones somos unos reaccionarios adictos a la materialidad del ruido, individualistas creadores de mercancías. Sin embargo, hoy en día muchas obras conceptuales se venden muy bien en el mercado capitalista.

Se retuercen las ideas hasta llegar a la conclusión de que más importante que el discurso sonoro es el proceso y la conceptualización como objetivo. Bueno, llevan casi medio siglo con esa matraca, ¿y a estas alturas pretenden hacernos creer que lo que están desarrollando es una estética de vanguardia, progresista y que aporta algo nuevo a la sociedad contemporánea? Vale que los centros de poder y su discurso oficial ya han digerido las premisas del arte conceptual y que pretendan imponérselas, eso no me extraña, pero que a estas alturas algunos “artistas” traten de vendernos estas metodologías como algo revolucionario es intolerable.

PD. Espero que este ensayo no se tome como una prédica para que los artistas conceptuales abandonen sus métodos de trabajo. Sólo he pretendido reflexionar sobre las razones que motivan mi desinterés personal por esa corriente de pensamiento aplicada al trabajo con sonido, y espero que estas reflexiones sean enriquecedoras para todos los lectores.

((( · )))



Durán Vázquez hace música experimental, electrónica, electroacústica, y también ruidosa. Es, por otro lado, el artífice de Radio Mil Colinas. Nos ofrece un texto donde incide en los contrasentidos de la definición de ruido para elaborar un estruendo a partir de sus nociones comunicativas.

Durán Vázquez  
<http://www.myspace.com/durnvzquez>

## A propósito del ruido. SEÑALES ESPURIAS DEL ÉTER POLUTO

En la pequeña biblioteca familiar tenemos la enciclopedia Lexis22 Vox en su versión de finales de la década de los setenta, que editó bajo licencia Círculo de Lectores. En el tomo 18 se encuentra la entrada ruido, que nos indica que proviene del latín rugitu, y a continuación presenta diez acepciones. La primera de ellas dice así: “Sonido inarticulado y confuso”. A partir de ahí, todas las restantes acepciones no hacen mención a cuestiones sonoras, sino más bien sociales y comunicacionales. Podemos leer, por ejemplo: “Litigio, pendencia, alboroto”; o también “Apariencia grande en cosas sin sustancia”; y otras acepciones específicas de la fonética, lingüística o electrónica, ámbitos en los que la palabra ruido se refiere a toda señal carente de información útil y que impide la comunicación eficaz. Cabe añadir que, como se nos enseñaba en el bachillerato, todo ruido se anula a través del empleo de redundancias, como pueda ser la repetición metódica de los comunicados de radio entre marineros, las gafas que anulan el ruido provocado por la miopía, o los sistemas de manejo duplicados de los aviones.

Otro diccionario Vox, el de traducción Castellano-Latino, en la entrada ruido indica lo siguiente: “strepitus y crepitus -us m., fragor y stridor -oris m.”. Y en otra acepción que indica una forma verbal, dice: “meter ruido, strepo strepui -strepitum”.

Con el tiempo he llegado a la convicción de que cualquier definición de ruido que haga referencia a su dimensión física-sonora introduce un error, digamos, epistemológico, al menos si lo consideramos desde el punto de vista del ámbito musical o creativo. En ese ámbito, definir el ruido como sonido irregular, confuso o no articulado es un anacronismo porque esa definición es tan relativa que carece de sentido. La regularidad de un sonido es subjetiva y depende del oyente, su bagaje cultural y sus expectativas, amén de otros condicionantes circunstanciales como puedan ser el momento del día, el lugar donde ese “ruido” se percibe, la actividad que se esté realizando en el momento de percibirlo, etc.

El ruido, como concepto musical-sonoro-físico, es puramente subjetivo. Cada cultura y cada individuo tiene una percepción muy particular de lo que es y lo que no es ruido. Por tanto con esa palabra no podemos designar nada que tenga siquiera un ápice de objetividad. Estéticas musicales que un día fueron presentadas como ruido (con toda la carga despectiva que eso conlleva, como si fuese un anatema musical) al pasar de los años se consideran formas plenamente musicales. Por ejemplo, el rock'n'roll fue definido como ruido por aquellos a quienes efectivamente violentaba. Hoy, en las sociedades occidentales sigue habiendo personas a quienes violenta, pero muchas menos, del mismo modo que hay personas a quienes la música en general les resulta un fastidio prescindible (lo cual definen como “ruido”). Pero no por ello consideramos cualquier música un ruido.

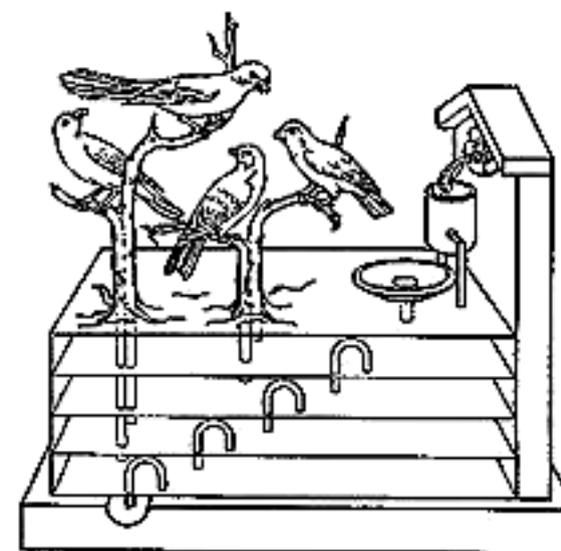
La palabra ruido, al menos en el idioma castellano, tiene siempre un claro componente despectivo. Tanto la primera acepción del Lexis22 como las restantes comparten eso, la noción de lo incorrecto, lo desordenado, lo indeseable, lo turbador, lo desagradable, lo inapropiado, lo ineficiente; siempre en sentido negativo. Cabe suponer que esto ha sido útil para la ortodoxia musical a la hora de delimitar qué sonidos eran música y cuáles no; qué recursos compositivos eran válidos y cuáles no, etc. Pero también nos ha llevado al error de etiquetar como ruidismo ciertas estéticas de la creación sonora que en realidad son estruendo o estrépito.

El ruido es un concepto muy influido por la especificidad del contexto cultural, así que la única acepción de ruido universalmente válida sería aquella que se refiere a su dimensión lingüística o comunicacional y lo define como “lo que provoca cualquier pérdida de información en un sistema de comunicación”. Una actuación de cualquier ruidista no produce “ruido” dado que hay un proceso de comunicación implícito. En ese contexto, ruido sería que se fuese la electricidad, dejando al ruidista silenciado. Lo que el ruidista sí hace es estruendo, aun cuando a su audiencia no le incomode dicho estruendo. Pero solo habrá ruido para los vecinos que intentan dormir, o para el espectador despistado que asistió a la cita esperando encontrar música con ritmo, acordes y melodía.

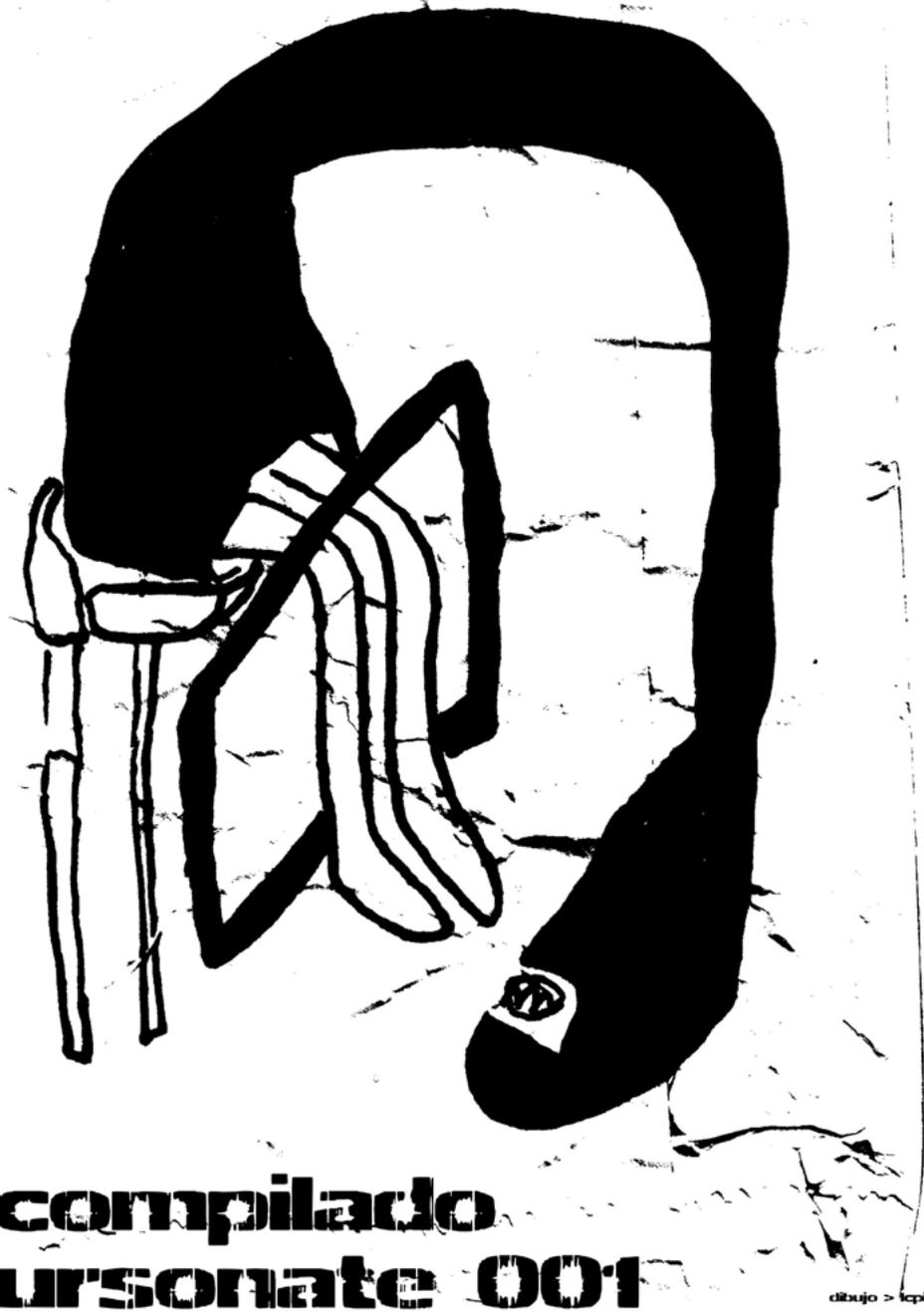
Así, tenemos que llamamos ruido a lo que realmente no lo es. Y, paradójicamente, tenemos también que llamamos comunicación a lo que en realidad es su contrario: ruido. Por ejemplo, la verborrea de los y las periodistas y publicistas que continuamente acaparan los medios de la sociedad de la información para llenar de auténtico ruido (lesivo y contaminante) canales que las comunidades podrían utilizar provechosamente. O también los predicadores religiosos, que llenan la cabeza de gentes desprevenidas con las pautas de un discurso político ajeno a sus intereses, disfrazando ese discurso como una sincera reflexión humanista.

Para mi pieza *Señales Espurias del Éter Poluto* empleé la grabación de un párroco de televisión que ya utilicé en otras obras anteriores. Tomé el sermón de este párroco como un ejemplo de ruido que paradójica e hipócritamente denuncia el ruido (pero que en ese denunciar en realidad lo promueve). Y a la redundancia de su retórica eclesiástica contrapongo aquella otra redundancia comunicativa que se basa en la repetición para permitir la correcta transmisión de un mensaje: reitero en distintas combinaciones sus propias palabras, colocadas sobre un fondo de sonidos electroacústicamente manipulados (que nos remiten al sentido convencional de ruido como “masa sonora confusa”) para, a través de esta ironía, ridiculizar un sermón que en su contexto original (una misa) parece estar lleno de verdadero sentido.

Al mismo tiempo, estas reiteraciones me permiten experimentar con las cualidades formales de la voz y el discurso. Toda forma lleva implícita una carga emocional, y esto puede observarse también en el mundo sonoro. Así, traigo al primer plano una dimensión estética que en principio pretendía pasar desapercibida como algo no intencionado, pero que está presente en todo acto de proselitismo como un medio para permitir el adoctrinamiento, que se abre paso en las conciencias de la audiencia gracias a la manipulación de sus emociones a través de las formas (la estética) del discurso.



sergio luque scmute miquel parera ruben patiño oier la miguelagarcia daniel del rio carlos suarez francisco lopez coeval pablo reche pangea luis marte christian galarreta ponzoña miasma c\_utter kakofunk duran vazquez juan-gil



Este nuevo número del fanzine lo acompañamos de nuestra primera compilación sonora. La idea de partida era abarcar algunas de las distintas prácticas y formas de entender la experimentación con el sonido. Incluimos propuestas que van desde las vertientes más relacionadas con el field recording y sus procesados a trabajos fundamentados en la numerología sónica y las matemáticas (generativa, algorítmica, basada en probabilidad, etc.), además de improvisación, drone-analógico abrasivo, livecoding, y hasta algunas tracks inclasificables...

No teníamos la pretensión de hacer una compilación exhaustiva ni representativa, es decir, no cubrimos todas las diferentes ópticas ni están todos los que nos hubieran gustado. Teníamos que guardar algunas joyas para próximas compilaciones... En cuanto a la secuenciación, más que fijarnos en la importancia o reconocimiento de los autores (tenemos el placer de contar con el grande y cercano Francisco López), hemos intentado construir un hilo conductor que atiende a la materia sonora, asociando las tracks a diferentes bloques e intentando que las transiciones de unos a otros no fueran demasiado abruptos. Agradecemos, a todos los que han participado, su apoyo sonoro al fanzine...

- 01:::Happy Birthday:::Sergio Luque:::<http://www.sergioluque.com/>
- 02:::urs:::scmute:::<http://www.tecnonucleo.org/>
- 03:::nxUrsonate04:::Miquel Parera:::<http://musicnumbers.wordpress.com/>
- 04:::New Atlantic Ursonate:::Rubén Patiño:::[www.patooo.net](http://www.patooo.net)
- 05:::Sin título para Ursonate:::Oier I.A.:::
- 06:::argiope:::miguel a. garcía:::<http://www.xedh.org/>
- 07:::strips of light through glass:::Daniel del Río:::[www.cimaural.net/danieldelrio](http://www.cimaural.net/danieldelrio)
- 08:::Nosce te ipsum II:::Carlos Suárez:::[www.myspace.com/carlossurez](http://www.myspace.com/carlossurez)
- 09:::untitled#247:::Francisco López:::<http://www.franciscolopez.net/>
- 10:::doze56:::Coeval:::
- 11:::Silencio urz:::Pablo Reche:::<http://www.myspace.com/pabloreche>
- 12:::ursonate BUG:::Pangea:::<http://pangea-juanantonionieto.blogspot.com/>
- 13:::noisedelic 1:::Luis Marte:::<http://www.myspace.com/luismartefugadiscos>
- 14:::3 Cunas Violadas:::Christian Galarreta:::[www.myspace.com/christiangalarreta](http://www.myspace.com/christiangalarreta)
- 15:::San Vito:::Ponzoña:::<http://3epkanomusic.blogspot.com/>
- 16:::Umbral:::Miasma:::<http://ruidohorrible.blogspot.com/>
- 17:::Lxs Hijxs del Páramo:::C-utter:::<http://www.entredosinfiernos.blogspot.com>
- 18:::word trade zombi:::Kakofunk:::
- 19:::Señales\_Espurias\_del\_Éter\_Poluto:::Durán\_Vázquez:::[cronicaelectronica.org/?p=duranvazquez](http://cronicaelectronica.org/?p=duranvazquez)
- 20:::Beautiful Noise (Silence TropheV):::Juan-Gil-NeilDiamon:::<http://www.unruidosecreto.net/>

Añadimos alguna info extra que nos mandaron acompañando a las tracks:

**track 01** Sergio Luque *Happy Birthday*

A finales de la década de los sesenta, Iannis Xenakis inició su investigación sobre síntesis estocástica: un tipo de síntesis de microsonido que utiliza distribuciones probabilísticas para manipular muestras digitales de forma individual --una muestra digital suele durar 1/44100 segundos--, como si fueran partículas elementales indivisibles: cuantos sonoros. Este tipo de "síntesis no estándar" refleja una voluntad por explorar las posibilidades de síntesis exclusivas de las computadoras y tiene como meta producir sonidos ricos, enérgicos y complejos.

En mi pieza, exploro las posibilidades expresivas y tímbricas de una extensión al último método de síntesis estocástica de Xenakis (de 1991) que estoy desarrollando actualmente: la concatenación estocástica de síntesis estocástica dinámica.

**track 02** scmute *urs*

Pieza sonora entre los microsonidos, la música concreta y la música por ordenador. Mediante un software generativo desarrollado por el autor se descomponen muestras sonoras en fracciones y se reorganizan mediante distribuciones de probabilidad.

**track 03** Miquel Parera *nxUrsonate04*

Junto a las tracks de audio señalamos el código utilizado y el vídeo de esta pieza.

Código Supercollider:

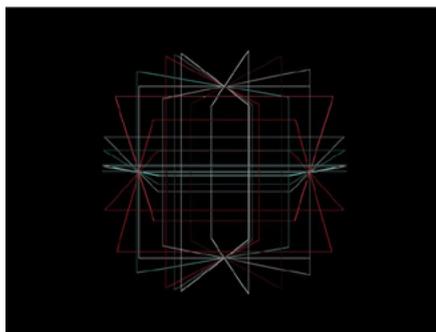
Un archivo .sc que es la "partitura" livecode. Este tipo de livecode, al que yo llamo "blando" (en contraposición al "duro", que sería empezar con la pantalla en blanco), supone ir ejecutando código e ir probando alternativas. (Es tal como está descrito en uno de los primeros textos sobre livecode: [http://libreyabierto.cc/s/textos/laptop\\_performance.pdf](http://libreyabierto.cc/s/textos/laptop_performance.pdf))

Un archivo .scl que es el "history" (un registro de lo que se ha ido ejecutando con un código de tiempo).

Código Processing:

Dentro de la carpeta application.linux está el código y la aplicación para hacer las imágenes.

Y, por último, están los vídeos (.ogv y .avi) y la foto (del final de la ejecución).



```

p = ProxySpace.push(s.boot);
History_clear_end;
History_start;
s.resetHeaderFormat = "0000";
s.prepareForRecord("nxUrsonate04.wav");
m = MtofAddr("127.0.0.1", 12000);
~v.play; ~v.fadeTime = 12;
~v = { arg freq, vol, in, fb, a, c, pan; Pan2.ar(FreeVerb.ar(FB5inec.ar(freq,in,fb,a,c) *
~v.play; ~v.fadeTime = 12;
~w = { arg freq, vol, in, fb, a, c, pan; Pan2.ar(FreeVerb.ar(FB5inec.ar(freq,in,fb,a,c) *
s.record; "recordbydesktop -x 422 -y 35 -width 1600 -height 748 --use-jack Supercollider";
~w.xset((freq, rrand(250,3000), \vol, 3.0, \ia, rrand(1.0,2.0), \fb, rrand(0.1,1.0), \a, r
~w.xset((freq, rrand(250,3000), \vol, 3.0, \ia, rrand(1.0,2.0), \fb, rrand(0.1,1.0), \a, r
a = Array.fill(0, [rrand(250,3000)]);
b = Array.fill(0, [rrand(250,3000)]);
c = Array.fill(0, [rrand(0,360)]);
d = Array.fill(0, [rrand(0,200)]);
    
```

**track 07** Daniel del Río *strips of light through glass* >> Created and recorded at rdctv\_studio

**track 08** Carlos Suárez *Nosce te ipsum II*

Incluye el texto *No me interesa el ruido conceptual* pag XXX!! incluir número

**track 09** Francisco López *untitled#247* >> Created at mobile messor (Amsterdam)

Esta pieza también forma parte del compilado homenaje a Radar (Electronic Sounds Bar) y El Maestro Corberó. Un proyecto, este, "[...] nacido a partir del proceso contra Radar. Si recordáis -para ilustrar la singularidad de Radar- en el juicio se citó la anécdota del ruido que hacía la máquina de hielo del bar: Ante la pregunta de unos clientes sobre qué era lo que estaba sonando en ese momento, Javier Rincón respondió "es la música del Maestro Corberó". (ccapitalia.net) Más info en <http://www.ccapitalia.net/?p=435>

**track 14** Christian Galarreta *3 Cunas Violadas*

Registro de la Instalación sonora "tres cunas violadas" en Taladro Fest 5, Tamaulipas, 10/2010.

Tres tarjetas de felicitación musicales que contienen la melodía "Canción de Cuna" han sido intervenidas, alterando su mensaje sonoro y visual original con elementos tan cotidianos como el ruido e imágenes de contaminación, abuso y violencia infantil. La instalación permite a los observadores tener el poder de violar la melodía al abrir la tarjeta de felicitación y manipular una perilla.



**track 16** Miasma *Umbral*

Sergio Sánchez (guitarra feedback y efectos), Christian Galarreta (bajo feedback y mezcla), Sinuhé Guevara (guitarra feedback y efectos), Ramsés Guevara (percusión).

**track 17** C\_utter *Lxs Hijxs del Páramo*

Grabado en nuestra cueva a lo largo del 2009. Remasterizado, remezclado y guitarras por Iker Ormazabal durante el 2010.

**track 18** Kakofunk *word trade zombi*

Realizado por Terri Florido. Grabado en directo, utilizando feedback principalmente. Es una alegoría de la pérdida de voluntad de la población mundial necesitada económicamente y capaz de realizar cualquier tipo de actividad por dinero.

**track 19** Durán Vázquez *Señales\_Espurias\_del\_Éter\_Poluto*

Viene acompañada por el texto *A propósito del ruido. SEÑALES ESPURIAS DEL ÉTER POLUTO.*

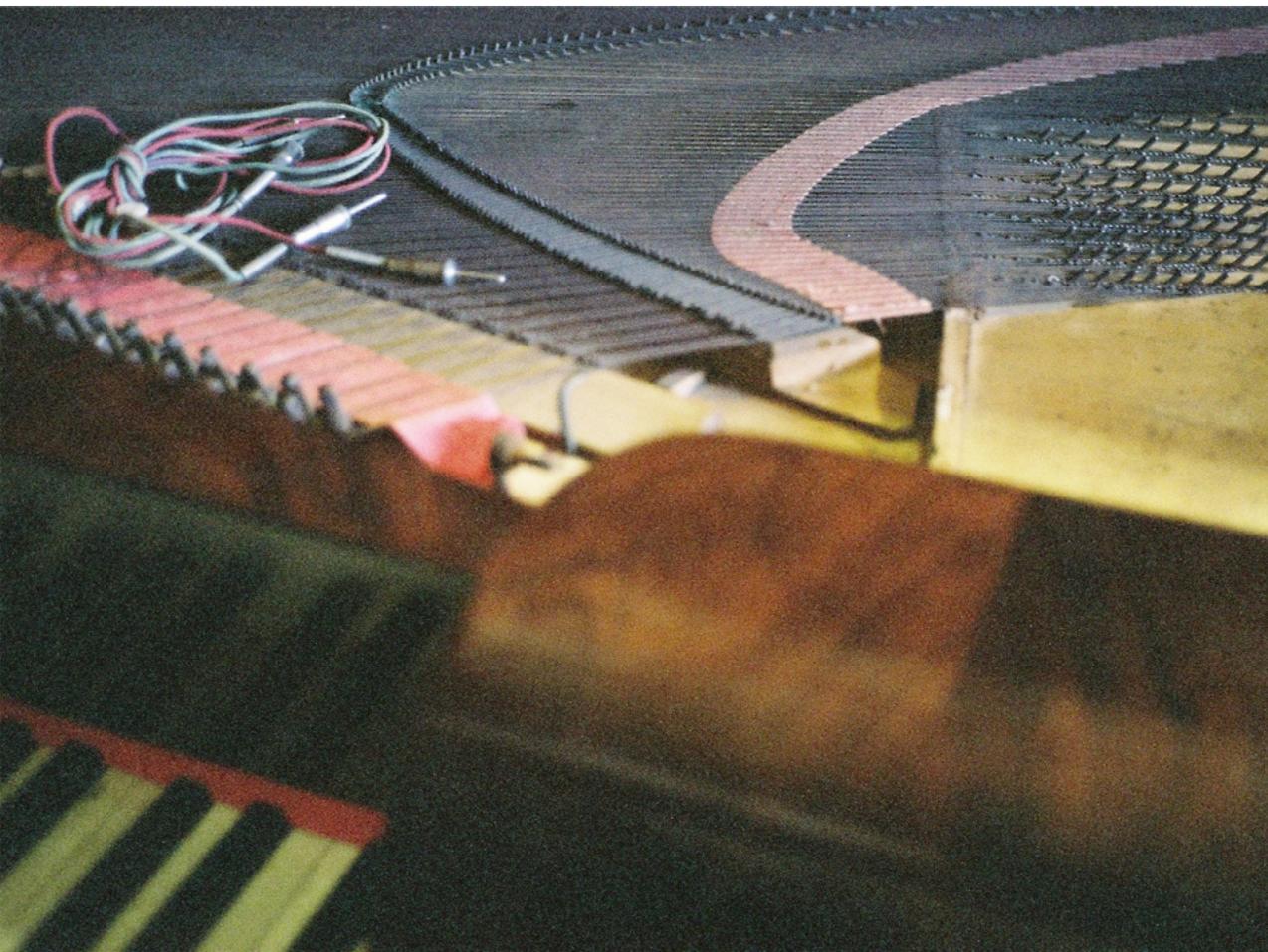
**track 20** Juan-Gil *Beautiful Noise (Silence Trope Version)*

Música y letra: Neil Diamond. Intérprete: Juan-Gil (voz, piano encontrado y electrónica). Y por si alguien se anima al karaoke:

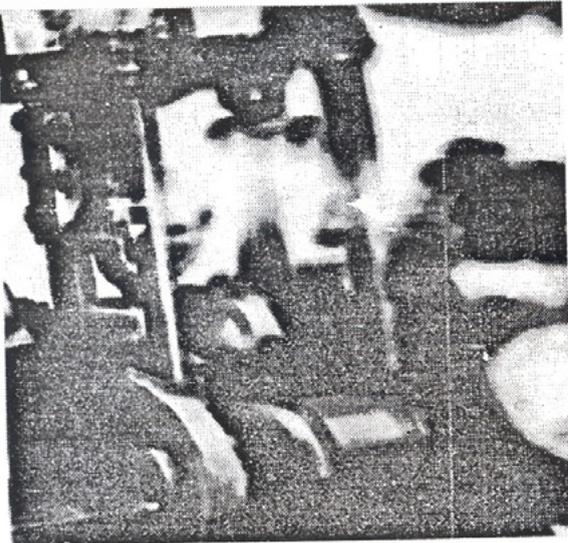
*What a beautiful noise*

Comin' up from the street  
Got a beautiful sound  
It's got a beautiful beat  
It's a beautiful noise  
Goin' on everywhere  
Like the clickety-clack  
Of a train on a track  
It's got a rhythm to spare  
It's a beautiful noise  
And it's a sound that I love  
And it fits me as well  
As a hand in a glove  
Yes it does, yes it does  
What a beautiful noise  
Comin' up from the park  
It's the song of this kids  
And it plays until dark  
It's the song of the cars  
On their furious flights

But there's even romance  
In the way that they dance  
To the beat of the lights  
It's a beautiful noise  
And it's a sound that I love  
And it makes me feel good  
Like a hand in a glove  
Yes it does, yes it does  
What a beautiful noise  
It's a beautiful noise  
Made of joy and of strife  
Like a symphony played  
By the passing parade  
It's the music of life  
What a beautiful noise  
Comin' into my room  
And it's beggin' for me  
Just to give it a tune



## RONGWRONG ...to totalny eksperyment



FRANCISCO LOPEZ

Zauroczony dźwiękami dochodzącymi ze środowiska, "wychowanek" Międzynarodowej Sieci Kasetowej - Francisco Lopez, od z góry 10 lat, rozwija własną wizję muzyki otoczenia /environment sound/. Do tej pory opublikował 41 utworów solowych lub powstałych w wyniku współpracy z innymi audio-artystami z Hiszpanii /Rafael Flores, Miguel Ruiz, Jorge Valdemar.../ i innych krajów /Hunting Lodge z USA, Emilia Loseva z Łotwy, Jorge Reyes z Meksyku.../. Jego utwory były wydawane przez wiele niezależnych wytwórni hiszpańskich /A, Esplendor Geometrico, IEP, Toracic Tapes, Linea Alternativa Prods., Hyades Arts, Geometric Rec., STI, Grand Mal Editions, Grabaciones Goticas, Necronomicon/, w Niemczech /Tonspur Tapes, Alien Artists, Irre Tapes, Bizarr/, Holandii /Nihilistic Recordings/, Francji /Les Ballets Mechaniques/, Wielkiej Brytanii /Alternate Media/, Polsce /Obuh Rec./, RPA /Network 77/ i w USA /Xerox Sutra Editions, ND Prods./. Regularnie występuje w wielu rozmaitych programach radiowych. Zajmuje się również techniką video, zarówno sam, jak i współpracując z innymi video-artystami / Rafael Flores, Matusa Barros, Free Cauce, Armando Benito, Klaus Schuwerk.../. Jest inicjatorem wielu akcji na rzecz popularyzacji muzyki instrumentalnej, w tym nie istniejącego już Międzynarodowego Stowarzyszenia Domowych Użytkowników Samplerów / 1989/, Asellus Productions /1990/ i wytwórni płytowej Anomma /1992/. Jako członek artystycznego ugrupowania Audioscope, pod koniec 92r., wystąpił na koncercie w madryckim Reina Sofia Art Center. Nagranie z tego koncertu znalazło się na kompaktowej kompilacji nowej muzyki elektronicznej z Madrytu / Audioscope, Geometric 92/.

Jego głównym projektem pozostaje jednak, dedykowane owadom: "The Empire Of The Arthropods" /Imperium stawonogów/. W ramach tego projektu nagrał on 4 utwory minimalistyczne: HYPOGEION /wydane na kasiecie przez Linea Alternativa Prods./ - inspirowane owadami żyjącymi pod ziemią i przeznaczone do odtwarzania w jaskiniach, "El dia anterior a la emergencia de los adultos de Magicicada" /wydane na kasiecie przez ND prods./ - o olbrzymich cykadach, 2 godzinną kompozycję "Wasps" /Osy/ - wydaną na kasiecie DAT przez Linea Alternativa Prods., oraz "Azoic Zone" - dzieło poświęcone organizmowi żyjącym w głębinach oceanów /CD-Geometric Rec./.

To ostatnie powstało przy współudziale muzyków amerykańskich /min. David Mayers, Illusion Of Safety, Richard Franecki-Znany z grupy F/I i John Wiggins/.

Od kilku lat Lopez zajmuje się również tworzeniem "obrazów dźwiękowych" rozmaitych miejsc kuli ziemskiej. Podczas licznych podróży po świecie rejestruje i opracowuje wybrane dźwięki miast - w ten sposób powstają ich portrety dźwiękowe. Jest członkiem australijskiej "Environment Tapes Exchange", a jego

oparty na poszukiwaniu ciekawych kompozycji dźwiękowo-zszerowych. Muzyczny collage - tak bardzo ogólnie można określić to co prezentuje rw. Łączenie niepowiązanych ze sobą elementów dźwiękowych wyzwala, zaskakuje...

EPIPHANY to wczesne nagrania koncertowe, zarejestrowane w klubie studenckim PIWNICA. Zespół, zainspirowany późnomodernistyczną estetyką maszyny, starał się budować nowe klimaty, nowe wesołe wizje, wykraczające poza naszą rzeczywistość...Zachwyt nad odrealnioną architekturą, nową formą plastyczną, nie niesie jakichś szeroko rozumianych przesłań, aczkolwiek emanuje z niego pewna metafizyczna tajemnica...

Obecne działania rw. wskazują na duże zainteresowanie muzyką elektroakustyczną. Muzyczny collage został wzbogacony /wielorakość dźwięków "obserwowanych"/, stał się bardziej przemyślany i wolny od jakichkolwiek schematów. Kompozycje te są odzwierciedleniem pewnych zjawisk związanych z rzeczywistością. Są przejawskawieniem, często paranooidalnych, sytuacji życiowych....

nagrania z serii "Audiotourstreetlife" regularnie wydaje na kasetach firma Bizarr. Do tej pory ukazało się kilka pozycji zawierających dźwięki z Sao Paulo, Manaus, Budapesztu, Sofii, Wiednia, Istanbulu, Ankary, Aten, Hiraklion, Dakaru i Missiry. W 91r. Lopez zrealizował portret galicyjskiego miasta Vigo. Ukazał się on na kasiecie wytwórni Anomma. Ostatnio zaś stworzył portret dźwiękowy miasta Alcala de Henares, którego premiera połączona z pokazem video odbyła się w kościele Oidor w tymże mieście. Obecnie pracuje nad kilkoma monograficznymi projektami /Turcja, Grecja, Bułgaria, Węgry, Rumunia, Chiny, Brazylia, Senegal i Holandia/. Ponadto przygotowuje syntetyczne dzieło obejmujące obrazy dźwiękowe z całego świata....

Pedro Higuera /tł. Wojcek/

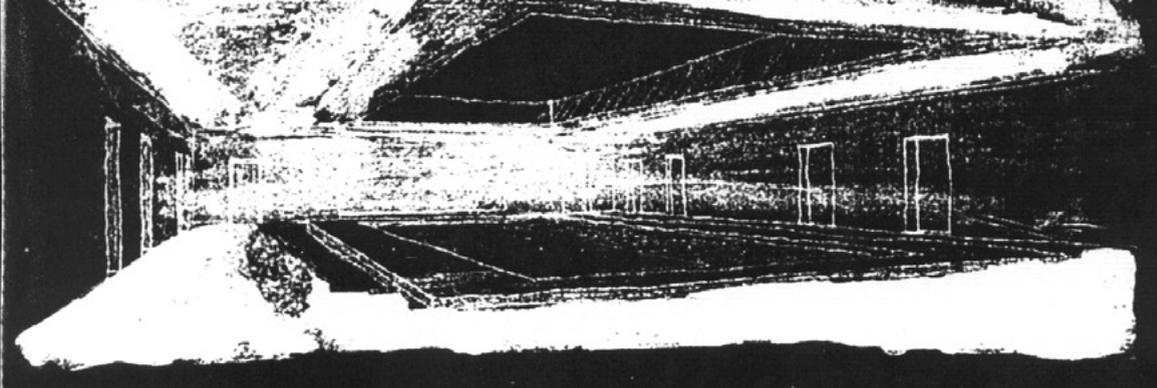
*P.S. Jeśli chcesz poznać szczytę niezwyklej muzyki F.Lopez lub RongWrong napisz do OBUH Rec., P.O. BOX 338, 20-950 LUBLIN 1*



текст Александр САЛАНГИН

Мир оболочек безграничен. Вот фрагмент мороза консервируется и укладывается с неограниченной фантазией в обшивку холодильника — стр.096. А вот горькая фармакологическая сыпучесть запаивается в разноцветную облатку — стр.152. И не надо думать, что все это из соображений функциональности. Попробуйте, как ноктюрн на водостоке, придумать удачную оболочку шуму.

## ДОМ БЕЛОГО ШУМА



Белый (широкополосный) шум — это звуковое поле, где частоты равноправны, где низкие, высокие, слышные и неслышные имеют одинаковую силу, или, по учебнику физики, равную степень вероятности. Если один диапазон, не в пример другим, разрастается, он окрашивает шум; шум становится розовым, коричневым (в этой веселой науке свои блоки и сезоны); если процесс структуризации частот заведет совсем далеко, получится известно что — получится музыка, песня, hey Jude, let it be, come together, но все это дико скучно, оставим красивую мелодию на уровне гипотезы, отступим немного назад.

Франсиско Лопес, именитый испанский мастер широкополосного шума с двадцатилетним стажем, автор более сотни проектов, исследует environmental music — звучание сред. Шум меняет не качества, а окружение, место жительства; вселенная состоит из одного и того же белого шума, но в разных упаковках, потому звучит он всегда по-разному. Упаковка во всех ее проявлениях — вот что в первую очередь интересует музыканта («плохая кассетная обложка — вопрос не денег, а элементарной добросовестности»), ему важно, где и как зазвучит произведение.

В самом деле, ведь упаковка для желтка с белком не связана с пластическими способностями курицы, а вполне совершенна — стр.108.

Расстроившийся по пустяковым причинам летний визит музыканта в Москву предполагал «стол с инструментами в центре небольшой комнаты (обязательно комнаты, не сцены)», слушателей, которые «должны сидеть вокруг спиной ко мне, а лучше лежать на мягком покрытии», и «полную темноту в зале». Идеальный слушатель Лопеса должен отдалиться музыке до конца, выключить четыре органа чувств из пяти, раствориться в широкой звуковой полосе — вот основа «Акустической Комнаты», передвижного шумового сета, который музыкант осуществил в Мадриде, Роттердаме, Мехико и осуществил бы (будь Россия более широкополосной страной) в Москве. Впрочем, лето зря не пропало, после европейского турне музыкант направился в Канаду, где идея Acoustic Room превратилась в невероятной красоты творческий акт: «Я превратил огромную силосную яму в старом порту Монреаля в самый большой в истории музыкальный инструмент (подробности на [www.silophone.net](http://www.silophone.net))». Интерес к различному поведению звука в разных условиях объясним еще и тем, что микроскопирование шумовых полей не является основной и единственной работой Франсиско. Взрослому миру он известен изысканиями иного рода: Лопес ученый-энтомолог, профессор экологии Мадридского университета, перемежающий вакханалии в силосных ямах чтением лекций по динамике экосистем. Насекомых музыкант изучал на четырех континентах, увенчав результаты исследова-

158  
антураж

ARTEFAKT (RUSSIA)  
2000



SE RUEGA UN MINUTO DE SILENCIO  
POR LAS VÍCTIMAS DEL RUIDO

CL.005

<http://ursonatefanzine.tk/>  
[ursonate0@gmail.com](mailto:ursonate0@gmail.com)