

Zehar

Zehar

REVISTA DE ARTELEKU-KO ALDIZKARIA

*The wind
opens
the old door
and closes it
noisily
ten times.*

–Abbas Kiarostami

Zehar

Argitaratzailea

GIPUZKOAKO FORU ALDUNDIA
DIPUTACIÓN FORAL DE GIPUZKOA

Edita

Diputatu Nagusia

JOXE JOAN GONZALEZ DE TXABARRI MIRANDA

Diputado General

Kultura Zuzendari Nagusia

IMANOL AGOTE ALBERRO

Director General de Cultura

Artelekuko Zuzendaria

SANTIAGO ERASO BELOKI

Director de Arteleku

Aldizkariaren Zuzendaria

MIREN ERASO ITURRIOZ / K6 Kultur Gestioa

Directora de la Publicación

Koordinazioaren Laguntzaileak

K6 Kultur Gestioa

GORETTI ARRILLAGA ALDALUR

LARRAITZ MENDIZURI ARBELAITZ

Ayudantes de Coordinación

Kolaboratzaile Berezia

XABIER ERKIZIA

Editor Invitado

Kolaboratzaileak

JACQUES ATTALI

KOLDO ALMANDOZ

XABIER ERKIZIA

DAVID FERNÁNDEZ DE CASTRO

JORDI FONT AGULLÓ

TERESA GRANDAS

ENRIKE HURTADO

ROC JIMÉNEZ DE CISNEROS

FRANCISCO LÓPEZ

ISMAEL MANTEROLA ISPIZUA

CARME ORTIZ

EDDIE PRÉVOST

ANNA RAMOS

IÑAKI URDANIBIA

ANA LUISA VALDÉS

Colaboradores

Itzulpenak

Euskararen Normalkuntzarako Zuzendaritza Nagusia

Tisa

MIKEL ERRO

JUAN MARI MENDIZABAL

TIM NICHOLSON

ALLAN OWEN

JOSUNE ZUZUARREGI

Traducciones

Testuen orrazketa

IDOIA GILLENEA

JOE LINEHAN

Revisión de textos

Diseinua

LAUREN HAMMOND

Diseño

Aurreinpresioa eta inprimaketa

ZYMA

Pre-impresión e impresión

Lege gordailua

SS.1.104/89

Depósito legal

ISSN 1133-844 X

© Argitalpenarena

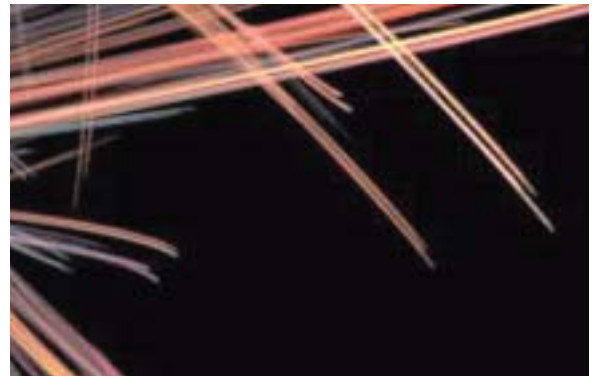
GIPUZKOAKO FORU ALDUNDIA

DIPUTACIÓN FORAL DE GIPUZKOA

© de la Edición

Art Bibliographies Modern-ek indizatu

Indizada por Art Bibliographies Modern



AZALA COVER PORTADA

Scott Draves

de la serie Electric Sheep

Consulta la website www.electricsheep.org



Artelekuri buruz gehiago jakin nahi baduzu, bisita ezazu web orrialdea; Zeharren argitaratzen diren testu guztiak euskaraz irakurri nahi badituzu, sar zaitetz www.zehar.net helbidean.

Visita la página web para conocer el programa de Arteleku; para leer todos los textos de Zehar en castellano consulta www.zehar.net.

Visit our website for more information. For the text of all articles in english go to www.zehar.net.

PERSPECTIVES ON LISTENING

n|53 | 2004

Entzumenaren perspektibak

Perspectivas del oído

Editoriala	2
XABIER ERKIZIA	
Entrevista a Esther Ferrer	4
ENRIKE HURTADO	
Software, música y cultura	8
Softwarea, musika eta kultura	12
EDDIE PRÉVOST	
On Making All the Correct Mistakes— Monk's Mood and Cage's Artlessness	14
Cometer todos los errores adecuados: los humores de Monk y la naturalidad de Cage	17
ROC JIMÉNEZ DE CISNEROS	
Caos, aleatoriedad, fractales y audio	20
Kaosa, aleatoriotasuna, fraktalak eta audioa	26
ANNA RAMOS	
El formato es el reto	30
Formatua da erronka	34
FRANCISCO LÓPEZ	
Against the stage	36
En contra del escenario	40
JACQUES ATTALI	
Opari digitala	44
Regalo digital	49

netwOrk

en red

- Iñaki Imaz, Montaña Ismael Manterola Ispizuak idatzia...
- The Night of the Hunter Koldo Almandozek idatzia...
- Numax...veinticinco años después por David Fernández de Castro...
- Toni Negri por Iñaki Urdanibia...
- Botánica Política: Usos de la ciencia, usos de la historia por Teresa Grandas...
- Total Work por Jordi Font Agulló...
- Eyal Weizman *Politics of Verticality* por Ana Luisa Valdés...
- El Camp de la Bóta. Una memoria crítica por Carme Ortiz...

Entzumenaren perspektibak



Entzumenaren perspektibak era askotakoak dira, mugagabeak.

Mundua, eta ondorioz soinu ingurunea, etengabe aldatzen doala onartzen badugu, entzuteko moduak ere ezin dira berberak izan.

Paisaia aldatu da, gero eta soinu berri, ezezagun gehiago dugu gure inguruan, soinuak gure bizitzetan gero eta presentzia handiagoa du, eta nahitaez jakin-min handiagoa pizten du guregan.

Ondorioz, azken urteotan soinuaren birjaiotze kultural gisako baten testigu izan gara. Teknologiak ere noski, aldaketa hauetan zerikusirik izan du, soinua eta musika ulertzeko modua birdimentsionatu baitu. Eramangarritasuna, soinuaren fisikotasuna eta hau prozesatzeko aukerak ekarri ditu, eta soinua aurkezteko nahiz lantzeko moduak zabaldu. Arte sonoroak, orain dela gutxi arte, museoetan ia zokoratuta egon den alorrak, urrezko sasoia bizi du eta soinua protagonista duten erakusketak maiz aurkitzen ditugu.

Batzuek, tresnei erreferentzia eginez, aro post-digitala deitu nahi izan diote garai hauei, baina gaur egungo egoerak gehiagorako ere ematen du, aise gainditzen baitu tresnarekiko lotura soila.

Hala, garbi dago orain arte musikarekin eta soinuarekin batera edo honen barruan ulertu dugun hainbat kontzeptu airean gelditu dela, noraezean. Edo behintzat, aspaldian ukitu ez diren hainbat ideia berriz mahai gainean baita kolokan jartzeko ere balio izan du. Entzulearen eta artistaren arteko erlazioa, tresnen erabilera, konposizioa eta inprobisazioaren arteko mugen haustura, musika gordetzeko formatuak, soinua ulertzeko moduak, zuzeneko emanaldiaren kontzeptua bera... musika beraren helburuak eta bideak berri egin direla dirudi, baina ez horregatik argitu edo zuzendu.

60ko hamarkadan John Cage, Morton Feldman eta bertze aunitzek proposatutako ideien revival gisako bat bizi dugula diote batzuek, baina gure perspektiba beraien ideietara orain ireki edo moldatu dela pentsa dezakegu. Eta, beharbada, horixe da egoera askotariko honen ondorioetako bat, gaur egun bizi garenok dugun perspektiba. Aldaketa hauek guztiek musikaren historiaren ikuspegi berri bat eskaini baiti-gute, eta ondorioz hau sustengatu duten zutabeak aztertze eta eztabaidatzeko aukera berri bat, paisaia berri bat. Etengabe aldatzen doan paisaia berri bat.

Entzun ditzagun bada, bere ikuspegiak eta aztertu bere ertzak. Ikas dezagun inguruan duguna aditzen. Azken finean, ez badugu berdin entzuten, ezin izanen baitugu berdin pentsatu. ❧

—Xabier Erkizia

Perspectivas del oído

Las perspectivas del oído son múltiples, infinitas.

Si admitimos que el mundo, y en consecuencia el sonido que nos rodea, cambia sin cesar, las formas y modos de escuchar ese sonido tampoco pueden ser los mismos. Ha cambiado el paisaje y, en nuestro entorno, cada vez surgen más sonidos nuevos, desconocidos; así pues, el sonido tiene una presencia cada vez mayor en nuestras vidas y provoca en nosotros una curiosidad creciente.

A consecuencia de ello, hemos sido testigos de una especie de renacimiento del sonido en los últimos años. Indudablemente, también la tecnología ha tenido algo que ver con todos estos cambios, ya que ha redimensionado la forma de entender el sonido y la música. Ha aportado sostenibilidad, ha hecho más físico el sonido y ha ofrecido la posibilidad de procesarlo, de ampliar las posibilidades de trabajar y presentar el sonido. El arte sonoro, hasta hace bien poco casi arrinconado en los museos, está viviendo una época de oro y encontramos a menudo exposiciones en las que el sonido es protagonista.

Algunos, tomando como punto de referencia los instrumentos, han tratado de calificar estos tiempos de post-digitales, pero la situación actual da para más, ya que supera ampliamente el mero vínculo con el instrumento.

Así pues, han quedado en el aire y sin rumbo fijo innumerables conceptos que hemos entendido siempre vinculados a la música y al sonido, o comprendidos en ellos. En efecto, se han puesto sobre la mesa y se han cuestionado ciertas ideas que no se habían contemplado desde hace tiempo. Podría decirse que se está produciendo un profundo cambio en la relación entre oyente y artista, en los usos de los instrumentos, en la ruptura de los límites entre composición e improvisación, en los formatos de conservación de la música, en las formas de entender el sonido, en el concepto de actuación en directo... en definitiva, en los objetivos y medios de la música misma. No por ello, sin embargo, se han aclarado o encauzado todos estos aspectos que han sido cuestionados.

Algunos afirman que estamos viviendo una especie de revival de las ideas propuestas en la década de los 60 por John Cage, Morton Feldman y tantos otros, pero podemos pensar que nuestra perspectiva se ha abierto o adecuado ahora a sus ideas. Y, tal vez, ésta es una de las consecuencias de esta situación plural, la perspectiva que tenemos quienes vivimos hoy día. Todos estos cambios nos han ofrecido otra perspectiva, un nuevo punto de vista de la historia de la música y, a consecuencia de ello, una nueva oportunidad de analizar y debatir los pilares que sustentan la misma, un nuevo paisaje, un paisaje nuevo que cambia sin cesar.

Escuchemos, pues, sus puntos de vista y analicemos sus perspectivas. Aprendamos a oír lo que nos rodea. Porque, en definitiva, si no escuchamos igual, no podremos pensar igual. ❧

—Xabier Erkizia

There are numerous endless perspectives on listening. If we accept that the world, and as a result, the sounds that are all around us, are endlessly changing, the ways and methods in which we listen to these sounds cannot remain the same either.

The landscape has changed; there are more and more new as well as unknown sounds around us; so that sound is increasingly making its presence felt in our lives and we are becoming increasingly more interested in it.

As a result of this, we have been witnessing a kind of renaissance of sound in the last few years. Undoubtedly, technology has also had something to do with all these changes, as it has re-shaped the way that we listen to sound and music. It has provided sustainability, has made sound more physical and has offered the possibility of processing all this, as well as extending the possibilities of working on and presenting sound. Sound art, which until very recently was all but shunned in museums, is now going through a golden age and we often find exhibitions in which sound is the main feature. Some people, in reference to instruments, have tried to describe this period as being post-digital, but the current situation offers more than this, as it goes well beyond merely being linked with instruments.

As a result, it has become obvious that numerous concepts have been aimlessly left up in the air that we had understood were linked together or formed part of music and sound. However, at the very least, this has been useful for putting forward a series of ideas that have not been dealt with for quite some time, and has also meant that these have been questioned. It seems that they have revitalised the relationship between listener and artist, the use of instruments, the breaking down of the boundaries between composition and improvisation, the formats in which music is conserved, the ways in which we understand sound, the very concept of live performance... and the aims and direction of music itself. But this does not mean that they have been clarified or redefined.

Some people claim that we are going through a kind of revival of the ideas that John Cage, Morton Feldman and so many others put forward in the sixties, but we may well think that our perspective has now opened up or adapted to their ideas. Perhaps, this perspective that we have nowadays is one of the consequences of this plural situation. All these changes have provided us with a different perspective and a fresh point of view about the history of music and, as a result of this, have given us a new opportunity to analyse and debate the pillars that support all this. It is a new landscape that is endlessly changing.

So, let's listen to their points of view and study their limits. Let's learn how to listen to what surrounds us. When all is said and done, if we don't listen in the same ways, we won't be able to think in the same way. ❧

—Xabier Erkizia

PERSPECTIVES ON LISTENING

Entrevista a Esther Ferrer

Esta entrevista se realizó en Arteleku el pasado siete de mayo. El texto recoge las ideas y las experiencias de Esther Ferrer, artista-performer y miembro del grupo ZAJ junto a Juan Hidalgo y Walter Marchetti, sobre el mundo sonoro, los cambios que se han producido en la escucha, la incidencia de la tecnología en el lenguaje musical, y la relación entre la creación de los años setenta y de la actualidad.

XE Tu experiencia, aún sin ser estrictamente musical, es muy interesante, por lo menos en el sentido clásico. Has trabajado con el grupo ZAJ, con Walter Marchetti, Juan Hidalgo... ¿Por qué crees que la música es uno de los puntos de partida en la trayectoria de ZAJ y en tu trayectoria artística?

EF Primeramente, dos cosas. Juan y Walter eran compositores y por lo tanto tienen formación de compositores. Yo nunca he tenido formación de compositora pero siempre me ha gustado mucho la música y he ido a muchísimos conciertos desde cría; quizás por eso me encontré con ellos, porque te encuentras con la gente que está en el mismo camino que tú. El referente común para nosotros es Cage. La música a partir del momento en que yo conozco a Cage es otra; en realidad, lo que cambia definitivamente es la escucha. Siempre digo que a mi Cage me ha enseñado a escuchar, a escuchar la música y también a escuchar los sonidos y ruidos de este mundo. Mi ambiente sonoro se ha agrandado al universo entero. Antes, escuchar música significaba escuchar una sinfonía, una sonata, etc. Eso era música y todo lo demás no lo era. Cuando Cage dice que todo el mundo sonoro puede ser música y que todos los sonidos son música y lo experimentas, porque es una cosa experimentable, que además no cuesta dinero, tu universo sonoro se agranda indefinidamente. En el mundo de la música-acción esto es muy importante; a partir de ese momento, cualquier acción puede ser música. Entonces, tú que estás en el mundo de la acción, resulta que estás haciendo una cosa mucho más compleja e interesante de lo que tú misma pensabas, simplemente porque tu mundo sonoro y tu mundo conceptual se han abierto a través de la música. De hecho, nosotros decíamos siempre “Concierto ZAJ” porque en el concepto cagian nuestras acciones podían considerarse como música.



XE ¿Cuál crees que es la mayor ventaja de la música? ¿Por qué la música invita a este tipo de prácticas y otras disciplinas tienen otro carácter? ¿Por qué la música invita a la acción?

EF Porque vivimos en un mundo sonoro; la vida es sonido y movimiento. Hay está la experiencia de Cage, cuando se metió en la cámara insonorizada para lograr el silencio y se dio cuenta de que escuchaba dos sonidos: la sangre y el sistema nervioso. La vida es sonido; el no-sonido es la muerte. A partir del concepto de sonido puedes hacer cualquier cosa, es riquísimo, es infinito. A partir del sonido puedes hacerlo todo, puedes estructurar una acción, por ejemplo, cada uno según su vocación; cualquier movimiento que hagas va acompañado de sonido, aunque tú no lo percibas. Ésa es la riqueza del sonido. Nosotros somos emisores de sonido, somos un instrumento. Creo que la primera música, que el primer instrumento, fue la voz, la voz y el baile. Está en nuestra propia esencia y en la base del arte. Yo no sé si antes de hacer Altamira y Lascaux el hombre ya cantaba... Hay expertos que han estudiado esto y hay libros sobre musicología muy interesantes.

XE En los últimos años la situación no sólo sociocultural, sino el entorno sonoro que vivimos va cambiando. ¿Crees que los cambios surgidos en los últimos años han cambiado la concepción de la música?

EF Sí, claro que sí. Solamente el cambio de la música instrumental a la electrónica, con todas sus posibilidades enormes que tiene... El abanico de posibilidades y de sonidos diferentes... Es verdad que con un violín tú puedes hacer una infinidad de sonidos, pero están dentro de un registro x, y con la electrónica estos se amplían. No sólo con la electrónica sino con lo infinitesimal, con lo pequeño, hemos llegado a poder escuchar a las hormigas. Es evidente que nuestro entorno sonoro se amplía, y nuestra percepción y el análisis que hacemos de los sonidos. El análisis que yo hago del sonido, no sólo del sonido musical pero sobre todo del mismo es completamente diferente del que hacía cuando tenía diecisiete o dieciocho años. El universo sonoro en el que vivo es completamente diferente, es más sonoro, más "ruidoso", hay menos silencio. Bueno, sabemos que el silencio no existe, pero a lo que nos referimos cuando hablamos de silencio, es verdad que hoy día prácticamente no existe. Una vez coincidimos con

Cage en un festival de música llamado Telluride en América. Cage estaba invitado y mi marido Tom también. Pasamos una semana juntos y un día fuimos al monte a coger setas, ya sabes que Cage era micólogo. Estábamos en plena montaña de Colorado, en las Rocosas, todo el rato pasaban aviones y oíamos las máquinas del campo y alguien me dijo, no sé si fue Tom o Cage, que había leído en un libro que hoy día, en nuestro mundo contemporáneo, en cualquier parte del mundo en el que estés, incluido el desierto, lo más que puedes estar sin escuchar un sonido mecánico son cinco minutos. Lo que más ha cambiado, y es el problema de la sociedad contemporánea, es el ruido, el sonido continuo; el que sea, pero es el sonido continuo. Luego está la cantidad de decibelios, que crea otros problemas, pero lo más importante para mí es la ausencia de silencio, con muchas comillas si quieres, pero la ausencia de lo que llamamos de manera convencional silencio. Éste es el cambio más fundamental dentro de mi mundo sonoro.



Asier Gogortza

XE Has comentado el tema de las nuevas herramientas y la posibilidad de escuchar sonidos microscópicos, ultrasonidos, infrasonidos. ¿Cómo crees que han afectado todos estos cambios tecnológicos que abren un nuevo mundo, nuevas dimensiones para el sonido? ¿Cómo crees que afectan a nuestra percepción y al desarrollo del mismo sonido? ¿Cómo crees que nos afecta el poder trabajar con sonidos que normalmente no llegamos a escuchar?

EF Puede afectar de varias maneras: primero, en el sentido de que vivimos cada vez de una manera más mecánica. No sé si nos vamos a convertir en máquinas, pero sí que cada vez necesitamos más aparatos. Nuestros umbrales auditivos no nos permiten percibir ciertos sonidos, infrasonidos, por ejemplo, tenemos que pasar por un intermediario, un aparato, electrodo o lo que sea. Por otra parte, todos estos elementos en general son caros y su precio condiciona mucho todo lo que es la política cultural e incluso la situación del artista. Si un artista para hacer su música necesita muchísimo dinero, tiene que someterse a muchos imperativos del poder, tiene que pasar por los engranajes del poder, porque es el único que tiene los medios. En este sentido, esta libertad que el artista tiene de poder crear cosas, en cierta manera, la paga con una pérdida de libertad. Esto, hoy día en el mundo cultural se acusa mucho. Todo el mundo del audiovisual, cuando una foto te cuesta miles de euros, ¿quién tiene ese dinero? O lo robas o te lo dan los que lo roban, que es el poder. Ahí hay una dependencia. ZAJ trabajó siempre con pocos medios. Yo siempre trabajo pobre, es lo único que te da libertad. Si necesito un cenicero lo encuentro en cualquier parte. Lo pones ahí y si alguien se lo lleva encuentras otro cenicero enseguida. En cambio, si tengo aquí cuatro ordenadores y cinco bafles tengo que poner un guardia jurado o un policía, para que me los controle. Imperativamente tengo que entrar en el sistema represivo de manera absoluta, y ahí está el problema. Para crear ciertas obras la dependencia económica es obligatoria, necesitas un laboratorio, necesitas muchísimas cosas y muy caras. Todo esto corresponde a nuestro modelo de sociedad; la cuestión es saber si no hay otro modelo posible. Desde el punto de vista individual, de creación, me parece fantástico poder evolucionar entre los ultra y los infrasonidos, niveles a los que antes era imposible acceder. Otra influencia importante es que el aumento de decibelios en la escucha, según los expertos, está produciendo generaciones de sordos que ya no pueden percibir una serie de sonidos porque sus oídos han perdido la sensibilidad necesaria. Esto indudablemente nos transforma y transforma tu escucha, y transforma lo que tú puedes o no puedes escuchar. Una sinfonía de Beethoven y de cualquier otro compositor, a lo mejor no te dice nada porque no puedes escuchar una serie de matices, porque estás escuchando diariamente un tipo de música que te incapacita físicamente para percibir ciertos matices. Naturalmente entramos en otro universo sonoro en el que a lo mejor ya no es necesario escuchar este tipo de música clásica, escuchamos otra, ¿y por qué no? Todo se transforma y de la misma manera que se murieron los diplodocus se pueden morir las sinfonías de Beethoven. En ese sentido yo no soy hipócrita.

En el terreno de los infrasonidos, los inconvenientes de que te puedan manipular psicológicamente y condicionar tus comportamientos, son casi subliminales. Es un riesgo, pero la vida es riesgo y si no hay riesgo no hay ningún interés en vivirla. En este sentido, yo encuentro que entre el exceso de decibelios y los infrasonidos, hay un universo sonoro maravilloso que el compositor o el artista que trabaje el sonido —cada vez hay más artistas no músicos que trabajan el sonido, la prueba está en todas las instalaciones sonoras— puede explorar, con todos los riesgos que supone. Hay que ir hacia ello. En este punto se nos presenta el problema de siempre: ¿qué es lo que vamos a hacer con ello?, ¿lo vamos a emplear para que la gente que está en una cafetería sin darse cuenta adopte unos comportamientos x porque está escuchando algo que ni siquiera sabe que está escuchando? ¿Creamos generaciones de sordos que tendrán un universo sonoro muchísimo más reducido porque son físicamente incapaces de percibir otras cosas? ¿O encontramos un equilibrio enriquecedor? Por ejemplo, el mero hecho de que tú hagas esta serie de entrevistas, quiere decir que eres consciente de que el mundo sonoro es importante en nuestro modelo de sociedad; el hecho de que tú te plantees un problema que hace unos años no se lo planteaba nadie, es un síntoma de una toma de conciencia de cómo el universo sonoro puede tener una incidencia sobre nuestro comportamiento. Antes se estudiaba por ejemplo con respecto a los ciegos. Cuando se hablaba de música se hablaba de música en el sentido tradicional; hoy día hablamos de sonidos, de ruidos que penetran el dominio de la música, gracias a Russolo antes de Cage; este último dijo una cosa muy bonita: “Cuando un ruido te molesta, escúchalo un minuto. Si te sigue molestando, escúchalo otro minuto. Si te sigue molestando, escúchalo otro minuto y al cabo de cinco minutos te darás cuenta de que ya no te molesta y de que a lo mejor hasta te gusta.”

Es una cuestión de costumbre y también de cómo escuchas. A mi Cage me ha enseñado a escuchar, no sólo la música; me ha despertado el sentido de la audición. Es la cosa que más le agradezco, y a partir de ahí todas las sonoridades de su música, pero eso es otra cosa. Tú estás haciendo un trabajo que hace quince años, veinte años no se le hubiera ocurrido a nadie.

XE Todas estas cosas afectan sin lugar a dudas al entorno sonoro y a la industria. Históricamente la experimentación sonora no ha sido muy participativa en todo el movimiento de la industria, por diferentes razones, pero quizá los últimos años parece que hay una especie de socialización de este tipo de música. Por ejemplo en cuanto al acceso, uno de los mayores problemas hasta ahora, la situación se ha puesto al mismo nivel. ¿Cómo crees que afectará esto en el futuro? ¿Crees que creará una nueva generación?

EF Absolutamente. Hoy día un chico o una chica pueda comprar un ordenador y llevar consigo sus composiciones, y sus grabaciones, en vez de ir al laboratorio de música. La imagen del músico, del compositor se está transformando con esta generación de jóvenes que combinan los sonidos, que no necesitan a nadie para hacerlo. Esto les ha dado una enorme libertad para crear fuera de un sistema, todo lo contrario de lo que estábamos hablando antes, de las exigencias del poder. Les ha dado la libertad de crear mundos sonoros sin depender de nadie, si se tiene el dinero para comprar el ordenador, los medios. La industria se encarga de sacar cada año cosas nuevas para que tengan que seguir comprando, eso sí; pero tú te imaginas que estos muchachos en su casa pueden crear universos sonoros increíbles con la compra de un ordenador, y todo esto sin depender de nadie. El problema de que lo que producen te guste o no te guste es otra historia. Pero lo que es indudable es que están creando; sobre todo con los collages, que no lo han inventado ellos. Ya lo utilizaba Stravinsky, las citaciones que se llamaban antes. Pero hay una cosa que me interesa de todo esto y es el reciclaje; estos reciclan, cogen discos y están creando. La última vez que estuve oyéndolos comprobé una cosa curiosa, es que en el fondo la mayor parte de ellos, yo no sé si tenían una formación musical clásica o no, trabajaban algunos aspectos, los finales, por ejemplo, un poco como si se tratara de una sinfonía. Es muy curioso, pero es porque tienen que encontrar su lenguaje; fijate los años que han pasado hasta que en la fotografía ha encontrado su propio lenguaje. El que muchachos que tienen esta independencia de espíritu con respecto a la música clásica, que yo no tengo, por ejemplo, que muchos de ellos no han ido ni van a ir a un conservatorio, y que más aún, si no saben ni lo que es el 'sí', disponen de aparatos que les permiten "componer" en el sentido de que tocan, improvisan y la partitura se imprime, aunque ellos no sepan escribir las notas. Es indudable que eso va a transformar el mundo de la música, ya lo ha transformado, y lo transformará todavía más.

XE Quizá precisamente uno de los factores que origina esta situación es que se mezclan las distancias entre creador y oyente. Al ser las herramientas más accesibles cualquier oyente puede ser creador y cualquier creador puede ser oyente.

EF Claro, la figura del creador se desmitifica y, en parte, parece como si hubiera menos vedetismo, pero en realidad las "estrellas" existen también, pues con frecuencia aparecen los mismos nombres. Pero es que el sistema lo recupera todo. Va a recuperar hasta el terrorismo, fijate tú.

XE Muchos de estos creadores están rescatando ideas planteadas por el propio Cage y que durante años han sido desarrolladas. Pero en este momento, quizá por las posibilidades de acceso hay una revalorización de esas ideas. ¿Crees que eso va a afectar al público en general, a la percepción general del sonido?

EF Por supuesto. Mi experiencia en el arte es que cuando hay un paso adelante es porque ha habido un paso atrás y han encontrado un punto de apoyo para saltar hacia delante. Ahora hay un revival de los años sesenta, no sólo en la música, sino sobre todo en pintura. Cuando veo las creaciones del Palacio de Tokio me pregunto: ¿pero estos no conocieron lo que se hizo en los años sesenta? Lo están haciendo incluso con los mismos materiales. A lo mejor no lo conocían, pero a lo mejor lo conocían y es su punto de apoyo. El Cubismo ¿dónde se apoyó? En la escultura africana. El Fauvismo, Cobra, etc... mi experiencia es que te echas un poco para atrás para coger carrerilla, es como el que va a saltar con pértiga. Yo creo que estamos viviendo esto. Hay nuevas posibilidades que parten de un punto que es por ejemplo Cage, u otro según las preferencias. Vamos a volver al punto para saltar diferentemente y en otra dirección. Y esto sí que me parece que va a afectar no solamente a los compositores sino a mí, que me considero un auditor, es indudable. Sobre todo veo que a los jóvenes les está transformando ya. Lo veo en los niños pequeños. Una cosa que es verdad es que los niños pequeños hoy día tienen más interés por el mundo sonoro que lo que teníamos nosotros cuando éramos críos, que estábamos condicionados por las canciones infantiles, los juegos en la calle, en el colegio. Y el niño hoy desde que nace, a los cuatro días, tiene ya un aparato que puede manipular, puede trabajar con él. Mi sobrino que tiene tres años ya tiene una parafernalia de instrumentos y objetos sonoros que él mismo manipula. En ese sentido, es evidente que ya desde que nacen viven en un mundo sonoro muchísimo más variado que, por ejemplo, el que tenía yo, y eso va a transformar la manera de vivir el mundo como sonido. Va a transformar y los va a hacer diferentes, estoy convencida. No sé si mejores o peores, eso es otra cosa, pero es evidente que su cerebro, si el sonido nos afecta, es incomparable al nuestro. ◀◀

ESTHER FERRER es artista. Vive en París. Para más información visita la website www.estherferrer.net.

XABIER ERKIZIA es responsable de Audiolab-Arteleku y miembro del colectivo de artistas Ertz. Vive en Bera, Navarra. Para más información visita la website www.ertz.net.

Cage me ha enseñado a escuchar, no sólo la música; me ha despertado el sentido de la audición.

Software, música y cultura

El alcance de la influencia que las tecnologías digitales han tenido en la creación, producción y difusión musical hubiera sido impensable 10 años atrás. El autor se centra en el análisis de una de estas nuevas herramientas, repasa brevemente la historia de la música electroacústica experimental y apunta el futuro del entorno digital.

En los últimos años la música está sufriendo una profunda transformación debido a la influencia de la tecnología. Su soporte, el sonido, puede ser generado, transformado, distribuido y reproducido mediante medios digitales de modo absolutamente impensable hace tan sólo 10 años. Una de las consecuencias de este nuevo potencial es que las barreras entre música culta y popular han saltado en pedazos gracias a la socialización de la tecnología y de los medios digitales de producción y distribución musical. Por otro lado, el intercambio de música a través de internet está dando un vuelco a conceptos fundamentales como son el copyright, original/copia o canal de distribución, mientras la calidad de sonido se abandona en beneficio de la accesibilidad gracias a los formatos digitales de compresión de audio¹. Las nuevas herramientas de producción generadas por este cambio permiten a cualquiera trabajar en casa con calidad profesional, lo que a su vez está provocando el fin de la separación entre artista/productor/distribuidor/receptor. Actualmente, el volumen de producción musical es astronómico, es impensable siquiera intentar llevar la cuenta de todo lo que se publica, y menos aún escucharlo. Como consecuencia de todo lo anterior, la música, industria del entretenimiento por excelencia durante los 80, está desintegrándose en infinitos núcleos de producción y canales de distribución, como ejemplo baste citar la proliferación de miles de diminutos sellos discográficos, que en su mayoría distribuyen su música gratuitamente a través de internet.

En resumen, un nuevo universo está surgiendo ante nuestros ojos y por vez primera podemos participar activamente en su creación. Concurren infinidad de procesos y situaciones interesantes, sin embargo, este texto se va a centrar en una pequeña parte de todo este mare magnum: la relacionada con la creación de música con ordenadores, específicamente en las herramientas usadas para la creación de electroacústica experimental.

Si repasamos las pasadas décadas, veremos que durante la segunda mitad del siglo XX, la música experimental se fue desarrollando generalmente en torno a estudios de música electroacústica en grandes instituciones y laboratorios, como IRCAM en París o Bell Labs en EEUU². Estas instituciones acumulaban (y controlaban) los medios y las tecnologías de producción más modernas, que por su elevado precio no podían ser adquiridas por individuos. Posteriormente, la tecnología comienza a ser cada vez más barata y permite que durante los 80 se comiencen a realizar trabajos experimentales fuera de la influencia de



Taller de ixi software, Audiolab, Arteleku 2003

estas grandes instituciones. Esto da lugar a un enorme aumento de la producción independiente y la drástica disipación de los límites entre música popular y culta. Durante los 90 la popularización de las tecnologías digitales provocó el cambio definitivo. Cualquiera puede ahora realizar música de calidad profesional con una inversión económica mínima. Más aun, comienza la aparición de herramientas específicas para el ordenador: si por un lado tenemos programas que simulan sintetizadores o mesas de mezclas, ahora vamos a tener programas que permiten crear procesos sonoros imposibles fuera del ámbito digital.

Como consecuencia de todos estos avances tecnológicos y su enorme influencia, hoy día es prácticamente imposible encontrar un solo disco donde no se hayan usado ordenadores o herramientas digitales en algún momento del proceso de creación y realización. Hoy día, la increíble flexibilidad y polivalencia del ordenador para generar y manipular sonido ha abierto un enorme abanico al músico, una paleta sonora virtualmente infinita que contrasta con los límites de la orquesta y los instrumentos tradicionales. Ahora bien, es muy fácil caer en la idea de que los medios digitales nos permiten hacer "todo". Hoy por hoy el ordenador no nos permite, por ejemplo, igualar el hecho de tocar una trompeta con sus limitaciones y peculiaridades tan ricas en matices. El ordenador es una máquina general que nos abre un nuevo mundo de sonidos y estructuras musicales, un mundo que no tiene por qué oponerse al mundo de los instrumentos "reales" sino que lo complementa y amplía.

Ante esta situación se plantean, en mi opinión, una serie de cuestiones respecto a la creación de software, como son: ¿quién decide qué estructuras musicales incorpora el software que usamos para hacer música?, ¿para quién se diseña el software y con qué fines? Pero sobre todo, ¿en función de qué intereses y por quién son tomadas estas decisiones? »

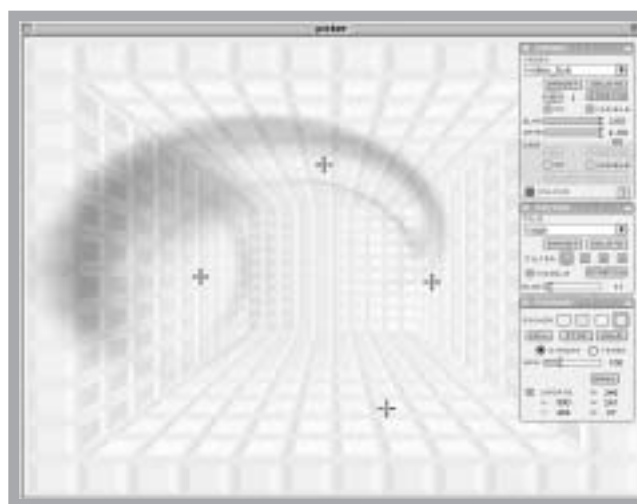


Imagen de pantalla de "picker", ixi software 2003

“...el software no es una herramienta “transparente” para crear y procesar material digital. Define un espacio muy limitado, dentro de un campo de trabajo en el que se obliga a trabajar a la gente. [...]. Además de las limitaciones de trabajar con programas de ordenador, al usuario del software se le coloca en una posición creativa, social, incluso política, predeterminada, no tanto por los creadores del software, sino por estructuras de poder más generales: cultura del software y cultura de los mass media en general. Y varía según las normas sociales dominantes...”³

No es difícil escuchar en algunas músicas la huella del software que ha sido usado para crearla. No sólo en la naturaleza de los sonidos sino también en las estructuras musicales que adopta⁴. Cualquier software impone unos límites y reglas por muy transparente o neutral que parezca. Por ejemplo, la mayoría de las cajas de ritmos incorporan los convencionalismos sobre lo que “debe” ser un ritmo. ¿Pero, quién establece lo que es aceptado como ritmo y lo que no? ¿Qué hay de las estructuras rítmicas de culturas no anglosajonas?⁵ ¿Aceptamos estos conceptos predefinidos porque nos interesa trabajar a partir de ellos, o porque no nos planteamos otras posibilidades diferentes? ¿Cómo podemos incorporar nuestra subjetividad al software, si éste es algo que “nos viene dado”?

“No somos tan ingenuos como para creer que la ‘cuestión de los mass media’ se trata de una cuestión tecnológica o estética. Se trata de una cuestión de poder. Pero hay está la pasión, una y otra vez, para ampliar las posibilidades del software, experimentar con nuevas formas de narración e idear aún mejores relaciones para los usuarios-productores.”⁶

Frente a este dilema se plantearían dos líneas o posibilidades de actuación. La primera se centra en la apropiación de las herramientas existentes, mediante el uso “subversivo” o “mal uso”, mediante el método de empujarlas y enfrentarlas contra sus propios límites. La segunda, propone la construcción de herramientas que incorporen las nuevas necesidades personales y colectivas. La división entre estas estrategias es difusa y probablemente inexistente; en general, las dos posturas se solapan. En ambos casos el fin es el mismo; conseguir un uso personal y subjetivo del ordenador, dar cabida a actitudes y comportamientos diferentes a los que se nos ofrecen desde la cultura mainstream y los mass media musicales. En relación a estas ideas, es interesante situar el concepto del hacker donde encontramos la síntesis de ambas estrategias; hacker sería aquella persona que usa y modifica una herramienta de una manera o para un fin para el que no había sido ideada, con la intención de solucionar un problema o carencia.

Esta primera línea de actuación, la basada en la subversión del software, derivó en la estética del “glitch”, (“error” en inglés). Esta dirección ha sido muy popular durante los últimos años hasta el punto de convertirse en todo un movimiento mainstream⁷, cuyas fórmulas se repiten una y otra vez. En cuanto a la creación de software, ésta ha sido tradicionalmente una tarea reservada a unos pocos ingenieros o a “freaks”, pero en un futuro próximo, es más que probable que todos podamos programar en cierta medida. Habría que resaltar cómo en el mundo del Free Software⁸ se están creando cada vez más librerías y herramientas de programación de uso gratuito y código abierto, tales como Pure Data, Supercollider o Python. Las dos primeras permiten la creación de software de audio a la medida, y Python facilita el desarrollo de todo tipo de software e interfaces. A pesar de todo, la realidad es que gran parte del software desarrollado por programadores independientes no hace sino replicar esquemas ya conocidos. Y es que de nada sirve construir una herramienta propia si al final se usa para crear techno al uso, o ejercitar la transgresión si es bajo el amparo de un “movimiento” y, en definitiva, no se aporta nada desde lo personal.

En todo caso me parece interesante extraer del mundo de la programación y del diseño de software la idea de prototipo como herramienta y modelo a usar, tanto a nivel conceptual como práctico. El prototipo permite intentar diferentes soluciones con ligereza y agilidad. Permite cambiar de rumbo, equivocarse y divagar pagando un coste logístico mínimo. Frente a la pesadez y complejidad de las grandes empresas, hay que apostar por el “Do it yourself”, la tecnología casera, el reciclaje de software y de hardware, la recombinación de tecnologías y el trabajo colectivo, modular y descentralizado.

Conocer las posibilidades y límites de estas nuevas herramientas y tecnologías es fundamental para su uso consciente y coherente. Quizás entonces podamos comenzar la construcción de espacios propios en el entorno digital, que es cada vez más, para bien y para mal, nuestro día a día. Hoy más que nunca, como decían los Clash, el futuro está por escribir. ◀◀

ENRIKE HURTADO MENDIETA es diseñador/programador de software de sonido y multimedia. Pertenece al colectivo de creación de software experimental ixi software (<http://www.ixi-software.net>). Vive y trabaja en Sodupe (Bizkaia) y en San Sebastián.

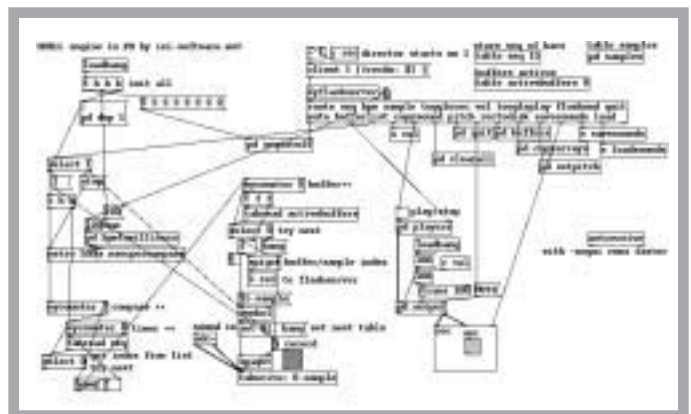


Imagen de pantalla de “pure data”, Miller Puckette 2003
[www://pd.iem.at](http://www.pd.iem.at)



Participantes del taller de ixi software, Audiolab, Arteleku 2003

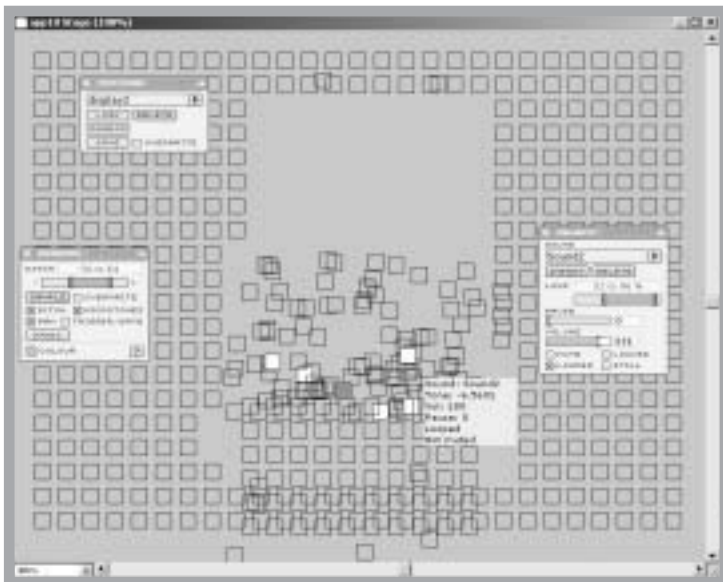


Imagen de pantalla de "lauki", ixi software 2003

NOTAS Y REFERENCIAS

1 Por cierto que esta idea plantea varios interrogantes interesantes. Por ejemplo, sobre la forma en la que escuchamos música; ¿qué es lo importante, la escucha o reconocer la canción?

2 Institute of Research and Coordination in Acoustics.

3 Hay quien llega a afirmar que en algunos casos la música es obra de los creadores del software y no de los músicos que usaron el software para hacerla.

4 Artistic Software for Dummies and, by the way, Thoughts About the New World Order. Olga Goriunova, Alexei Shulgin.

5 La cultura digital es principalmente anglosajona. El inglés es el idioma por excelencia de internet y los ordenadores, así como de la cultura de creación de software. Y por supuesto también lo es de las ideas y conceptos que el software incorpora.

6 LOVINK, G. & SCHNEIDER, F. *Reverse Engineering Freedom. The Revolution Will Be Metatagged*. October 2003.

7 Lo considero un movimiento mainstream dentro del submundo de la música electrónica experimental. No creo que sea menos mainstream Kim Cascone que Britney Spears. Hace tiempo que perdimos la escala y todos los "mundos" están ya al mismo nivel, independientemente del volumen de ventas o de la cantidad de seguidores; no es tanto una cuestión de medida como de uso, intenciones y sentido.

8 "Software Libre" se refiere a la libertad de los usuarios para ejecutar, copiar, distribuir, estudiar, cambiar y mejorar el software". Más información en <http://www.gnu.org/philosophy/free-sw.es.html>

jatorrizko testua 8. orrialdean

Teknologia digitalek musika sortu, ekoiztu eta zabaltzerakoan duten eraginaren irismena pentsaezina izango zen duela 10 urte. Egilea software librearen analisisan erdiratzen da, laburki errepatatzen du musika elektroakustiko esperimentalaren historia eta ingurune digitalaren etorkizuna azaltzen du.



ENRIKE HURTADO

Softwarea, musika eta kultura

Azken urteetan musika aldaketa sakon bat jasaten ari da teknologia-
ren eragina dela eta. Bere euskarria, soinua, sortu, aldatu, banatu eta
erreproduzitu daiteke baliabide digitalen bitartez, duela 10 urte baka-
rrik guztiz pentsaezina izango litzatekeen moduan. Aukera berri horren
ondorioetako bat da musika kultura eta herrikoia-
ren arteko mugak txiki egin direla teknologia-
ren eta musika ekoiztu eta banatzeko bali-
abide digitalen sozializazioari esker. Bestalde, internet bidez musika
trukatzea oinarritzko kontzeptuak iraultzen ari da, copyrighta, original/
kopia edo banaketa kanala kasu, soinuaren kalitatea bertan behera
uzten den bitartean irisgarritasunaren onuran audioa konpresatzeko
formatu digitalei esker¹. Aldaketa horrek sorturiko ekoizpen erreminta
berriek edozeini ematen diote etxean profesionalen kalitatearekin lan
egiteko aukera, eta horrek era berean artista/ekoizle/banatzailer/
jasotzaile arteko bereizketaren amaiera eragiten du. Egun, musika
ekoizpenaren bolumena neurritz kanpoko da, pentsaezina da argitara-
tzen den guztiaren kontua eramatea bakarrik, eta oraindik gutxiago
entzutea. Aurrez aipaturiko guztiaren ondorio gisa, musika, 1980ko
hamarkadan entretenimenduko industria nagusia izan zena, ekoizpen
nukleo infinituetan desintegratzen ari da, eta adibide gisa nahikoa da
aipatzea diskoetxe txikiak nola ugaritu diren, gehienak beren musika
interneten dohainik banatzen dutenak.

Laburbilduz, unibertso berri bat sortzen ari da gure begien aurrean eta
lehenengo aldiz aktiboki parte har dezakegu bere sorkuntzan. Prozesu
eta egoera interesgarri pila bat biltzen dira, hala eta guztiz ere, testu
hau mare magnun guzti horren zati txiki batean erdiratuko da: orde-
nadoreekin musika sortzearekin erlazionaturikoan, bereziki elek-
troakustika esperimental sortzeko erabilirik erremintetan.

Pasatako hamarkadak errepatatzen baditugu, ikusiko dugu XX.
mendearen bigarren erdian zehar musika esperimental sortzeko joan
zela normalean erakunde eta laborategi handietako musika elek-
troakustikoko ikerlanen inguruan, Parisko IRCAM edo AEBetako Bell
Labs kasu². Erakunde horiek ekoizpen baliabide eta teknologiarik
modernoenak biltzen (eta kontrolatzen) zituzten, zuten prezio altua-
gatik indibiduoek erosi ezin zituztenak. Geroago, teknologia geroz eta
merkeagoa izaten hasi zen eta ahalbidetu zuen 1980ko hamarkadan lan
esperimentalak egiten hastea erakunde handi horien eraginetik kanpo.
Horrek guztiak ekoizpen independentearen gorakada izugarria eragin
zuen eta musika herrikoia eta kulturearen arteko mugak azkar desagertzea.
1990eko hamarkadan zehar teknologia digitalak jendarteratzeak eragin
zuen behin betiko aldaketa. Orain edozein pertsonak egin dezake
kalitate profesionaleko musika gutxieneko inbertsio ekonomikoarekin.
Are gehiago, ordenadorearentzako erreminta bereziak azaltzen ari dira:
alde batetik sintetizadoreak edo nahasketa mahaia simulatzen dituzten
programak badauzkagu, orain eremu digitaletik kanpo ezinezkoak diren
soinu prozesuak sortzeko aukera ematen diguten programak edukiko
ditugu.

Aurrerapen teknologiko horien guztien eta beren eragin izugarriaren
ondorioz, egun ia ezinezkoa da disko bakar bat ere aurkitzea non orde-
nadoreak edo erreminta digitalak sorkuntza eta errealizazio prozesua-
ren momenturen batean erabili ez direna. Egun, ordenadoreak duen
malgutasun eta balio-aniztasun sinestezinak musikariari soinua sortu
eta manipultzeko abaniko handi bat zabaldu dio, soinudun paleta

virtualki infinitu bat orkestraren eta instrumentu tradizionalen muge-
tatik desberdina dena. Baina oso erraza da pentsatzea baliabide digi-
talek “dena” egiteko aukera ematen digutela. Oraingoz ordenadoreak
ez digu, adibidez, tronpeta bat jotzea berdintzeko aukera ematen
bere mugaketa eta ñabarduretan hain aberatsak diren berezitasunekin.
Ordenadorea makina orokor bat da soinu eta egitura musikalen mundu
berri bat irekitzen diguna, instrumentu “errealen” aurka joan beharrik
ez duen mundu bat, beste mundu hori osatzen eta zabaltzen duena baizik.

Egoera horren aurrean, nire iritziz, arazo batzuk planteatzen dira soft-
warearen sorkuntzaren inguruan, ondorengoak adibidez: nork erabaki-
tzen du zein egitura musikal sartzen dituen musika egiteko erabiltzen
dugun softwareak?, norentzat diseinatzen da softwarea eta zein helbu-
rurakin? Baina batez ere, zein interesen arabera eta zeinek hartzen ditu
erabaki horiek?

“...softwarea ez da produktu digitalak sortzeko eta prozesatzeko tresna
'garden' bat. Espazio nahiko mugatua definitzen du, jendeari lan
egiteko eskatzen zaion esparru espezifiko baten barruan. [...].
Ordenadoreko programak erabiltzeak dakarren mugaz gainera, soft-
warearen erabiltzailea alde aurretik zehaztutako posizio batean
—sorkuntzazkoa, soziala, are politikoa den posizio batean— ezartzen
dute, ez hainbeste softwarearen sortzaileak, baizik botere egitura
orokoragoek: softwarearen sorkuntzaren kulturak eta mass media kul-
turak, oro har. Eta hori gizartean nagusi diren arauen arabera da...”³.

Ez da zaila musika batzuetan sortzeko erabili den softwarearen arras-
toak entzutea. Ez soinuaren naturan bakarrik, bai eta hartzen dituen
musika egituretan ere⁴. Edozein softwarek muga eta arau batzuk jartzen
ditu nahiz eta gardena edo neutroa iruditu. Adibidez, erritmo kaxa
gehienek erritmoak izan “behar” duenaren konbentzionalismoak
sartzen dituzte. Baina nork ezartzen du erritmo bezala onartzen dena
eta onartzen ez dena? Zer gertatzen da anglosaxoiak ez diren kulture-
tako egitura erritmikoekin⁵? Aurredefinituriko kontzeptu horiek onar-
tzen ditugu abiapuntu gisa hartuta lan egitea komeni zaigulako, edo
beste aukera desberdinak planteatzen ez dugulako? Nola sartu dezakegu
gure subjektibitatea softwarean, hori “emanda datorren” zerbait bada?

“Ez gara are ‘mass medien auzia’ teknologia edo estetika kontua dela
pentsatzeko bezain inozoak. Botere kontua da. Hala ere, hor dago
pasioa, behin eta berriro, softwarearen aukerak zabaltzeko, narrazio
molde berriekin esperimintatzeko eta erabiltzaileentzat-ekoizleentzat
harreman are hobea asmatzeko”⁶.

Dilema horren aurrean bi jarduera ildo edo aukera planteatuko
lirateke. Lehenengoa dauden erremintak egokitzean erdiratzen da
erabilera “subertsibo” edo “erabilera txarraren” bitartez, beren muga
propioen aurka bultzatzea eta aurrean jartzeko metodoaren bitartez.
Bigarrenak proposatzen du behar pertsonal eta kolektibo berriak sar-
tuko dituzten erremintak erakitzea. Estrategia horien arteko banaketa
lausoa da eta ziurrenik existitzen ez dena; oro har, bi jarrerak
gainezartzen dira. Kasu bietan helburua bera da, ordenadorearen
erabilera pertsonala eta subjektiboa lortzea, mainstream kulturatik eta
mass media musikaletatik eskaintzen zaizkigunetatik desberdinak diren
jarrerak eta jokabideak biltzea. Ideia horiei dagokienez, interesgarria da
hackerraren kontzeptua kokatzea non estrategia bien sintesia topatzen
dugun; hacker erreminta bat erabili eta aldatzen duen pertsona izango
litzateke horretarako sortu ez den moduan eta helbururako
erabiltzeko, arazo bat edo gabezia bat konpontzeko asmoarekin.

Lehenengo jarduera ildo hori, softwarearen subertsioan oinarriturikoa,
“glitch-aren” (“errorea” ingelesez) estetikan ondorioztatu zen. Norabide
hori oso ezaguna izan da azken urteetan, mainstream mugimendu bat
izatera iritsi delarik⁷, zeinaren formulak behin eta berriz errepikatzen
diren. Softwarea sortzeari dagokionez, tradizionaliki ingeniari gutxi
batzuei edo “freak-ei” erreserbatuak zeregina izan da, baina etorkizun
hurbilean, oso litekeena da neurri batean guztiok programatu ahal izan-
tea. Azpimarratu beharko litzateke nola Free Softwarearen munduan⁸
dohaineko erabilerako eta kode irekiko geroz eta liburu denda eta pro-

gramazio erreminta gehiago sortzen ari diren, Pure Data, Supercollider
edo Python kasu. Lehenengo biek audio softwarea neurri sortzeko
aukera ematen dute eta Pythonek mota guztietako softwareak eta
interfazeak garatzeko. Hala eta guztiz ere, errealitatea da programa-
tzaile independenteek garaturiko software gehienak ez dutela ezagu-
tzen diren eskemak errepikatu besterik egiten. Gauza da ez duela ezer-
tarako balio erreminta propio bat erakitzea azkenean erabilerako teknoa
sortzeko erabiltzen bada, edo haustura egitea “mugimendu” baten
babesa txikia bada eta, azken finean, ez da ekarpen pertsonalik egiten.

Edozein moduz interesgarria iruditzen zait programazioaren eta soft-
warearen diseinuaren mundutik ateratzea prototipoaren ideia erabil-
tzeko erreminta eta eredu gisa, hala kontzeptu nola praktika mailan.
Prototipoak konponbide desberdinak azkar eta arin probatzeko aukera
ematen digu. Norabidea aldatzeko, huts egiteko eta zehaztasunik gabe
aritzeko aukera ematen du gutxienezko kostu logistikoa ordainuz.
Enpresa handien pisutasun eta konplexutasunaren aurrean, “Do it
yourself-aren”, etxeko teknologiaren, softwarearen eta hardwarearen
birziklapenaren, teknologien eta taldeko lan modular eta deszentrali-
zatuaren birkonbinatzearen aldeko apustua egin behar da.

Erreminta eta teknologia berri horien aukerak eta mugak ezagutzeko
funtsezkoa da kontzienteki eta koherenteki erabiltzeko. Agian orduan
hasi ahal izango dugu inguru digitalaren espazio propioak erakitzen,
espazio hori baita geroz eta gehiago, onerako eta txarrerako, gure
egunerokotasuna. Gaur inoiz baino gehiago, Clash-ek esaten zuten
moduan, etorkizuna ez dago idatzita. ❖

ENRIKE HURTADO MENDIETA soinu eta multimedia softwaren diseinatzaile/
programatzailea da. Ixi software esperimentalaren sortze-lana taldearen
partaidea da (<http://www.ixi-software.net>). Donostian eta Sodupen bizi da.

OHARRAK ETA ERREFERENTZIAK

- 1 Gainera ideia horrek hainbat galdera planteatzen ditu. Adibidez, musika
entzuten dugun moduari buruz, zer da garrantzitsua, entzutea edo abestia
errekonozitzea?
- 2 Institute of Research and Coordination in Acoustics.
- 3 Badago dioenik ere kasu batzutan musika softwarearen sortzaileen obra dela
eta ez musika egiteko softwarea erabili zuten musikariena.
- 4 Artistic Software for Dummies and, by the way, Thoughts About the New
World Order. Olga Goriunova, Alexei Shulgin.
- 5 Kultura digitala nagusiki anglosaxoia da. Ingelesa da interneteko eta ordena-
gailuetako hizkuntza nagusia, bai eta softwarea sortzeko kulturarena ere. Eta
noski, softwareak sartzen dituen ideia eta kontzeptuena ere bada.
- 6 LOVINK, G. & SCHNEIDER, F. *Reverse Engineering Freedom. The Revolution
Will Be Metatagged*. October 2003.
- 7 Maistream mugimendu bat kontsideratzen dut musika elektronikoa esperimen-
talaren azpimunduan. Ez dut uste Kim Cascone ez denik Britney Spears bezain
mainstream. Bada denbora eskala galdu genuela eta “mundu” guztia jada maila
berean dago, salmenta bolumena edo jarraitzaile kopurua alde batera utzita; ez
da neurri kontua, erabilerarena, intentzioena eta zentzuarena baizik.
- 8 “Software Libre” erabiltzaileek softwarea egikaritu, kopiatu, banatu, azter-
tu, aldatu eta hobetzeko duten askatasunari egiten dio erreferentzia.
Informazio gehiagorako: <http://www.gnu.org/philosophy/free-sw.es.html>

EDDIE PRÉVOST

On Making All the Correct Mistakes— Monk's Mood and Cage's Artlessness

The author analyses the aesthetics of improvisation by taking the stances adopted by Cage and Monk as a starting point, and points out a third way in which the qualities and potential of chance and experimentation may turn out to be creative and allow for free collective improvisation.



The term 'improvisation' has a casual slant. We think of the unfinished or the makeshift. In western classical music (if the term is used at all) improvisation is thought of as a method to aid composition, where things are tried out before being formalised and finalised. And even when a musician's spontaneous response to the written music is expected — say in a cadenza — then we note how soon a preferred and fixed form is developed and adhered to subsequently.

Most improvisation in music has been attributed to informal, aboriginal or unschooled sources. The western musical conservatory mind has always figured improvisation —mostly pejoratively— as primitive. And even within traditions and movements which use and value some kind of improvisational method —say for example Indian classical music and jazz— there is a tendency for the improvisation to turn into a style or idiom and reflect some kind of format and procedure that can be anticipated. Stylistic development within these forms seems to come about through subtle, marginal changes that often can be traced to musical idiosyncrasies and even errors which have crept into the music. Oral traditions are more tolerant and are happy to live with these irregularities — a Chinese whisper syndrome. Often the deviations become cherished features.

Except for the most robotic, all musical expressions bear the imprint of the musician. No two musicians play the same way. Weight of note and wisp of breath are difficult to control and quantify. In formal musical life the tendency, however, is to try to iron out these differences and to create a standard in performance technique. What then if there was an aesthetic which saw creative challenge in operating within the cracks of intentionality? The bebop pianist Thelonious Monk apparently once left the stage in a morose mood. He was very dissatisfied with the music he had just played. On being asked why this was so he replied that he had made all the wrong mistakes. This observation brings us to a neat, if tight, philosophical knot. It suggests that if there are wrong mistakes then the possibility of correct mistakes also exists!

Monk —although no doubt completely serious in his remark— was being playful in his use of words. The observation remains fruitful precisely because it sits on an apparent contradiction. However, it brings us to the central nub of the aesthetic of improvisation. No one (I hope) would suppose that Thelonious Monk entered the musical arena without the express purpose of making meaningful music. Any



John Cage hunting mushrooms, 1967

musician who works in the public domain has some kind of intention. And we may appear to make only a minor shift of linguistic nuance to move from Monk's intended mistake to Cage's idea of controlled accident. One of the most important things that many of Cage's aleatoric and chance systems encouraged was to get musicians to loosen up in their relation to the music-making materials. Detaching musical expression from any narrative certainly places the awareness of sound —its weight and texture as opposed to its emotional resonances— more to the fore. This can have positive effects for all musicians.

However, there are substantial differences in the respective approaches of John Cage and Thelonious Monk. In Cage's music the idea of the controlled accident places the musician in a neutral or detached position. Any resultant music is not (to be) thought of as an expression of personal musicality. However, the music is still the result of a compositional act even if the musician is a willing accomplice to Cage's instructions. The non-musical decisions that Cage's procedures demand obviously take the musician away from any conscious input to the resulting sounds. If we are to believe what is said about these forms, the music exists outside of the musicians' control. The music is somehow itself. Cage came to these kinds of idea through his introduction to the Taoist Book of Changes, the I Ching, which traditionally uses divinatory techniques to find answers to certain enquiries; it is oracular. Of course what is absent for any musician who uses Cage's chance techniques is any personal question about the nature of the music being undertaken. There is only knowledge of its indeterminacy and uncertainty. The musician acts as a kind of crucible in which music is formulated but in relation to which —if it performed correctly— the musician should have no intellectual or emotional control and no expectations. The project demands a positive sense of disinterestedness. It seems therefore to follow that there can be no criteria —other than a rather passive neutrality— to judge any resultant music. The music just is. And, if a musician's personality has intruded upon the listener's sensibility, then the music is deemed to have failed in its intention, which is to focus our senses upon innocent sounds. At their best Cage's detached procedures, together with the music's apparent atemporality and absence of narrative, suggest a unique and powerful sense of nowness that is nowhere. A sort of abstracted naturalism. ▶▶

The project demands a positive sense of disinterestedness.

» In Cage's indeterminate music there is no sense of the incorrect other than the intrusion of a musician's personality. Contrast this with Thelonious Monk. His was one of the most individual voices in jazz. Yet it is difficult to deny that his music was trying — as much as Cage's music was — to find other places. Both musics have the ability to surprise. Monk, however, posited the personality as the vehicle for creative music as much as Cage advised the removal of the performer's ego. If anything, Monk's approach pushes the musician to even more extreme lengths of individuality than the albeit loose canon of jazz might recommend. It might be suggested that the strength of Monk's imprint upon his ensemble music was just as powerful as Cage's philosophy of chance was on his. Monk pressed and prodded piano and fellow musicians alike and was, as it were, actively looking for mistakes — or new solutions — upon which to build new musical worlds. Cage, on the other hand, asks musicians to make formulaic and almost mechanical calculations as a way of constructing a blueprint for a performance in order to remove any hint of personal expression, for example in *Variations 1-6* and *Concert for Piano*. Consequently, by removing the musician from specific musical intention, this procedure also removes the very conception of error.

There is, however, another way in which the qualities and potential results of chance and experimental procedures may prove to be creative as well as allowing the development of individual and collective human experience, namely free collective improvisation. And contrary to any idealism or authoritarianism that might be attached to notions of collective activity, the reality of working with others sharpens any inherent instabilities and increases the messiness of making music. Looking for new things, nudging the instruments, nudging the other performers (and allowing oneself to be nudged!) is a processive and a far from a neutral or uninvolved engagement. All of this activity inevitably goes beyond any dominating idea of control. Yet at the same time it places the musician at the heart of the magical and humanising process called music-making.



Thelonious Monk, 1945

In the London improvisation workshop which I have convened once a week for nearly four years now, we have developed procedures in which there is no prescription of what to do. Musicians of all ages, sexes, musical backgrounds, ethnic groups and national origins have come to work with the materials at hand — their instruments, their physical, emotional and intellectual sensibilities, the place and the other musicians present. No one is instructed or commanded, and the only recommendations are to put aside previously developed concepts of what constitutes music and, in the process, focus upon the instrument or material they are using in a fresh way. They are encouraged to reassess their responses to the instrument. And as a consequence each time in the moment of making music try to do something — no matter how minor — that

they have never done before: to move away from their normal habitual responses and to explore this environment. It is then suggested that they use their own investigations in a processive dialogue with the other musicians with whom they are playing. Using the presence of others as both a sounding board and as a point of resistance to sense the relevance of their own engagement with the materials.¶

EDDIE PRÉVOST is a percussionist and founding member of the improvising group AMM. Matchless imprint, Copula, published in 1995 his essay *No Sound is Innocent*. He lives in London.

This article also appears in Edwin Prévost *Minute Particulars: meanings in music-making in the wake of hierarchial realignments and other essays*, Copula—an imprint of Matchless Recordings and Publishing, UK 2004.

texto original en página 14

El autor analiza la estética de la improvisación a partir de las posturas de Cage y Monk, y añade una tercera vía en la que las cualidades y los potenciales del azar y de la experimentación pueden resultar creativos y permitir una improvisación colectiva libre.

E D D I E P R É V O S T

Cometer todos los errores adecuados: los humores de Monk y la naturalidad de Cage

El término “improvisación” tiene un sesgo de informalidad. Nos hace evocar lo inacabado o provisional. En la música clásica occidental (si es que se usa ese término), se piensa en la improvisación como un método de ayuda a la composición, en el que las cosas se prueban antes de formalizarse y darse por terminadas. E incluso cuando se espera de un músico que responda espontáneamente a la música escrita —digamos, en un solo—, observamos qué pronto desarrolla el intérprete una forma preferida y fija a la que se adhiere consecuentemente.

La mayor parte de la improvisación en el campo musical ha solido atribuirse a fuentes informales, aborígenes o no instruidas. La mente de conservatorio musical occidental siempre ha imaginado la improvisación —sobre todo peyorativamente— como algo primitivo. E incluso dentro de tradiciones y movimientos que utilizan y valoran algún tipo de método de improvisación —digamos, por ejemplo, en la música clásica india o en el jazz— hay una tendencia a que la improvisación se convierta en un estilo o lenguaje, y refleje algún tipo de formato y método que pueda ser anticipado. El desarrollo estilístico de esas formas parece darse por medio de cambios sutiles, marginales, cuya procedencia se remonta a menudo a idiosincrasias musicales, e incluso a errores que se han colado en la música. Las tradiciones orales son más tolerantes y se encuentran a gusto viviendo con esas irregularidades, algo así como cuando se transmite un mensaje de boca a oreja y se distorsiona en el proceso. A menudo, las desviaciones se convierten en rasgos especialmente apreciados.

Excepto en el caso de las más robóticas, todas las expresiones musicales llevan el sello del músico. No hay dos músicos que toquen igual. El peso de la nota y el soplo del aliento son difíciles de controlar y cuantificar. No obstante, en la vida musical formal se da una tendencia a tratar de suprimir esas diferencias y crear un estándar de técnica interpretativa. ¿Qué ocurriría, entonces, si existiera una estética que considerase que operar dentro de los momentos de intencionalidad es un desafío creativo? Parece ser que el pianista de bebop Thelonius Monk abandonó una vez el escenario de mal humor. Estaba muy descontento con la música que acababa de tocar. Cuando le preguntaron por qué creía eso, respondió que había cometido todos los errores inadecuados. Esa observación nos conduce a un nudo filosófico claro, aunque apretado. Sugiere que, si existen errores inadecuados, también existe la posibilidad de errores pertinentes!

Monk —aunque no cabe duda de que su observación iba totalmente en serio— estaba jugando con las palabras. La observación sigue siendo

► fructífera, precisamente porque se basa en una contradicción aparente. No obstante, eso nos lleva al nudo central de la cuestión de la estética de la improvisación. Nadie (espero) iba a suponer que Monk entró en el campo musical sin la intención explícita de hacer música expresiva. Cualquier músico que trabaje en el dominio público tiene algún tipo de intención. Y podría parecer que sólo efectuamos un ligero cambio de matiz lingüístico al desplazarnos desde el error intencionado de Monk hasta la idea de Cage de accidente controlado. Una de las cosas más importantes que perseguían los sistemas aleatorios y fortuitos de Cage era lograr que los músicos relajaran su relación con los materiales con que ejecutaban la música. Separar la expresión musical de cualquier narrativa coloca sin duda en un primer plano la conciencia del sonido, su peso y textura, en contraposición a sus resonancias emocionales. Eso puede tener efectos positivos para todos los músicos.

Sin embargo, existen diferencias sustanciales en los enfoques respectivos de John Cage y Thelonious Monk. En la música de Cage, la idea del accidente controlado coloca al músico en una posición neutra u objetiva. Cualquier música que resulte de ello no está concebida (ni debe estarlo) como expresión de la musicalidad personal. No obstante, la música sigue siendo resultado de un acto compositivo aun en el caso de que el músico sea cómplice voluntario de las instrucciones de Cage. Las decisiones extramusicales que exige el proceder de Cage alejan evidentemente al músico de cualquier aportación consciente a los sonidos resultantes. Si hemos de creer lo que se dice acerca de tales formas, la música existe fuera del control del músico. La música es de algún modo ella misma. Cage llegó a este tipo de ideas al iniciarse en el Libro de los Cambios taoísta, el I Ching, que tradicionalmente se vale de técnicas adivinatorias para encontrar respuestas a ciertas preguntas; es una especie de oráculo. Naturalmente, lo que está ausente para cualquier músico que siga las técnicas aleatorias de Cage es cualquier cuestión personal relativa a la naturaleza de la música con la que está comprometido. Solamente se sabe de su indeterminación e incertidumbre. El músico actúa como una especie de crisol en el que la música se formula, pero en relación a la cual —si se inter-

preta adecuadamente— el músico no debería tener ningún control intelectual o emocional ni expectativa alguna. El proyecto exige una sensación positiva de imparcialidad. Parece deducirse de ello que no puede haber ningún criterio —aparte de una neutralidad pasiva— para juzgar la música resultante. La música está, sin más. Y, si la personalidad de un músico se ha colado en la sensibilidad del oyente, entonces se considera que la música ha fracasado en su intención, que es centrar nuestros sentidos en sonidos inocentes. En el mejor de los casos, los procedimientos objetivos de Cage, junto con la aparente atemporalidad y ausencia de narrativa de la música, sugieren una poderosa y peculiar sensación de actualidad que no se encuentra en ninguna parte. Una especie de naturalismo abstracto.

En la música indeterminada de Cage no hay ningún sentido de lo inadecuado aparte de la intrusión de la personalidad de un músico. Comparemos esto con el caso de Thelonious Monk. La suya fue una de las voces más singulares del jazz. Aun así, se hace difícil negar que su música intentaba —en igual medida que la música de Cage— encontrar otros lugares. Ambos músicos tienen la capacidad de sorprender. Monk, sin embargo, proponía a la personalidad como vehículo para la música creativa tanto como recomendaba Cage deshacerse del ego del intérprete. Si algo hace el enfoque de Monk, es impulsar al músico a desarrollar su individualidad más aún de lo que el ya relajado canon del jazz pudiera recomendar. Podría sugerirse que la fuerza de la marca de Monk en su música para combo era tan fuerte como la filosofía del azar de Cage lo fue en la suya. Monk presionaba y machacaba las teclas del piano tanto como a sus compañeros músicos, y estaba, por así decir, buscando activamente errores —o nuevas soluciones— sobre los cuales construir nuevos mundos musicales. Cage, por otra parte, pide a los músicos que hagan cálculos convencionales y casi mecánicos como forma de construir un proyecto para una actuación a fin de eliminar cualquier atisbo de expresión personal; por ejemplo, en las Variaciones 1-6 y en el Concierto para Piano. En consecuencia, al alejar al músico de una intención musical específica, ese método aleja también el propio concepto de error.

Hay, sin embargo, otro modo en que las cualidades y resultados potenciales del azar y de los procedimientos experimentales pueden resultar creativos, así como permitir el desarrollo de una experiencia humana individual y colectiva: me refiero a la improvisación colectiva libre. Y al contrario de cualquier idealismo o autoritarismo que pudiera acompañar a las nociones de actividad colectiva, la realidad de trabajar con otros agudiza cualquier inestabilidad inherente y aumenta el desorden que acarrea el componer música. Buscar cosas nuevas, empujar a los instrumentos, empujar a los demás músicos (¡y dejar que te empujen a ti!) es un compromiso progresivo y nada neutral o intranscendente. Toda esa actividad va inevitablemente más allá de cualquier idea dominante de control. Pero al mismo tiempo coloca al músico en el centro de ese proceso mágico y humanizador llamado composición musical.



John Cage studying mushrooms, 1967

William Gedney

...coloca al músico en el centro de ese proceso mágico y humanizador llamado composición musical.

En el taller de improvisación de Londres que he estado realizando con carácter semanal durante casi cuatro años, hemos desarrollado procedimientos en los que no hay norma alguna respecto a lo que hay que hacer. Músicos de todas las edades, sexo, procedencias musicales, grupos étnicos y orígenes nacionales han venido a trabajar con los materiales disponibles: sus instrumentos, sus sensibilidades físicas, emocionales e intelectuales, el lugar y los demás músicos presentes. A nadie se le dan instrucciones ni órdenes, y las únicas recomendaciones son dejar de lado conceptos desarrollados previamente acerca de lo que constituye la música y, en ese proceso, centrarse en el instrumento o material que están usando de un modo nuevo. Los animo a que reevalúen sus respuestas al instrumento. Y, en consecuencia, a que cada vez que están haciendo música traten de hacer algo —por muy pequeño que sea— que no hayan hecho nunca: que se aparten de sus respuestas normales, habituales, y exploren ese entorno. Después les sugiero que usen sus propias investigaciones en un diálogo progresivo con el resto de los músicos con quienes están tocando. Que utilicen la presencia de otros como tabla de armonía y también como punto de resistencia para sentir la importancia de su propio compromiso con los materiales. ❧

EDDIE PRÉVOST es percusionista y miembro fundador del grupo de improvisación AMM. Matchless imprint, Copula, publicó en 1995 su ensayo *No Sound is Innocent*. Vive en Londres.

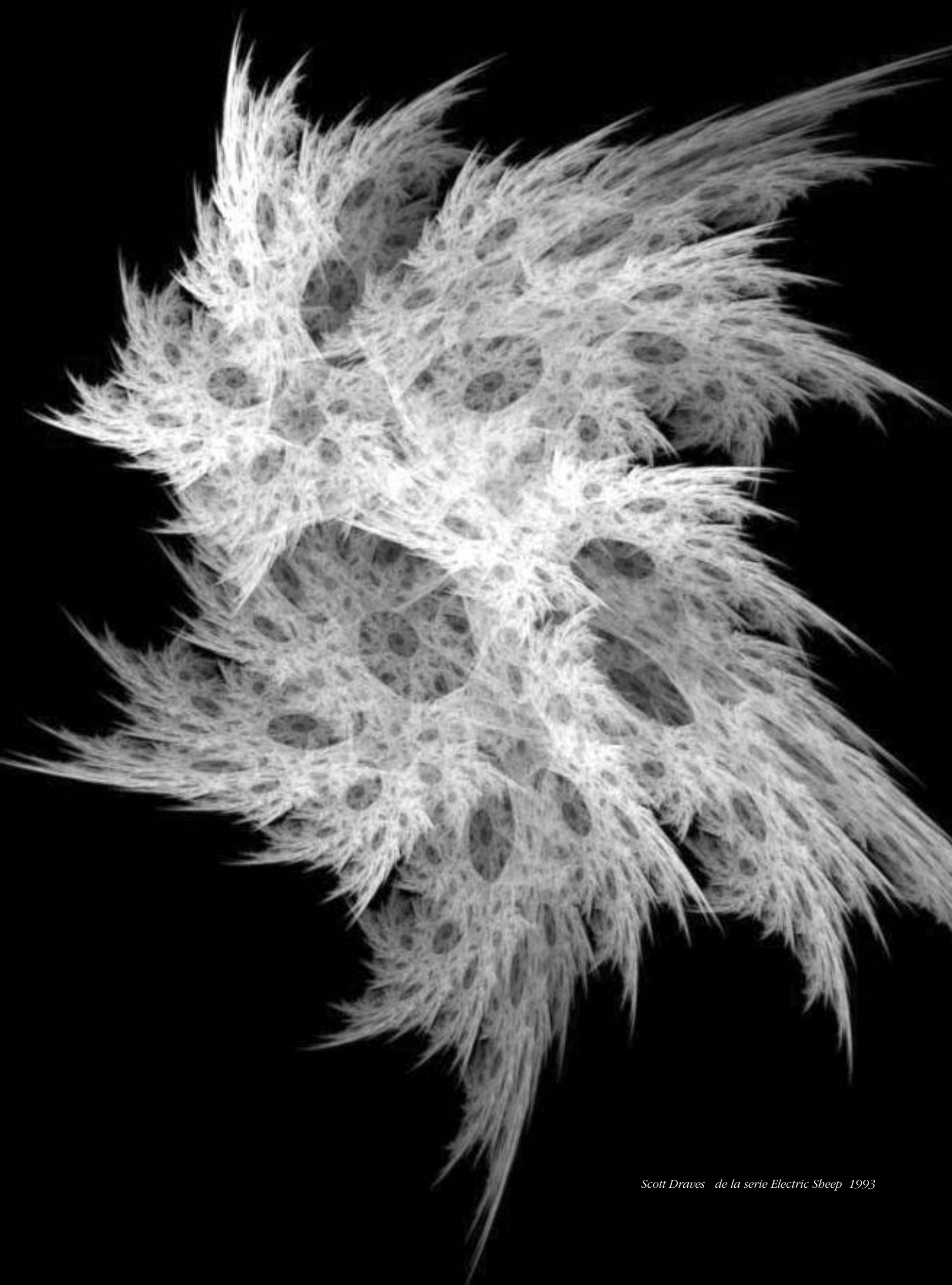
Este texto también se ha publicado en Edwin Prévost *Minute Particulars: meanings in music-making in the wake of hierarchial realignments and other essays*, Copula, publicación de Matchless Recordings and Publishing, RU, 2004.

Caos, aleatoriedad, fractales y audio

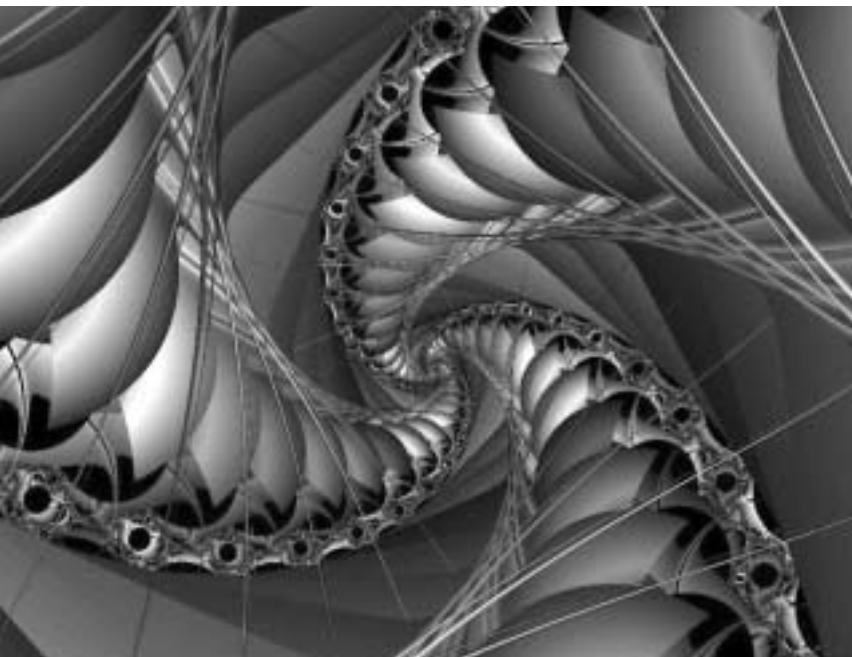
A finales de los años 70 el matemático Benoît Mandelbrot descubrió la geometría fractal y acuñó el término fractal para designar los nuevos conceptos matemáticos que describen la estructura irregular y caótica del mundo natural. La ciencia ha logrado dar con aplicaciones prácticas, mientras el mundo del arte ha flirtado y ha dado resultados especialmente peculiares (por lo menos desde un punto de vista teórico) en el campo de la música computacional.

Lo primero que le suele venir a uno a la mente cuando oye los términos “aleatorio” o “caos” en un contexto artístico, en nuestro caso el sonoro, son ideas como ausencia de coordinación, alboroto, confusión y sinsentido. No obstante, no hay que ser un experto en la materia para saber o al menos aceptar que, si la música se puede reducir a cálculos, cifras y operaciones matemáticas, no está fuera de lugar que esa música parta o se dirija de alguna manera hacia el terreno del caos o de lo aleatorio. Lo que tal vez hay que aclarar pues, es el significado de algunos de estos maltratados vocablos (aleatorio, estocástico, fractal, caótico) y su potencial aplicación a la composición o a la interpretación musical.

El primero de estos términos es el de aleatoriedad. La comunidad matemática lleva literalmente siglos dando vueltas a la idea y tan sólo unas décadas atrás, a mediados de los años sesenta, se empezó a redefinir su significado. La teoría de Gregory J. Chaitin y A. N. Kolmogorov estableció en 1965 que “una serie de números es aleatoria si el algoritmo más pequeño capaz de especificar esa serie a un ordenador contiene tanta información como la misma serie”. En otras palabras, la serie es verdaderamente aleatoria si no encontramos ninguna regla matemática que la prediga en menos espacio que la propia serie. Dadas estas consideraciones, y las que en años posteriores se han derivado del estudio de la aleatoriedad, la probabilidad y los sistemas no-lineales, la idea predefinida que la mayoría de la audiencia guarda en su subconsciente de “música aleatoria” o “música azarosa”, resulta como mínimo cómica (y debería remontarse, por ejemplo, a Mozart jugando a los dados para componer su célebre *Musikalisches Würfelspiel*, y llegar, como mínimo, hasta la vanguardia musical del XX y sus experimentos estocásticos). ►



Scott Draves de la serie Electric Sheep 1993

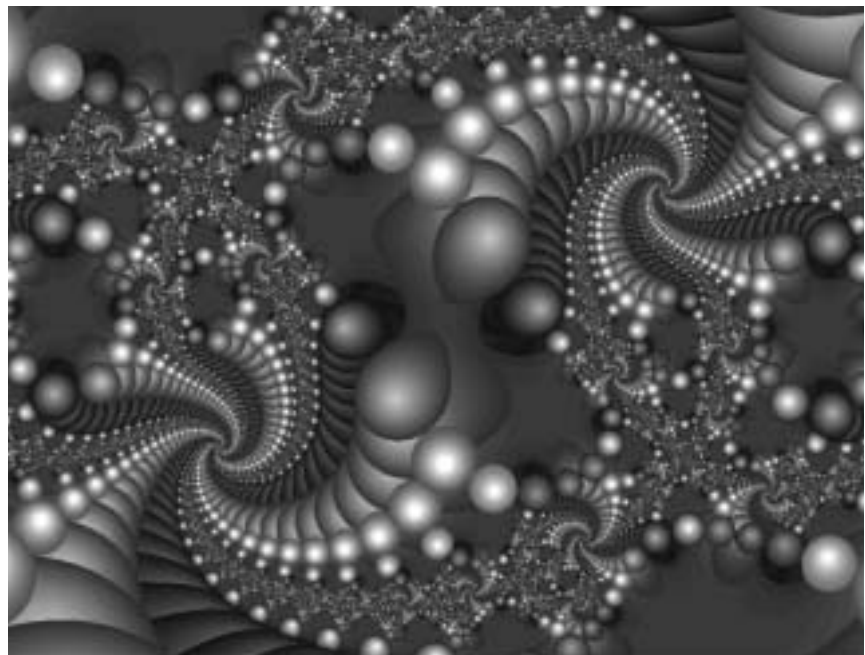


» En el terreno de la inteligencia artificial, el contrario de lo que se denomina un “entorno determinístico” es un “entorno estocástico”, cuyo estadio siguiente no viene determinado por el anterior ni por las acciones externas. Este término se ha utilizado con frecuencia en ambientes musicales desde que autores como Morton Feldman, Iannis Xenakis, Witold Lutoslawski o John Cage lo emplearan y lo popularizaran a través de piezas como *Music of Changes* (Cage, 1951), a mediados del siglo XX.

Por supuesto, hay que aceptar que en una composición aleatoria o estocástica, el autor toma decisiones (sobre la duración, el número de instrumentos, el tipo de instrumentos, la estructura o tantos otros factores), pero al menos alguna parte del proceso compositivo o de la interpretación estará sujeta a tácticas estrictamente aleatorias. En éstas, el compositor o el intérprete toma también decisiones o, por lo menos, está limitado por la física; en el caso de interpretar una determinada pieza con un piano, el teclado dictará el mínimo y máximo timbre, el número total de notas potencialmente incluidas en la obra, etc. Sólo en un hipotético piano con octavas ilimitadas podríamos ejecutar “cualquier” nota obtenida con una de esas tácticas aleatorias.

Este ejemplo se aplica de igual forma a instrumentos o “metainstrumentos” inicialmente menos limitados que el piano, como un ordenador, donde incluso partiendo de un entorno de programación muy abierto como Csound, Supercollider, Pd o Max/MSP, las posibilidades siguen siendo finitas. Para empezar, porque aunque todos estos entornos cuentan con herramientas para generar números aleatorios, es imposible que la cifra resultante sea realmente aleatoria. Esta puntualización es en el fondo banal, puesto que ninguno de esos sistemas fue creado para generar números “realmente” aleatorios, sino para componer y manipular audio (y en algunos casos vídeo) y por lo tanto, sus herramientas para generar números aleatorios cumplen perfectamente su función, pero no está de más pensar sobre ello. Dave Sabine, músico y programador estadounidense, recoge precisamente esta idea: “Las ecuaciones fractales y otros sistemas complejos se utilizan en la programación para generar números aleatorios. Pero aun así, resulta absolutamente imposible que una computadora genere un número totalmente aleatorio. Normalmente, se instruye al ordenador para que calcule un valor aleatorio utilizando un algoritmo matemático basado en una raíz dada, a veces el valor del reloj interno de la máquina (por ejemplo: toma el número del reloj —tal vez 12:30— y

La generación hippie incorporó rápidamente a su programa iconográfico sus espirales coloristas como una forma más de escapismo y de viaje.



úsalo en una ecuación para generar un número que parezca aleatorio). En este sentido, los fractales son herramientas muy útiles para generar valores que puedan luego ser utilizados como frecuencias, duraciones, amplitudes, etc. en una composición musical. Los números parecerán aleatorios dada la complejidad del patrón, pero guardan entre ellos una oscura relación que puede resultar fascinante, siempre interesante”.

Los fractales, “descubiertos” a finales de la década de los setenta por el matemático Benoit B. Mandelbrot, han sido sobradamente explotados en el ámbito gráfico; la generación hippie incorporó rápidamente a su programa iconográfico sus espirales coloristas como una forma más de escapismo y de viaje, en este caso estrictamente visual. Pero ese aura psicodélica/psicotrópica que todavía hoy planea por encima del universo fractal no debería disminuir su interés ni sus múltiples posibilidades como tema a estudiar. A lo largo de los dos decenios de vida pública de los fractales, la ciencia ha logrado dar con aplicaciones prácticas (en ámbitos como la encriptación de datos o en diversas áreas de la física), mientras que el mundo del arte ha flirteado en mayor o menor medida con ellos, dando resultados especialmente peculiares (por lo menos desde un punto de vista teórico) en el campo de la música computacional. En ese terreno, los fractales se erigen como una solución interesante para aportar a una composición cierto carácter “natural”.

La naturaleza, pese a su orden interno, posee obviamente una complejidad de formas diametralmente opuesta a lo industrial, lo aritmético y la geometría tradicional derivada de Euclides. La misma complejidad que la hace impredecible. Los fractales, pese a ser fruto de una ecuación matemática precisa ($z=z^2+c$), dan como resultado series de números cercanas a lo natural. De hecho, es sobradamente conocida la similitud entre una representación fractal de Mandelbrot o Koch y un pedazo de brócoli o un copo de nieve magnificados. Por ello, el uso de fractales para controlar cualquiera de los parámetros de una composición musical, puede ser una forma eficiente de añadir complejidad natural y riqueza de matices, con un fino equilibrio entre lo predecible y lo aleatorio, entre la repetición y la sorpresa, sin abandonar en ningún momento el dominio de la lógica. Una idea que, por innovadora que pueda parecer, no está muy lejos de la eterna búsqueda de la perfección en el arte que se remonta a la antigua Grecia y a sus sistemas de escalas, de intervalos ideales o de perfección aural.

Imágenes basadas en el trabajo de Benoit Mandelbrot

El hecho es que, incluso dando por buena la estrategia fractal en el dominio de la música, y pese a la considerable cantidad de autores que se han sumado a esa tendencia desde los años ochenta (entre los que destacan Gary Lee Nelson, Charles Dodge, Jung Sung Young, Charles Wuorinen, Diana Dabby, Phil Thompson, Rodney Waschka, Alexandra Kurepa), las posibilidades de aplicar con éxito todas y cada una de las distintas derivaciones de los sistemas no-lineales y la teoría del caos a la música computacional, dependen todavía de las limitadas capacidades de los ordenadores que tenemos a nuestro alcance. Hace menos de una década, Nicolas Negroponte aseguraba que “las máquinas serán inteligentes”. Y tal vez lo sean algún día, pero a fecha de hoy, todavía no nos brindan la posibilidad de sacar todo el jugo a la complejidad inherente a la naturaleza. Esa complejidad que, como apuntábamos antes, la hace explicable pero impredecible.

Lo que hoy conocemos como teoría del caos tiene su origen en una afortunada casualidad que tuvo lugar en un experimento de predicción meteorológica. Fue el meteorólogo Edward Lorenz, en el año 1961, quien puso la primera piedra al darse cuenta que sus predicciones sobre la evolución del tiempo (según un sistema informático diseñado por él mismo), se desviaban radicalmente de la realidad según la precisión con la cual se introducían los datos en el ordenador. Lorenz descubrió que los resultados de la predicción diferían enormemente si usaba cifras con seis decimales en vez de tres. Una diferencia sutil y por aquel entonces considerada banal por la comunidad científica en general, que pronto pasó a conocerse como el “efecto mariposa” (la diferencia entre las dos series de números es palpable al cabo de un rato, pero al principio es tan ínfima que se comparó al imperceptible aleteo de una mariposa). Por un lado, resulta paradójico que tanto este descubrimiento, que pronto daría paso al estudio de la teoría del caos y los sistemas no-lineales, se diera en un contexto de observación de la naturaleza al igual que el descubrimiento del universo fractal, que Mandelbrot empezó a vislumbrar mientras estudiaba la evolución y el comportamiento de los movimientos de la bolsa. Así, los centenarios esfuerzos que la ciencia había dedicado para dar explicación a los fenómenos naturales como parte de un todo estrictamente ordenado, se desmoronaban en favor de una nueva hipótesis que considera el universo una realidad no-lineal y más allá de nuestro conocimiento y compren-



Scott Draves de la serie *Electric Sheep*

sión. Una vez redefinido el concepto de caos, éste se ha aplicado tanto a la ciencia como al sonido en repetidas ocasiones desde los años sesenta.

Aparte de estudios sobre las propiedades de los instrumentos tradicionales basados en el análisis detallado del caos, como el notable “Nonlinear Dynamics and Chaos in Musical Instruments”, de Neville H. Fletcher (1994), el estudio del caos a través del sonido ha dado interesantes resultados en manos de músicos como Gary Lee Nelson, Donna Cox, Cgris Landreth, Robin Bargar o Insook Choi. El proceso de síntesis de las señales caóticas como señales acústicas complejas puede proporcionar información valiosa sobre los detalles de la estructura de lo que la teoría del caos denomina “atractores” (las curvas o espacios



de la naturaleza. Dicha síntesis se ha usado tanto para analizar científicamente el comportamiento de los atractores como con fines estrictamente musicales, como en el célebre *Anti-Odysseus, the Irreversibility of Time*, de la compositora coreana Insook Choi. En la edición de 1994 de Siggraph, Choi, con la ayuda de un equipo que incluía a otro reconocido explorador del caos en los dominios sonoros, Robin Bargar, presentó una interfaz digital en tres dimensiones que permitía a los visitantes “jugar con el sonido del caos generado por el circuito de Chua”. He aquí una de las reacciones del propio Dr. Chua: “El trabajo que el grupo de Robin está llevando a cabo es pionero en un ámbito de enorme potencial comercial. Requiere un montón de creatividad y un background muy amplio que combine la tecnología punta con grandes dotes para la programación, dinámica no-lineal y música en un único sistema sinérgico de posibilidades infinitas. Todo ello representa investigación puntera de primera magnitud”.

Con todo, en su escrito “Computer Music and the Importance of Fractals, Chaos, and Complexity Theory”, el Dr. Mladen Milicevic trata de desmitificar éste y otro tipo de estrategias o, como mínimo, su validez en lo estrictamente musical: “Cada día está más en boga la equivocada idea que asume que cualquier cosa producida en el límite del caos es buena o creativa. Para empezar, es simplemente nueva, y sólo la evolución y el paso de los años ya nos dirán si resulta antropocéntricamente positiva o negativa. Porque el hecho de que el producto de esta tendencia encaje de algún modo en el sistema de la naturaleza, eso no tiene por qué significar que es elegante o estéticamente atractivo”.

hacia los que evoluciona un sistema caótico). El más famoso de estos procesos es el que tiene como protagonista el circuito de Chua, el más simple de los que cumplen los requisitos técnicos para generar un comportamiento caótico, además de ser el único sistema físico (una combinación de hardware analógico y estimulación digital) en el que se ha podido demostrar matemáticamente la existencia del caos. El circuito ideado por el Dr. Leon O. Chua produce varios tipos de señal, desde estructuras senoidales periódicas hasta patrones de ruido impredecible.

Una vez más, hay que resaltar el hecho de que algunos de los resultados obtenidos con la síntesis sonora de este circuito (que produce alrededor de 40 atractores distintos), recuerdan fácilmente a sonidos cotidianos

Ése es, en efecto, uno de los posibles riesgos de toda esta historia. Sabemos que una coartada matemática no puede justificar el valor artístico de una pieza musical, pero de la misma forma, no tiene por qué convertirse en un motivo para negar ese valor. Y, de cualquier forma, el estudio y la aplicación de los fractales, las series aleatorias o el caos al audio constituyen, al menos, una parte más de la musicología y la composición del pasado reciente y el futuro inminente de un arte, el de la música, que históricamente ha avanzado siempre de la mano de la ciencia. ❧

ROC JIMÉNEZ DE CISNEROS es músico. Su trabajo se enmarca en la tradición de la composición algorítmica. Sus obras se editan en discográficas como Mego, Scarcelight o su propio sello, Alku. Vive en Barcelona y tiene una chinchilla.

jatorrizko testua 20. orrialdean

1970eko hamarkadaren amaieran Benoît Mandelbrot matematikariak deskubritu zuen geometria fraktala, eta fraktal terminoa hartu zuen mundu naturalaren egitura irregular eta kaotikoa deskribatzen duten kontzeptu matematiko berriak izendatzeko. Zientziak aplikazio praktikoak aurkitzea lortu du, artearen munduak, aldiz, flirteatu egin du eta emaitza bereziki bitxiak aurkitu ditu (ikuspegi teorikotik behintzat) musika konputazionalaren alorrean.

R O C J I M É N E Z D E C I S N E R O S

Kaosa, aleatoriotasuna, fraktalak eta audioa

“Aleatorio” edo “kaos” hitza testuinguru artistikoan entzutean, gure kasuan soinudunean, hauek dira burura etortzen zaizkigun lehenengo ideiak: koordinaziorik eza, zalaparta, nahasketa eta zentzugabekeria. Hala eta guztiz ere, ez da gaien aditua izan behar jakiteko, edo gutxienez onartzeko, musikak kalkuluak, zifrak eta eragiketa matematikoetan murriz baditzake, ez dagoela lekuz kanpo musika hori nolabait kausetik edo aleatorioa denetik abiatzea edo harantz zuzentzea. Agian argitu beharrekoa izango da gaizki erabilitako hitz horien esanahia (aleatorio, estokastiko, fraktal, kaotiko) eta musikaren konposizioan edo interpretazioan duten aplikazioa.

Termino horietatik lehenengoa aleatoriotasuna da. Matematika komunitateak literalki mendeak daramatza ideiarri bueltak emanez eta duela hamarkada gutxi batzuk, 1960ko hamarkadaren erdialdean, hasi zen bere esanahia berriz definitzen. Gregory J. Chaitin eta A. N. Kolmogoroven teoriak ezarri zuen 1965ean “zenbaki zerrenda bat aleatorioa dela zerrenda hori ordenadore bati zehazteko gai den algoritmorik txikiak serieak bezainbat informazio biltzen badu”. Beste hitzetan, seriea benetan aleatorioa da ez badugu inolako arau matematikorik aurkitzen seriea bera baino espazio txikiagoan iragarriko duenik. Iritzi horiek, eta hurrengo urteetan aleatoriotasuna, probabilitatea eta sistema ez linealen ikerketatik ondorioztatu direnak ikusirik, audientziaren gehiengoak bere subkontzientean gordetzen duen “musika aleatorioaren” edo “musika gorabeheratsuen” aurretik zehaztutako ideia gutxienez komikoa da (eta Mozart bere *Musikalisches Würfelspiel* ezaguna konposatzeko dadoekin jolasten zeneraino atzera egin beharko luke, adibidez, eta gutxienez, XX. mendearen eta bere esperimentu estokastikoen abangoardietara iritsi).

Inteligentzia artifizialaren eremuan, “inguru deterministikoa” deitzen zaionaren aurkako “inguru estokastikoa” da, eta horren ondorengo estadia ez da aurrekoak edo kanpoko ekintzek zehaztua etortzen. Termino hori maiz erabili da musika giroetan Morton Feldman, Iannis Xenakis, Witold Lutoslawski edo John Cage bezalako egileek erabili eta ezagun egin zutenetik *Music of Changes* (Cage, 1951) bezalako piezekin, XX. mende erdialdean.

Onartu behar da, noski, konposizio aleatorio edo estokastiko batean egileak erabakiak hartzen dituela (iraupena, instrumentu kopurua, instrumentu mota, egitura eta beste hainbat faktoreen ingurukoak), baina konposaketa edo interpretazio prozesuaren zati bat aleatorioak bakarrik diren taktikei lotuak egongo dira. Horietan, konpositoreak edo interpreteak ere erabakiak hartu beharko ditu, edo gutxienez, fisikak mugatzen du; pieza jakin bat pianoarekin interpretatzeko garaian, teklatuak ezarriko du gutxieneko eta gehieneko tinbre bat, obran sartu ahal izango diren noten guztizko kopurua etab. Zortzidun mugagabeak dituen piano hipotetiko batean bakarrik jo ahal izango genuke taktika aleatorio horietariko batekin lortutako “edozein” nota.

Adibide hori berdin aplikatzen zaie instrumentuei edo “metainstrumentuei”, hasiera batean pianoa bezain mugatuak ez direnak, ordenadore bat kasu, non programazio inguru oso ireki batetatik abiatuz, Csound, Supercolider, Pd edo Msx/MSP kasu, aukerak oraindik ere finituak diren. Hasteko, nahiz eta inguru horiek guztiek zenbaki aleatorioak sortzeko ahalmena duten, ezinezkoa da lortutako zifra benetan aleatorioa izatea. Zehaztasun hori azken finean hutsala da, sistema horietatik bat bera ez zelako “benetan” aleatorioak diren zenbakiak sortzeko, konposatu eta audioa manipulatzeko baizik (eta kasu batzutan bideoa) eta ondorioz, zenbaki aleatorioak sortzeko beren erremintek beren funtzioa bikain betetzen dute, baina ez dago soberan horretan pentsatzea. Dave Sabine, Amerikako Estatu Batuetako musikari eta programatzaile denak, zehazki biltzen du ideia hori. “Balioztapen fraktalak eta bestelako sistema konplexuak erabiltzen dira programazioan zenbaki aleatorioak sortzeko. Baina hala eta guztiz ere, guztiz ezinezkoa da konputagailu batek guztiz aleatorioa den zenbaki bat sortzea. Normalean, ordenadoreari irakasten zaio balio aleatorio bat kalkula dezan, emandako erro batean oinarrituriko algoritmo matematiko bat erabiliz, batzuetan makinaren barruko erlojuaren balioa (adibidez: erlojuaren zenbakia hartu –demagun 12:30– eta ekuazio batean erabili aleatorioa dirudien zenbaki bat sortzeko). Zentzu horretan, fraktalak erreminta oso baliagarriak dira gero musika konposizio batean frekuentzia, iraupen, anplitude eta abar gisa erabili ahal izango diren balioak sortzeko. Zenbakiak aleatorioak irudiko dute, patrioiaren konplexutasuna dela eta, baina beraien artean liluragarria, eta beti interesgarria gerta daitekeen erlazio ilun bat gordetzen dute”.

Fraktalak, 1970eko hamarkadaren amaieran Benoit B. Mandelbrot matematikariak “aurkituak”; nahiko esplotatu dira eremu grafikoa; hippy generoak azkar sartu zituen bere programa ikonografikoa bere espiral koloristak beste ihes eta bidaia modu batean, kasu honetan begizkoa bakarrik zena. Baina oraindik ere unibertso fraktalaren gainetik dabilen aura psikodeliko/psikotropiko horrek ez luke bere interesa murriztu behar, ez eta ikertutako gaia izateko bere aukera anitzak ere. Fraktalen bizitza publikoko bi hamarkada horietan zehar, zientziak lortu du aplikazio praktikoak aurkitzea (datuen enkriptazioan edo fisikaren hainbat alorretan), artearen munduak, aldiz, neurri handiagoan edo txikiagoan horiekin flirteatu du, eta emaitza bereziki bitxiak izan ditu (ikuspegi teorikotik begiratuta behintzat) musika konputazionalaren eremuan. Alor horretan, fraktalak konposizio bati nolabaiteko izaera “naturala” emateko konponbide interesgarri gisa agertzen dira.

Naturak, bere barruko ordena izan arren, diametralki industrial, aritmetikoa denari eta geometria tradizionalari kontrajartzen zaion forma konplexutasun bat du, Euklidesetik datorrena. Aurretik ezin jakitea eragiten duen konplexutasun bera. Fraktalek, nahiz eta ekuazio matematiko zehatz baten fruitu izan ($z=z^*z+c$), naturaletik gertu dauden zenbaki serieak izaten dituzte emaitza. Izan ere, sobera ezaguna da

Naturak, bere barruko ordena izan arren, diametralki industrial, aritmetikoa denari eta geometria tradizionalari kontrajartzen zaion forma konplexutasun bat du, Euklidesetik datorrena.

Mandelbrot edo Kochen errepresentazio fraktala eta magnifikatutako brokoli zati baten edo elur maluta baten arteko antzekotasuna. Horregatik, musika konposizio baten edozein parametro kontrolatzeko fraktalak erabiltzea konplexutasun naturala eta ñabardura aberatsak gehitzeko modu eraginkor bat izan daiteke, aurretik jakin daitekeena eta aleatorioen arteko oreka fin batekin, errepikapena eta sorpresaren artekoarekin, inoiz logikaren menderatzea alde batera utzi gabe. Berritzaile irudi duen arren, ideia hori ez dago artean perfekzioa bilatzearen ideiatik oso urrun, antzinako Grezietatik baitator eta bere eskala sistemetatik, tarte ezin hobeetatik edo auraren perfekzioetik.

Gauza da ontzat eman arren estrategia fraktala musikaren eremuan, eta nahiz eta 1980ko hamarkadako joera horretara gehitu diren egile kopuru esanguratsuz gain (Gary Lee Nelson, Charles Dodge, Jung Sung Young, Charles Wuorinen, Diana Dabby, Phil Thompson, Rodney Wachka, Alexandra Kurepa dira nabarmentzekoak), sistema ez linealen deribazioen eta kaosaren teoria guztiak, eta bakoitza musika konputazionalari arrakastaz aplikatzeko aukerak, oraindik ere eskura dauzkagun ordenadoreen ahalmen mugatuen mende daudela. Duela hamar urte baino gutxiago, Niccolò Negropontek baieztatu zuen “makinak inteligenteak izango direla”. Eta agian egunen batean izango dira, baina egun oraindik ez digute naturaren konplexutasun atxikiari zuku guztia ateratzeko aukera ematen. Lehen esaten genuen moduan, adierazi daitekeena baina aurretik jakin ez daitekeena bihurtzen duena.

Egun kaosaren teoria gisa ezagutzen dugunak bere jatorria zorioneko kasualitate batean du, eguraldia iragartzeko esperimentu batean gertatua. Edward Lorenz meteorologoa izan zen lehenengo harria jarri zuena konturatu zenean eguraldiaren bilakaeraren bere iragarpenak (berak diseinaturiko programa informatiko baten arabera) errealitatetik erradikalki desbideratzen zirela datuak ordenadorean sartzen ziren zehaztasunaren arabera. Lorenzek aurkitu zuen iragarpenaren emaitzak oso desberdinak zirela hiru hamarrekoko zenbakiak erabili beharrean, sei hamarrekotakoak erabiltzen bazituen. Diferentzia oso arina zen eta garai hartan komunitate zientifiko orokorrak hutsaltzat jotzen zuena, laster “tximeleta efektua” bezala ezagutuko zen (bi zenbaki serieen

arteko desberdintasuna nabari daiteke denbora pixka bat pasa ondoren, baina hasieran hain txikia da ezen tximeleta baten hegalean mugimenduarekin alderatu zen). Alde batetik paradoxikoa da aurkikuntza hori, laster kaosaren teoriari eta sistema ez linealei leku egingo ziena, natura behatzeko testuinguru batean gertatzea unibertso fraktalaren kasuan bezala, Mandelbrot burtsaren mugimenduen bilakaera eta joera aztertzen ari zen bitartean ikusten hasi zena. Horrela, ehunka urtetan zehar zientziak fenomeno naturalak guztiz antolatua dagoen osotasun baten parte gisa azaltzen egindako saiakerak erori egin ziren hipotesi berri baten onerako, unibertsoa errealtate ez lineal bat, eta gure ezaguera eta ulermena baino harantzago dagoena dela zioena. Kaosaren kontzeptua berriz definitu ondoren, kontzeptu hori hala zientziari nola soinuari behin baino gehiagotan erreferentzia egiteko erabili da 1960ko hamarkadatik aurrera.

Instrumentu tradizionalen propietateen inguruko analisisiaz gain, kaosaren analisi zehatzean oinarritzen direnak, Nevelee H. Fletcherren "Nonlinear Dynamics and Chaos in Musical Instruments" (1994), kaosa soinuaren bitartez aztertzeak emaitza interesgarriak eman ditu Gary Lee Nelson, Donna Cox, Cgris Landreth, Robin Bargar edo Insook Choi bezalako musikariren eskuetan. Seinale kaotikoak seinale akustiko kaotiko konplexu gisa sintetizatzeak prozesuak informazio baliotsua eman dezake kaosaren teoriak "atraktore" (sistema kaotiko batek bilakatzen duen kurba edo espazioa) deitzen duenaren egituraren xehetasunei buruz. Prozesu horietatik eza-gunena da Chuako zirkuitua duena protagonista, jarrera kaotiko bat sortzeko eskakizun teknikoak betetzen dituztenetatik sinpleena, gainera, sistema fisiko bakarra da (hardware analogikoa eta estimulazio digitalaren arteko konbinaketa) non matematikoki frogatu ahal izan den kaosa existitzen dela. Leon O. Chua doktoreak asmatutako zirkuituak hainbat seinale mota sortzen ditu, egitura senoidal periodikoak edo aurretik jakin ez daitezkeen soinu patroiak.

Beste behin, azpimarratu behar da zirkuitu horren (40 atraktore desberdin inguru sortzen dituen) sintesi soinudunarekin lorturiko emaitza batzuk erraz gogoratzen dutela eguneroko naturako soinuetara. Sintesi hori zientifikoki atraktoreen jarrera analizatzeko nahiz helburu musikalekin erabili da, *Anti-Odyssey*, *The Irreversibility of Time*, Korea-



Badakigu koartada matematiko batek ezin duela musika pieza baten balio artistikoa justifikatu, baina era berean, ez du zertan balio hori ezeztatzeke balio bat bihurtu.

Irudi hau Benoit Mandelbrot-en lanetan oinarritua dago



ko Insook Choi konpositorearen obraren kasuan bezala. Siggrapheko 1994ko edizioan, Choik, eremu soinu-dunetako kaosaren beste esploratzaile ezagun bat, Robin Bargar, partaide zuen talde baten laguntzarekin, hiru dimentsiotako interfaze digital bat aurkeztu zuen bisitariei “Chuaren zirkuituak sorturiko kaosaren soinuarekin jolasteko” aukera ematen ziena. Hona hemen Chua doktorea beraren erreakzioetariko bat:

“Robinen taldea egiten ari den lana aitzindaria da merkatal botere ikaragarri duen eremuan. Sorkuntza izugarria eta oso background zabala eskatzen ditu punta-puntako teknologia programaziorako, dinamika ez linealerako eta musikarako dohain handiak konbinatuko dituen aukera infinituko sistema sinergetiko batean. Horrek guztiak lehenengo mailako garrantziko puntako ikerketa adierazten du”.

Hala eta guztiz ere, bere “Computer Music and the Importance of Fractals, Chaos, and Complexity Theory” idatzian Mladen Milicevic doktorea saiatzen da estrategia mota hori eta bestea desmitifikatzen, edo gutxienez, musikan duten balioa. “Egunetik egunera gehiago erabiltzen da kaosaren mugan ekoizturiko edozer ona edo sorkuntzakoa dela onartzen duen ideia okerra. Hasteko, berria bakarrik da, eta bilakaerak eta urteek bakarrik esango digute antropozentrikoki positiboa edo negatiboa den. Produktuak nolabait naturaren sisteman sartzeko joera hori izateak ez duelako zertan adierazi elegantea edo estetiko erakargarria dela”.

Izan ere, hori da historia guzti honen arrisku posibleetako bat. Badakigu koartada matematiko batek ezin duela musika pieza baten balio artistikoa justifikatu, baina era berean, ez du zertan balio hori ezeztatzeko balio bat bihurtu. Eta edozein moduz, fraktalak, serie aleatorioak edo kaosa aztertu eta aplikatzeak audioari, gutxienez, musikologiaren eta arte baten hurbileko iraganaren eta berehalako etorkizunaren zati bat gehiago osatzen dute, musikarena, historikoki zientziaren eskutik aurrera egin duenarena. ❖

ROC JIMÉNEZ DE CISNEROS musikaria da. Bere lana konposizio algoritmikoaren tradizioan kokatzen da. Bere obrak Mego, Scarcelight edo Alku (bere zigilu propioa) bezalako diskoetxeetan editatzen dira. Bartzelonan bizi da eta txintxilla bat du lagun.

El formato es el reto

Del fonógrafo al MP3,
historia de una lucha por
las patentes.

Desde los días del fonógrafo y el gramófono, en la prehistoria de la industria discográfica, los estándares de almacenamiento de datos y/o sonido han sido introducidos en el mercado antes de que se pudiese comprobar su fiabilidad, calidad y resistencia al paso del tiempo. La dinámica empresarial de la industria,

más preocupada por instaurar su estándar que por ofrecer un servicio, ha perpetuado y alimentado una serie de males endémicos que se han ido repitiendo regularmente a través de la evolución de los formatos de reproducción y grabación que nos han llegado al público.

Al otro lado del espejo, las necesidades de los artistas, melómanos y neófitos, primeras víctimas de esta guerra preventiva de patentes, se han ido adaptando con mayor o menor incomodo a las incongruencias del mercado, ayudando muy ocasionalmente a definir nuevos usos o, incluso, un valor artístico a sus defectos o particularidades. Tendencias o maneras de hacer que, sin embargo, apenas han logrado cuestionar unas leyes de mercado y un status quo anquilosado y contradictorio.

Pero para entender esta historia, tan familiar como enrevesada, lo mejor es remontarse a lo que podía considerarse el inicio o la fundación de la industria discográfica. Para ello es obligatorio detenerse a finales del siglo XIX, cuando Thomas A. Edison (1847-1931) se atribuye la concepción del primer mecanismo capaz de registrar y reproducir sonido: el fonógrafo. Patentado en 1877, el invento lo tenemos incrustado en la memoria colectiva: una especie de cono terminado en un diafragma que repercutía sobre una aguja capaz de escribir o leer los grabados de un cilindro, originalmente cubierto de papel de estaño. La calidad inicial era obviamente discutible pero la carrera por el lanzamiento comercial de lo que empezó a llamarse popularmente "talking machines" pronto pasó a ser la principal prioridad. Especialmente, cuando entró en escena el alemán residente en Washington DC Emilio Berliner y su gramófono. Basado en el fonógrafo de Scott y la máquina de discos de Cross, la particularidad del gramófono de Berliner, patentado en 1888, era que grababa el sonido sobre una superficie plana en forma de... disco. Otra de las diferencias técnicas entre ambos aparatos era que la impresión del fonógrafo se realizaba de forma vertical y la del gramófono se hacía de forma horizontal. Todos sabemos cuál ha sido el estándar que (a duras penas) ha llegado a nuestros días, pero tal vez no el por qué o el cómo. Desde el principio, Edison tuvo a su favor el tiempo para desarrollar y definir su proyecto pero, sobretodo, el poder logístico y hasta político de su empresa, armas que utilizó y exprimió hasta el final.



Un año antes del nacimiento del fonógrafo, había diseñado desde su equipadísimo laboratorio en Menlo Park, la bombilla eléctrica; invento que al no encontrar inicialmente el apoyo gubernamental e industrial, pasó a desarrollar y manu-facturar él mismo. Ya en 1882 puso en marcha el primer generador central de Nueva York. Ejemplos como éste vienen a colación para ilustrar el poder fáctico de Thomas Alva Edison, de quien para poner más jugo a esta historia hay que añadir que tenía problemas de oído desde muy pequeño. El Mago de Menlo Park destinó 3 millones de dólares de la época en el desarrollo a marchas forzadas de su fonógrafo, invirtiendo todo su esfuerzo en la durabilidad del cilindro, que se deterioraba considerablemente en cada nueva audición y cuyo sonido difería ligeramente entre cada copia. Otro de sus campos de batalla fue la duración de las piezas que registraba, que con muchos esfuerzos alcanzó los 4 minutos de reproducción en 1908. Al otro lado del cuadrilátero, Emilio Berliner tuvo a su favor desde el primer instante el mero hecho de que sus discos eran de más fácil manufacturación que los cilindros de Edison. A partir de un original era posible prensar miles de copias mientras que el fonógrafo se grababa a tiempo real. La duración y durabilidad de los discos era mayor, pero no sin embargo la calidad de la grabación, aspecto que debería haber jugado

en su contra. Paradójicamente, los argumentos de venta del gramófono se basaron especialmente en el precio y la cantidad de copias disponibles en un torpe intento de disimular su talón de Aquiles. Factores contra los que el lobby creado en 1901 por las diferentes compañías americanas fonográficas, con Edison a la cabeza, no pudo hacer mucho. Para combatir la importante resistencia que les ofrecía el gramófono, aunaron estándares y en un tiempo récord mejoraron la duración y la calidad de sus fonógrafos con cilindros de cera, pero los discos de Berliner en 1904 alcanzaban ya hasta 4 minutos con sus 12 pulgadas, hazaña que el fonógrafo no logra emular hasta 1908. Para más dificultad, en 1905 y al otro lado del Atlántico, los hermanos Pathé abandonaban la fabricación de cilindros para comercializar discos gramófonos. La lucha por establecer el estándar perdurará hasta 1913, cuando Edison se ve finalmente obligado a claudicar ante la "superioridad" del disco y lanza su propio Edison Diamond Disc. Irónicamente, su último intento de vencer a la competencia, lanzado en 1908

Patentado en 1877, el invento lo tenemos incrustado en la memoria colectiva: una especie de cono terminado en un diafragma que repercutía sobre una aguja capaz de escribir o leer los grabados de un cilindro.



bajo el nombre de Opera, ostentaba una calidad de reproducción y durabilidad en el tiempo según cuentan sustancialmente superior a la del gramófono, pero su poco asequible precio jugó en su contra. Aún así, los últimos fonógrafos se vendieron hasta 1929.

Un siglo más tarde de la comercialización del fonógrafo y con la era digital implantada en nuestros bolsillos, son curiosamente los formatos de baja calidad los que (dicen) están amenazando la industria discográfica. Las claves de su éxito son su versatilidad y facilidad de intercambio (por torpeza de la industria, éste último aspecto más desarrollado de forma gratuita o ilegal). Me refiero, evidentemente, a formatos de compresión digitales como MP3, WMA, AAC o OGG Vorbis, que están redefiniendo en un tiempo récord el marco de acción de la industria discográfica. Una situación que ha roto la ascensión astronómica de ventas de los últimos veinte años y ante la cual las principales multinacionales han reaccionado con el lanzamiento de un nuevo estándar anti-copia (indicado con el equívoco logo de Copy-Protection) que introduce errores intencionales en el proceso de grabación para evitar su lectura en el CD-ROM de un ordenador (lugar en el que se perpetua la copia legal o ilegal). Y todo ello, previa culpabilización del consumidor por utilizar unas herramientas que *alguien* ha puesto en nuestras manos. Otra hermosa paradoja actual lleva el nombre de Napster 2.0, nueva versión del polémico servicio de libre intercambio de archivos después de su sonado cierre tras el juicio que lo enfrentó contra el mundo corporativo por impago del copyright. Desde octubre de 2003, encontramos en Napster.com la versión legal y corporativa del invento, que entre servicios varios esconde una estrategia de mercado orquestada a medias entre Roxio y Microsoft para intentar alejar del mercado a su eterno competidor: Apple. La oscura maniobra de Napster consiste en hacer sombra a una plataforma similar lanzada por Apple, el iTunes Music Store, ofreciendo el mismo servicio y el audio en WMA, formato incompatible con los iPods de Apple, uno de los top-ventas del mercado del audio comprimido portátil. Huelga decir que este tipo de aplicaciones están llamadas a formar parte de los apresurados parches de la industria para paliar la distribución e intercambio ilegal de audio. Aunque también se le puede llamar poner palos en las ruedas. Paradójicamente, hace un par de décadas el

argumento de venta y la principal razón de la espectacular explosión de la industria discográfica fue el audio de alta gama. En aras de la calidad llegó en 1982 el Compact Disc, técnicamente desarrollado a mediados de los 60 pero que no consiguió instalarse en el mercado hasta que Philips y Sony se sentaron en una mesa para negociar. No por altruismo: Sony tenía la tecnología láser y Philips el resto. El CD llegó acompañado por un Libro Rojo, lleno de especificaciones técnicas que debían cumplirse en el proceso de masterización y producción, algunas de ellas tan arbitrarias que han sido objeto de culto y burla de la comunidad de músicos experimentales.

La llegada del audio digital aplastó rápidamente a la generación analógica, entre otras razones porque los grandes sellos discográficos estaban estrechamente relacionados con las firmas tecnológicas que lo llevaron al mercado; situación que llevó a la industria musical a unas cuotas de ventas todavía a día de hoy récord. Lo que no consiguieron fue acallar a los amantes del viejo vinilo y el acabado analógico. En ese momento de la historia, el concepto de calidad sonora volvió a ser algo muy relativo: del mismo modo en que los formatos de compresión digital ignoran datos (presuntamente) imperceptibles para el oído, la grabación digital tuvo que delimitar la cantidad de datos que iba a registrar y se consideró que 44.100 samples por segundo tenía una resolución suficiente como para engañar al oído humano. El sistema analógico, sin embargo, aunque más frágil, recogía TODA la información en movimientos mecánicos (vinilo) o modulaciones magnéticas (cassette) mediante los que se ahorra el reduccionismo que implica la codificación y construcción electrónica de unos y ceros. Y por ende, según sus defensores, garantiza la reproducción REAL del master si su copia se mantiene en condiciones óptimas. A diferencia del sistema digital, la resolución analógica está limitada por los materiales y los componentes utilizados en el proceso de grabación, pero no por una convención arbitraria de la industria. Cosa que significa también que la calidad del sonido puede mejorar potencialmente, según el sistema de reproducción que uno use y, consecuentemente, da un auténtico sentido a los sistemas de escucha de alta fidelidad que nos ofrece el mercado. El disco compacto, recordemos, está delimitado de partida por sus 44.100 samples por segundo.

La alternativa de calidad al CD llegó en 1987 bajo el nombre de DAT (Digital Audio Tape) de la mano de Sony y registraba hasta 48.000 samples por segundo. No fue la primera cinta digital en el mercado (en los 70 se comercializó una pero no triunfó) ni la última (el estándar de Philips lanzado en los 90 bajo el nombre de DCC fracasó igualmente), pero sí ha sido la única que ha sobrevivido a las inclemencias de la industria, probablemente porque la patente es de Sony y porque muchos músicos vieron el potencial de ese soporte en el campo de la grabación profesional o de ambientes. En su momento, sin embargo, el DAT tenía intención de competir con el CD en las "tiendas de discos", aunque muchos ni siquiera lo vimos.

Aunque, como en muchas otras ocasiones, va a hacer falta el trabajo conjunto de Philips y Sony para que el limitado estándar del CD se vea superado. Su nueva apuesta ha llegado no hace mucho y se llama Super Audio Compact Disc. Tiene igual tamaño que el Compact Disc pero su señal digital (de nombre DSD) es diferente, cosa que supone hasta 2.822.400 samples por segundo. El SACD ha aparecido en un momento en que el comportamiento de internet ha reabierto el eterno debate sobre el audio de calidad, a día de hoy en peligro de extinción si el proceso de miniaturización y desaparición física de los formatos sigue su curso.

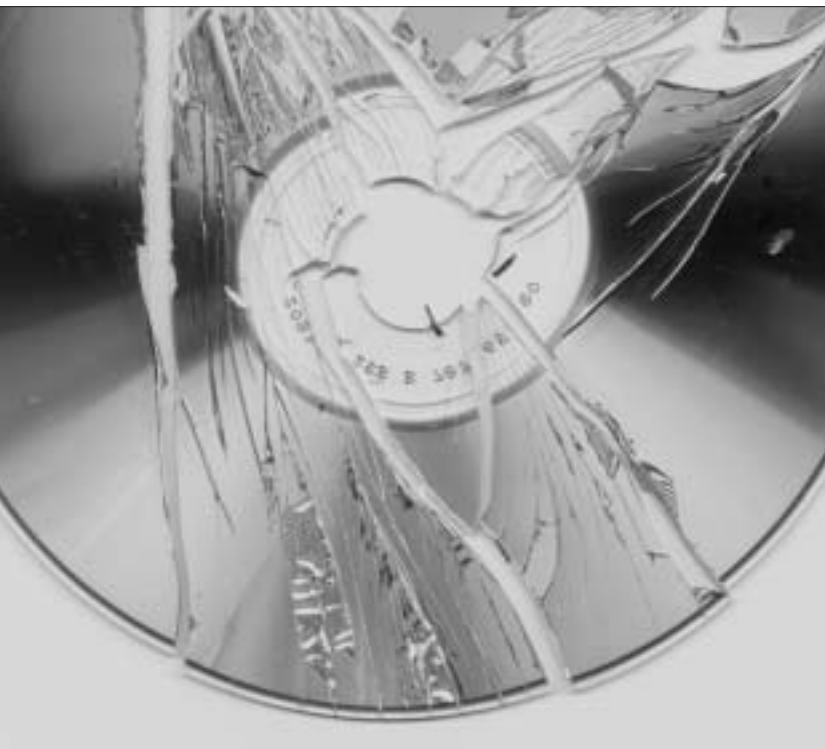
Con ese mismo leit motif (la miniaturización) surgieron estándares como el Mini Disc (1992) y el MData (1993) de Sony, que prometían música portátil digital (y datos, en el segundo caso) en un espacio ridículo y de los cuales sólo ha sobrevivido el primero y aún está por ver por cuánto tiempo. Con la generación digital superamos las preocupaciones que orquestaron la prehistoria de la industria discográfica, la duración y durabilidad de sus soportes, pero se han introducido nuevas obsesiones y diatribas (primero tamaño vs calidad, ahora compresión vs ídem) que, lejos de resolverse, se traducen en nuevos estándares y formatos con una fecha de caducidad obviada en sus libretos de instrucciones. En toda esta historia, la resolución del audio (éste último razón de ser de la industria) ha terminado por ser más voluble que la ley de la relatividad de Einstein. Signo de los tiempos, la carrera por establecer patentes parece más preocupada por enchufarnos cualquier cosa que en las prestaciones reales de lo que nos enchufan. Aunque si a los consumidores no nos importa, ¿a quién le va a importar? ❧

Este texto está basado en la conferencia *El formato is the challenge* de Roc Jiménez y Anna Ramos.

ANNA RAMOS es periodista y mercenaria que emplea su tiempo libre en cuidar a su chinchilla, Perkele, su sello, Alku, y media naranja, Roc Jiménez de Cisneros. El orden de los factores no altera el producto.



Fonografotik MP3ra,
patenteengatiko
borrokaren historia.



A N N A R A M O S

Formatua da erronka

Fonografoaren eta gramofonoaren egunetarik, disko industriaren historiaurretik, datuak eta soinua biltzeko estandarrek merkatuan sartu dira fidagarritasuna, kalitatea eta denborarekiko erresistentzia frogatu ahal izan baino lehen. Industriaren merkataritzak dinamika, zerbitzu bat eskaintzea baino gehiago kezkatzen diona bere estandarra ezartzea, zenbait gaitz endemiko betikotu eta elikatu ditu erregulariki errepikatzen joan direnak publikora iritsi diren erreproduzio eta grabazio formatuen bilakaeraren bidez.

Ispiluaren beste aldean, artisten, melomanoen eta neofitoen beharrak, patenteen gerra prebentibo horren lehenengo biktimak, deserosotasun gehiago edo gutxiagorekin egokitzen joan dira merkatuaren inkongruentzietara, oso noizean behin erabilera berriak, bere akats edo berezitasunei balio artistiko bat definitzen lagunduz. Joerak edo egiteko moduak, nahiz eta, ia ez duten merkatuaren lege batzuk eta zaharkitua eta kontraesankorra den statu quo bat zalantzan jartzea lortu.

Baina historia hori ulertzeko, ezaguna bezain korapilatsua dena, onena disko industriaren hasiera edo sorkuntzat har litekeeneraino atzera egitea da. Horretarako, ezinbestekoa da XIX. mende amaieran gelditzea, non Thomas A. Edisonek (1847-1931) soinua erregistratu eta erreproduzitzeko lehenengo mekanismoa asmatu zuela esan zuen: fonografoa. 1877an patentatua, asmakizuna memoria kolektiboan txertatua daukagu: diafragman amaitzen den kono moduko bat zilindro batean idatzi edo grabaturikoak irakurtzeko gai zen orratz baten gainean durundatzen zena, eta jatorrian ezta inu paperez estalia zegoena. Hasierako kalitatea, noski, eztabaidagarria zen, baina kalean "talking machines" deitzen hasi zirena merkatutzeko karrera azkar pasatu zen lehentasun nagusia izatera. Berezi, Washington DCn bizi zen Emilio Berliner alemaniarra eta bere gramofonoa eszenan azaldu zirenean. Scotten fonoautografoan eta Cross disko makinan oinarriturik, 1888an patentatutako Berlinerren gramofonoaren berezitasuna zen soinua azalera lau baten gainean grabatzen zuela... disko formako azalera lau baten gainean. Aparatu bien arteko beste desberdintasun bat zen fonografoaren inprimatzea modu bertikalean egiten zela eta gramofonoarena horizontalki egiten zela. Guztiok dakigu zein izan den gure egunetara (nahiko lanekin bada ere) iritsi den estandarra, baina agian ez dakigu zergatia edo nola iritsi zen. Hasieratik, Edisonek denbora bere alde eduki zuen bere proiektua garatu eta definitzeko baina, batez ere, bere enpresaren botere logistikoa eta politikoa ere bai, azken unea arte erabili eta esplotatu zituen armak. Fonografoa sortu baino urte bat lehenago, Menlo Parkeko bere laborategi oso ekipatua bonbilla elektrikoa diseinatu zuen; hasieran gobernuaren eta industriaren laguntza topatu ez zuenez berak garatu eta inbenturatu zuen asmakizuna. Eta jada 1882an martxan jarri zuen New Yorken lehenengo generadore orokorra. Horrelako adibideek balio dute Thomas Alva Edisonaren botere faktikoa ilustratzeko, eta historia hau gehiago esplotatzeko gehitu behar da oso txikitatik belarriko arazoak zituela.

Menlo Parkeko aztiak garaiko 3 milioi dolar zuzendu zituen bere fonografoa garatzera, eta bere ahalegin guztia inbertitu zuen zilindroaren iraunkortasuna lortzeko, entzute bakoitzean nabarmen hondatzen baitzen eta haren soinua pixka bat aldatzen zen kopia batetik bestera. Bere beste borroka eremuetako bat izan zen erregistratzen zituen piezen iraunkortasuna, ahalegin askorekin erreproduzitzeko lau minutu izatera iritsi zirenak 1908an. Ringaren beste aldean, Emilio Berlinerrek hasiera-hasieratik bere alde eduki zuen bere diskoak Edison zilin-

droak baino errazagoak zirela manufacturatzeko. Original bat hartuta milaka kopia prentsatu zitezkeen fonografoak denbora errealean grabatzen zuen bitartean.

Diskoen iraupena eta iraunkortasuna handiagoa zen, baina grabaketaren kalitatea ez, bere kontrakoa izan beharko lukeen alderdia. Paradoxikoki, gramofonoren salmenta argudioak prezioan eta eskuragarri zeuden kopia kopuruan oinarritu ziren bereziki, bere Akilesen orpoa ezkutatzeko ahalegin traketsen. Eta faktore horien aurka 1901ean Amerikako Estatu Batuetako konpainia fonografiko desberdinek sortutako lobbyak, Edison buru zela, ezin izan zuen asko egin. Gramofonoak eskaintzen ziren erresistentzia garrantzitsuari aurre egiteko estandarrak batu zituzten eta denbora epe oso motzean beren gramofonoen iraupena eta kalitatea hobetu zuten argizarizko zilindroekin, baina Berlinerren diskoak 1904ean jada 4 minututara iristen ziren beren 12 hazbeteekin, eta ekintza gogoangarri hori fonografoak ez zuen lortu berdintzea 1908 arte. Gehitutako zailtasun gisa, 1905ean eta Atlantikoaren beste aldean, Pathé anaiek zilindroak fabrikatzeari utzi zioten gramofonoak merkaltzeko. Estandarra ezartzeko borrokak 1913 bitarte iraun zuen, non Edisonek azkenean amore eman behar izan zuen diskoaren "nagusitasunaren" aurrean eta bere Edison Diamond Disc-a merkaturatu zuen. Ironikoki, lehiakidea garaitzeko azkeneko saiakerak, 1908an merkaturatutakoa Opera izenarekin, erreproduktzio eta denboran iraunkortasunaren ziren kalitatea, askok diotenez, gramofonoarena baino hobea zen, baina batere bidezkoa ez zen bere prezioa bere kontrakoa izan zen. Hala eta guztiz ere, azken gramofonoak 1929 arte saldu ziren.

Gramofonoa merkataldu eta mende bat beranduago eta aro digitala gure poltsikoetan sartuta, kalitate txikiko formatuak dira (diote) diskoaren industria mehatxatzen dutenak. Bere arrakastaren gakoak dira bere aldakortasuna eta trukatzeko erraztasuna (industriaren trakeskeriagatik, alderdi hori dohainik edo legez kanpo egiten da gehiago). Kompresio digitaleko formatuak erreferentzia egiten ari naiz, noski, MP3, WMA, AAC edo OGG Vorbis kasu, oso epe laburren disko industriaren ekintza eremua berriz definitzen ari direna. Azken hogeitun urteetan salmenten igoera izugarria puskatu duen egoera bat eta zeinaren aurrean multinazional nagusiek kopia-aurkako estandar baten (Copy-protection logo zalantzarriarekin azaltzen da) merkaturatzearekin erantzun duten, grabaketa prozesuan nahitako erroreak sartzen dituen ordenadore baten CD-ROMean irakurri ezin dadin (legezko edo legez kanpoko kopia betikotzen den lekua). Eta guzti hori, kontsumitzaileari erria bota ondoren norbaitek bere eskuetan jarri dituen erremintak erabiltzeagatik.

Egungo beste paradoxa batek Napster 2.0 izena darama, artxiboak libreki trukatzeko zerbitzu eztabaidatuaren bertsio berria da, mundu korporatiboaren aurka epaiketa bat eduki ondoren zarata handiz itxi zena copyraighta ez ordaintzeagatik. 2003ko urritik, Napster.com-en aurkitzen dugu asmakizunaren legezko bertsioa eta korporatiboa, hainbat zerbitzuren artean Roxio eta Microsoften artean orkestratutako merkatu estrategia bat gordetzen du merkatutik bere betiko lehiakidea urruntzeko: Apple. Napsterren maniobra iluna da Applek merkaturatutako antzeko plataforma bati itzal egitea, iTunes Music Storei, zerbitzu bera eta audioa WMA-n eskainiz, Aplen iPodekin bateraezina den formatuan, audio konprimatu portatilen merkaturatzean onenen zerrendetan egoten dena. Soberan dago esatea aplikazio horiek industriak legez kanpoko audio banaketa eta trukaketa arintzeko partxe azkarra izatera deituak daudela. Nahiz eta gurgipiletan makilak jartzea ere deitu ahal zaion.

Paradoxikoki, duela hamarkada pare bat saltzeko argudioa eta disko industriaren eztanda ikusgarriaren arrazoi nagusia izan zen gama altuko audioa. Kalitaterako 1982an Compact Disca iritsi zen, teknikoki 1960 hamarkadan garatu zena baina ez zuena merkaturatzea lortu Philips eta Sony mahai batean negoziatzera eseri ziren arte. Ez altruismoagatik: Sonyk laser teknologia zuen eta Philipsen gainerakoa. CDA liburu gorri batek lagunduta iritsi zen, masterizazio eta ekoizpen prozesuan bere behar ziren hainbat espezifikazio tekniko biltzen zituen, horietarik batzuk hain arbitrarioak ziren ezen musikari esperimentalen komunitatearen gurtza eta burla jaso zituzten.

Audio digitalak azkar zapaldu zuen belaunaldi analogikoa, beste arra-

zoi batzuen artean disko zigilu handiak oso estu erlazionatuak zeudelako merkatura eraman zuten enpresa teknologikoei; egoera horrek eraman zuen musikaren industria egun ere salmenta errekorra duen kopururaino. Lortu ez zutena izan zen binilo zaharraren eta akabera analogikoaren maitaleak isiltzea. Historiaren momentu horretan, soinuaren kalitatea berriz ere oso erlatiboa izatera pasa zen: konpresio digital formatuetan belarriak antzematen ez dituen datuak (ustez) alde batera uzten dituzte, grabaketa digitalak erregistratu behar zituen datu kopurua mugatu behar zuen eta erabaki zuen segundoko 44.100 sample giza belarria engainatzeko adinako bereizmena zela. Hala eta guztiz ere, sistema analogikoa, nahiz eta hauskorragoa zen, informazio GUITIA biltzen zuen mugimendu mekanikoetan (biniloa) edo modulazio magnetikoetan (kasetea), eta horien bitartez baten eta zeroen kodifikazioak eta eraikuntza elektronikokoak eskatzen zuen murrizketa ez zen behar. Beraz, haren defendatzaileek diotenez, masterraren erreproduktzio ERREALA bermatzen du bere kopia baldintza ezin hobetan mantentzen bada. Sistema digitalak ez bezala, bereizmen analogikoa grabaketa prozesuan erabilitako materialek eta osagaiak mugatzen dute, baina ez industriaren konbentzio arbitrario batek. Horrek esan nahi du ere soinuaren kalitatea hobetu daitekeela, erabiltzen den erreproduktzio sistemaren arabera eta, ondorioz, benetako zentzua ematen die merkatuak eskaintzen dizkigun fidelitate altuko entzuteko sistemei. Disko konpaktua, gogora dezagun, hasieratik mugatua dago bere segundoko 44.100 sanpletara.

CDaren kalitate alternatiba 1987an etorri zen DAT izenarekin (Digital Audio Tape) Sonyren eskutik eta segundoko 48.000 sample erregistratzailea iristen zen. Ez zen merkaturatu lehen zinta digitala izan (1970eko hamarkadan merkataldu zen bat baina ez zuen arrakastarik izan) ez eta azkena ere (1990eko hamarkadan Philipsen DCC izenarekin merkataldutako estandarrak ere porrot egin zuen), baina industriaren ankerkeriei biziraun dien bakarra izan da, ziurrenik patentea Sonyrena delako eta musikari askok euskarri horren indarra ikusi zutelako grabaketa profesionaleko edo giroko eremuan. Hala eta guztiz ere, bere garaian, DATak CDarekin lehiatzeko asmoa zuen "disko dendetan", nahiz eta askok ez genuen ikusi ere egin.

Nahiz eta, beste askotan bezala, Philips eta Sonyren elkarlana beharko den CDaren estandar mugatua gainditzeko. Haien apustu berria duela ez asko iritsi da eta Super Audio Compact Disc izena du. Compact Discaren tamaina bera du baina bere seinale digitala (DSD izeneko) desberdina da, eta horrek segundoko 2.822.400 sample eskaintzen ditu. SACDa interneten jarrerak audioaren kalitatearen inguruko betiko eztabaida ireki duen momentuan azaldu da, egun desagertzeko arriskuan dagoena formatuen miniaturizazio eta desagertze prozesuak bere bidea jarraitzen badu.

Leitmotiv berarekin (miniaturizazioa) sortu ziren Mini Disc (1992) eta MData bezalako estandarrak, musika (eta datuak, bigarrenaren kasuan) portatil eta digitala eskaintzen zutenak espazio barregarrian eta horietatik lehenengoak bakarrik biziraun du eta oraindik ere ikusteko dago zenbat denboran. Belaunaldi digitalarekin disko industriaren historiaurrea orkestratu zuten kezkek atzean uzten ditugu, euskarrien iraupena eta iraunkortasuna, baina obsesioa eta diatriba berriak sartu dira (lehenengo tamaina vs. Kalitatea, orain konpresioa vs. Idem), eta horrek, konpontzetik urrun, estandar eta formatu berriak eragiten ditu iraugitze data beren argibideetan alde batera uzten dutenak. Historia honetan guztian, audioaren bereizmena (industriaren azkeneko izateko arrazoiak) azkenean Einsteinen erlatibitatearen teoria baino aldakorrago gertatu da. Denboraren zeinu, patenteak ezartzeko karrera badirudi gehiago arduratzen dela edozein gauza sartzean horrek eskaintzen dituen benetako ezaugarrietaz baino. Nahiz eta, kontsumitzailei ez bazaigu axola, nori axolako zaio? ❧

Testu hau Roc Jiménez eta Anna Ramosen *El formato is the challenge* hitzaldian oinarritua dago.

ANNA RAMOS kazetaria eta mertzenarioa da, bere aisialdia bere txintxila, Perkele, bere disketea, Alku, eta bere laguna, Roc Jiménez de Cisneros, zaintzen erabiltzen duena. Biderkagaien hurrunkerak ez du biderkadura aldatzen.

Against the stage

I find myself very often struggling with show organizers and technicians about going through all the complications brought forth

by my persistent refusal to 'play on stage'. This can happen in any kind of space, from obscure clubs to concert halls; across the whole range of 'scenes' and communities, from classical/contemporary music to rock/techno environments, or even 'experimental' events.

Worldwide. The stage is everywhere. It is inextricably attached to the performance of live music.

While this seems to be the natural order of things for most musicians, it is a serious problem for me. Furthermore, I believe it is also a serious problem for music itself; at least for a certain conception/ appreciation of music involving a strong absolute sense, which not only does not require the stage but is also fundamentally affected by it. I am talking about the dissipative action of the stage on the sonic material itself, and, consequently, on all the potential levels of experience and transformation sparked by the latter, from the perceptual to the spiritual.

This is a complex and variegated story that started long ago, and I will just refer here to some of its more recent consequences. Rock/pop culture has inherited—or has accepted—the stage as an essential feature of its public realization directly from a tradition of opera, concert halls and variety shows (these being, in turn, transpositions to music of the more ancient strand of theater), which developed and constituted itself over a period of more than two hundred years prior to the apparition of rock. In this tradition, the dedicated contemplation of the vocal/instrumental performance is a key element of the music event. Besides the obvious differences, a rock/pop show shares this devoted contemplation of the music-making on stage. In rock/pop it takes a variety of forms, from appreciation of musicianship (as it also happens so fiercely in jazz) to idolization to pure mega-spectacle. These combine in different ways and are sometimes all present and all intensified in a synergistic manner, as in heavy metal (which in many respects is a modern form of intense opera).

Now, I don't have anything against this form of contemplation *per se* (besides my personal lack of interest for it) and I do understand its appeal and cultural significance. Nor I am referring to issues of power/dominance, which I find misleading and irrelevant for this discussion. The situation becomes more problematic when we look at what could be considered as the more recent qualitative transposition of the stage: that from rock/pop to electronic music. By electronic

As a counter-manifesto, the author describes the use that rock/pop has made of the stage, and analyses the reasons why electronic music doesn't need this. On the basis of his personal experience, he points out the advantages of casting this device aside and suggests other settings and locations for live concerts.



music I refer here to music manifestations that have electronic means of production, transformation and diffusion of sound in the *foreground* of its practice and its aesthetics, from classical electroacoustic to underground 'experimental' music to electronica. It seems that both artists and audience of electronic music have also inertly accepted this inherited tradition in the live presentation of the music. Even to perplexing situations on stage such as symbolically substituting performers by speakers, manipulating a bunch of analog electronics on a table, sitting in front of a laptop or upgrading the DJ to the on-stage status.

What rock/pop shares in this respect with classical music is the visible intricacy of instrument playing. The degree of appreciation of a violin soloist or an electric guitar solo come to a common ground for both the classic music and the rock/pop aficionado, and this actually indicates a relevant shared area in the system of values in music for both of them. Mastery skills resulting from years of practice, discipline, knowledge of the instrument and, in the best case, a touch of genius for its control and 'expression'.

From my perspective, electronic music doesn't need this. Of course it can have it, it can develop its own versions of it (as it indeed does). But it's not inherent to it, it's not a natural consequence of the practices and essential manners of operation of electronic music, but rather a symbolic acceptance of a tradition of a very different nature (in this regard, probably an opposite nature). What is more important, I believe that by blindly following this tradition it wastes the potential for strengthening a most important breakthrough in music of perhaps historical proportions.

One of the better and most significant qualities of the practice of today's electronic music (especially after the aesthetic and technological liberation that occurred during the 80s and 90s) is the forceful absence of the mastery of the instrument. This is due to two main reasons: 1. the disembodied electronic instrument of today (collec-

tions of variable electronic modules connected in all sorts of combinations, pieces of software, etc.) mutates constantly, 2. the access to each one of its mutations by sound creators (that is, anyone willing to be such a thing) is virtually instantaneous. I'm not talking about the degree of accessibility of the technological means, which is obviously different in diverse regions of the world and for different groups of individuals, but rather about the fact that, given a certain mutation of the electronic instrument (say, a basic free-downloadable sound software) in the hands of a person, the time needed to start creating with it (to a thrilling extent in many cases) is outrageously minimal, if not zero. Needless to say, this doesn't necessarily mean that the instant creation is of 'quality' (but this is a whole other issue), but it doesn't mean the opposite, either. What I'm saying is that I believe that the mastery (if any) is spiritual, personal, not technical; more so than ever before in the practice of music.

While in the previous tradition of instrumental music each kind of sound corresponds to a certain gesture and to a specific physical instrument, in electronic music every possible sound is produced with the same click of a mouse, pushing of a button or turning of a knob. I don't find anything interesting in showing/contemplating these actions (if they are visible at all). But what is more relevant is that by doing so —by sticking to this scenic tradition— one is unnecessarily assuming the constraints and the pitfalls of the somewhat absurd schizophrenic split in space and into separate individuals between the generative action and the actual control of sound, which happened historically as a consequence of the application of electricity in live music.

The electronic amplification of instruments in rock/pop (and also jazz) has naturally created two strangely separated areas of sonic experience and control in the space where the live music takes place. What the musicians on stage hear —through the monitors— and what the audience hears —through the main PA— are two different things; ►►

» quite different things. Not only in terms of volume (the musicians can be unknowingly blasting the audience, or the contrary, which in most cases they would consider even worse), but also with regards to any other imaginable property of the sonic matter in the audience area. It is the sound technician in the back of the room who is really creating that (by mixing, EQ-ing, panning, routing, balancing of speakers, etc.). In a way, from the position of the audience, the musicians have control over the generative part of the process, but the sound technician has the control over the final phenomenological part of it, with all its consequences. Of course the bands take pains at hiring good, akin sound technicians, but, because of the stage, they have to keep this sonic splitting anyway.

One of the beautiful advantages of electronic music is that it allows the reunification of these two sonic spaces and of these two persons. Turning the spatial electronic separation between generative action and sound source into an advantage, instead of a constraint. Because the sound radiates from his/her position, the player of an acoustic instrument cannot be the generative actor and the *receptor-as-audience* at the same time. The electronic musician can. Because of different reasons. First, because of the alluded electronic separation, which allows him/her to be in the audience area hearing what the audience is hearing. Second, because of the possibility of simultaneous control over generative and phenomenological aspects of sound (that is, 'playing' and 'making the sound' at the same time). While the rock lead guitar could hardly EQ his/her sound while doing the tricky solo, the electronic musician is normally doing it as he/she tweekes around with a myriad other things. And third, because of a much smaller scale gear set-up (instead of a large area with drumkit, space for microphones guitars, etc.), which makes possible a closer approximation to the *receptor-as-audience* situation and also to minimize the portion of the 'hot spot' area not available for the public (there are other obvious reasons why a rock band wouldn't like to be in the middle of the audience and at their same level, but these have nothing to do with the issues here).



Having nothing to contemplate visually in the traditional sense makes possible the departure from frontal sound. As opposed to the directionality of visual elements, sound is perceived coming from every direction. Even the panorama solution implies instant directionality of the perception. Sound perception is simultaneously multi-directional and this allows immersion, intensified phenomenological experience, to 'be inside' the sound instead of listening to it, in a live event, by means of very simple—and widely available—technical means. An array of speakers around the audience controlled from the center of the space.

Now, obviously such an array alone doesn't solve the main 'contemplation' issue. In fact, it is even commonly used to intensify the visual focus on the musician in the center of the space by means of spotlights, regardless of the sound having been dislocated from that visual source (as it happens in show arenas). This comes as no surprise, given our tradition of habituation and conditioning—from film and amplified speech—to the automatic connection between seen source and dislocated sound. So even although there's neither an elevated platform nor a frontal sound system, the core essence of the stage for contemplation is there, as strong as it could possibly be.

And this bring us to another core of the problem: the dissipative action of visual elements on the sonic material. There are indeed possible integrations of sound and image (and this is also another whole issue), even to the point of not making sense to separate them. But this doesn't mean we need to have some 'visuals' or reinforce the performance aspects of music-making to make the live presentation more appealing. It really gets tiring to see so many instances of this in the electronic scene. It is a kind of slavishness to mainstream media culture. Multimedia is a possibility—it has always been a possibility—but considering it a step forward in a squence of technological developments and social aesthetics shows an ignorance of history of gigantic proportions. The lack of interest in the performance aspect of electronic music is an advantage, not the contrary, as a lot of people seem to think. It is indeed an immense advantage, because it naturally leads to an intense focus on the sound itself. It is a shame to waste this quality.

As any other category of perceptive material, sonic matter *per se* has its own phenomenological realm. It can obviously be used to be attached, combined, mixed, associated, merged with other kinds of perceptive and conceptual material, even to the point of getting reinforced synergistic 'combinations'. But the more we do this, the more we weaken and vanish its own substance. And this is a powerful substance. It's not 'sound for the sake of sound'. I do not defend sonic matter as an aesthetic or conceptual category, but as a *gate* to different worlds of perception, experience and creation. Sound is a fiercely powerful *medium*, in the original sense. This raw primordial quality is easily lost in the mud of contemplation.



That's why I always do all my live shows in complete darkness. Even after having all the lights off and all the doors and windows blocked for external light, the only way to really attain this (emergency exit signs, led lights from the equipment, etc. become as present as stars in the night) is providing blindfolds for the audience. I use a variable surround multi-channel system of speakers around the audience, people sitting or laying down on the floor, but facing outwards from the center, where I set up my gear in as small a spot as possible. Whenever I can, I even additionally cover my equipment and myself by means of a tent-like structure, so the music-making is absolutely hidden for the audience when they're entering or leaving the room. All this is done with relatively simple, and widely available, technical means. Something that can easily set up in most spaces, as far as they are not stagnant with their stereotyped stage-based performance set up, as it happens in many rock clubs and concert halls.

What I struggle for with this arrangement is not an extravaganza, or a theatrical instance, but a natural consequence of an intense dedication to sonic matter as *medium*. I've done this kind of set up in hundreds of shows all over the world. The proportion of people from the audience that felt it as a rich, transformative experience, with ungraspable specific content but imbued with the strongest presence and power of sound, is overwhelmingly high. Not that I'm aiming at doing something popular, but I can feel I'm tapping on some of the universal powers of sonic matter in an intensified way. I actually feel that most of these powers are out of my control. And that's a truly fascinating path. I personally feel transformed by the experience in the live shows. There I enter a world I cannot reach in any other way I know of. This is my main and best reason for doing live shows.

Visual darkness lights up regions of the mindscape and the spirit that are normally —and constantly— dormant, darkened by visual light. The ear not only hears but also decisively influences our spatio-temporal perceptions. The combination of visual darkness and being 'inside' the sound (instead of listening to it) creates a strong feeling of immersion where your own body goes in the perceptive background. As a live operator, I want to become as much audible as possible (which doesn't mean being loud) and as operationally invisible as possible. Disappearing as performer, felt present as *medium operator*, felt as such *in* the sound.

The real disappearance of the stage, in all its manifestations, and the consequent intensification of the possibilities of sound as an absolute entity, would be a breakthrough for a new experience of music. I know there will always be stages, and that's fine for many endeavours, but it can also be the destruction of some others. There are other possible worlds; don't let them get stuck and dissipated in the same, single, universal, omnipresent contemplation paradigm. With sound we can do much better than that. ◀

FRANCISCO LÓPEZ has developed a sonic universe, absolutely personal and iconoclastic, based on a profound listening of the world. He lives in Toronto and Madrid. For more information visit www.franciscolopez.net

NOTES AND REFERENCES

(Not specifically mentioned in the text, and not directly inspiring either, but certainly of interest for further reading)

BUDD, M. *Music and the emotions: The philosophical theories*, London : Routledge, 1985.

CHION, M. *Le son*, Paris : Éditions Nathan, 1998.

DAHLHAUS, C. *The idea of absolute music*, Chicago : University of Chicago Press, 1989.

GRAU, O. *Virtual art: From illusion to immersion*, Massachusetts : The MIT Press, 2003.

LIPPMAN, E. *A history of Western musical aesthetics*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1992.

MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1945.

PATTISON, R. *The triumph of vulgarity: Rock music in the mirror of Romanticism*, Oxford University Press, 1987.

ROUGET, G. *La musique et la transe*, Paris : Gallimard, 1990.

WESCHLER, L. *Seeing is forgetting the name of the thing one sees: A life of contemporary artist Robert Irwin*, Berkeley : University of California Press, 1982.

En contra del escenario

texto original en página 36

Muchas veces me toca luchar con organizadores de conciertos y técnicos para poder superar las complicaciones derivadas de mi rechazo permanente a “tocar en escena”. Eso puede suceder con cualquier tipo de espacio, desde clubes desconocidos hasta salas de concierto, pasando por todo el abanico de “escenas” y comunidades, desde la música clásica/contemporánea hasta entornos rock/techno, o incluso eventos “experimentales”. Por todo el mundo. El escenario está en todas partes. Está indisolublemente unido a la interpretación de música en vivo.

Aunque ése parece ser el orden natural de las cosas para la mayoría de los músicos, para mí constituye un grave problema. Más aún, creo que es también un problema grave para la propia música; al menos, para una cierta comprensión/apreciación de la música que entraña un fuerte sentido de lo absoluto, que no sólo no precisa de escenario, sino que se ve también afectado de manera fundamental por él. Estoy hablando de la acción disipadora del escenario sobre el propio material sonoro y, en consecuencia, sobre todos los niveles potenciales de experiencia y transformación desencadenados por éste, que van desde lo perceptivo hasta lo espiritual.

Ésta es una historia compleja y variopinta que comenzó hace algún tiempo, y aquí sólo voy a referirme a algunas de sus consecuencias más recientes. La cultura rock/pop ha heredado —o ha aceptado— el escenario, como rasgo fundamental de su representación pública, directamente de la tradición operística, de salas de conciertos y espectáculos de variedades (que son, a su vez, transposiciones a la música de una tradición teatral anterior), que se desarrolló y configuró a lo largo de un periodo de más de doscientos años antes de la aparición del rock. En esa tradición, la contemplación devota de la interpretación vocal/instrumental es un elemento clave del evento musical. Aparte de las diferencias evidentes, un concierto de rock/pop comparte esa contemplación reverente de la interpretación musical sobre el escenario. En el rock/pop adquiere una diversidad de formas, desde la apreciación de la maestría del músico (como ocurre también de forma tan intensa en el jazz), pasando por la idolización, hasta el puro mega-espectáculo. Esas formas se combinan de diversas maneras, y a veces se encuentran presentes todas ellas, intensificadas de manera sinérgica, como sucede con el heavy metal (que en muchos aspectos es una forma moderna de ópera intensa).

Bueno, yo no tengo nada en contra de ese tipo de contemplación *per se* (aparte de mi falta de interés personal en ella), y desde luego que comprendo su atractivo y su importancia cultural. Tampoco me refiero a cuestiones de poder/dominación, que considero engañosas e irrelevantes en esta discusión. La situación se hace más problemática cuando observamos lo que podría considerarse la transposición cualitativa más reciente del escenario: la que va de la música rock/pop a la electrónica. Cuando hablo de música electrónica, me refiero a las manifestaciones musicales que ponen en *primer plano* de su práctica y estética a los medios de producción, transformación y difusión de sonido electrónicos, desde la música clásica electroacústica, pasando por la música underground “experimental”, hasta el concepto de *electrónica*. Parece ser que tanto los artistas como el público de la música electrónica han aceptado también pasivamente esa tradi-

A modo de contra manifiesto, el autor describe el uso que el rock/pop ha hecho del escenario, y analiza las razones por las que la música electrónica no lo necesita. Desde su experiencia personal, apunta las ventajas de abandonar este dispositivo y plantea otros montajes y ambientes para los conciertos en vivo.

ción heredada en la presentación en vivo de la música. Incluso hasta el extremo de producirse situaciones incomprensibles en el escenario, tales como sustituir simbólicamente a los intérpretes por altavoces, manipular un montón de productos analógicos en una mesa, sentarse con un ordenador portátil o elevar al DJ al estatus que confiere estar en el escenario.

Lo que comparten el rock/pop y la música clásica, en lo que a esto respecta, es la dificultad visible de tocar un instrumento. El grado de apreciación de un violinista solista o de un solo de guitarra eléctrica despiertan el mutuo interés del aficionado tanto a la música clásica como al rock/pop, y esto indica de hecho un área compartida importante en el sistema de valores musicales para ambos. La maestría resultante de años de práctica, disciplina, conocimiento del instrumento y, en el mejor de los casos, un toque de genialidad en cuanto a su control y “expresión”.

Desde mi punto de vista, la música electrónica no tiene necesidad de eso. Por supuesto que puede abarcarlo, puede crear sus propias versiones (como efectivamente hace). Pero no es algo que le sea inherente, no es consecuencia natural de las prácticas y modos de operar esenciales de la música electrónica, sino más bien una aceptación simbólica de una tradición de naturaleza muy diferente (en este caso, probablemente de naturaleza opuesta). Más importante aún, estoy convencido de que, siguiendo ciegamente esa tradición, se echa a perder el potencial para reforzar un hito importantísimo en la música, tal vez de proporciones históricas.

Una de las mejores y más relevantes cualidades de la práctica de la música electrónica de hoy (sobre todo tras la liberación estética y tecnológica que se dio durante las décadas de los 80 y 90) es la ausencia forzada de la maestría del instrumento. Esto se debe principalmente a dos razones: 1. el instrumento electrónico incorporéoo actual (una serie de módulos electrónicos variados conectados según todo tipo de combinaciones, elementos de software, etc.) está mutando constantemente. 2. el acceso a cada una de esas mutaciones por parte de los creadores de sonido (es decir, cualquiera que desee ser tal cosa) es prácticamente instantáneo. No me refiero al nivel de accesibilidad a los medios tecnológicos, que es evidentemente diferente en diversas partes del mundo y para diferentes grupos de individuos, sino más bien al hecho de que, ante una cierta mutación del instrumento electrónico (por ejemplo, un software de sonido básico que puede bajarse gratis) en manos de una persona, el tiempo necesario para empezar a crear con él (hasta extremos emocionantes, en muchos casos) es insultantemente mínimo, si no es cero. No hace falta decir que eso no quiere decir necesariamente que la creación instantánea sea de “calidad” (pero ésa es una cuestión totalmente diferente); claro que tampoco quiere decir lo contrario. Lo que quiero decir es que estoy convencido de que la maestría (si la hay) es espiritual y personal, no técnica, y lo es con una intensidad sin precedentes en la práctica de la música.

Mientras que en la tradición previa de música instrumental cada tipo de sonido corresponde a cierto gesto y a un instrumento físico

específico, en la música electrónica cada sonido posible se produce con el mismo clic del ratón, pulsando un botón o girando un mando. No encuentro nada interesante en mostrar/observar esas acciones (en caso de que sean visibles). Pero lo que es más importante es que, al hacerlo —al respetar esa tradición escénica—, estamos asumiendo sin ninguna necesidad las limitaciones y escollos de esa, en cierta medida absurda, escisión esquizofrénica que se produce en el espacio y entre diferentes individuos entre la acción generativa y el control de sonido de hecho, que se produjo históricamente como consecuencia de la aplicación de la electricidad a la música en directo.

La amplificación electrónica de los instrumentos en el rock/pop (y también en el jazz) ha creado de manera natural dos áreas extrañamente separadas de experiencia sonora y control en el espacio en el que tiene lugar la música en directo. Lo que oyen los músicos en escena —por los chivatos— y lo que oye el público —por la megafonía de la sala— son dos cosas diferentes; dos cosas bastante diferentes. No sólo en lo que respecta al volumen (los músicos pueden estar, sin saberlo, ensordeciendo a la audiencia, o lo contrario, cosa que en la mayoría de los casos se consideraría aún peor), sino también en cuanto a cualquier otra propiedad imaginable del material sonoro en la zona del público. En realidad, es el ingeniero de sonido, que está en la parte trasera de la sala, quien está creando eso (mezclando, ecualizando, haciendo *panning*, *routing*, equilibrando los altavoces, etc.). En cierto modo, desde la posición del público, los músicos tienen control sobre la parte generativa del proceso, pero es el técnico de sonido quien tiene control sobre su parte final fenomenológica, con todo lo que eso supone. Naturalmente, los grupos se esfuerzan por contratar a buenos técnicos de sonido, pero, debido al escenario, tienen que seguir manteniendo esa escisión sonora de todas maneras.

Una de las hermosas ventajas de la música electrónica es que permite la reunificación de esos dos espacios sonoros y de esos dos personajes, convirtiendo la separación electrónica espacial entre acción generativa y fuente sonora en ventaja, en vez de que sea una limitación. Debido a que el sonido irradia de su posición, el intérprete de un instrumento acústico no puede ser actor generador y *receptor como público* al mismo tiempo. El músico electrónico puede hacerlo, y eso por diversas razones. La primera es que existe esa separación electrónica a la que he aludido, que permite al intérprete estar entre el público y oír lo que está oyendo el público. En segundo lugar, debido a la posibilidad de control simultáneo sobre aspectos generativos y fenomenológicos del sonido (es decir, “tocando” y “produciendo el sonido” a la vez). Mientras que el o la guitarra solista de rock difícilmente podía ecualizar su sonido mientras hacía el solo difícil, el músico electrónico lo hace con toda normalidad mientras manipula un montón de otras cosas. Y en tercer lugar, porque hay un montaje de equipo a mucha menor escala (en lugar de una amplia zona para la batería, espacio para micrófonos, guitarras, etc.), lo que posibilita una aproximación más exacta a la situación de *receptor como público*, y también minimizar la parte de la zona “caliente” no accesible al público (hay otras razones evidentes por las que a un grupo de rock no le gustaría estar en medio del público y a su mismo nivel, pero no tienen nada que ver con las cuestiones que se analizan aquí). ►►



Imágenes cortesía del autor

No tener nada que contemplar visualmente, en sentido tradicional, hace posible apartarse del sonido frontal. En contraposición con la direccionalidad de los elementos visuales, el sonido se percibe como procedente de todas direcciones. Incluso la solución panorámica acarrea una instantánea direccionalidad de la percepción. La percepción de sonido es simultáneamente multidireccional, y eso permite la inmersión, una experiencia fenomenológica intensificada, estar “dentro” del sonido, en lugar de escucharlo, en un concierto en directo, por medios técnicos muy simples y de fácil acceso: un conjunto de altavoces en torno al público, controlados desde el centro del espacio.

Ahora bien, está claro que un montaje de esas características no resuelve por sí solo la cuestión principal de la “contemplación”. De hecho, incluso se utiliza generalmente para intensificar el foco visual del músico en el centro del espacio mediante proyectores, independientemente de que el sonido se haya desplazado de esa fuente visual (como sucede en los locales de concierto). Eso no constituye ninguna sorpresa, dada nuestra tradición de habituación y acondicionamiento —a partir de película y sonoridad amplificada— a la conexión automática entre la fuente vista y el desplazamiento del sonido. De modo que, incluso aunque no haya ni plataforma elevada ni sistema de sonido frontal, la esencia central del escenario está ahí, con una presencia tan fuerte como pudiera ser.

Y eso nos lleva a otro elemento central del problema: la acción disipadora de los elementos visuales sobre el material sonoro. En efecto, hay integraciones posibles de sonido e imagen (y ésta es también una cuestión totalmente diferente), incluso hasta el punto de que no sea lógico separarlos. Pero eso no quiere decir que tengamos que tener elementos “visuales” o reforzar los aspectos performativos de la producción musical, para hacer más atractiva la presentación en vivo. Se hace realmente fatigoso ver tantos ejemplos de eso en el panorama electrónico. Es una especie de servilismo para con la cultura mediática dominante. Los multimedia son una posibilidad —siempre han sido una posibilidad—, pero considerarlos un avance dentro de una secuencia de descubrimientos tecnológicos y estéticas sociales mues-

tra una ignorancia de la historia de proporciones gigantescas. La falta de interés en el aspecto performativo de la música electrónica es una ventaja, y no al revés, como parece pensar mucha gente. Efectivamente, es una inmensa ventaja, porque conduce de manera natural a concentrarse intensamente en el propio sonido. Es una pena echar a perder esa cualidad.

Igual que cualquier otra categoría de material perceptivo, la materia sonora *per se* tiene su propia esfera fenomenológica. Evidentemente, puede utilizarse para añadirla, combinarla, mezclarla, asociarla o fundirla con otras formas de material perceptivo y conceptual, hasta el punto de conseguir “combinaciones” sinérgicas. Pero cuanto más hacemos eso, más debilitamos y borramos su propia sustancia. Y se trata de una sustancia potente. No estamos hablando de “sonido por el sonido”. No definiendo la materia sonora como categoría estética o conceptual, sino como *puerta* a diferentes mundos de percepción, experiencia y creación. El sonido es un *medio*, en el sentido original de la palabra, enormemente potente. Esa cualidad primordial pura se pierde fácilmente en el barro de la contemplación.

Es por lo que todos mis conciertos en directo se producen siempre en completa oscuridad. Incluso apagando todas las luces y cerrando puertas y ventanas para que no entre la luz de fuera. El único modo de conseguir realmente eso (teniendo en cuenta las señales luminosas de las salidas de emergencia, pilotos del equipo, etc., que están presentes como estrellas en el firmamento) es dar al público vendas para taparse los ojos. Yo suelo utilizar un sistema *surround* variable multi-canal de altavoces rodeando al público, que está sentado o tumbado en el suelo, pero mirando al exterior desde el centro, donde monto mi equipo en un lugar tan pequeño como sea posible. Siempre que puedo, llego a cubrir aún más a mi equipo y a mí mismo mediante una estructura parecida a una tienda de campaña, de modo que la producción de la música está totalmente oculta al público cuando entra o sale de la sala. Todo eso se logra con medios técnicos relativamente simples y fácilmente accesibles. Algo que puede instalarse con facilidad en la mayoría de los espacios, siempre que no estén estancados en su estereotipo de montaje basado en el escenario, como suele suceder en muchos clubes de rock y salas de conciertos.

Lo que me esfuerzo por conseguir con ese montaje no es algo extravagante, o un evento teatral, sino una consecuencia natural de una dedicación intensa a la materia sonora como *medio*. He hecho ese tipo de montaje en cientos de conciertos por todo el mundo. La proporción de gente entre el público que lo percibió como una experiencia rica y trans-

formadora, con un contenido específico inescrutable, pero imbuida de una fortísima presencia y poder del sonido, es abrumadoramente alta. No es porque mi objetivo sea hacer algo popular, pero me doy cuenta de que estoy relacionándome con alguna de las fuerzas universales de la materia sonora, y de forma intensificada. De hecho, creo que la mayoría de esas fuerzas están fuera de mi control. Y ésta es una senda verdaderamente fascinante. Me siento personalmente transformado por la experiencia de los conciertos en vivo. En ellos me introduzco en un mundo al que no puedo acceder de ningún otro modo que conozco. Es la razón principal que tengo para hacer conciertos en vivo.

La oscuridad visual ilumina regiones del paisaje mental y el espíritu que suelen estar normalmente —y constantemente— adormecidas, oscurecidas por la luz visual. El oído no sólo oye, sino que también influye decisivamente en nuestras percepciones espacio-temporales. La combinación de oscuridad visual y de estar “dentro” del sonido (en lugar de estar escuchándolo) crea una fuerte sensación de inmersión, en la que tu propio cuerpo entra en el trasfondo perceptivo. Como operador en directo, quiero ser tan audible como sea posible (lo que no entraña volumen alto) y tan invisible operativamente como sea posible. Desaparecer como intérprete, que se sienta mi presencia como *medio operador*, que se sienta como tal en el sonido.

La desaparición real del escenario, en todas sus manifestaciones, y la intensificación consiguiente de las posibilidades del sonido como entidad absoluta, supondría el descubrimiento de una nueva experiencia musical. Ya sé que siempre habrá fases, y eso está muy bien en el caso de muchos eventos, pero puede suponer también la destrucción de algunos otros. Existen otros mundos posibles; no dejemos que se estanquen y disipen en un mismo paradigma de contemplación simple, universal y omnipresente.

FRANCISCO LÓPEZ Durante los últimos veinte años, Francisco López ha desarrollado un universo sonoro absolutamente personal e iconoclasta, basado en una escucha profunda del mundo. Vive en Toronto y Madrid. Más información en <http://www.franciscolopez.net>

NOTAS Y REFERENCIAS

(No mencionadas específicamente en el texto, y tampoco directamente inspiradoras, pero desde luego interesantes para lecturas futuras)

BUDD, M. *Music and the emotions: The philosophical theories*, London : Routledge, 1985.

CHION, M. *Le son*, Paris : Éditions Nathan, 1998.

DAHLHAUS, C. *The idea of absolute music*, Chicago : University of Chicago Press, 1989.

GRAU, O. *Virtual art: From illusion to immersion*, Massachusetts : The MIT Press, 2003.

LIPPMAN, E. *A history of Western musical aesthetics*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1992.

MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1945.

PATTISON, R. *The triumph of vulgarity: Rock music in the mirror of Romanticism*, Oxford University Press, 1987.

ROUGET, G. *La musique et la transe*, Paris : Gallimard, 1990.

WESCHLER, L. *Seeing is forgetting the name of the thing one sees: A life of contemporary artist Robert Irwin*, Berkeley : University of California Press, 1982.

J A C Q U E S A T T A L I

Opari digitala

Musikaren etorkizuneko
ekonomiaren ikuspegi bat



Noise idatzi nuen 1977an, eta oraindik ere saiatzen naiz azaltzen ezinezkoa dela musika analizatzea —bai eta gizakiaren beste edozein jokaera mota ere— testuinguru orokorretik at utziz gero. Musika, jakina, oso gauza espezifiko da, hainbat arrazoiengatik. Arrazoi horietako bat arrazoi ekonomiko da, eta, horren arabera, musika informazio hutsa da. Ekonomiaren arloan, informazioa ardi galdu bat da, kudeatu ezina gertatzen baita. Adibidez, ekonomiaren teoria guztia baliabide eskasen teoriarantz oinarritua da. Nahi adina esne badago, orduan esnea merke dago; esne eskasia badago, prezio garestia du: hori da ekonomiaren teoria. Baina musikarentzat ez du balio: informazioarentzat, oro har, ez du balio. Esne pitxar bat izango banu, eta zuri emango banizu, jada ez nuke edukiko. Baina zuri informazioa ematen badizut, nik oraindik ere badaukat, gorde egiten dut. Horrek esan nahi du nik zerbait badaukat eta zuri ematen badizut, zerbait berria sortzen dudala: oporotasuna. Eta horrek esan nahi du ekonomiaren teoriak ez duela informazioarentzat balio, informazioa bere euskarri materialetik banandu daitekeelako, euskarria CD bat nahiz engungo beste edozein izan.

Eskasa den zerbait daukadanean, horrexek ematen dio balioa: eskasa izateak eta nirea ez beste inorena izateak. Informazioaren ekonomia batean, aldiz, gauza batek balio handiagoa hartzen du jende askok duenean. Adibidez, ni banaiz telefonoa duen bakarra, ez du ezertarako balio, ezin baitiot inori deitu. Ni banaiz hizkuntza jakin bat hitz egiten duen pertsona bakarra, hizkuntza horren balioa zero da, ezin dudalako inorekin hitz egin. Informazioaren teoriarantz zerbaiten balioa igo egiten da banatzen duten pertsonen kopurua igo ahala. Horregatik, hain zuzen ere, kontuz ibili behar dugu musikaz hitz egiten dugunean, ekonomiaren lege nagusiak itsumustuan sinetsi gabe, alegia.

Baina musika ulertzeko orduan badira beste arrazoi batzuk ekonomiaz ez fidatzeko. Giza jarduera orok bere historia du, eta historia hori ekonomia izan baino lehenago da, gauzen balioa prezioa ez zen garaikoa. Beraz, gauza baten balioa ulertu nahi badugu, saiatu beharko dugu jakiten zer balio zuen gauza horrek prezioa jarri aurretik. Horrek edozein gauzatarako balio du. Gauza batek prezioa eman baino lehen zein balioa zuen, zein rol edo eginkizun betetzen zuen, jakiten dugunean bakarrik ulertuko dugu zergatik esan daitekeen ekonomiaren barruan baduela balio bat, eta balio hori zergatik duen oraindik ere.

Zein da musikaren balioa kapitalismoaren aurreko gizartean? Nire ustez, indarkeria menderatzearen metafora bat da musika. Jendeak



Eklektrika, Plaza Festibala, Arteleku 2003

musika entzuten duenean, gizartea posible dela entzuten ari da: indarkeria menderatu dezakegula. Indarkeria ezin bada menderatu, gizarteak hondoa jotzen du. Norbanakoez bizirauteko modu bakarra indarkeria bideratzea edo otzantzea da. Antropologian esan ohi denez, indarkeria menderatu ahal izateko ondorengo bi hipotesiak onartu behar ditugu.

Lehenengoa: bortitzak gara beste pertsona batek dituen desio berak ditugunean bakarrik, orduan etsai bihurtzen baikara. Bigarrena: gizartean indarkeria menderatzeko modua da jendearen arteko desberdintasunak —ez desberdinkeriak— antolatzea, batzuek eta besteek gauza bera desira ez dezaten, eta kulpa-hartzaile batzuk bilatzea, indarkeria bideratzeko modua izan daitezen. Kulpa-hartzaileak elementu giltzarri dira gizarte baten antolaketan. Gorrotatu behar den eta, aldi berean, miretsi behar den norbait edo zerbait behar izaten du jendeak. Horiek gabe gizartea ezinezkoa da, indarkeria nonahi dagoelako.

Zein da horren guztiaren eta musikaren arteko erlazioa? Musika soinuen arteko desberdintasunak antolatzeke modu gisa ikusten badugu, orduan musika kulpa-hartzaileak antolatzearen metafora aurkitzen dugu. Soinua indarkeria da, hilketa da. Soinuak sortzea, soinuetan desberdintasunak sortzea, indarkeria bera indarkeria kudeatzeko modu bat bihur daitekeela frogatzeko modu bat da. Eta horrek gauza guztietarako balio du. Milaka mitotan daude indarkeriaren eta soinuaren arteko erlazioak; musikaren eta bakearen artekoak; musikariaren eta errudunen artekoak; musika eta jainkoen artekoak; dantzaren eta zeremonia erlijiosoen artekoak. Kasu guztietan, gainera, gauza bera azaltzen dute: gizartean bizi ahal izateko antolamendu bat bilatzen ari dira. ►►

Ekonomiaren teoria guztia baliabide eskasen teoriarantz oinarritua da.

» Musika profetikoa da. Zergatik? Musika kode moduko bat dela kontuan hartzen badugu, ikus dezakegu kodea antolatzeke modu desberdin asko daudela: era askotako melodiak, erritmoak, generoak. Gainera, antolatzeke era desberdin horiek aztertzea askoz errazagoa da, errealtatea antolatzeke modu desberdinak aztertzea baino, errazagoa eta azkarragoa.

Musika indarkeria menderatzeko elementu bat bakarrik da eta aldi ugari izan ditu. Gizakiaren historian lehenengo aldia eta luzeena erlijioaren bidez gertatu zen. Esan behar dugu gutxienez duela 15.000 urte hasi zela. Musika ez zen arte gisa existitzen, artea bera ez zelako existitzen. Musika, dantza, otoi-tza edo eguneroko bizitza gauza bera ziren; dena bizirik zegoen, guztiak zuen dimentsio espiritual bat. Mundu honetan, musika Jainkoaren adierazpena zen, bai eta Jainkoarekin hitz egiteke modu bat ere. Horregatik deitzen diot nik sakrifizioarekin edo erri-tuarekin erlazionaturiko musika.

Biblia da lehenengo liburu sakratua non esaten den musika ez zetorrela jainkoetatik eta gizakiek asmatu zutela. Indarkeria menderatzeko gizakiek zuten modu bat bezala aurkeztu zen, eta Babiloniatik Egiptora, Greziako, Erromako eta Txinako inperioetan, ikusi dugu nola enperadoreek —hau da, gizakiek— botere “sakratuak” eta “sainduak” bereganatu zituzten. Eta hemen hasi zen lanaren banaketa, bereziki hiru botere nagusien artean —erlijioa, arteak eta militarra—, non bakoitzak bere funtzioa zuen indarkeria menderatzeko orduan. Musika geroz eta garrantzitsuagoa bihurtu zen menderatze prozesuan, eta hala jarraitu zuen Erdi Aroan.

Benetako aldaketa indarkeria menderatzeko baliabide berriak azaldu zirenean gertatu zen, hau da, dirua. Indarkeria menderatzeko beste modu bat zegoen, musikaren bidez indarkeria menderatzeko beste modu bat agertu zen. Jende gehiagok izan nahi zuen gizartearen parte, ezinezkoa gertatu zen indarkeria eredu zahharrekin menderatzea. Musika era “elitista” bat zegoen, palazioetako, erregearen konpainia-rena. Baina dirua kudeatzen zuen talde berri bat azaldu zen klase ertain moduan, burgesia, merkataria. Musikara iritsi nahi zuten baina gehiegi ziren eta ez zeuden musikari pribatuak finantzatzeko moduan. Beraz, ikuskizun publikoak sortu zen. Hor interesgarriena hau da: musikaren antolamendu ekonomikoa sortzeaz gainera —batzuek kontzertuak prestatzen zituzten eta beste batzuek sarrerak erosten zituzten—, estilo eta instrumentu berriak eragin estetikoak izaten hasi zirela, sinfonia eta sonata kasu. Emanaldia izan zen, beraz, aro horren ezaugarri nagusia, nire iritzi. Horrekin denarekin batera, azpimarratze-

Gramofonoa telebista baino lehen existitzen zen, autoen industria baino lehen, gehiegizko kontsumoa ezaugarri duen gizarte bat baino lehen.

koa da gero eta mezenas gehiago zeudela gizartean, hau da musikariek bazutela norentzako lan egin; izan ere, musika boterearen adierazle gisa erabiltzen zuten haiek: mezenasak besteei elite berria zirela adierazteke ziren mezenas.

Hori guztia XVIII eta XIX. mendeetan garatu zen, eta ondoren musika mota berri bat azaldu zen, emanaldien ekonomia bat garatzeko beharri lotua, izarrei (indibiduoek) ez ezik, 50 eta 100 pertsona arteko orkestra handiei zuzendua, eta, azken batean, bai eta zuzendariari ere. Izan ere, zer da, bada, zuzendaria? Orkestra menderatzen duena, baina bai eta publikoari orkestra mendera daitekeela frogatzen diona ere; haren baitan, gutariko bat langileak menderatzen ikusten dugu, lanaren banaketa antolatzen, indarkeria saihesten eta harmonia sortzen.

XIX. mende amaieran, klase ertain burgesa bere gizarteko egoera finkatzen hasi zenean, musikarentzat ez zen nahikoa kontzertu aretoa, ezinezkoa bihurtu zen musika entzun nahi zuten guztiei musika irisaraztea. Bide batez, orduantxe hasi zen musika balio ekonomikoko bat garatzen, copyright modura. Horretan garrantzitsua da ulertzea copyright-a ez dela ondasun eskubide bat. Copyright-a musikariaren bizitzan eta bere seme-alaben bizialdiko epe jakin baterako da, mugatua da. Horrek esan nahi du musika ez dela inoiz onartzen musikariaren jabetza gisa. Copyright-a bere bizitza finantzatzeko existitzen da, baina ez ondasun gisa, auto batean izan daitekeen moduan. Eta hori esan ondoren, jarrai dezagun. XIX. mendearen amaieran, beharrezkoa gertatu zen musika antolatzeke beste modu bat sortzea, jende gehiagorengana iritsi zedin. Gramofonoa asmatzeke garaia zen. Gramofonoa beharrezkoa zen, ezinezkoa zelako musika erosteko moduan zeuden ehunka mila pertsonarentzat kontzertu aretoak eraikitzea.

Kontzertu pribatuak edukitzeko baliabideak sortu beharra zegoen, hori baitzen musika lortzeke diru egoeran zeuden guztiak moldatzeko modu bakarra. Izan ere, bi modu zeuden, batak bestean eragiten jarraituko zuena XX. mendean. Lehena, gramofonoa zen, mugarik gabeko kontzertua. Eta bigarrena, irratia, eta orain internetek sortzen dituen arazo berak sortu zituen, doako musika eskaintzen zuelako.

Horrela hasi zen nik erritu eta emanaldien ondoren hirugarren aldi gisa ikusten dudana, errepikapena deitu dudana eta XIX. mendearen amaieran hasi zena. Interesgarriena da musika pilatu daitekeen zerbaite moduan ikusten hasi dela, eta gero kopia-tu eta kopia-tu eta kopia-tu. Gramofonoa telebista baino lehen existitzen zen, autoen industria baino lehen, gehiegizko kontsumoa ezaugarri duen gizarte bat baino lehen. Berriz ere, musika profetia bat da, ez jende gehiagorentzat musika gehiago ekoiztea errazten duten teknologiangatik, baizik eta estiloangatik. Aro berrian sortu zen estiloetako bat jazz izan zen, bere burua errepikapenean predikatzen zuena. Eta horren ondoren, noski, musikarekiko hurbilketa “zientifiko” eta “teorikoak”, bai eta errepikapena zutenak ezaugarri ere, Stravinsky, Ravel, Boulez, Stockhausen, Reich edo Glass bezalako pertsonak hartu zutena. Teknologikoki gertatzen ari zena estilistikoki azaltzeke modu bat zen. Egun, musikaren industria oraindik ere beste arazo bati egin behar dio aurre, alegia: jendeari sal diezaioketen musikak mugak dituela. Zergatik? Jendeak etxean pilatu dezakeen musikak muga fisikoak dituelako, bai eta saldutako formatua miniaturizatzen bada ere (CD, DVD edo beste edozein formatu). Gehiegi da, espazio gehiegi hartzen du. Espazio fisiko txikiagoan biltegitratze handiagoa eskaintzeke behar ekonomikoko bat dago. Behar dena “musika birtual” mota bat da.

Uste dut laugarren aldian sartzen ari garela, errepikapena ordezkatzeko ez duen aldian, errepikapenak emanaldiena ordezkatu ez zuen bezala, eta emanaldienak erritua ordezkatu ez zuen bezala. Adibidez, oraindik ere joaten gara emanaldi aroan sortu ziren motako kontzertuetara. Badira hemen kontuan hartu beharreko zenbait gauza. Lehenik, jendeak “pirateriaz” hitz egiten duenean, gogoratu beharko genuke musikaren industria dela piratarik handiena, eta hala izan dela hasiera-



Mixel Etxekopar eta Xavier García, Plaza Festibala, Arteleku 2003

Nire erabilera pertsonalerako kopia badut zerbait, ez da legez kanpoko. Kopia bat egiten badut beste pertsona bati oparitzeko, hori ere ez da legez kanpoko, eta eskubide hori hainbat formatutara zabaltzen da, CD, kasete edo DVDra.

hasieratik. Nork sortu zuen musika grabatu eta banatzeko aukera, ez bazen diskoen industria bera izan? Gauza bera gertatu dela ikusiko genuke teknologiarren garapen eboluzionistan —diskoaren industriak bere teiltura harrika egiten du—. Beso bat musika ekoizten ari da eta kexatzen da teknologiak erraza egiten duelako musika hori lapurtzea, eta beste besoan aldiz, bere interesak kaltetzen ari dela dioen teknologia sortzen du. Hori horrela zen kasetekin, horrela zen CDekin, eta berriz ere horrela da internetekin. Napsterrek hemen garrantzi gutxi du. Gnutella edo Aimster industriarekin sortu ziren. Biak AOLtik sortu ziren eta laborategitik ihes egiten duen birusak bezala ihes egin zuten. Saihesten saiatzen dira, baina ezin dute.

Kontuan eduki beharreko bigarren alderdia da kopia egiteko hiru era bereiztu behar direla. Nire erabilera pertsonalerako kopia badut zerbait, ez da legez kanpoko. Kopia bat egiten badut beste pertsona bati oparitzeko, hori ere ez da legez kanpoko, eta eskubide hori hainbat formatutara zabaltzen da, CD, kasete edo DVDra. Bitxia da bada-goela legez kanpoko egin nahi duen legedia, lehenengoz gizateriaren historian, horrelako opari bat internet bidez egitea. Eta horrek esan nahi du ez duela funtzionatuko. Kopia egiteko hirugarren era zera da: saltzeko edo etekinak ateratzeko kopia pila bat egitea; argi dago legez kanpoko dela.

Baina hamar mila milioi inguru MP3 artxibo dabilta interneten, eta zifrak handitu egiten dira 100 milioi inguru gehiagotan, hileroko. Kontua da joera hori mendera daitekeen, jainua berriz ere botilan sar ote dezakegun. Horri erantzuteko, hiru eszenatoki proposatzen ditut. Bi

eszenatokitik, errepikapen aroan gelditzen gara, non gu artxibo digitaleko formatuak merkantzia fisikoak izango balira bezala tratatzen saiatzen garen. Horietako batean, enpresa handiek irabazten dute. Kartografia eraginkorrean konfiantza eduki beharko dute musika kopiatzea saihesteko; bestalde beharrezkoa izango da MP3 artxibo guztiak deuseztatzea edo, gutxienez, artxibo digitaleko formatuak erreproduzitzen dituzten tresnen ekoizpenaren gaineko kontrola edukitzea. Antzeko hurbilketa bat izan zen industriak egin zuena kontsumitzaileak binilozko teknologiatik CDetara pasa zitezen saiatu zenean. Eta horregatik gerta daiteke industria MP3 formatuarekin bateragarriak ez diren tresnak sortzen hastea. Hori da momentu honetan industria egiten ari den saiakera, baina nire ustez ez du funtzionatuko. Legearen laguntza eta babesa beharko ditu, eta poliziak jarraitu beharko du mundu guztian zehar. Mezu elektronikoen trafikoa kontrolatzeko sistema bat instalatu beharko du maila orokorrean, ziurtatzeko MP3 artxiboak ez direla bidaltzen edo jasotzen. Gainera, beharrezkoa izango litzateke industriak zuzeneko kontzertu batean edo *rave* festa batean jotzen den musika edo norberak etxean duena kontrolatzea. Eta, garrantzitsuena dena, edozein kontrol sistema legez kanpoko musiken seinaleak aurkitzeko erabiltzeaz gain, jagoletza zabalago baterako sistema ere bihurtuko litzateke gaur edo bihar. Nire apustua da sistemak ez duela funtzionatuko. Baina funtzionatzen badu, musika ez litzateke gizarte totalitario baten profetia besterik izango.

Bigarren eszenatokian multinazional handiak ez dira jokatzeko moduan egongo, baina artistek jokatu nahiko dute eta jokatu egingo dute. Artistek esango dute: “Ez dut nahi kamisetak saltzeagatik bakarrik ▶



Elektrika, Plaza Festibala, Arteleku 2003

Edozein musikarik aitortuko duen legez, askotan batek jo nahi duena ez da bat etortzen entzun nahi genukeenarekin.

» ordaintzea». Borroka bat egongo da —Courtney Love ospetsua da horregatik— baina nik uste dut artista askok multinazional handien aurka borroka egingo dutela eta beraien musika propioa saltzen saiatuko direla. Nire iritziz, horrek artista onenei lan egiteko aukera emango lieke, baina ez luke arazo nagusia konponduko.

Hirugarren eszenatokia, nire ikuspuntutik arrakasta izateko aukera gehienak dituena, “opari eszenatokia” deitzen dudana da, non jendeak musika trukatu duen emate hutsaren plazeragatik. Jatorrian, noski, horrela hasi zen MP3.com, non jendeak bere musika amateur gisa jartzen zuen, ez profesional gisa. Bi norabide daude eszenatokia garatu ahal izateko. Lehenengoa, errepikapenak frogatzen badu nahikoa dela musika menderatzeko, “kapitalismo kulturala” deiturikoaren sorkuntzaren lekuko izan gaitzke. Eta esan dudan moduan, informazioak ez die eskasian oinarritzen diren arau ekonomiko normalei jarraitzen.

Baina teknologia eskasia faltsua sortzeko erabili daiteke, kultura ondasunak beste edozein merkantzia bezala erosi eta saldu ahal izateko. Aldi berean, egungo gabezia erabiltzeko modu bat izan daiteke arreta zuzeneko entretenimenduan jartzea. Munduko futbol txapelketako finala ikusten badut, oso desberdina da zuzenean ikustea edo bi ordu geroago ikustea, jada emaitza badakizunean. Ez duzu inolako teknologiarik behar zuzeneko ekitaldi bat saldu ahal izateko, haren balioa, hain zuzen ere, nola amaituko den ez dakizula baita. Zuzeneko

kontzertu bat, era batera edo bestera, ez da zuzeneko ekitaldi bat, badaukazulako gertatuko denaren ideia bat, ez bada guztiz inprobisatua izango behintzat. Beraz, imajina dezakegu kapitalismo kulturala zuzeneko ekintzak indartzen, garrantzia ematen edo guztiz inprobisatuak direnei edo beren amaiera aurreikusi ezin direnei.

Hala eta guztiz ere, zuzen ari banaiz esaten dudanean errepikapena ez dela nahikoa izango etorkizunean musika kudeatzeko, musikaren bilakaeran laugarren aldi bat sor daiteke, nik “konposizioa” deitzen dudana. Etorkizuna jada ez da musika entzutea, jotzea baizik. Lehen aipatu dudan guztiaren desberdina da erabat. Teoriko legez, esan beharra daukat konposizioa, lehenik eta behin eta gehienbat guk egingo dugula, gitariko bakoitzak, musika egitearen plazer hutsagatik. Zergatik den garrantzitsua hori? Bada, ez bakarrik ekonomiatik kanpo arituko garelako, norberaren gozamen pertsonalerako bakarrik arituko garelako, baizik eta pieza entzuten duen pertsona bakarra jotzen ari dena bera delako. Informaziotik at gelditzen da. Eta estatistikoki hori garrantzitsua da; izan ere, edozein musikarik aitortuko duen legez, askotan batek jo nahi duena ez da bat etortzen entzun nahi genukeenarekin.

Konposiziorako erremintak gorputzari lotutako erremintak izango dira, protesiak. Hemen sexu metaforak erabil ditzakegu: konposizioaren lehenengo ezaugarria masturbatorioa izango da. Noski, konposizio ekintzaren elementu bat bakarrik izango da hori, eta oso ondoan izango du beste norbaitekin konpartitu beharraren sentimendua. Biblian esaten da: “Maitatu lagun hurkoa zeure burua bezala.” Beti pentsatu dut horrek esan nahi zuela ezinezkoa dela besteak maitatzea nork bere burua maitatu gabe. Noski, ekonomiaren merkatua saia daiteke konposizioa distortsionatzen, bere irudi propioan berrantolatzen. Adibidez, ni liluratuta nago Paul Allenek berriki egindako lanarekin. Jimi Hendrixen jarraitzailea denez, Seattlen museo bat sortu du; bertan, Jimi Hendrix zuzenean taula gainean azaltzen zen uneko sentsazioa simulatu dezakezu, bukaerako txalo eta guzti. Hala eta guztiz ere, konposatzearen benetako plazera ekonomiaren merkatutik kanpo existituko da, bere gozamenagatik bakarrik, eta indarkeria sormenaren bidez bideratuko da. Nik zerbait sortu eta zuri ematen badizut, zure oroimenean betiko bizitzeko aukera bat izan dezaket. ❧

Testu hau “Potlatch Digital” titulupean argitaratu zen Springerin aldizkarian, Viena. 2001 abendua – 2002 otsaila. <http://www.springer.in.at/en>

JACQUES ATTALI irakaslea eta idazlea da. Parisen bizi da. www.attali.com webgunean informazio gehiago aurkituko duzu.

J A C Q U E S A T T A L I

Regalo digital

Una perspectiva sobre la futura economía de la música

Escribí *Noise* en 1977 y aún hoy intento explicar que es imposible analizar la música o cualquier otra conducta humana fuera de un contexto global. Por supuesto, numerosas razones le confieren a la música un carácter muy específico. Una razón económica es que la música es pura información. En economía, la información es la oveja negra: es imposible controlarla. Por ejemplo, el conjunto de la teoría económica se basa en la escasez de recursos. Si es fácil conseguir leche, el precio de la leche baja; si la leche es escasa su precio sube: pura teoría económica. Pero este modelo no funciona con la música, porque tampoco funciona con el conjunto de la información. Si yo tengo una jarra de leche y te la doy, me quedo sin ella. Pero si te doy información no la pierdo, sigo conservándola. Lo que significa que si tengo algo y te lo doy, creo algo nuevo: abundancia. De lo que se deduce que la teoría económica no funciona con la información cuando ésta se desliga de su soporte material, ya sea un CD o cualquier otro soporte disponible en la actualidad.

Cuando poseo algo que es escaso, su valor reside en su escasez y en que me pertenece a mí y a nadie más. En una economía de la información, las cosas cuanto más gente las posee tanto más valen. Un ejemplo, si soy la única persona que tiene teléfono no me sirve para nada, porque no puedo llamar a nadie. Si soy el único en hablar una lengua, mi destreza no tiene ningún valor porque no puedo hablar con nadie. En la teoría de la información el valor de algo aumenta a la par que el número de gente que lo comparte. Por eso debemos tener cuidado a la hora de hablar de música y no considerarla según las leyes económicas básicas.

Pero hay otras razones por las que no podemos basarnos en la economía para entender la música. Toda actividad humana tiene su historia y esa historia existía antes que la economía, cuando el valor de las cosas no era su precio. Por tanto, para entender el valor de algo es preciso intentar entender cuál era su valor antes de que le dieran un precio. Podemos extrapolar esto a cualquier cosa. Sólo cuando hayas descubierto el valor, el rol, la función de algo antes de tener un precio, entenderás por qué se puede considerar que tiene un valor dentro de la economía y por qué sigue teniéndolo incluso ahora.

¿Cuál era el valor de la música en la sociedad precapitalista? Desde mi punto de vista, la música es una metáfora del control de la violencia. Cuando la gente escucha música, escucha el hecho de que la sociedad es posible: podemos controlar la violencia. Si no se controla la violencia, la sociedad se derrumba. La única forma de que los individuos sobrevivan es que la violencia se canalice o se domine. En antropología se explica que la mejor manera de controlar la violencia requiere que aceptemos las dos hipótesis siguientes. La primera, que sólo somos violentos cuando deseamos lo mismo que el otro y nos convertimos en rivales. La segunda, que la forma de controlar la violencia en la sociedad es organizar las diferencias (no desigualdades) entre los individuos para que no deseen lo mismo y canalizar la violencia por medio de la creación de cabezas de turco. Los cabezas de turco son un elemento esencial en la organización de una sociedad. Son alguien o algo que debe ser odiado, pero también admirado. Sin ellos la sociedad es imposible, porque la violencia está en todas partes.

¿Cuál es la relación entre esto y la música? Si consideramos la música como un modo de organizar las diferencias entre los ruidos, nos encontramos con que la música es una metáfora de la organización de cabezas de turco. El ruido es ►►

» violencia, asesinato. Organizar los ruidos, crear diferencias en ellos es un modo de demostrar que la violencia puede ser transformada en una forma controlada de violencia. Y podemos extrapolar esto a cualquier lugar. En miles de mitos aparecen relaciones entre violencia y ruido, música y paz, músicos y cabezas de turco, música y relación con los dioses, baile y ceremonias religiosas. En todos los casos representan lo mismo: el intento por encontrar un camino para organizar una vida factible en sociedad.

La música es profética. ¿Por qué? Si consideramos la música como un tipo de código, vemos que hay muchas formas distintas de organizar ese código: diferentes melodías, diferentes ritmos, diferentes géneros. Además, podemos estudiar esos modos de organización de una forma mucho más sencilla y rápida que los diferentes modos de organizar la realidad.

La música es tan solo un elemento en el control de la violencia y ha atravesado diferentes etapas. La primera y más larga en la historia de la humanidad tuvo lugar a través de la religión. Podemos decir que comenzó hace 15.000 años. La música no existía como arte, porque el arte no existía. Música, baile, oración o vida diaria eran exactamente la misma cosa; todo estaba vivo y tenía una dimensión espiritual. En este mundo, la música era una expresión de Dios y también una forma de hablar a Dios. Es lo que denominamos música unida al sacrificio o ritual.

La Biblia es el primer libro sagrado en el que se dice que la música no proviene de los dioses, sino que es un invento del género humano. Se presenta como un método humano de controlar la violencia, y desde Babilonia a Egipto, en Grecia o los imperios chino y romano, podemos ver cómo emperadores, es decir, hombres, se apropian de poderes "sagrados" o "divinos". Es el principio de la división del trabajo, en particular entre los tres poderes (religión, artes y ejército), en la que cada uno representa un papel en el control de la violencia. La música es el principio y adquiere cada vez más importancia en ese proceso de control, y conserva ese papel durante la Edad Media.

El verdadero cambio sobreviene cuando aparece un nuevo medio de control: el dinero. Hay otro método para controlar la violencia y además otro método de control a través de la música. Cada vez es más la gente que quiere formar parte de la sociedad, por lo que se hace imposible dominar la violencia por medio del modelo antiguo. Existía una forma "elitista" de música en los palacios, en la compañía real. Pero entonces surgió un nuevo grupo de control del dinero entre las clases medias, la burguesía, los comerciantes. Querían acceder a la música pero eran demasiado numerosos y no tenían la posibilidad de financiar a músicos privados. Así que apareció el espectáculo público. Lo interesante no es sólo que éste fuera el comienzo de la organización económica de la música (unos organizaban el concierto y otros compraban entradas) sino el hecho de que los nuevos estilos e instrumentos empezaron a tener un impacto estético, como la sinfonía y la sonata. Fue lo que

yo considero un período caracterizado por la representación. Todo lo anterior está unido al hecho de que había un gran número de mecenas para los que el músico puede trabajar, pero también al hecho de que la música se usaba como símbolo de poder. Los mecenas lo eran para demostrarse unos a otros que eran una nueva élite, que eran poderosos.

Este sistema se desarrolló durante los siglos XVIII y XIX, hasta que apareció una nueva forma de música, unida a la necesidad de desarrollar una economía representacional, dirigida no sólo a estrellas (individuos) sino también a grandes orquestas de entre 50 y 100 personas, y en último término, el director. ¿Quién es el director? Es el que domina la orquesta, pero también es el que demuestra al público que es posible dominar la orquesta, nos vemos reflejados dominando a los obreros, organizando la división del trabajo, evitando la violencia y creando armonía.

A finales del siglo XIX, cuando la clase media burguesa empezó a consolidar su posición social, a la música se le quedó pequeña la sala de conciertos: era imposible que todos los que la demandaban tuvieran acceso a ella. Y fue en ese momento cuando la música comenzó a desarrollar un valor económico en forma de copyright. Lo importante es entender que el copyright no es un derecho de propiedad. El copyright se concede durante la vida del músico, y durante cierto período de tiempo a sus hijos, es algo limitado. Lo que significa que la música nunca ha sido considerada como propiedad del músico. El copyright existe como medio de financiación, pero no es una propiedad en sí, como podría serlo un coche. Y dicho esto, continuemos. A finales del siglo XIX, se hizo necesario crear otra forma de organizar la música para permitir que más gente pudiera acceder a ella. Y así surgió el gramófono, cuya invención solucionó el problema que representaba la imposibilidad de construir salas de conciertos para los cientos de miles de personas que podían permitirse comprar música.

Existía la necesidad de crear un medio de disfrutar de conciertos privados, pues ése era el único modo de satisfacer a todos los que estaban en posición de acceder a la música. En realidad, hubo dos medios, que se influyeron mutuamente, durante el siglo XX. Primero, el gramófono, el concierto sin límite. Luego la radio, que iba a plantear exactamente el mismo problema que hoy plantea internet: ofrecía música gratis.

Así empezó la tercera etapa tras el ritual y la representación, la repetición, a finales del siglo XX. Lo más destacable es que la música comenzó a verse como algo que podía almacenarse y luego copiarse y copiarse. El gramófono apareció antes que la televisión y que la industria del automóvil, antes de que la sociedad se caracterizara por el consumo masivo. De nuevo la música resulta profética, no sólo en lo referente a los aspectos técnicos que facilitaron la producción de más música para más gente, sino también, una vez más, en cuanto a estilo. Uno de los primeros estilos en aparecer en esta nueva era fue el jazz, que se basa en la repetición. Y por supuesto, la visión

"científica" o "teórica" de la música, también caracterizada por la repetición, con nombres como Stravinsky, Ravel, Boulez, Stockhausen, Reich y Glass. Era una forma de reproducir estilísticamente lo que sucedía en el campo de la tecnología. En la actualidad, la industria de la música encara otro problema: hay límites en la cantidad de música que puede vender a la gente. ¿Por qué? Porque hay límites físicos en la cantidad de música que la gente puede almacenar en sus casas, incluso minimizando el formato de ventas (CD, DVD,...) Simplemente es demasiado, ocupa demasiado espacio. Hay una necesidad económica de facilitar un almacenaje mayor en un espacio físico menor. Lo que se necesita es algún tipo de "música virtual".

Creo que debemos entrar en una cuarta era, una que no reemplace la repetición, de igual modo que la repetición no sustituyó la representación, ni la representación el ritual. Como demuestra el hecho de que aún vamos al mismo tipo de conciertos que surgieron durante el período representacional. Llegados a este punto hay que considerar varios aspectos. Primero, cuando la gente habla de "piratería" no podemos olvidar que la industria de la música es el mayor pirata de todos y siempre lo ha sido. ¿Quién creó la posibilidad de copiar y distribuir música sino la propia industria de la música? Y pasa lo mismo en cada etapa de la evolución tecnológica: la industria de la música tira piedras contra su propio tejado. Mientras una mano está produciendo música y quejándose de que la tecnología hace que cada vez sea más fácil robar esa música, la otra esta fabricando precisamente esa tecnología que dice que daña sus intereses. Esto es válido para los casetes, los CD y también para internet. Napster tiene poca importancia aquí. Gnutella y Aimster nacieron dentro de la industria. Ambos salieron de AOL y escaparon como un virus escapa de un laboratorio. Intentaron evitarlo, pero no pudieron.

El segundo aspecto que hay que tener en cuenta es la necesidad de distinguir entre tres formas distintas de copiar. Si copio algo para uso personal no es ilegal. Si hago una copia para regalársela a otra persona tampoco es ilegal, extendiéndose este derecho a gran número de formatos, desde el CD al casete o DVD. Pero es curioso que hay legis-

Las herramientas de composición serán herramientas unidas al cuerpo: prótesis. Aquí se pueden usar, sin ningún género de duda, metáforas de carácter sexual: la primera característica de la composición sería masturbatoria.

lación que intenta ilegalizar, por primera vez en la historia de la humanidad, el hecho de que se haga un regalo de ese tipo a través de internet. Lo que quiere decir que no funciona. El tercer tipo de copia es la denominada copia masiva de música para venta o lucro, y ésta es claramente ilegal.

Pero hay aproximadamente diez mil millones de archivos MP3 circulando por internet y esta cifra aumenta en unos cien millones al mes. La pregunta es si es posible dominar esta tendencia, si se puede volver a meter al genio en la lámpara. Como respuesta propongo tres posibles escenarios. En dos de ellos permanecemos en una etapa repetitiva, en la que intentamos tratar formatos de archivo digital como si fueran mercancías físicas. En el primero ganan las grandes empresas. Tendrían que confiar en la eficacia de la criptografía para evitar la grabación de música, también sería necesario eliminar todos los archivos MP3 o, al menos, controlar la producción de los aparatos reproductores de formatos digitales. Es bastante similar a la táctica usada por la industria de la música cuando intentaron que los consumidores cambiaran del vinilo al CD. Así que es posible que la propia industria empiece a producir aparatos incompatibles con el formato MP3. Y ésta es precisamente la táctica por la que se ha optado en estos momentos, que, en mi opinión, no funcionará. Requeriría apoyo legislativo y vigilancia en todo el mundo. Sería necesario instalar un sistema para controlar el intercambio de correos electrónicos a escala global, para tener la certeza de que no se están enviando o recibiendo archivos MP3. Además, probablemente sería preciso que la industria controlara el tipo de música que se tocara en un concierto o fiesta rave, o el que cada uno tuviese. Y lo que es más importante, cualquier sistema de control para detectar música ilegal derivaría en una vigilancia más amplia. Creo que tal sistema no funcionaría, pero si lo hiciera, la música no sería más que una profecía de una futura sociedad totalitaria.

En el segundo escenario las grandes multinacionales no estarán en posición de actuar, pero los artistas querrán actuar y lo harán. Los artistas dirán "No quiero que me paguen sólo por vender camisetas". Habrá enfrentamientos (Courtney Love es famosa por eso), pero creo que muchos artistas se enfrentarán a las multinacionales e intentarán organizar la venta de su propia música. Puede que esto les diera una oportunidad a los grandes artistas pero no solucionaría el problema global.

El tercer escenario, que bajo mi punto de vista es el que tiene más opciones de éxito, es el que yo llamo "escenario regalo" y en éste la gente intercambiaría

música sólo por el mero placer de dar. Así comenzó el sitio MP3.com, donde la gente enviaba su música en calidad de aficionados no como profesionales. Hay dos posibles direcciones para el desarrollo de este tercer escenario. Por una lado, si la repetición da muestras de ser suficiente para dominar la música, podríamos ser testigos de lo que se ha llamado "capitalismo cultural". Y como ya he dicho, la información no se atiene a las reglas económicas habituales que se basan en la escasez.

Pero se puede usar la tecnología para crear una escasez artificial, de forma que los bienes culturales puedan comprarse y venderse como cualquier otra mercancía. Al mismo tiempo, una forma de utilizar la escasez real podría ser mantener la atención en el entretenimiento en directo. Si tomamos como ejemplo la final de un campeonato mundial de fútbol, verlo en directo es totalmente distinto de verlo dos horas más tarde cuando ya se sabe el resultado. No se necesita ningún tipo de tecnología para vender un acontecimiento en directo, precisamente porque su valor está en que no se sabe cómo va a acabar. En cierto sentido un concierto no es un acontecimiento en directo, porque ya hay una idea de qué va a suceder (a no ser que sea totalmente improvisado). Así que podemos imaginar al capitalismo cultural dando importancia a acontecimientos en directo que sean totalmente improvisados o cuyo final no se pueda predecir.

Sin embargo, si estoy en lo cierto cuando digo que la repetición no será suficiente para dominar la música en el futuro, puede surgir una cuarta etapa en la evolución de la música, a la que llamaré "composición". El futuro ya no consistirá en escuchar música, sino en tocarla. Es algo diferente a todo lo que he mencionado antes. Como teórico tengo que decir que la composición sería ante todo para nosotros, para cada uno, por el simple placer de crear música. Este hecho es importante no sólo porque actuaríamos fuera de la economía, por disfrute personal, sino porque la única persona que escucharía la música sería la persona que la tocara. Lo que queda fuera de la comunicación. Y, estéticamente, es importante porque, como cualquier músico puede decir, lo que se toca a menudo no coincide con lo que se quiere oír.

Las herramientas de composición serán herramientas unidas al cuerpo: prótesis. Aquí se pueden usar, sin ningún género de duda, metáforas de carácter sexual: la primera característica de la composición sería masturbatoria. Evidentemente, este sería tan sólo un elemento del acto de componer, seguido de cerca por la necesidad de compartir con otro. La Biblia dice: "Amarás al prójimo como a ti mismo". Siempre he pensado que quería decir que es imposible querer a los demás si no te quieres a ti mismo antes. Por supuesto, la economía de mercado intenta distorsionar la composición, reorganizarla a su propia imagen. Por ejemplo, me tiene fascinado el último trabajo de Paul Allen. Como fan de Jimi Hendrix ha creado un museo en Seattle, donde puedes simular la sensación de aparecer como Jimi Hendrix en un escenario en directo, incluso con aplauso final. Estoy seguro de que esto va a evolucionar como una clase de recreación de composición regida por el mercado, en la que se pueda simular ser un artista con un público también simulado. Sin embargo, el placer real de la composición existirá fuera de la economía de mercado, sólo por diversión, cuando la violencia se canalice a través de la creación. Porque cuando creo algo y te lo doy, tengo la posibilidad de vivir para siempre en tu memoria. ♣

Este texto se publicó con el título "Potlatch Digital" en la revista Springerin, Viena, Diciembre 2001-Febrero 2002. <http://www.springerin.at/en>

JACQUES ATTALI es profesor y escritor. Vive en París. Encontrarás más información en su website www.attali.com

en red

169162

n etwOrk

ISMAEL MANTEROLA ISPIZUA Iñaki Imaz, Montaña	54
KOLDO ALMANDOZ The Night of the Hunter	54
DAVID FERNÁNDEZ DE CASTRO Numax... veinticinco años después	55
IÑAKI URDANIBIA Antonio Negri	56
TERESA GRANDAS Botánica Política: Usos de la ciencia, usos de la historia	57
JORDI FONT AGULLÓ Total Work	58
ANA LUISA VALDÉS Eyal Weizman <i>Politics of Verticality</i>	59
CARME ORTIZ El Camp de la Bóta. Una memoria crítica	60

Iñaki Imaz, Montaña
Egia Kultur Etxea, Donostia
2004ko otsailaren 6tik 28ra

Montaña hitz hutsa baino gehiago

Iñaki Imazek "Montaña" erakusketan artearen barruko gauza asko zalantzan jarri zituen, edo niri behintzat, arazo askoren gainean pentsarazi zidan. Lehendabizikoa irudien gaineko hausnarketa. *Montaña* izenburuak ez duela ezer esan nahi, dio Iñaki Imazek, erakusketarako aitzakia besterik ez dela eta beste arrazoirik ez dagoela hitz horren erabilpenean. Nik berriz, izugarritzko garrantzia eman diot hitzari. Bidaia katalogo batetik hartutako hitz bat besterik ez denez, irudi bihurtu du artearen eta hizkuntzaren ikur sistemaren gaineko hausnarketa egiteko. Azken hau ez genuke ariketa intelektual hustzat hartu behar, artearen bide eta egiteko berezko moduek bat egiten dutelako erakusketan dauden lan guztietan. Hitzak ikurrak diren moduan, irudiak ere ikurrak direla konturatzen gara, eta zaila da esanahiak zehaztea, testuinguruak kontuan izan gabe. Adibidez, "Montaña" hitza argazki batean azaltzen den ikurra da eta ikur hori pintura bihurtzen da hurrengo artelanean, eta artelan hori bera koadro baten "gai" da beste batean. Infinitura doan bide horretan ez dago hierarkiarik, guztia izan daiteke irudi, baita hizkiak ere, eta horiek duten ahalmen komunikatiboa ez dago batere garbi erakusketan ikusi ondoren. "Iñaki" artistaren izenak ere testuinguru behar du jakiteko zeri buruz hitz egiten dugun, edo agian ez du ezer esan nahi bi zatitan banatzen badugu: "Iña" eta "ki". Gaur egungo irudien saturazioak eta errealtatearen estetizazioak balio aldakorak edo elkar trukatuak ematen dizkiote irudiari.

Zalantzan jartzen duen beste zerbait estiloa da, artista bakoitzak izan behar duen egiteko era pertsonala, eta honekin batera oso lotuta dagoen artistaren izaera. Erakusketan dauden artelan guztiak ezberdinak dira, bai teknikan bai egiteko eran eta horrela, artistaren mitoa indartzen duen oinarrietako bat, hots, artista bakoitzak emateko zerbait daukala eta koherentea izan behar duela, zalantzan jartzen du. Horregatik artistaren irudia bera zalantzan jartzen duen momentutik aurrera, artistaren zeregina ere ez da oso ziur azaltzen gure begi aurrean, erakusketan dauden artelan batzuk ikusita, berezitasuna eta "genialitatea" apropos suntsitzen baititu. Irudi digitalaren erabilpenari ematen dion trataera ere ez da askotan ikusten gure artean. Badirudi baliabide "berrien" erabilpenak irudiaren inguruko hausnarketa agortu duela, baina Iñakik egiaztatzen digun bezala, zalantzan jartzeko asko dago. Eskuak egiten duen orban beltz organikoak eta pantailatik hartutako emakume ederraren irudiak maila berean daude, ikur bihurtzen diren momentutik aurrera biak dira "Montaña" hitza bezain hutsak eta adierazkorak. Iñaki Imazek Egiako kultur etxean jarri zuen erakusketaren baliorik handiena artearen gaur egungo oinarritzko ideiak zalantzan jartzea da eta horrek, guztia onartzeko ohitura dugun momentuan, ezagupenaren bidea ezer baino hobeto zabaltzen du.

• Ismael Manterola Ispizua



The Night of the Hunter (La noche del cazador) 1955.
Charles Laughton.

Harry Powell predikatzaileak *Love/Hate* hitzak ditu tatuatuak eskue-tako behatzetan. Gorrotoa eta amodioaren arteko borroka mugitzen du mundua. Gorrotoa eta maitasuna dira pertsona oren bi aurpegiak...

The Night of the Hunter AEBetako depresio garaian dago kokatua. Gizarte miserable hartan putzutik ateratzeko edozein trikimailuk balio zuen. Gizarteak, dirua eta boterearen izenean, edozer gauza egin zitekeela onartzen zuen (AEBetako depresio ekonomikoa amaitua zen, baina ondorio moralak oraindik bizi ditugula baieztatzeko egunkariak irakurri besterik ez dago). Filmak bi hitzetan zera kontatzen du: Harry Powell, lapurretaren ziegakideak lapurtutako dirua non gorde zuen hari aitorrarazi ostean, altxoraren bila abiatuko da, predikatzaile mozorrotuta. Bere helburua betetzeko, ziegakidearen familia buru bihurtu, eta haren emazte eta seme-alaben aitaorde izango da. Irudiari dagokionez, zinema espresionista alemaniarraren eragina nabarmena da. Argi eta itzalen kontraste muturrekoak. *Love/Hate*. Film honetan ordea, zuzendariak, gauza benetan bitxia lortzen du. Ikusleak film osoan pertsonaia zelatzen dituela sentituko du. Gainera, egungo zinemaren azken orduko amaiera eta efektismoetatik ihes eginez, *The Night of the Hunter*-en amaiera tragiko baten hitzaurrean gaudela sumatzen dugu film osoan; sentsazio horrek amaiera zapuztu ordez, are interesgarriagoa egiten du.

Gidoiaren azaleko sinpletasunak pertsonaien izaera korapilatsua ezkutatzen du. Film osoan, estrukturari dagokionez, haurrentzako ipuin bat ikusten ari garela dirudi (bi haurren ihesaldiak Hansel eta Gretel ekartzen digu gogora); berehala konturatuko gara pertsonaia guztiek horren simplea ez den zerbait ezkutatzen dutela. Film osoan sumatzen da *Love/Hate* hitzak tatuaje soil bat baino gehiago direla, pertsona orok barnean bizi duen borrokaren isla direla. Horregatik erakartzen gaitu hainbeste film honek. Horregatik liluratzen gaitu Powell-Mitchumek. Horregatik desio dugu, azken momentuan bada ere, ezinezkoa dela jakinda ere, *Love* aldarrikatzen duen eskumuturrak irabaztea.

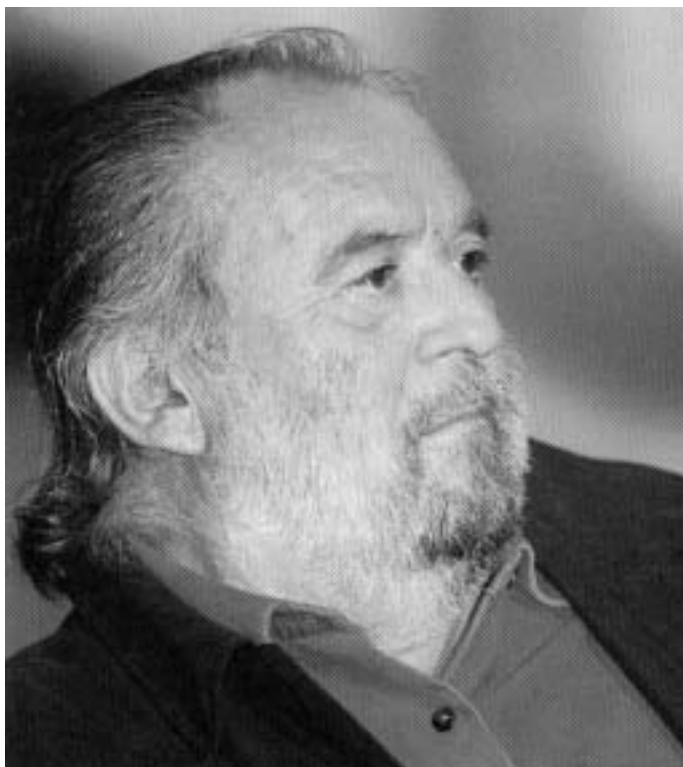
The Night of the Hunter film berezia izan zen gainera, bere garaian, estreinatu zenean, porrot egin zuelako. Porrotaren arrazoirik ezin asmatu, ordea. Genero baten irmotasunik eza, beharbada. Thriller-aren aitzindaria dela ere esan da eta garai hartako ikusleak ez zeudela prest halako zama psikologikoa zuen kontakizuna ikusteko, elizaren itxurakeria eta gizartearen miseria agerian uzten zituelako, heroiarik ez zuelako... arrazoi ugari aipatu izan da. Askotan idatzi da film honen porrotaren inguruan, baina egun, ordea, inork ez du zalantzan jartzen *The Night of the Hunter*-en balioa.

Porrota eta arrakasta, *Love/Hate* tatuajeen moduan, borroka beraren bi alde besterik ez dira. Batak ezinbestekoa du bestea existitzeko. Kasu honetan, beste hamaika kasutan bezalaxe, filmaren kritika txarrekin porrot ekonomikoa begirada propioa izan zuen zuzendari baten ibilbidea moztu zuten. Charles Laughtonek bere lanean sinetsi zuen beti eta filmaren balioa defendatu zuen beti, eta akaso horregatik, Herman Melvillek asmatu zuen *Bartlebyren* bideari jarraitzea erabaki zuen. Kameraren atzealdean ez zela berrito jarriko esan eta emandako hitza bete zuen. Film bakarreko zuzendari bihurtu zen. Eta ziurrenik, jakin gabe, porrotaren apologia egiten jarraitzeko arrazoiak ematen dizkigun maisulan horietako bat filmatu zuen. • Koldo Almandoz

Numax... veinticinco años después

El destino parece querer jugar caprichosamente con algunas personas y una de ellas bien podría ser Joaquín Jordà (1935). Descendiente de una familia de notarios catalanes –su padre y sus dos abuelos– logra vencer la presión familiar para que continúe con la tradición y se dedica a su gran pasión: el cine. Repasando su filmografía, nos damos cuenta de que Jordà también ha sido un notario a su manera: la burguesía en *Dante no es únicamente severo* (1967), la psiquiatría en *Monos como Becky* (1999), la marginación social en *De niños* (estreno en 2004) o los conflictos obreros en *Numax presenta* (1979). Este último título vuelve a la actualidad al iniciarse el pasado mes de febrero de 2004 el rodaje de *Mujeres (y hombres) en transición*, un documental que retoma 25 años más tarde las vivencias de sus protagonistas, unas obreras, mayormente, que autogestionaron una fábrica durante un año.

Numax presenta supuso la vuelta de Jordà tras las cámaras, después de un largo paréntesis de más de 10 años de inactividad, y vino a cubrir un importante hueco en el documental obrero de nuestro país –en ficción se estrenaba el año anterior *Con uñas y dientes* de Paulino Viota– y se enmarcaba en el contexto de precedentes como *Apollon, una fabbrica occupata* (1967) de Ugo Gregoretti, que tuvo una gran difusión.



Todo empezó cuando los 250 trabajadores de la fábrica de pequeños electrodomésticos Numax quisieron reflejar en un libro la experiencia que supuso el asumir el control durante un año de la fábrica, que había sido descapitalizada por sus propietarios. Finalmente, el proyecto acabó siendo una película y se financió principalmente con las 600.000 ptas. sobrantes de la caja de resistencia. La producción se realizó con una estructura mínima: un operador, Jaume Peracaula, y un sonidista, Joan Quilis. Fue rodada en 16 mm y duraba 2 horas 15 minutos, pero se redujo posteriormente a 1 hora 45 minutos para su distribución. Problemas de pagos con Fotofilm, el laboratorio, llevaron a éste a retener el negativo y tan sólo se logró obtener una copia que fue exhibida en tres ocasiones, tras lo cual se extravió. En 1999, el anuncio de quiebra de Fotofilm propició la intervención de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, que logró recuperar el negativo antes de ser incluido en una subasta de lotes.

Aparte de su innegable valor documental, el interés de *Numax presenta* reside en el posicionamiento que adopta, huyendo de tonos épicos y sin caer en dogmatismos. No pretende adoctrinar, y expone de manera sumaria la sucesión de los hechos y deja que sean los propios trabajadores los que reflexionen sobre los problemas que plantea la autogestión: “La intención que domina es más testimonial que militante”. Como no podía ser de otra manera, su acogida en los círculos de izquierda fue más bien fría, y fue acusado de derrotista, sobre todo por los proyectos de futuro que expresaban los trabajadores al final del film. Simplemente habían descubierto que no querían trabajar más: “Desde luego, no pienso volver a dar golpe”².

Casualidad o destino, el cine nació en 1895 de la mano de Auguste y Louis Lumière, con *La salida de los obreros de la fábrica Lumière* (*Sortie des usines Lumière à Lyon*) y desde entonces el cine obrero se ha convertido en género. *Numax*, veinticinco años después, se antoja interesante e incluso necesaria. Mirar atrás y ver la vida con perspectiva no dejará indiferente a ninguno, tan sólo nos basta con repasar nuestra historia reciente: la reconversión industrial de *Los lunes al sol* (2002), de Fernando León de Aranoa o el inexorable proceso de desmantelamiento de las conquistas sociales de *Hoy comienza todo* (1999), de Bertrand Tavernier. La confrontación de este antes y después a buen seguro nos va a deparar las sorpresas de una sociedad irreconocible respecto a la de 25 años atrás, con sus dudas y sus conflictos nuevos de la que esperamos que, cámara en mano, Joaquín Jordà, notario a su manera, levante acta. •David Fernández de Castro

¹ JORDÀ, J. “Numax: Una experiencia singular” *Contracampo* nº 22, junio y julio de 1981
² Pepi en *Numax Presenta*.



Antonio Negri

Estado de excepción. Prácticas artísticas y nuevas formas de trabajo (1972-2004)

Arteleku, 20 y 21 de abril de 2004

La visita de Antonio Negri

Una renovadora brisa recorrió los días 20 y 21 –de abril– las riberas del Urumea, allá por la zona de Kristobaldegi, lugar donde está enclavada esa fábrica (¿almacén?, ¿taller?) de ideas e imaginaciones varias que lleva por nombre Arteleku. El agitador de tales aires se llama Antonio Negri.

Su discurso es fruto de hibridaciones varias, entre vida y construcciones conceptuales, entre autonomismo obrero y postestructuralismo francés; un mecanismo expositivo de un ser entregado —que realmente sudó la camiseta como alguien afirmó—, que vive lo que dice, que lo plantea con torrencial energía, convencimiento y una indudable brillantez oratoria, que va tejiendo la exposición con una entrega y claridad —y hasta amenidad— que contrasta esta última con algunos de sus textos escritos que exigen una tensión lectora indudable. No es casual todo ello si tenemos en cuenta que según su propia afirmación es formidable, esa “libertad total de mezclar y de hibridar, permite expresar nuevos sentimientos, emociones diferentes. Y esto construye nuevos sujetos, sujetos sin fronteras ni identidades definitivas”.

Con un optimismo, tanto de la razón como de la voluntad, el profesor italiano fue dando paso a un relato histórico, no en primera persona ya que él pertenecía a un colectivo de acción, a través del que se va viendo cómo las luchas, especialmente centrada la exposición en el laboratorio italiano, van dando lugar a reajustes del capital, del estado y a la toma de conciencia de la falta de pertinencia de muchas de las posturas que hasta entonces se habían mantenido —como certezas absolutas— en las filas del movimiento, quedando así obsoletas. Luego —a raíz de aquel fatídico 7 de abril de 1979— vino la cárcel, y allá “resistir e interpretar la misma derrota como una crítica del poder”.

La “anomalía salvaje” de Spinoza va a constituir el comienzo de esa línea inmanentista y materialista que persistirá hasta Marx y posteriormente, coincidiendo con su exilio en la ciudad del Sena, esta trayectoria se verá completada por las ideas de sus amigos postestructuralistas franceses (Deleuze y Guattari, Foucault). Así al vocabulario más propiamente marxista se añadirán las conceptualizaciones spinozistas (multitud —multiplicidad de singularidades— versus pueblo y/o clase), y las ideas moleculares y desterritorializadoras, y los análisis biopolíticos.

Un nuevo lenguaje, y una nueva mirada para enfocar nuestro hoy, verdaderas líneas de fuga, ante la estupefacción provocada por los enormes cambios de época, en la producción (importancia del lenguaje, de lo inmaterial), en las formas de trabajo, en el paso de la sociedad disciplinaria a la sociedad de control. Una enorme caja de herramientas es la que puso Negri a disposición de los asistentes, en ella podemos hallar “Imperio”, “multitud”, “estado de excepción”, “guerra”, “biopolítica”... Un sólido proyecto de investigación en marcha, en constante elaboración y reelaboración, no definitivo... Eso es lo que hace Negri, y lo que tuvo a bien entregar a sus interlocutores.

Ante la fase extremadamente abierta en la que nos encontramos, Negri elabora un verdadero canto a la esperanza en el futuro, en un porvenir radiante llamado comunismo, o democracia absoluta, de la multitud, con un espíritu gozoso, no disimulado, pues “la alegría es un dispositivo que nos liga al mundo, es indisoluble de lo común, de la vida inmanente”, y en su visita hizo gala de un militantismo dionisiaco e hizo accesible a los asistentes “la alegría de la verdad y el placer de la vida”. • Iñaki Urdanibia



Botánica Política: Usos de la ciencia, usos de la historia

Una propuesta de José Roca con
Juan Luis Moraza y José Alejandro Restrepo

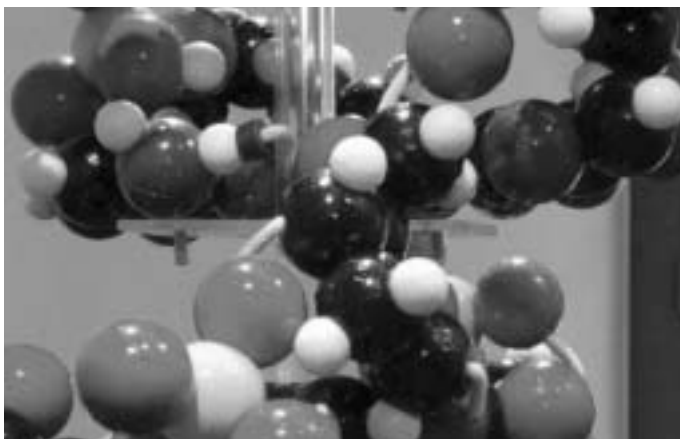
Sala Montcada, Fundació "la Caixa" Barcelona, del 4 de marzo al 9 de mayo de 2004

Botánica Política analiza los efectos de las nuevas estrategias económicas en la sociedad, en un mundo que fue categorizado por la ciencia positivista, que visualizó una forma de sistematización que abarcaba todo lo existente, excluyendo otras posibles formas de vida y de conducta, pero que, sin embargo, ha sido capaz de abordar nuevas formas de manipulación de la naturaleza. Una ciencia que ha superado sus códigos de clasificación o que los ha transformado para fácilmente subordinarse a los intereses de la internacionalización de la economía, que ha sometido el control de los sistemas de producción y del medio ambiente a necesidades e intereses supranacionales. La propuesta de José Roca en la exposición Botánica Política. Usos de la ciencia, usos de la historia en la Sala Montcada de Barcelona analiza las nuevas formas de colonialismo, que emplean la autoridad científica en la validación de estrategias sociopolíticas, a través de la obra de Juan Luis Moraza y de José Alejandro Restrepo. En sus trabajos, abordan la sumisión de programas de investigación a las necesidades y beneficios de grandes organizaciones y compañías financieras y los argumentos de autoridad que se esgrimen para validarlos. Las aparentes y pretendidas garantías de veracidad que el acceso a la información posibilita deja, no obstante, un margen de incertidumbre ante la imposibilidad de avalar la documentación aportada, de analizar críticamente las razones y argumentos, los datos "incuestionables" que los gráficos y porcentajes nos aportan. La configuración de nuevos mapas socioeconómicos y políticos que nada tienen que ver con las geografías oficiales, la transmisión de la información y el conocimiento real sobre los entramados que crean esas nuevas cartografías frente a la impasibilidad de la mayoría de la población y la ausencia de reacciones críticas en muchos casos. Moraza desborda una vez más las estrategias simbólicas de representación, a modo de *vanitas* de imaginaria contemporánea, donde el billar se erige en el modelo de ese efecto dominó que suscita la acción puntual sobre un elemento concreto y que desata un cúmulo de circunstancias en cadena que terminan actuando en los lugares más insospechados, pero perfectamente calculados al iniciar la acción. La cadena del ADN, una plantilla inigualable y propia de cada sujeto, donde cada eslabón es significativo de un legado genético, escenifica sobre el juego del billar aquella acción que modifica la cadena al agredir uno de sus eslabones, la transgénesis o modificación genética. Restrepo emplea recursos visuales que transforman y fuerzan la percepción de



la imagen, condicionando la posibilidad de lectura a modo de reflejo de la instrumentalización de las políticas económicas que pretenden la eliminación del consumo de drogas pero que conocen los entramados de producción y distribución. Frente a la visión idealizada de la naturaleza salvaje y por descubrir de los primeros viajeros al Nuevo Mundo, choca la contraposición del uso que los países más avanzados han condenado a sus colonias tercermundistas. En ambos casos se analiza la domesticación de la naturaleza bajo los intereses del capital, las nuevas cartografías macroeconómicas que sustituyen las categorías naturales por las necesidades políticas globales. La aplicación de las tecnologías de la información al servicio de los intereses de grandes compañías comerciales que condicionan los mercados y los sistemas de producción, bajo la supervisión de políticas estatales que subyugan la singularidad como daño colateral ante las necesidades de los grandes intereses financieros, siempre bajo argumentos de pretendido interés común y voluntad de estabilidad de la población.

• Teresa Grandas



Total Work

Propuesta expositiva de Montse Romaní con María Ruido y Ursula Biemann.

Sala Montcada, Fundació “la Caixa.” Barcelona, del 15 de octubre al 7 de diciembre de 2003

En las tres últimas décadas, según sostienen un gran número de expertos, han tenido lugar transformaciones de una enorme trascendencia en todo aquello que hace referencia a la organización de los medios y las relaciones de producción capitalistas. Debido a esta metamorfosis hemos tenido que acostumbrarnos a la confraternización no siempre amigable de terminologías como tardocapitalismo, neocapitalismo — poscapitalismo o incluso sociedad posindustrial y pospolítica— o, de manera más concreta, resulta habitual encontrarse con enunciaciones tan abstractas, pero a su vez con una profunda implantación social, como financiarización del capital, proliferación del trabajo inmaterial, flexibilización del mercado laboral, economía en red o conexionista. En definitiva, una colección inacabable de tecnicismos que conllevan a menudo una fuerte carga mistificadora. Al mismo tiempo, en el terreno cultural estas palabras con ecos economicistas se suelen asociar normalmente a lo que en un sentido amplio se denomina posmodernidad. La realidad indiscutible de este proceso histórico es lo que nos permite afirmar que esta propuesta poliédrica, *Total Work*, de Montse Romaní (Lloret de Mar, 1968), posee aquello que se conoce como el don de la oportunidad que no debe confundirse con oportunismo. Es preciso remarcar este aspecto porque *Total Work* constituye un proyecto expositivo sólido, que utiliza fundamentalmente el dispositivo del archivo como elemento central en la resolución formal y que, además, contiene una argumentación teórica rigurosa y está tejido de manera perfecta desde una óptica espacial y comunicacional.

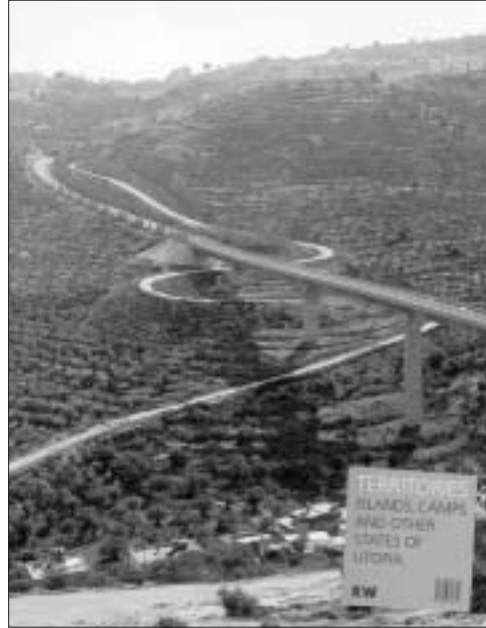
La consistencia de la que hablábamos también tiene mucho que ver con las artistas que participaron en la propuesta. Tanto María Ruido (Ourense, 1967) con el trabajo *Tiempo Real*, como Ursula Biemann (Zurich, 1955), mediante la presentación parcial de su *Archivo del*

Trabajo Sexual Mundial (WSWA), adquieren un papel relevante en cuanto a la materialización ideológica del proyecto. En otras palabras, no se tiene en ningún momento la impresión de que se hayan limitado a dejar en préstamo unas obras para ser mostradas en la exposición. De hecho, uno de los principales atractivos de la muestra es que las diferencias entre las tareas que desarrolla la responsable del comisariado y las que desempeñan las artistas conviven con absoluta naturalidad. Es más, se trata de una colaboración horizontal en la que destaca la confluencia de diversos discursos que se imbrican entre sí y resulta normal que así sea si tenemos en cuenta los perfiles de las tres creadoras. María Ruido es una artista que visita con asiduidad el terreno de la escritura y de la producción cultural; Ursula Biemann es a la vez artista y comisaria, y Montse Romaní se distingue por ser una comisaria independiente que aborda el espacio expositivo con una mentalidad procesual y marcadamente artística. Sin duda, *Total Work* responde con firmeza a la idea de crear un escenario idóneo para la discusión —como así se hizo mediante la organización paralela de otras actividades como conferencias y la invitación de otros colectivos a mesas de debate— de temas complejos y nada cómodos con relación al pensamiento neoliberal hegemónico.

Sin embargo, cabe indicar que no es exactamente el tema elegido lo que más puede perturbar a las mentes “bienpensantes”, sino las perspectivas críticas adoptadas para hacer patente las repercusiones negativas que estos cambios incesantes del capitalismo acarrearán sobre los trabajadores contemporáneos —especialmente las trabajadoras—. En este sentido, resulta notable la aplicación que lleva a cabo Montse Romaní de conceptos —deudores de pensadores activistas como Toni Negri o Paolo Virno— como trabajo inmaterial y biotrabajo, así como la reactualización, para nada nostálgica, del legado de prácticas visuales de los primeros años setenta vinculadas al feminismo más combativo, que le sirven para sacar a relucir las mutaciones experimentadas en la esfera económica de última generación y, especialmente, para subrayar la radicación más que precaria de la mujer (esto es muy visible en la obra de Ursula Biemann) en el mercado laboral planetario. En una dirección similar se interrelaciona la obra de María Ruido con el discurso global de la exposición. Es decir, sin abandonar la línea crítica feminista, el trabajo de María Ruido aborda cuestiones relacionadas con la deconstrucción de categorías de representación convencionales presentes en los *media* y plantea una repolitización del espacio visual y narrativo con el fin de superar la crisis actual que afecta a la autorrepresentación de l@s trabajador@s.

Para acabar, sólo reafirmar que en *Total Work*, Montse Romaní, Ursula Biemann y María Ruido consiguen dar una verdadera corporeización política a la poética de la práctica artística, y contribuir con ello al diseño de formas de resistencia y de disidencia para afrontar las nuevas situaciones de injusticia y desigualdad propiciadas por la mundialización capitalista. • Jordi Font Agulló





Eyal Weizman *Politics of Verticality*

www.opendemocracy.net.

En el año 1930, la ciudad de Jerusalén estaba llena de peregrinos de todas las naciones y religiones. El siquiatra Heinz Herman descubrió entre sus pacientes una marcada sensibilidad a la religión y a la fe. Había tenido que tratar a gente que creía ser una reencarnación del Mesías, o creían que San Juan Bautista o María Magdalena los habían elegido como mensajeros. Llamó a esa enfermedad el síndrome de Jerusalén.

Los síntomas eran una urgente necesidad de lavarse y de vestirse con ropa blanca. Muchos que habían venido en grupos, o con sus familias, los dejaban, se sumergían en fuentes y en arroyos. Tenían visiones y oían voces. La ciudad de Jerusalén no deja a nadie indiferente. La ciudad que es sagrada para las tres religiones monoteístas del mundo es hoy una ciudad dividida con un futuro incierto. Tanto los palestinos como los judíos reclaman la ciudad como su capital.

En el año 2002 los arquitectos israelíes Rafi Segal y Eyal Weizman ganaron un concurso que consistía en preparar una exposición y un catálogo acerca de la arquitectura israelí. Su propuesta, que consistía en analizar el rol de la arquitectura israelí en el conflicto del Medio Oriente, no fue aceptada y con la excusa de que había problemas económicos, la exposición fue suspendida. 5.000 ejemplares del catálogo que ya estaba impreso fueron destruidos.

La tesis de Eyal Weizman, que él ha desarrollado en un ensayo llamado "La política de la Verticalidad", consiste en afirmar que la arquitectura israelí ha jugado un papel preponderante a lo largo de toda la historia de Israel, desde 1949 hasta nuestros días.

Weizman ve la construcción de Israel como un proyecto inmerso en la Modernidad, que se ve a sí mismo como la antítesis de la barbarie. La sociedad medieval representada por el Islam tiene que ser obliterada para dar lugar a ciudades brillantes y anchas carreteras. Éste era el sueño de Marinetti y de los futuristas, una tierra donde la velocidad y el espacio dieran a sus habitantes la máxima felicidad.

En los sucesivos proyectos del estado Palestino que se han discutido en Camp David, en Oslo y en Taba, hay un denominador común: Israel conserva el control del espacio aéreo y de las reservas de agua subterráneas. El concepto de soberanía, donde un estado tiene el control sobre tres planos, tierra, aire y los yacimientos minerales o reservas de agua bajo la tierra, se cuestiona si las demandas de Israel son reconocidas.

Con ayuda de una sofisticada matriz de caminos, puentes, muros y carreteras, Israel construye un sistema que encierra a los palestinos en guetos y a los asentamientos judíos detrás de barreras electrónicas. Los controles de caminos impiden a los palestinos moverse libremente entre sus enclaves y ciudades. Pero además de las explicaciones religiosas y escatológicas, la función de la arquitectura se muestra a varios niveles: el agua y el sistema de cloacas que corre a través de Gaza y Cisjordania son también parte de una detallada matriz de control, como el antropólogo americano-judío Jeff Halper sostiene.

El ensayo de Weizman es fascinante: a través de una narrativa, donde los cartógrafos y urbanistas mueven a los colonos y a los asentamientos como si fueran piezas de ajedrez, se entiende entonces la estrategia que consiste en la demora o la imposibilidad de que surja un estado palestino, y que establece y perpetúa la dominación israelí sobre la región.

Como los viejos castillos de los cruzados, los asentamientos, situados en las cimas de las montañas, se convierten en fortalezas panópticas, donde los soldados y los guardias pueden controlar desde arriba los movimientos en los valles donde se sitúan los pueblos árabes. La arquitectura, que traza líneas y construye barreras y puentes y carreteras para impedir el contacto entre dos poblaciones, es una aberración. El sueño de la gran Jerusalén y del gran Israel dominan todavía el discurso en el Medio Oriente. • Ana Luisa Valdés

El ensayo de Eyal Weizman, *Politics of Verticality* puede ser leído en www.opendemocracy.net. En la página de web <http://this.is/TheWall> se puede escuchar una entrevista realizada al antropólogo Jeff Halper por los artistas visuales Erik Pauser y Cecilia Parsberg.



El Camp de la Bóta. Una memoria crítica. Fundació Espais, Girona, abril 2004

“A mi hermano lo fusilaron el año 1949, el día antes de que cumpliera 26 años. A mi hermano la guerra no le afectaba para nada porque al iniciarse la guerra tenía 13 años, pero a los 15 años quiso ir de voluntario al frente y estuvo en un batallón de internacionales en el frente del Ebro(...)”. Con este párrafo empieza el relato que Cassandra Mestre Ferrando hace sobre la vida de su hermano Numen Mestre Ferrando, uno de los 1.704 fusilados por la dictadura franquista, entre 1939 y 1952, en un tramo de playa entre Sant Adrià del Besòs y Barcelona, un lugar llamado “El Camp de la Bóta”:

Este fragmento forma parte de nuestra memoria, de nuestra historia. Es, junto con seis testimonios más, parte de la documentación que el artista catalán Francesc Abad ha estado trabajando, recopilando a modo de archivo documental y testimonial a lo largo de dos años. Con el material ha construido un complejo proyecto que toma el nombre del enclave geográfico *El Camp de la Bóta*, escenario de los acontecimientos.

Es un trabajo que tiene como finalidad rescatar del olvido testimonios necesarios para la construcción de la historia desde el presente. Francesc Abad es consciente de la fragilidad de la memoria, elemento presente en muchos de los trabajos realizados en su larga trayectoria; caben recordar los autores que han influenciado y le han ayudado a construir el marco semántico de su universo poético y simbólico: Walter Benjamin, Primo Levi, Paul Celan, entre otros. En *El Camp de la Bóta* trabaja con la fortaleza emocional de los protagonistas (testimonios ausentes y presentes), sin pretensiones de recurrir al rigor del análisis histórico, sí tiene en cuenta los principios que rigen el análisis del contexto (1), desde el punto de vista de la microhistoria, al hacer visible el contenido de su trabajo y su justificación poética. Para ello Abad ha construido diferentes formatos desde donde abordar y dar a conocer el trabajo.

En la *exposición* presentada el pasado mes de abril en la sede de la Fundació Espais de Girona, el artista trabajó un formato de archivo, mostrado con pocos medios, que recordaba los trabajos propios del conceptual de los años 70, con una presencia sutil de la mano del artista, donde actuaba como conductor y mediador entre el espectador y los verdaderos protagonistas: los **documentos**, las listas completas que reúnen el conjunto de las personas fusiladas en *El Camp de la Bóta*, las cartas de despedida, los certificados de defunción, las condenas...; las **voces**, el testimonio oral y visual de siete informadores, reproducida en una proyección de DVD, donde hablan y explican con toda claridad, sin subterfugios, la historia de sus familiares asesinados; y las **imágenes**, fotos de las distintas etapas, a modo de reportaje fotográfico de la transformación del espacio con el paso del tiempo, los distintos usos hasta llegar a la actual ubicación del Fórum de las culturas, 2004. Junto a la exposición se editará un catálogo y hasta este momento se han publicado: un extenso reportaje visual bajo el título “El Parapet” aparecido en la revista *Quaderns d'Arquitectura i*

Urbansime, número 240 (Barcelona, enero 2004) y un completo dossier de carácter textual sobre el proyecto, “Diagonal número 1, 08019 Barcelona” aparecido en la revista de historia y cultura *L'Avenç*, número 291 (Barcelona, mayo 2004). En estos momentos se está elaborando un website que recogerá el estado actual del proyecto.

Con todo este material, siempre desde una posición subalterna y no estetizada, Francesc Abad quiere en primer lugar ayudar a recobrar y mantener viva la memoria de las víctimas de la represión franquista, y en segundo lugar nos propone una lectura crítica en torno al evento que tiene lugar en el Camp de la Bóta, el “Fòrum de las culturas”, desde el análisis del papel político y económico que juega la cultura en el contexto postmoderno del occidente capitalista.

Con un espíritu realmente dialogante, con una voluntad claramente sostenible y con un deseo indiscutible de mantener la paz, pero asumiendo la verdadera identidad que da el pensar y conocer la propia memoria, Francesc Abad, aunque sin recursos, piensa dar continuidad al proyecto: “La estructuración de este trabajo ha sido y es un proceso abierto, que depende de la voluntad y la generosidad de las personas que lo han hecho y lo harán posible (como en los mejores tiempos). Este *work in progress*, de economía de subsistencia es otra historia de la insuficiencia del espíritu crítico de nuestra sociedad.” • Carme Ortiz

(1) Sobre la importancia de contextualizar la creación artística para poder realizar una aproximación analítica, creo acertada la afirmación del historiador Jordi Font Agulló: “Ninguna creación artística puede analizarse sin prestar importancia al contexto en el que se ha producido”, citado en el artículo “¿Está (de nuevo) la historia en pañales? Consideraciones a propósito de una lectura crítica de la novela *Soldados de Salamina*”, *Historia del Presente*, número 3, 2004.





MagNet is a network of European magazines focusing on a broad, critical interpretation of electronic culture and globalisation. From urbanism, sound and digital art, to postcolonial critique and theories of information politics, the editorial of MagNet's publications takes the 'digital revolution' one step further – asking questions, extending debates, and proposing examples

MagNet is now offering a collective subscription to five of its magazines. For one, reduced price, you will receive a year's worth of titles – getting a glimpse of a fast-changing culture from the Basque Country to Slovakia

ANNUAL SUBSCRIPTION €88 for:

- 3/4 Revue Magazine (Slovak Republic, 4 per year)
- Mute Magazine (UK, 2 per year)
- Neural Magazine (Italy, 3 per year)
- Springerin Magazine (Austria, 4 per year)
- Zehar Magazine (Basque Country, Spain, 3 per year)

To order, email:
subs@magnet-ecp.org

MagNet accepts payment
in Euros and by Paypal

Or send your request, with payment, to:
MagNet
C/o Springerin
Museumsplatz 1
A-1070 Wien / Vienna
Austria
T +43 1 522 91 24
F +43 1 522 91 25

<http://www.magnet-ecp.org>

TESTER

LIBRO / LIBURU / BOOK

TRABAJO DE NODOS. ARBEGIAK LANERAN. NODES AT WORK

MARINA GRŽINIĆ, OLIVER RESSLER, HITO STEYERL, MARCUS NEUSTETTER, JOSÉ CARLOS MARIATEGUI, FUNDACIÓN RODRÍGUEZ, ZORAN PANTELIĆ, KRISTIAN LUKIĆ, THE TRINITY SESSION, IRAKI ARZOZ, ANDOMI ALONSO, KIEN NGHI HA, SHULIN ZHAO, JORGE LA PERLA, TANJA OSTOJIĆ, MASAKI HIRANO, ARLO MAYER, PHILIPP HAUPT, ŠEJLA KAMERIĆ, DAVID THORNE, USHA SEEJARAM, ROBIN RHODE, KATHRYN SMITH, MARCUS NEUSTETTER, STEPHEN HOBBS, DIEGO LAMA, GABRIELA GOLDEA, IVÁN LOZANO, LUCAS BAMBOZZI, YVEL KATZ, KIRAHEN URIBE, IBON SAENZ DE OLAZAGOTIA, HACHLAB LEIDA, IO GRAFIX, CREATTA.NET

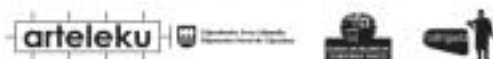
Edita / Argitaratzailea / Edited by
Fundación Rodríguez
Arteleku - Gipuzkoako Foru Aldundia

140 x 200 mm, x 264 pags. CASTELLANO / EUSKARA / ENGLISH

TESTER está producido por Arteleku - Diputación Foral de Gipuzkoa, con el patrocinio del Gobierno Vasco.

TESTER Arteleku, Gipuzkoako Foru Aldundia, ekoiztutako proiektua da. Eusko Jaurlaritzaren babesarekin.

TESTER is produced by Arteleku and sponsored by the Basque Government.



"...A través de las diferentes intervenciones que se muestran aquí y ahora (en la indefinición temporal y espacial de este preciso momento) TESTER ha generado inercias de trabajo, ha provocado proyectos o simplemente ha entrado en contacto con diferentes estructuras y propuestas..."

"...Hemen eta orain plazaratutako eskuhartzeen bitartez (una zehatz honetako denboraren eta espazioren definizio faltan) TESTERrek lanerako ildoak eragin ditu, proiektuak bultzatu ditu edota, besterik gabe, egitura eta proposamenekin jarri da harremanetan..."

"...Through the different interventions shown here and now (in the temporary and spatial vagueness of this precise moment) TESTER has generated working inertias, it has provoked projects or has simply come into contact with different structures and proposals..."

