

Una Utopía más que Apetecible: Presente y Futuro de los Archivos de Arte Sonoro y Música Experimental en el Contexto Español.

José Luis Espejo y Andrea Zarza

© octubre 2014

En 1910 Robert Falcon Scott se embarcó en una de las expediciones más ambiciosas de su época, la British Terra Nova, que, con fines científicos y exploratorios, aspiraba a conocer el terreno hasta entonces desconocido de Antártida. Recoger especímenes y datos científicos era un objetivo importante de esta expedición pero más importante aún para el equipo de Scott era poder apropiarse del título histórico de haber sido los primeros hombres en pisar el polo sur.



(Img. 1) Herbert G. Ponting. Chris, uno de los perros llevados a la expedición de Robert Scott al polo sur escuchando un gramófono. National Geographic, 1911.

En esta fotografía vemos a Chris, uno de los perros llevados a la expedición por Scott, escuchando un disco de pizarra reproducido

por un gramófono (Img. 1). Las resonancias que encontramos en esta imagen con el logotipo de la casa discográfica “La Voz de su Amo” (His Master’s Voice, HMV) no son casualidad, dado que The Gramophone Company (más tarde pasaría a ser EMI) donó cientos de discos de pizarra y dos gramófonos HMV al equipo de la expedición. La foto es un guiño a la donación y a su vez muestra que, incluso en esas condiciones climáticas extremas, “la voz de su amo” seguía siendo audible gracias a la robusta tecnología gramofónica. En el logotipo de His Master’s Voice, el perro Nipper, obediente, servil, se sienta a escuchar la voz de su amo, cuya autoridad, a pesar de estar desligada de un cuerpo viviente, es reproducible¹.



(Img. 2) Francis Barraud, His Master Voice, 1899.

Se podría decir que en última instancia, la aspiración de fondo de una misión como la Expedición British Terra Nova es trascender los límites del conocimiento humano. La conquista de lo desconocido se lleva a cabo con instrumentos tecnológicos fabricados por el hombre y consiste en llevarlos hasta sus límites para medir lo previamente inconmensurable y ponerle un nombre.

Con un afán análogo, a finales del siglo XIX, etnólogos y lingüistas en Europa y Estados Unidos comenzaron a aprovechar el potencial documentalista que tenía el fonógrafo para capturar las expresiones culturales y lingüísticas de distintos grupos étnicos. La motivación de estos estudios etnográficos era de corte científica. Las muestras recogidas por el fonógrafo, sonidos fijados y cuantificables, se prestaban a un estudio analítico. Además, había un afán conservacionista en estos trabajos etnográficos: se palpaba la cercana desaparición de ciertas manifestaciones culturales y había conciencia de la necesidad de salvaguardar sus rastros para el futuro. Así, Jesse Walter Fewkes documentó a los indios Passamaquoddy en Canadá, Alice Cunningham Fletcher grabó canciones tradicionales coreanas en Washington D.C., Frances Densmore documentó a los Indios Americanos a cargo de la Agencia de Etnología Americana,

¹ “Los objetos inalcanzables simplemente no se me pasa por la cabeza tenerlos, con lo que difícilmente me suponen una frustración. Además, si lo piensas bien, el santo grial del gramofonismo tendría que ser uno de los discos dorados que viajan en los Voyager, y ni siquiera el emir de Kuwait puede comprarlos (ahora mismo se supone que han llegado a la heliosfera, y eso está muy lejos). El segundo santo grial del gramofonismo quizá sería el cuadro original de Barraud, el de La voz de su amo, el perrito Nipper y el fonógrafo. Aquí el emir de Kuwait sí tiene ciertas probabilidades de adquirirlo (al menos está en este planeta), pero de nuevo lo tiene difícil: si no me equivoco el cuadro pertenece a Sony y sospecho que no tienen intención de deshacerse de él”. Conversación con Anki Toner. Como parte del proceso de investigación de la serie de podcasts MEMORABILIA. COLECCIONANDO SONIDOS CON... Conversación por email entre Anki Toner y Anna Ramos, que ha tenido lugar en la primavera-verano de 2012. http://rwm.macba.cat/uploads/20120810/conversation_anki_toner_cas.pdf

Otto Abraham y E.M. von Hornbostel registraron música de corte en Japón, Béla Bartók se centró en canciones de folklore húngaro y Ralph Vaughan Williams en folklore inglés. Estas grabaciones constituyen los cimientos de los primeros archivos sonoros Europeos; a finales del siglo XIX surgen las primeras instituciones patrimoniales dedicadas a preservar los sonidos de un mundo en extinción².

En la actualidad estas grabaciones yacen en los sótanos de dichos edificios, a temperaturas rigurosamente controladas, como artefactos testimoniales de los comienzos de la fonografía. De la misma forma que la escultura romana usaba moldes de cera para conservar a pleno detalle las facciones de los difuntos, la presencia de la persona queda conservada en el registro sonoro no ya como reflejo, sino como eco. La presión necesaria para moldear en cera las caras romanas es parecida a la que guía la aguja que se inscribe en la superficie cilíndrica encerada. Frente a las esperas exigidas por los procesos químicos de la fotografía, el primer fonógrafo inscribía, de forma inmediata, la voz.

Desviemos la mirada hacia el retrato de Juan de Pareja (Img. 3), realizado por Diego Velázquez en 1650 en Roma y conservado en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Juan de Pareja era el esclavo de Velázquez. A día de hoy, este cuadro es más valioso que los retratos del rey de su amo, Felipe IV. Según Palomino, el biógrafo de Velázquez, cuando esta pintura se expuso en 1650 en Roma, el pintor Andrés Smidt dijo: “[...] todo lo demás parecía pintura, pero éste solo verdad”³. Quizás porque Velázquez supo situar la presencia de Juan de Pareja entre todas las capas de pintura y pintar el espacio invisible en el que se sustenta la realidad de una persona, este cuadro ha sido entendido como “verdad”, con todo lo problemático que conlleva ese concepto. Algo como el éter, en el que se decía que estaba Radio Pirenaica o lo *intrafino*, el intervalo apenas perceptible entre las cosas, tan teorizado a partir de su conceptualización por Duchamp⁴.



(Img. 3) Jeremy Chan *Art on Art 2*, 16 de Septiembre de 2008. (CC BY-NC-SA 2.0).

² La Phonogrammachiv der Akademie der Wissenschaften in Viena se fundó en 1899 y el Berlin Phonogramm Archiv en 1900.

³ Castro, Palomino de y Velasco, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica. El Parnaso español pintoresco laureado*[1715-1724], Madrid, Aguilar, 1947, t. III. En la Enciclopedia virtual del Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/velazquez-diego-rodriguez-de-silva-y/>

⁴ “Es necesario decir algo acerca de la complejísima categoría duchampiana de lo inframince. Algunos lo han traducido como ‘infraleve’ [...] Yo emplazaré el término intrafino. [...] El hecho de que lo intrafino sea algunas veces una categoría visual, y otras olfativa, nos autoriza a

Más importante que el valor de verdad que pueda tener el retrato de Juan de Pareja, es quizás el hecho de que el cuadro de un esclavo haya trascendido más que el de su rey por quedar en él representado ese vacío *intrafino* que nos acerca a la persona a través de su palpable ausencia. Entre el abejorreo de la aguja que recorre los surcos de la superficie del registro, podemos oír el evento y la voz de lo que ya sucedió. Quizás ese pasado artificial que se inserta en nuestro presente a través de la señal *intrafina* pueda tomarse como punto de partida para nuevas lecturas históricas, más allá de los patrones lineales que impone la reproducción.

Archivo en el contexto de MASE

El proyecto de MASE empieza en 2006 con motivo de la celebración de la Muestra de Arte Sonoro Español, comisariado por José Iges en el contexto de la Octava edición del Encuentro Internacional de Creación Sensxperiment 2006, celebrado en Lucena y Córdoba. La presencia online del proyecto, a través de su página web (www.mase.es), surge también a raíz de este encuentro con el fin de alojar y difundir una selección de obras relacionadas con el arte sonoro en el contexto español y con la aspiración de convertirse en un entorno virtual de audición.

Entre 2012 y 2014 se vinieron desarrollando una serie de tareas destinadas a consolidar la presencia digital de MASE como plataforma de referencia. La idea es que dicha plataforma funcione como un centro de documentación virtual –que sea a su vez un repositorio, archivo, base de datos y banco de recursos– un lugar para el aprendizaje y la difusión del arte sonoro en el contexto español. Este archivo virtual reunirá materiales tanto de la época analógica como de la digital con el fin de disponerlos para su consulta, difusión e investigación, potenciando así un intercambio, abierto, colaborativo y multi-disciplinar que genere distintas y novedosas narraciones en torno a su historia y presencia.

Con el fin de inaugurar estos procesos de narración y generar materiales para este centro de documentación virtual, se han planteado una serie de líneas de investigación destinadas a abarcar las diversas tendencias existentes en el arte sonoro. Dichas líneas de investigación han quedado concluidas con los artículos presentes en esta publicación como es el caso de “fonografía y paisaje sonoro”, “radio arte y música electroacústica”, “historia y presencia del arte sonoro en España”, “proceso y concepto en el arte sonoro en España”. Además de ello se han realizado textos específicos para esta publicación como el de Val del Omar, el dedicado a “computer music” o aquellos que hablan de la instalación sonora.

La línea de investigación destinada a archivos públicos y privados, dirigida por los firmantes de este artículo, ha pretendido, en

imaginarnos su extensión a otros sentidos. Una reordenación sistemática, desde esta perspectiva, de todos los textos y las obras de Marcel Duchamp, depararía seguramente resultados muy interesantes. Intrafina sería la ‘música para sordos’ [...]. Según Duchamp lo intrafino sería “Utilización de un aparato para coleccionar y para transformar todas las pequeñas manifestaciones externas de energía (en exceso o desperdiciadas) del hombre, como por ejemplo: el exceso de presión sobre un interruptor eléctrico, la exhalación del humo del tabaco, el crecimiento del cabello y de las uñas, la caída de la orina y de la mierda, los movimientos impulsivos del miedo, de asombro, la risa, la caída de las lágrimas, los gestos demostrativos de las manos, las miradas duras, los brazos que cuelgan a lo largo del cuerpo, el estiramiento, la expectoración corriente o de sangre, los vómitos, la eyaculación, el estornudo, el remolino o pelo rebelde, el ruido al sonarse, el ronquido, los tics, los desmayos, ira, silbido, bostezos”. Ramírez, Juan Antonio. *El amor y la muerte, incluso*. Madrid, Siruela, 1993, pp. 193 y 194.

esta primera fase, identificar aquellas instituciones, centros culturales y personas dedicadas a coleccionar registros sonoros relacionados con la historia del arte sonoro y la música experimental en España. Para ello, a lo largo del 2013-2014, nos pusimos en contacto con la sección audiovisual de la Biblioteca Nacional de España, SONM (Susana López y Francisco López), el Archivo de Artistas Asturianos de Laboral Centro de Arte y Creación Industrial, Sonoscop (José Manuel Berenguer), el Centro de Creación Experimental de Castilla la Mancha (José Antonio Sarmiento), Audiolab en Arteleku (Xabier Erkizia y José Luis Espejo), y también con coleccionistas privados como Miguel Molina en la Universidad de Valencia, Anki Toner, Anna Ramos (Memorabilia, Radio Web MACBA), Andrés Noarbe (Rotor) y José Iges (Ars Sonora). Esta lista de instituciones, centros culturales y personas no pretende ser exhaustiva ni exclusiva, en tanto que, primera fase de un proyecto de investigación, su naturaleza es necesariamente incompleta.

La herramienta principal que se ha usado para recopilar información acerca de cada archivo ha sido el cuestionario, con todas las deficiencias que de suyo conlleva. Las preguntas se redactaron desde el punto de vista del funcionamiento de un archivo sonoro institucional y se han estructurado en cuatro secciones: cuestiones generales, preservación, documentación y acceso. El detalle de las preguntas pretende profundizar en los procesos de preservación, documentación y acceso desde un punto de vista archivístico. Dado que la comunidad internacional de archiveros y documentalistas que trabajan con registros audiovisuales ha establecido ciertas pautas de funcionamiento para ello, se juzgó como un punto de partida coherente que además permitiría comparar los distintos archivos y colecciones entre sí. Una vez recopiladas las respuestas, hemos reflexionado que quizás la formulación de las preguntas haya limitado o predeterminado las respuestas de forma excesiva.

En la primera sección de preguntas generales, se plantearon las siguientes cuestiones:

- ¿Qué hace que tu agrupación de material sea una colección/archivo? ¿Qué características tiene que hace que uses el término colección/archivo?
- ¿Te consideras coleccionista/archivero? ¿Cómo definirías tu relación con la colección/archivo?
- ¿Qué géneros musicales cubre? ¿Está especializado en alguno en particular? ¿Estuvo siempre clara esa especialización o fue perfilándose gradualmente?
- ¿De qué maneras se han ido acumulando los fondos (adquisición, donación, préstamo, creación propia, intercambio)?

- ¿Qué haría falta para que la colección estuviese completa o para que el archivo dejase de adquirir obras?

Con esta sección introductoria, se pretendió entender la naturaleza única de cada colección o archivo y también exponer la particularidad con la que se usan los términos de “archivo” y “colección” en cada situación. Esto ha sido relevante para entender cómo los responsables de las colecciones privadas conceptualizan su colección o archivo y actividad de coleccionista. Como resultado, se ha desvelado una inestabilidad de base en los términos archivo, colección, arte sonoro y español, utilizados para articular las preguntas y definir el objeto de estudio. En muchas de las respuestas, colección y archivo se utilizan de forma ambigua e intercambiable, dejando claro lo infructuoso que tiene acercarse a ellos con definiciones predeterminadas.

Más que plantear una problemática, esto ha servido como impulso para abandonar una perspectiva tradicional archivística, y desplazar el énfasis de la investigación hacia sus contenidos. También ha servido para dar cuenta de la popularización del término archivo, que hoy en día, y sobre todo en el espacio virtual, es utilizado para denominar cualquier agrupación de material. Sin embargo, en todo momento el objetivo de esta primera fase ha sido identificar dónde se encuentran los materiales de interés para la historia de la música experimental y el arte sonoro en el contexto español.

Un archivo se define como un conjunto orgánico de documentos acumulados en un proceso natural, por una persona, institución pública o privada en el transcurso de su gestión, conservados respetando aquel orden con el fin de servir como testimonio e información para quien lo produce, los ciudadanos o la historia. Los archivos están compuestos por documentos, que en su definición más básica son la combinación de un soporte y la información registrada en él. El archivo es el derivado o residuo natural de la acción de un creador, surge como resultado tangencial de las actividades de las que pasa a ser evidencia. A diferencia del archivo, la colección se forma a partir de una búsqueda consciente y muchas veces incesante de determinados materiales en torno a una cierta temática⁵.

En la Biblioteca Nacional, la adquisición de registros sonoros comerciales está regulada por la Ley 23/2011 de Depósito Legal⁶. El Decreto del 23 de diciembre de 1957⁷ organizó el sistema administrativo para el cumplimiento del depósito legal en España y fue pionero a nivel internacional por designar como objeto de depósito los documentos sonoros y audiovisuales. En la Biblioteca Nacional de España, los registros sonoros se acumulan por cumplimiento de esta ley y también por donación personal o de instituciones, por compra a coleccionistas o particulares o por canje con otras instituciones. Debido a que la ley de Depósito Legal no conlleva obligación ni recompensa, acaba siendo deficiente, sobre todo para obras auto-

⁵ Conversación con Anki Toner. RWM, 2012. http://rwm.macba.cat/uploads/20120810/conversation_anki_toner_cas.pdf

⁶ <http://www.boe.es/boe/dias/2011/07/30/pdfs/BOE-A-2011-13114.pdf>

⁷ http://www.bne.es/es/Colecciones/Adquisiciones/DepositoLegal/LegislacionHistorica/docs/DL_1958.pdf

editadas, limitadas o expresiones artísticas marginales, y si iniciamos una búsqueda en el catálogo de la Biblioteca Nacional usando los términos “arte sonoro” o “música experimental” es probable que nos encontremos con muchos silencios.

En otro extremo, los fondos de la fonoteca SONM, por ejemplo, se centran exclusivamente en música experimental y arte sonoro y no han sido acumulados por depósito legal sino por implicación directa con los artistas y escenas musicales donde surge esta música. En palabras de su fundador, Francisco López: “Esta es la colección de un no coleccionista, porque yo no soy coleccionista de discos. Durante más de tres décadas he intercambiado –como creador– música experimental y arte sonoro dentro de las redes internacionales de intercambio y colaboración en este tipo de prácticas sonoras”⁸.

La segunda sección del cuestionario planteaba preguntas en torno al tema de la preservación con la intención de ahondar en el aspecto más material de estas colecciones. Se ha indagado sobre soportes, condiciones de almacenamiento, restauración y procesos de digitalización. La importancia de la preservación radica en el hecho de que es la condición necesaria para facilitar el acceso. En los archivos contemporáneos, preservación se ha convertido en sinónimo de digitalización. Soporte y sonido son separables, a diferencia de escritura y papel, y para preservar el sonido basta con migrar su señal a un soporte menos obsoleto que el anterior. La conclusión general extraída de los cuestionarios ha sido que faltan recursos para poder digitalizar y hacer accesibles los registros sonoros en los archivos y colecciones estudiados.

La categorización del fenómeno sonoro, que por naturaleza es huidizo, resulta sobre todo compleja en el terreno del arte sonoro o de la música experimental. La existencia de categorías o géneros está más bien ligada a la historia comercial de la música y responde a los criterios efímeros de una industria regida por la lógica capitalista, reinventándose constantemente para satisfacer a un cliente neófito. Los archivos deben trascender estas categorizaciones superficiales y dedicar el tiempo necesario para describir los documentos de una manera que haga justicia a su carácter singular manteniendo presente que “hay cuestiones en catalogación que son demasiado resbaladizas como para tratar de encasillarlas en una regla, sobre todo en lo que a encabezamientos se refiere”⁹.

Conscientes de la falta de acuerdo que existe en torno a cómo documentar un registro sonoro, la penúltima sección del cuestionario abordó este tema con preguntas básicas como:

- ¿En qué categorías se divide el fondo? ¿Cómo fueron establecidas?
- ¿Signaturas? ¿Qué significa cada letra y número de la signatura?

⁸ Ortuño, Pedro. *La Fonoteca SONM: Música concreta del mundo en el universo sonoro de Francisco López*. <http://revistas.um.es/api/article/download/174051/147901>

⁹ Miranda, Fátima. *La Fonoteca*. Madrid, Fundación German Sánchez Ruipérez, Madrid, 1990, p. 181.

- ¿Cuál es la unidad catalogable?
- ¿Qué información incluye la entrada de catálogo? ¿Campos?
- ¿El catálogo incluye información visual sobre el objeto?

En un archivo sonoro, el catálogo es el medio que permite encontrar con rapidez y facilidad aquello que se busca y por tanto debe contener información básica acerca de cada registro sonoro. El catálogo es el punto de entrada para el usuario, es un instrumento que debe abrir canales de escucha a partir de palabras claves que describan las obras en cuestión. La ficha en el catálogo es un índice del registro sonoro, de la misma manera que la grabación es un índice de un evento ya pasado.

Existen diversas normas de catalogación y modelos de datos aplicables a la descripción de registros sonoros pero sigue sin existir un modelo diseñado específicamente para ello¹⁰.

Un sistema de catalogación que describa el evento en vez de la obra se acercará mejor a la realidad transitoria del fenómeno sonoro; y esto es de especial relevancia en la música experimental o el arte sonoro donde las relaciones tradicionales entre obra, evento y grabación son subvertidas a través de novedosos procesos creativos. Por tanto, al catalogar arte sonoro o música experimental, lo importante será describir las particularidades de cada evento sonoro a través de una enumeración exhaustiva de instrumentos, procesos, contribuidores, fechas y lugares, pero nunca pretender que la documentación sustituya la experiencia de la escucha.

Finalmente, la última sección del cuestionario ha tratado el tema del acceso con preguntas como:

- ¿Cuál es el perfil de alguien que consulta sus fondos?
- ¿Cuál es el perfil de las personas que trabajan en este archivo/colección?
- ¿Se realizan actividades de difusión? Ejemplos.
- ¿Tiene presencia digital? ¿Se puede consultar el catálogo o escuchar las grabaciones “online”? ¿Qué sistema de licencias usa para ello?
- ¿Qué quisiera para su colección/archivo en el futuro?
- ¿Cómo es el archivo/colección del futuro?

Con estas preguntas, se ha pretendido entender la relación de cada archivo o colección con su público contemporáneo. Hemos querido escuchar también cuales son las inquietudes de sus responsables respecto al futuro del archivo. Casi todas las respuestas han coincidido en lo evidente: faltan recursos para desarrollar el archivo del futuro. Para paliar esa realidad, algunos de los consultados quisieran una mayor implicación de los usuarios a la hora de describir los contenidos, cosa que sería posible con

¹⁰ La mayoría de las fonotecas se conforman con adaptar MARC 21 o AACR2 (Reglas de Catalogación Angloamericanas) a las necesidades requeridas por los registros sonoros. Existen modelos diseñados para contenidos audiovisuales como FIAF (International Federation of Film Archives Cataloguing Manual), Archival Moving Image Materials: A Cataloguing Manual (AMIM2), y para sonido, Variations3, desarrollado por Indiana University, enfocado a la catalogación de música clásica, BIBFRAME, desarrollado por Library of Congress y modelado en RDF (Resource Description Framework) y PBCore y EBU Core, diseñadas desde la industria radiofónica. Más información en: <http://www.loc.gov/bibframe/pdf/bibframe-avmodelingstudy-may15-2014.pdf>

iniciativas de “crowdsourcing” de metadatos a través de plataformas digitales. Lo que queda claro es que habrá que repensar el archivo desde nuestro tiempo, precario y digital, desde las posibilidades que brinda el intercambio de datos en tiempo real y la inminente revisión de las leyes de copyright para material audiovisual.

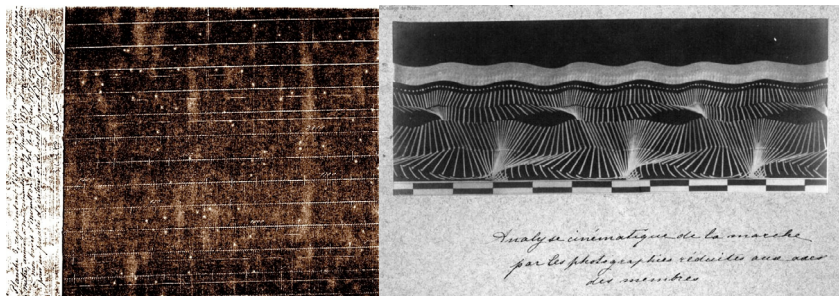
“El sonido, su forma de incidir, la forma en la que se da su presencia, siempre es un problema para una institución, puesto que crea dinámicas de escucha que tienen que ser muy controladas para que un usuario acceda o para que un visitante vea una obra de arte sonoro... entonces para mí una institución ideal está por venir”¹¹.

La historia que contienen los archivos

“We do have built-in recorders: memory. This is what computers don’t have enough of, and we also don’t always have access to the far corners of our living memory. I guess that is what all the passion for recording is about. Without memory, we would have no consciousness (even if we don’t know what consciousness is, exactly)”¹²

Pauline Oliveros

El primer soporte natural en el que se registró el sonido fue el cerebro. Las primeras tecnologías de captación y reproducción de sonido surgieron no por la poca capacidad de la memoria o la escritura para almacenar datos sino más bien por los avances en fisiología y otología que las requirieron. Hacer visible el habla para los sordos, o estudiar el funcionamiento mecánico del oído fueron algunas de las estrategias en las que la invención de formatos de captación de sonidos se cruzaron con la otología¹³. En 1857, Edouard-Leon Scott de Martinville patenta el “Fonoautógrafo”, el primer instrumento capaz de grabar y reproducir sonidos transmitidos por el aire. Curiosamente, pese a que el “Fonoautógrafo” de Martinville y la “Cronofotografía” más primitiva de Etienne-Jules Marey se basaban en procesos químicos distintos, los rastros que la voz y los puntos de luz en movimiento dejaban sobre el papel, tenían un aspecto similar.



(Img. 4) A la izquierda un registro vocal hecho con un “fonoautógrafo”. A la derecha un experimento de cronofotografía. Ambos de finales del s.XIX.

¹¹ Entrevista a José Luis Maire, dentro de las Jornadas sobre documentación y nuevas disciplinas musicales (arte sonoro y música experimental), organizada por AEDOM (Asociación Española de Documentación Musical), en Arteleku, el 14 de diciembre de 2012. <http://www.arteleku.net/es/entrevista-jose-luis-maire>

¹² Frere-Jones, Sasha. *The Recording Angels*. New Yorker, april 14, 2014. <http://www.newyorker.com/culture/sasha-frere-jones/the-recording-angels>

¹³ “The model of the ear on which Scott based his phonautograph emerged over the first half on nineteenth century. In that time, hearing became a distinct objet of knowledge. It became a scientific problem in its own science: otology. The human ear affixed to the ear phonautograph’s chasis thus offers a route into another tributary current in the much more difficult to build even twenty years earlier. It is an artifact of otology’s institutionalization and, with it, a new orientation toward hearing and the ear itself”. Sterne, Jonathan. *Audible Past*. Durham, Duke University Press, 2004, p. 51.

En ambos casos se consigue una fijación del movimiento de ondas, lo que en cierto momento dará lugar a una estética secuencial. Tanto el cine y el cómic como la fijación de sonidos se ocupan de captar, presentar y montar series de instantáneas adaptando los lenguajes artísticos existentes a una idea de tiempo moderno¹⁴.

Pensemos en la posible relación que pueda haber entre la fijación de sonidos y otro arte secuencial como es el cómic. La primera vez que apareció el globo en un cómic, otra de las artes consagradas durante el siglo XX, fue en la tira de *Yellow Kid* (Img. 5). Hasta entonces las palabras habían aparecido en la camisola amarilla que daba nombre al personaje, pero en esta ocasión ese globo sale de lo que en la época se llamaba una máquina parlante ("talking machine"). Estas máquinas, de la misma familia que las de los maestros de los perros Chris y Nipper, tenían la capacidad de conservar encerradas las voces del pasado. En el cómic la palabra recupera su sonido, mediante un contorno circular que nos sugiere la conceptualización visual del tiempo y cuya forma coincide con la de los primeros soportes fonográficos.



(Img. 5) Richard F. Outcault. *The Yellow Kid and His New Phonograph*. New York Journal, October 25, 1896.

¿Por qué no empezar con un cómic, para narrar una historia de los registros sonoros ya que parece que su presencia surge casi en paralelo? Seguro que, como sucedió en el campo de lo visual en los años 80, este discurso *integrado* preocupa a muchos porque banaliza el arte. Así que antes de comenzar con una banalización, vamos a analizar la genealogía en la que generalmente se apoya el denominado arte sonoro.

¹⁴ "Hay una tesis muy célebre de Bergson que consiste en decir que las posiciones en el espacio son cortes instantáneos del movimiento, y el verdadero movimiento es algo distinto a una suma de posiciones en el espacio. Pero habíamos visto que esa tesis se superaba hacia otra tesis más profunda en la que él nos decía, ya no que las posiciones en el espacio son cortes instantáneos del movimiento, sino donde nos decía más profundamente que el movimiento en el espacio es un corte temporal del devenir o de la duración".

Deleuze / *Image Mouvement Image Temps*. Cours Vincennes -St Denis: Bergson, proposiciones sobre el cine- (18/05/1983). <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=80&groupe=Image%20Mouvement%20Image%20Temps&langue=3>

Por, sobre, ante, Fluxus. Centro de Creación Experimental, Universidad Castilla-La Mancha

Cuando hablamos de genealogía, no es necesario basarse en conceptos filosóficos, bastaría con pensar en un árbol genealógico de los que se han usado durante siglos para contar la historia de las casas reales. Así vemos que el árbol de las artes en el siglo XX, que pasa por la de la historia de las vanguardias históricas, en relación a lo sonoro, debe buscar sus progenitores en Dadá, NeoDadá o Fluxus, o bien funcionar en formatos reconocibles del arte visual como la escultura o la instalación. Incluso podemos ver a veces como lo que parece un concierto, se presenta como “performance sonora”, pese a que el término “performer”, algo así como intérprete, provenga a la vez del teatro y la música. ¿Qué pasaría si en lugar de arte visual habláramos de artes espaciales o secuenciales, o de reproducción mecánica?

En el Estado español, esta genealogía de lo sonoro, podría empezar a contarse a través de los proyectos de investigación de Miguel Molina en la Universidad de Valencia en relación a las Vanguardias Históricas¹⁵ o desde el archivo del Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla la Mancha en Cuenca (CDCE)¹⁶. Este archivo, accesible virtualmente, sirve como testimonio de las actividades (radio, festivales, conferencias, exposiciones, presentaciones, publicaciones en CD y libros, revistas en papel y CD y galerías virtuales) desarrolladas desde 1989 en torno a la asignatura “Otros comportamientos artísticos”, impartida por Jose Antonio Sarmiento en la Facultad de Bellas Artes en Cuenca.

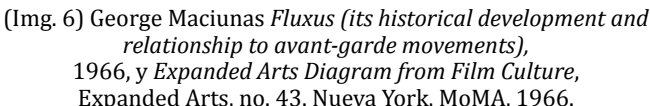
Dentro del laberinto que es la página web del CDCE, si accedemos a la sección “arte sonoro”, encontraremos una sección específicamente denominada “archivo”. En esta sección están presentes los siguientes nombres: Giacomo Balla, Hugo Ball, Llorenç Barber, George Brecht, Francesco Cangiullo, Fortunato Depero, Esther Ferrer, Raoul Hausmann, Juan Hidalgo, Dick Higgins, Joe Jones, Alison Knowles, Takehisa Kosugi, George Maciunas, Walter Marchetti, La Monte Young, Man Ray, Filippo T. Marinetti, Ay-O, Yoko Ono, Nam June Paik, Ben Patterson, Luigi Russolo, Erik Satie, Mieko Schiomi, Kurt Schwitters, Karlheinz Stockhausen, Wolf Vostell, Robert Watts, y Zaj.

La importancia del grupo artístico Zaj está glosada en otras referencias de este mismo catálogo, pero reside en la habilidad con la que idearon una música de la acción, sin dejar de lado un tratamiento del absurdo y el sinsentido genuino.

Muchas historias del arte sonoro quieren tener a Zaj como

¹⁵ Laboratorio de Creaciones Intermedia (LCI) https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/components/miguel_molina/grup%20invest_miguel_molina_e.htm. Molina, Miguel. “Ecos del arte sonoro en la vanguardia histórica española (1909-1945)”. En: *MASE*. Lucena, Weekend Proms, 2006. Disponible via web en: <http://mase.es/ecos-del-arte-sonoro-en-la-vanguardia-historica-espanola-1909-1945/>

¹⁶ Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla la Mancha en Cuenca (CDCE). <http://www.uclm.es/cdce/>



Medio en serio medio en broma, como todo lo hecho por Zaj, la zajografía (Img. 7) nos hablaba de su abuelo/a (Marcel Duchamp/Rosse Selavi), su padre (John Cage), el amigo de la familia (Eric Satie) y el amigo de éste (Buenaventura Durruti). Zaj en esta zajografía son Juan Hidalgo y Walter Marchetti, aunque en otros momentos habría más integrantes, como Esther Ferrer o José Luis Castillejo. De hecho, aunque se haya asociado siempre a Fluxus con Zaj, este último nunca mostró mucho interés por pertenecer al grupo internacional. El carácter rotundo y fundacional del álbum de familia de Zaj, la elección de padres, revela semejanzas con otras historias fundacionales del arte sonoro.



(Img. 7) Juan Hidalgo *Zajografía* 1957

Sin embargo, como lamenta José Antonio Sarmiento en una entrevista realizada como parte de esta investigación, esta web surge a la vez que la fundamental UBU Web de Kenneth Goldsmith, pero las políticas restrictivas de derechos de autor y la falta de colaboración e interés de la Universidad Castilla-La Mancha no le permitieron crecer a la par. La actividad del CDCE fue pionera sobre todo por proveer una plataforma educativa en arte sonoro cuando en España “no había nada”, en palabras de Sarmiento.

Siguiendo con la genealogía del arte sonoro en el Estado español, podemos acercarnos al archivo de RTVE en el que se encuentran todos los programas de Ars Sonora dirigidos por José Iges entre 1987 y 2008 y hasta la fecha por Miguel Álvarez Fernández. Para ello, ya que este archivo no está aún accesible al público por falta de recursos institucionales, tendríamos que valernos del libro conmemorativo de sus 25 años de historia y en particular de la selección de piezas sonoras en los discos adjuntos¹⁷. La selección se centra en música electroacústica y radio-arte y están presentes nombres como Luc Ferrari, Cristobal Halffter, Luis de Pablo o Eduardo Polonio, que presentan otras ramas genealógicas distintas en las que el medio de la radio se erige como fundamental.

A título personal, y a raíz de su trabajo en Ars Sonora y su actividad artística, José Igés ha ido acumulando una colección

¹⁷ Iges, José. *Ars Sonora, 25 años. Una experiencia de arte sonoro en radio*. Madrid, Fundación Autor SGAE, 2012.

personal de registros sonoros centrados en la música electroacústica, clásica contemporánea, arte sonoro y radio arte. Esta colección es el resultado de haber estado involucrado de manera intensa en estos ámbitos musicales. En el cuestionario enviado a José Iges, le preguntamos qué quisiera para su archivo en el futuro. Su respuesta fue contundente y no estaría de más mantenerla presente a la hora de construir cualquier historia fundacional del arte sonoro: “Respeto no idolatra por esos materiales, curiosidad suficiente para dejarse sorprender”.

Asturias

Esta genealogía, que va desde Dadá hasta nuestros días, no acaba de ser eficaz. La relación con las vanguardias y también con los temas tratados por ellas cambia sensiblemente. Recientemente el archivo personal de Étika Makinal había pasado a formar parte del Archivo de Artistas Asturianos¹⁸ de Laboral Centro de Arte y Creación Industrial con ocasión de la exposición “Aprendiendo de las Cuencas”, en el mismo centro (Img. 8). En una entrevista de Alfredo Aracil a Ernesto Avelino, integrante de Étika Makinal, para la Radio del Museo Reina Sofía, se preguntaba al segundo sobre la relación de su grupo con la industria, la máquina y la violencia, temas provenientes del Futurismo italiano:

“La violencia era uno de los motivos de la estética industrial, y lo sigue siendo. Además del hecho particular de que mi abuelo muriera en el ‘34. Fue el segundo en caer. Era minero. Se levantó y participó en atentados previos al día de inicio de la revolución, luego participó en las tomas de cuarteles y en la batalla de la Manzaneda. Murió nada más llegar a Uviéu – Oviedo-. La revolución del ‘34 es muy importante para mí a nivel familiar. Mi abuelo es uno de los cíclopes que salieron del fondo de la Tierra para asaltar los cielos. Todo esto forma parte de la mitología familiar y social en Mieres y en Asturias. Luego está la violencia estética, que nace en nuestras lecturas y a raíz de nuestra contemplación artística. Conocíamos a Miguel Ángel Martín, a Whitehouse. Este grupo ejerció mucha influencia sobre mí. Luego llegarían las lecturas del Marqués de Sade. Era un tratamiento estético de la violencia”¹⁹.

¹⁸ Archivo de Artistas Asturianos. Laboral Centro de Arte. <http://www.laboral-centrodearte.org/es/re-cursos/media/archivo-artistas-asturianos>.

¹⁹ Etika Makinal. *Ante todo, calma*. http://radio.museoreinasofia.es/IMG/article_PDF/article_a493.pdf

¿Cómo se relaciona esta violencia con la latente en el movimiento internacional Fluxus, en los cursos de verano de Darmstadt o en el seminario de Arte y Destrucción de Londres de los años sesenta? ¿Podrían trazarse analogías? ¿Sería posible tender un

puente entre la violencia de la que habla Ernesto Avelino con esa otra de la *Arenga a la retaguardia* de Francisco Franco con que comienza el *Necronomicón* de Marcelo Expósito en 1984?



(Img. 8) Agustín Parejo School. *Málaga Euskadi Da*, 1986.
Pertenece a la correspondencia del grupo Étika Makinal
archivada en Laboral Centro de Arte y Creación Industrial.

SONM

Otro de los archivos consultados en esta investigación ha sido SONM, la Fonoteca de Música Experimental y Arte Sonoro, fundada a partir de la colección personal del artista Francisco López. Esta fonoteca se ubica en el Centro Cultural Puertas de Castilla en Murcia y representa un modelo único de centro de documentación en el territorio español y a nivel internacional, ya que su presencia virtual hace que trascienda su localización geográfica (Img. 9). El dinamismo de este archivo está en el proyecto cultural que existe en torno a los materiales preservados: a través de conciertos, proyecciones, residencias artísticas y de investigación, SONM fomenta una cultura de la escucha y de la creación más allá de los registros que preserva. En palabras de Francisco López: “La Fonoteca SONM se ha convertido en un archivo en cuanto a su función pública y cultural, sin que fuese un archivo anteriormente. Como he comentado antes, no he preservado todo este material como archivo sino por mi interés y dedicación creativa”²⁰.

“Preservar el soporte físico. Escuchar y difundir lo inmaterial” es el lema que encontramos en la página web de SONM y que resume la actitud de dicha institución. Las aproximadamente 9.000 referencias que contiene el archivo, han sido recolectadas por Francisco López a lo largo de más de tres décadas de actividad como creador, y el centro mantiene vivo ese espíritu.

Si navegamos el catálogo online, y elegimos perfilar la búsqueda desde el género nos topamos con sugerentes categorías

²⁰ Ortuño, Pedro. *La Fonoteca SONM: Música concreta del mundo en el universo sonoro de Francisco López*. <http://revistas.um.es/api/article/download/174051/147901>

como: “experimental”, “ambient/drone/minimalism”, “glitch/electronic”, “field recording/soundscapes”, “noise”, “sound poetry”, “contemporary/electroacoustic”, “sound installation/performance”, “improvisation/instrumental”, “industrial, music pioneers”, y “plunderphonics/plagiarism/turntablism”.

El archivo SONM acepta donaciones de artistas sonoros contemporáneos como manera de ampliar sus fondos. Muchos de los registros almacenados de forma alfabética en estanterías en el centro Murciano se pueden escuchar via “streaming”, a través de la página web www.sonmarchive.es. Esta presencia cibernética es clave para crear una comunidad de oyentes en torno al archivo y cada mes se registran nuevos usuarios. La responsabilidad social del centro para abrir canales de acceso y escucha es aparente en citas como esta: “Nunca me interesó simplemente acumularlo en casa, en una colección personal inaccesible. Creo que es mucho más enriquecedor que sea de acceso y uso público, tanto en sus aspectos clásicos de potencial cultural, histórico o de investigación, como en el menos habitual como material de recombinación, una perspectiva peculiar, inusual o inexistente en otros archivos, pero característica del uso del material en estas comunidades de creadores sonoros independientes”.



(Img. 9) Vista de SONM Fonoteca de Arte Sonoro y Música Experimental en el Centro Puertas de Castilla de Murcia 2012.

En este archivo, junto a artistas como Valcarcel Medina o Llorenç Barber, podemos encontrar casetes de Evol (Roc Jiménez de Cisneros y Stephen Sharp), Ani Zinc, Orfeón Gagarin (Miguel Angel Ruiz), Oscar Barras, Nad Spiro o Xhed entre muchos otros.

SONM es también un espacio fundamental para entender lo que se llamó “música electrodoméstica”²¹, en referencia a una producción sonora desarrollada especialmente en casa y con equipos eléctricos asequibles. Nos referimos a músicos como Macromassa, Orfeón Gagarin o el mismo recopilatorio *Necronomicón*.

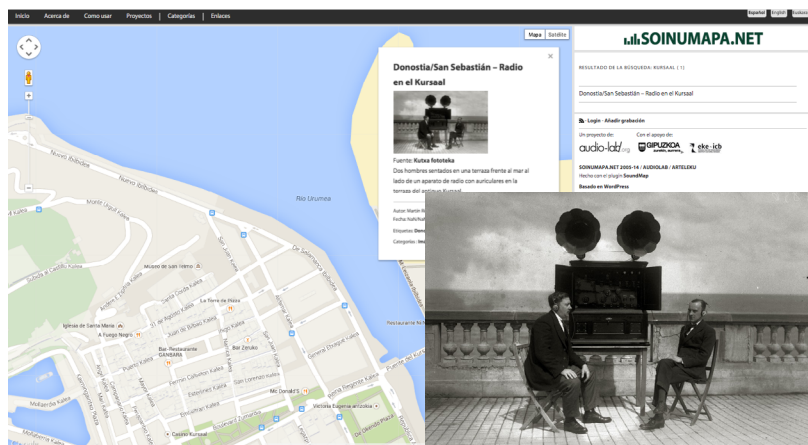
Los fondos de la fonoteca SONM no se hubieran acumulado sin el intercambio directo entre artistas: primero por correo postal y después digitalmente. En estos envíos, se intercambiaba algo más que casetes de ruido, el diseño de los embalajes también tomaba gran importancia posibilitando relaciones estéticas con el “mail art”.

Sonoscop y Audiolab

El archivo de Sonoscop cuenta con 7.200 obras de música experimental: la mitad proceden de convocatorias relacionadas con el Festival Zeppelin o del trabajo de la Orquesta del Caos, dos proyectos comisariados por el compositor José Manuel Berenguer. En la actualidad se han catalogado 4.835 obras y pueden consultarse a través de una página web o en persona, en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB).

Los registros sonoros se conservan en CD o disco duro y se organizan según criterios artísticos. Se ordena el material utilizando “tags”: en categorías como “música industrial”, “ruido”, “tendencias”, “música electroacústica”, “paisaje sonoro”, “el conflicto y el acuerdo”, “text-sound composition” y “sonidos sin causa” o por título, autor, año, género o función de la música, instrumentos, intérpretes, texto adjunto a la pieza, y lugar en el que está hecha la pieza.

²¹ “[La década de los 80] es inaugurada por el mítico single de Esplendor Geométrico Necrosis en la polla (Tic-Tac/EG.1981). A causa de los instrumentos que se utilizaban (cintas magnéticas y osciladores básicamente), los sonidos eran ásperos, chirriantes y extremadamente agresivos. En estos años comienza a introducirse en España material japonés, más barato. Nace la música electrodoméstica”. Artículo extraído del “Dossier: España electrónica” escrito por Oriol Rossell para la revista *VOICE* nº16 <http://www.arrakis.es/~chiu/historia.htm>



(Img. 10) Detalle de Martín Ricardo Radio en el Kursaal Donostia/San Sebastián. Kursaal Fototeca <http://www.soinumapa.net/marker/donostia-irratia-kursaaen>

El acceso es complejo. Dado que muchas de las piezas son multifónicas, haría falta un sistema de reproducción específico para mantener la fidelidad en la difusión. Aun así, el archivo es consultado con frecuencia por estudiantes universitarios y archiveros.

Por otra parte Audiolab surgió oficialmente en 2003, como parte del ya clausurado centro cultural Arteleku en Guipúzcoa, con el objetivo de apoyar la investigación y la experimentación en torno a la música, el sonido y la escucha. A día de hoy existe el proyecto de poner a disposición pública su archivo y si consultamos su página web, podemos ver que la sección de archivo promete que próximamente estará disponible documentación de las actividades desarrolladas por Audiolab entre 2002 y 2011, los registros sonoros del festival de otras músicas ERTZ, del proyecto *[un]Common Sounds* 2005-2008 desarrollado en Latinoamérica y del proyecto *Copy your idols!* 2007.

Como proyecto perteneciente a las actividades de Audiolab, Soinumapa se presenta como un mapa de sonidos y como un atlas histórico del patrimonio sonoro del País Vasco.

Soinumapa no se limita a ser un mapa que contiene sonidos sino que también aprovecha el potencial sonoro de textos e imágenes para relatar la historia del sonido previa a la introducción de los medios de grabación y reproducción. Soinumapa transmite la importancia del sonido en el idioma, la ciudad, la tecnología o la naturaleza. La superficie geográfica del mapa se nos presenta como una estructura simultáneamente sonora y visual que permite narrar la historia de manera diacrónica.

Memorabilia: lo que (no) es un archivo pero si nos permite pensar en ello

Memorabilia es un proyecto de investigación desarrollado por Anna Ramos en el contexto de Radio Web MACBA que consta de charlas, podcast y entrevistas a diferentes agentes y se centra en descubrir colecciones privadas de música y memorabilia sonora a través de entrevistas con sus dueños. Radio Web MACBA, ligada al Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, funciona como un complemento y ampliación de las actividades del museo. Con el tiempo y trabajo de diversos comisarios involucrados, también ha generado contenidos propios lo que hace de él un repositorio repleto de sonidos y pensamiento.

Memorabilia publica montajes originales que combinan palabras y música de coleccionistas de discos de artista (Ed Veenstra), música tradicional y étnica (Eric Isaacson de Mississippi Records, Mark Gergis de Sublime Frequencies, Brian Shimkovitz de Awesome Tapes from Africa), italo-disco (William Bennett de

Whitehouse), new-age (Douglas McGowan), música electrónica (Kees Tazelaar) o de memorabilia sonora diversa como es la colección de Vicki Bennett (People Like Us), Jonny Trunk (Trunk Records) o Anki Toner. En Memorabilia también podemos escuchar las reflexiones de archiveros como Kenneth Goldsmith de UbuWeb o Rick Prelinger de los Prelinger Archives. La selección de nombres incluidos en los programas de Memorabilia, compuesta por personajes que operan al margen de las instituciones y de la teoría tradicional archivística, deja clara la intención que tiene este programa de cuestionar los límites del archivo y de presentar propuestas de archivo novedosas.

En una conversación entre Jens Heitjohann y Anna Ramos, accesible en la página web de Radio Web MACBA²², Anna Ramos expresa su entendimiento del proyecto radiofónico como un archivo:

“[...] I like to think that an online radio is, by definition, an archive, or at least that it has the potential to archive its output on a long-term basis”.

Al igualar un repositorio virtual con un archivo, abrimos una problemática contemporánea sobre qué es o no es un archivo que invita a reflexionar sobre la nueva temporalidad que introduce el espacio digital, en la que se confunde lo efímero con lo permanente. La preservación digital, responsable de asegurar la permanencia de las colecciones digitales, está plagada de interrogantes relativos a formatos, estándares y copyright. Está claro que debemos analizar las formas en las que lo efímero puede permanecer y lo que significa.

“With digital technology, the temporal focus of the category of ‘archive’ is shifting to include the present. It is as if unspoken but entirely legitimate concerns about the longevity of data storage have resulted in the adoption of terminology that aims to reassure the user”²³.

Conclusiones

La grabación se ocupa de aislar un entorno sonoro para hacerlo repetible, apropiarse del tiempo del otro y así proteger al sonido contra su propia muerte. La repetición es la condición fundamental de la preservación y, como argumenta Derrida²⁴, lo que posibilita y a la vez imposibilita el proceso de archivo. La repetición es la fiebre, ese mal que implica la destrucción en el corazón del archivo. En el archivo se deposita lo que no tiene sentido guardar en la memoria

²² Exploring, Documenting, archiving: Ràdio web Macba, The Internet-Radio of the museum D'art contemporani de Barcelona. http://rwm.macba.cat/uploads/20121011/extra_rwm.pdf

²³ Grubbs, David. *Records Ruin the Landscape*. Duke, University Press, 2014, p. 124.

²⁴ Derrida, Jacques. *Mal de Archivo, una impresión freudiana*. Madrid, Trotta, 1996. Disponible en: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm>

y lo que nunca se acabó: los rastros, borradores y materiales de construcción que nos revelan los procesos de creación de muchas obras acabadas.

En 2005 las revistas Zehar y Desacuerdos publicaron contenidos relacionados con el archivo y el sonido. El número 56 de Zehar, titulado *Mal de Archivo*, empezaba con un texto de Xabier Erkizia titulado *Soinu komunak / Sonidos comunes*. En este texto se hablaba de la experiencia de investigación durante el proyecto de *[un]Common Sounds* que se desarrolló en Latinoamérica y que acabaría generando un documental, un libro y una parte del archivo próximamente disponible de Audiolab.

Desacuerdos presentaba un CD con una “selección de piezas musicales” a cargo de José Iges, José Antonio Sarmiento y Víctor Nubla²⁵. En esta selección ya se mostraba esa diversidad propia de la experimentación sonora con ejemplos de arte conceptual, ruido o música contemporánea.

Nueve años antes de que se publicase el texto que aquí concluye, ya quedaba patente que la historia, además de por libros o exposiciones, vendría relatada a través del archivo.

“Pero lo que sí puede decirse con seguridad es que si alguna vez se descubriera cuál es el problema de nuestro tiempo, lo primero que haríamos a continuación es acudir al archivo a ver qué es lo que sabemos al respecto, qué dibujo nos da el archivo del contenido del problema...”²⁶.

Con la investigación que se cierra con este texto hemos pretendido, en primer lugar, señalar dónde se encuentran los archivos a los que acudir para empezar a construir una historia del arte sonoro o la música experimental en España. Esto resulta de especial relevancia en un momento en el que dichas disciplinas empiezan a institucionalizarse a través de estudios de postgrado en lugares como la Universidad de Barcelona con su Màster en Art Sonor, en la Universidad Europea o en la Escuela de Música Katarina Gurska. No es con afán de contar historias de padres y pioneros que esperamos que los aspirantes a historiadores y artistas sonoros acudan al archivo, sino con la curiosidad y el extrañamiento del turista que viaja a un país extranjero. Las posibilidades que brindan los archivos digitales para re-combinación de datos y para sugerir nuevas técnicas compositivas a partir de sus contenidos, convierten al archivo en un lugar instrumental para intuir el futuro de la música. ¿O es que la explosión de archivos de arte sonoro y música experimental auguran todo lo contrario: una lenta extinción de la posibilidad de experimentar con sonido?

²⁵ VV.AA. *Desacuerdos*
3. Granada, Actar, 2005.

²⁶ Morey, Miguel. *El Lugar de todos los Lugares. Consideraciones sobre el archivo*. <http://www.gtr-cultural.com/test/axiuprojecte/wp-content/uploads/2013/12/Mal-deArchivo.pdf> Disponible en: <http://artarchivespolitics.com/wp-content/uploads/2013/12/Mal-deArchivo.pdf>

“Porque esta total disponibilidad (que el pasado y el futuro ya estén reducidos al presente por la tecnología), si no aumenta nuestro conocimiento, sí que nos hace más ignorantes de nuestra propia ignorancia, pues confundimos la facilidad y el acceso inmediato con el conocimiento o la creación cultural, cuando estos últimos sólo pueden tener lugar allí donde caben la extrañeza y la interrogación, que son los acicates del saber y del hacer creador”²⁷.

En segundo lugar, este texto ha pretendido abrir líneas de fuga hacia el archivo sonoro del futuro que queda por construir. La aparente falta de recursos para iniciativas de índole cultural y la complejidad y rapidez con la que cambia el terreno digital precisa de un nuevo modelo de institución que sea resistente a la precariedad y tenga vocación de permanencia. Dicha institución funcionará por encima del territorio geográfico, en el espacio intermedio entre los distintos archivos sonoros, facilitando un intercambio constante de sonidos y de recursos²⁸. Esto, de momento, sólo puede hacerse pensando el contenido de los archivos como un común, idea de la que parten algunos “ejemplos ejemplares” como serían UBU.com, European Acoustic Heritage o *[un]Common Sounds*. Este modelo deberá contar con un programa cultural exhaustivo que fomente la creación de una cultura de la escucha en torno a los registros conservados, porque si no hay nadie que escuche, nada de esto tendrá sentido. En dicho modelo, las definiciones restrictivas del arte, la idea misma de nación, la idea de España, quedarán diluidas para siempre y, vista así, la utopía del archivo del futuro es más que apetecible.

²⁷ Pardo, José Luis. *La hipertrofia del presente*, El País, 7 enero 2012. http://elpais.com/diario/2012/01/07/cultura/1325890801_850215.html

²⁸ Algunos de los proyectos de archivos pensados desde el común en el que han participado agentes del contexto español son *European Acoustic Heritage* <http://europeanacousticheritage.eu/> en el que participó escoitar.org, *[un]common sounds* desde Audiolab, <http://audio-lab.org/artxiboa/uncommon-sounds-2005-2008/> o *UBUWeb* <http://ubu.com/> de carácter internacional y con la que han colaborado proyectos como Radio Web Macba o Mediateletipos.net. En un contexto internacional DRAM <http://www.dramonline.org/>

