

# 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 reproducible<sup>1</sup>.



(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 Passamaquody 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,

<sup>1</sup> “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 perriito 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](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 extinción<sup>2</sup>.

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”<sup>3</sup>. 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 Duchamp<sup>4</sup>.



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

<sup>2</sup> La Phonogrammachiv der Akademie der Wissenschaften en Viena se fundó en 1899 y el Berlin Phonogramm Archiv en 1900.

<sup>3</sup> 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/>

<sup>4</sup> “Es necesario decir algo acerca de la complejísima categoría duchampiana de lo inframince. Algunos lo han traducido como ‘infravele’ [...] 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](http://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 temática<sup>5</sup>.

En la Biblioteca Nacional, la adquisición de registros sonoros comerciales está regulada por la Ley 23/2011 de Depósito Legal<sup>6</sup>. El Decreto del 23 de diciembre de 1957<sup>7</sup> 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-

<sup>5</sup> Conversación con Anki Toner. RWM, 2012. [http://rwm.macba.cat/uploads/20120810/conversation\\_anki\\_toner\\_cas.pdf](http://rwm.macba.cat/uploads/20120810/conversation_anki_toner_cas.pdf)

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

<sup>7</sup> [http://www.bne.es/es/Colecciones/Adquisiciones/DepositoLegal/LegislacionHistorica/docs/DL\\_1958.pdf](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”<sup>8</sup>.

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”<sup>9</sup>.

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?

<sup>8</sup> 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>

<sup>9</sup> 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 ello<sup>10</sup>.

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

<sup>10</sup> 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.

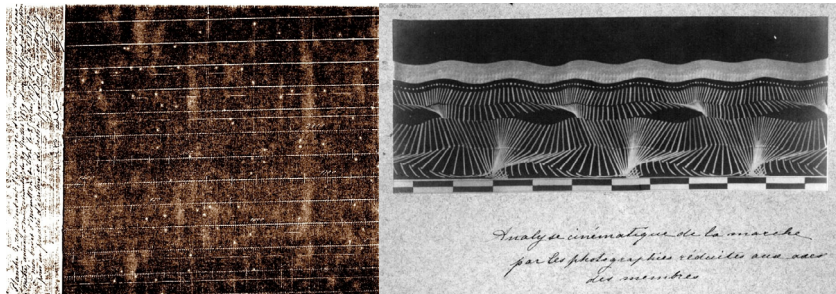
“El sonido, su forma de incidir, la forma en la que se da su presencia, siempre es un problema para una institución, puesto que crea dinámicas de escucha que tienen que ser muy controladas para que un usuario acceda o para que un visitante vea una obra de arte sonoro... entonces para mí una institución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

## 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)”<sup>12</sup>

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 otología<sup>13</sup>. 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 “phonoautógrafo”. A la derecha un experimento de cronofotografía. Ambos de finales del s.XIX.

<sup>11</sup> 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>

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

<sup>13</sup> “The model of the ear on which Scott based his phonoautograph emerged over the first half on nineteenth century. In that time, hearing became a distinct object of knowledge. It became a scientific problem in its own science: otology. The human ear affixed to the ear phonoautograph’s chassis 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 moderno<sup>14</sup>.

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 enceradas 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.

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 Movement 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>



(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.

## 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 Históricas<sup>15</sup> o desde el archivo del Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla la Mancha en Cuenca (CDCE)<sup>16</sup>. 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

<sup>15</sup> Laboratorio de Creaciones Intermedia (LCI) [https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup\\_investigacio/components/miguel\\_molina/grup%20invest\\_miguel\\_molina\\_e.htm](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/>

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

**FLUXUS (ITS HISTORICAL DEVELOPMENT AND RELATIONSHIP TO AVANT-GARDE MOVEMENTS)**

Today it is fashionable among the avant-garde and the pretending avant-garde to broaden and obscure the definition of fine arts to some ambiguous realm that includes practically everything. Such broad-mindedness although very convenient in short-circuiting all analytical thought, has nevertheless the disadvantage of also short-circuiting the semantics and thus communication through words. Elimination of borders makes art non-existent as an entity, since it is an opposite or the existence of a non-art that defines art as an entity. Since fluxus activities occur at the border or even beyond the border of art, it is of utmost importance to the comprehension of fluxus and its development, that this borderline be rationally defined.

Diagram no. 1 attempts at such a definition by the process of eliminating categories not believed to be within the realm of fine arts by people active in these categories.

**DEFINITION OF ART DERIVED FROM SEMANTICS AND APPLICABLE TO ALL PAST AND PRESENT EXAMPLES.**

(definition follows the process of elimination, from broad categories to narrow category)

	INCLUDE	ELIMINATE
1. ARTIFICIAL:	all human creation	natural events, objects, sub or on-conscious human acts, (dreams, sleep, death)
2. NONFUNCTIONAL: LEISURE	non essential to survival non essential to material progress games, jokes, sports, fine arts, *	production of food, housing, utilities, transportation, maintenance of health, security, science and technology, crafts, education, documentation, communication (language)
3. CULTURAL	all with pretence to significance, profundity, seriousness, greatness, inspiration, elevation of mind, literary value, exclusiveness. Film, literature, plastic, music, kinetic.	games, jokes, sports, sports.

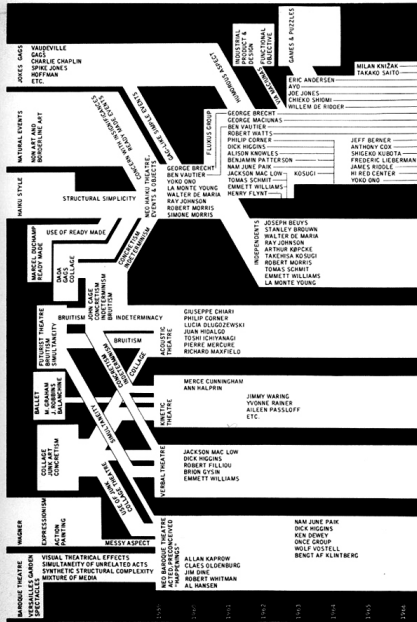
\* Past history shows that the less people have leisure, the less their concern for all these leisure activities.

Note the activities in games, sports and fine arts among aristocrats versus cool miners.  
\* Dictionary definition of fine arts: "art which is concerned with the creation of objects of imagination and taste for their own sake and without relation to the utility of the object produced."

Since the historical development of fluxus and related movements are not linear as a chronological commentary would be, but rather planimetric, a diagram would describe the development and relationships more efficiently.

Diagram no. 2 (relationships of various post-1959 avant-garde movements) influences upon various movements is indicated by the source of influence and the strength of influence (varying thickness of connecting links).

- Within fluxus group there are 4 categories indicated:
- 1) individuals active in similar activities prior to formation of fluxus collective, then becoming active within fluxus and still active up to the present day. (only George Brecht and Ben Vautier fill this category);
  - 2) individuals active since the formation of fluxus and still active within fluxus;
  - 3) individuals active independently of fluxus since the formation of fluxus, but presently within fluxus;
  - 4) individuals active within fluxus since the formation of fluxus but having since then detached themselves on following individuals:
    - a) anticollective attitude, excessive individualism, desire for personal glory, prima donna complex (Mark Low, Schmitt, Williams, Nam June Paik, Dick Higgins, Kosopp);
    - b) opportunism, joining rival groups offering greater publicity (Paik, Kosopp);
    - c) competitive attitude, forming rival operations (Higgins, Kosopp, Paik);
- These categories are indicated by lines leading in or out of each name. Lines leading away from the fluxus column indicate the approximate date such individuals detached themselves from fluxus.



©George Maciunas Foundation Inc. All Rights Reserved.

**INTRODUCTION TO DIAGRAM**

The diagram on the right categorizes and describes planimetrically the development of various "Expanded performing arts" movements. It describes movements rather than individuals and therefore should not be taken as a catalogue of names.

Except for the Fluxus group, none others are completed. By the next edition it is hoped this diagram will be expanded to include more artists. Any comments, suggested additions and/or changes from readers will be welcome. The groups and individuals whose names were determined in most cases from statements of the artists themselves. When such statements were unavailable, their work was studied to provide clues. Some controversial subjects such as sensationalism and pseudotechnology were based on careful observations of many performances rather than hearsay. Dismissing in public or lowering one's pants to expose one's bare bottom, or urinating in public, any such acts are considered by any dictionary definition exhibitionistic. Throwing oneself into water or covering self with cream etc., etc. can be considered as masochistic acts. Examples of preoccupation with sex and perversion are too numerous to mention. All these statements are intended to arouse strong emotional response from the audience (and attention from the press of course) which may be a main motivation for such strategies. Pseudotechnology or "engineering" (in quotes) has been defined from the fact that an engineer or technician (TV repairman or the like) rather than that of an engineer or technician who spends many years studying his specialty (like artists spending many years on producing art). Such knowledge among these artists at best represents understanding wiring diagrams, function of basic electronic components, mechanics of electric motors, simple engines, de-terministic structures and the like. Unfortunately the technology among most of the artists employed that term is of the radio shop variety. Collaboration with engineers can aid in reaching a level of sophistication comprehended by the artist since (1) artist's new ideas or concepts will be affected or rather limited by his own past and recent technical/scientific knowledge rather than the uncommunicated knowledge of the engineer. (2) the collaborating engineer-man-while can't really well communicate a sophisticated technical and scientific knowledge to the artist without giving him a four year university course on related subjects.

Categories are ordered on the vertical scale to some degree within a spectrum of artificiality. This most "artistic" or cultural or serious are at the bottom and least so at the top ending with anti-art at the very top. The horizontal scale is chronological. Influence upon various movements is indicated by the source of influence and the strength of this influence (varying thickness of connecting links). Another vertical column indicates safety, or major organizations, events, publications or institutions associated with the particular movement or group. Lines leading in and out of each persons name indicates various changes in the persons association or chronological continuity of his work within any particular movement or group. This within Fluxus group there are 4 such categories: 1) individuals active in similar activities prior to formation of Fluxus collective, then becoming active within fluxus and still active up to the present day. (only George Brecht and Ben Vautier fill this category); 2) individuals active since the formation of Fluxus and still active within fluxus; 3) individuals active independently of Fluxus but presently associated with Fluxus; 4) individuals active within Fluxus since the formation of the collective but having since then detached themselves. (Higgins, Paik, Kosopp, Williams, Vautier etc.) Some of them have even published own statements confirming their exodus. George Maciunas

Categories are ordered on the vertical scale to some degree within a spectrum of artificiality. This most "artistic" or cultural or serious are at the bottom and least so at the top ending with anti-art at the very top. The horizontal scale is chronological. Influence upon various movements is indicated by the source of influence and the strength of this influence (varying thickness of connecting links). Another vertical column indicates safety, or major organizations, events, publications or institutions associated with the particular movement or group. Lines leading in and out of each persons name indicates various changes in the persons association or chronological continuity of his work within any particular movement or group. This within Fluxus group there are 4 such categories: 1) individuals active in similar activities prior to formation of Fluxus collective, then becoming active within fluxus and still active up to the present day. (only George Brecht and Ben Vautier fill this category); 2) individuals active since the formation of Fluxus and still active within fluxus; 3) individuals active independently of Fluxus but presently associated with Fluxus; 4) individuals active within Fluxus since the formation of the collective but having since then detached themselves. (Higgins, Paik, Kosopp, Williams, Vautier etc.) Some of them have even published own statements confirming their exodus. George Maciunas

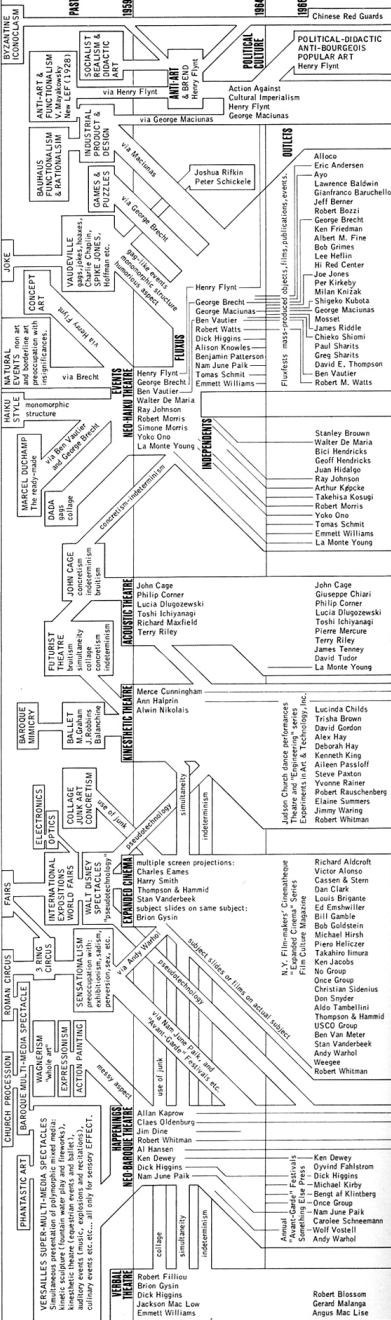
Categories are ordered on the vertical scale to some degree within a spectrum of artificiality. This most "artistic" or cultural or serious are at the bottom and least so at the top ending with anti-art at the very top. The horizontal scale is chronological. Influence upon various movements is indicated by the source of influence and the strength of this influence (varying thickness of connecting links). Another vertical column indicates safety, or major organizations, events, publications or institutions associated with the particular movement or group. Lines leading in and out of each persons name indicates various changes in the persons association or chronological continuity of his work within any particular movement or group. This within Fluxus group there are 4 such categories: 1) individuals active in similar activities prior to formation of Fluxus collective, then becoming active within fluxus and still active up to the present day. (only George Brecht and Ben Vautier fill this category); 2) individuals active since the formation of Fluxus and still active within fluxus; 3) individuals active independently of Fluxus but presently associated with Fluxus; 4) individuals active within Fluxus since the formation of the collective but having since then detached themselves. (Higgins, Paik, Kosopp, Williams, Vautier etc.) Some of them have even published own statements confirming their exodus. George Maciunas

Categories are ordered on the vertical scale to some degree within a spectrum of artificiality. This most "artistic" or cultural or serious are at the bottom and least so at the top ending with anti-art at the very top. The horizontal scale is chronological. Influence upon various movements is indicated by the source of influence and the strength of this influence (varying thickness of connecting links). Another vertical column indicates safety, or major organizations, events, publications or institutions associated with the particular movement or group. Lines leading in and out of each persons name indicates various changes in the persons association or chronological continuity of his work within any particular movement or group. This within Fluxus group there are 4 such categories: 1) individuals active in similar activities prior to formation of Fluxus collective, then becoming active within fluxus and still active up to the present day. (only George Brecht and Ben Vautier fill this category); 2) individuals active since the formation of Fluxus and still active within fluxus; 3) individuals active independently of Fluxus but presently associated with Fluxus; 4) individuals active within Fluxus since the formation of the collective but having since then detached themselves. (Higgins, Paik, Kosopp, Williams, Vautier etc.) Some of them have even published own statements confirming their exodus. George Maciunas

Categories are ordered on the vertical scale to some degree within a spectrum of artificiality. This most "artistic" or cultural or serious are at the bottom and least so at the top ending with anti-art at the very top. The horizontal scale is chronological. Influence upon various movements is indicated by the source of influence and the strength of this influence (varying thickness of connecting links). Another vertical column indicates safety, or major organizations, events, publications or institutions associated with the particular movement or group. Lines leading in and out of each persons name indicates various changes in the persons association or chronological continuity of his work within any particular movement or group. This within Fluxus group there are 4 such categories: 1) individuals active in similar activities prior to formation of Fluxus collective, then becoming active within fluxus and still active up to the present day. (only George Brecht and Ben Vautier fill this category); 2) individuals active since the formation of Fluxus and still active within fluxus; 3) individuals active independently of Fluxus but presently associated with Fluxus; 4) individuals active within Fluxus since the formation of the collective but having since then detached themselves. (Higgins, Paik, Kosopp, Williams, Vautier etc.) Some of them have even published own statements confirming their exodus. George Maciunas

Categories are ordered on the vertical scale to some degree within a spectrum of artificiality. This most "artistic" or cultural or serious are at the bottom and least so at the top ending with anti-art at the very top. The horizontal scale is chronological. Influence upon various movements is indicated by the source of influence and the strength of this influence (varying thickness of connecting links). Another vertical column indicates safety, or major organizations, events, publications or institutions associated with the particular movement or group. Lines leading in and out of each persons name indicates various changes in the persons association or chronological continuity of his work within any particular movement or group. This within Fluxus group there are 4 such categories: 1) individuals active in similar activities prior to formation of Fluxus collective, then becoming active within fluxus and still active up to the present day. (only George Brecht and Ben Vautier fill this category); 2) individuals active since the formation of Fluxus and still active within fluxus; 3) individuals active independently of Fluxus but presently associated with Fluxus; 4) individuals active within Fluxus since the formation of the collective but having since then detached themselves. (Higgins, Paik, Kosopp, Williams, Vautier etc.) Some of them have even published own statements confirming their exodus. George Maciunas

**EXPANDED ARTS DIAGRAM**



mixed media neo-baroque happening

(img. 6) George Maciunas Fluxus (its historical development and relationship to avant-garde movements), 1966, y Expanded Arts Diagram from Film Culture, Expanded Arts, no. 43. Nueva York, MoMA, 1966.

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 adjuntos<sup>17</sup>. La selección se centra en música electroacústica y radio-arte y están presentes nombres como Luc Ferrari, Cristóbal 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 Iges ha ido acumulando una colección

<sup>17</sup> 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 Asturianos<sup>18</sup> 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”<sup>19</sup>.

¿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

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

<sup>19</sup> Etika Makinal. *Ante todo, calma*. [http://radio.museoreinasofia.es/IMG/article\\_PDF/article\\_a493.pdf](http://radio.museoreinasofia.es/IMG/article_PDF/article_a493.pdf)

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”<sup>20</sup>.

“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

<sup>20</sup> 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](http://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”<sup>21</sup>, 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*.

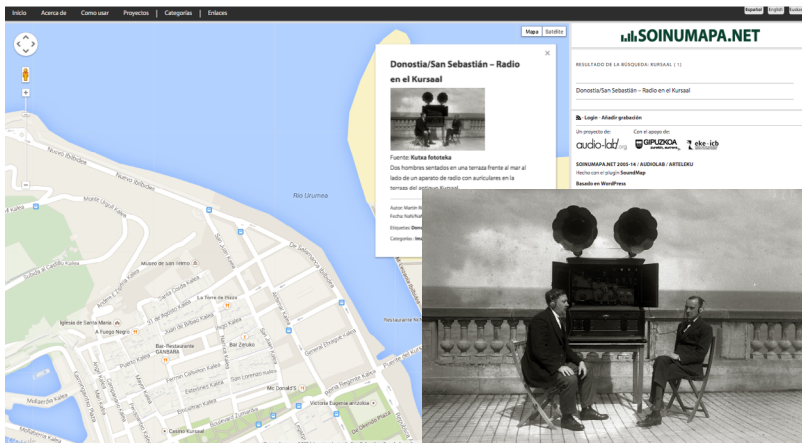
Los fondos de la fonoteca SONM no se hubieran acumulado sin el intercambio directo entre artistas: primero por correo postal y después digitalmente. En estos envíos, se intercambiaba algo más que casetes de ruido, el diseño de los embalajes también tomaba gran importancia posibilitando relaciones estéticas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

<sup>21</sup> “[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* n°16 <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 MACBA<sup>22</sup>, 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”<sup>23</sup>.

## 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 Derrida<sup>24</sup>, 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

<sup>22</sup> 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](http://rwm.macba.cat/uploads/20121011/extra_rwm.pdf)

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

<sup>24</sup> 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 Victor Nubla<sup>25</sup>. 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...”<sup>26</sup>.

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?

<sup>25</sup> VV.AA. *Desacuerdos*  
3. Granada, Actar, 2005.

<sup>26</sup> Morey, Miguel. *El Lugar de todos los Lugares. Consideraciones sobre el archivo*. <http://www.gtr-cultural.com/test/axiuprojecte/wp-content/uploads/2013/12/MaldeArchivo.pdf> Disponible en: <http://artarchivespolitics.com/wp-content/uploads/2013/12/MaldeArchivo.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”<sup>27</sup>.

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 recursos<sup>28</sup>. 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.

<sup>27</sup> Pardo, José Luis. *La hipertrofia del presente*, El País, 7 enero 2012. [http://elpais.com/diario/2012/01/07/cultura/1325890801\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2012/01/07/cultura/1325890801_850215.html)

<sup>28</sup> 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/>



# A more than appealing utopia: Present and future of Sound Art and Experimental Music Archives within the Spanish context.

---

José Luis Espejo y Andrea Zarza

© october 2014

In 1910, Robert Falcon Scott set off on one of the most ambitious expeditions of his time, the British Terra Nova, which, with scientific and exploratory goals, aimed to discover the territory of Antarctica. Compiling specimens and scientific data was one of the main objectives of this expedition, although even more important to Scott's team was obtaining the historic title of having been the first men to walk the South Pole.



(Pict. 1) Herbert G. Ponting. Chris, one of the dogs taken to Robert Scott's expedition to the South Pole, listening to a gramophone. National Geographic, 1911

In this photograph we can see Chris, one of the dogs taken by Scott on the expedition, listening to a shellac record played on a gramophone (Pict. 1). The resonance we find in this photograph with the logo of His Master's Voice (HMV) record label is no coincidence, given that The Gramophone Company (later known as EMI) donated

hundreds of shellac records and two HMV gramophones to the expedition team. This picture is a nod to the donation and, in turn, shows that even in these extreme climatic conditions, *his master's voice* was still audible thanks to the robust gramophone technology. In the HMV logo, Nipper the dog, obedient and servile, takes a seat to listen to his master's voice, whose disembodied authority remains reproducible<sup>1</sup> (Pict. 2).



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

Ultimately it could be said that the fundamental goal of a mission such as the British Terra Nova Expedition, is to transcend the limits of human knowledge. The conquest of the unknown is achieved by pushing manmade technological instruments to their limits in order to measure something previously incommensurable and give it a name.

At the end of the XIX century and with a similar ambition, European and American ethnologists and linguists began to make use of the documentary potential that phonographs had in order to capture the cultural and linguistic expressions of minority ethnic groups. The motivation behind these ethnographic studies was largely scientific. The samples compiled by the phonograph, rendered as fixed and quantifiable sounds, lent themselves to analytical study. In addition, these recording expeditions had conservationist aspirations: the imminent disappearance of these groups' cultural expressions was palpable and there was an awareness of the need to protect their footprints for the future. Motivated by these ideas, Jesse Walter Fewkes documented the Passamaquoddy Indian in Canada, Alice Cunningham Fletcher recorded traditional Korean songs in Washington D.C., Frances Densmore documented Native Americans by commission from the Bureau of American Ethnology, Otto Abraham and E.M. von Hornbostel recorded court music in Japan, Béla Bartók focused on Hungarian folklore songs and Percy Grainger concentrated on English folklore. These recordings constitute the

<sup>1</sup> 'It doesn't cross my mind to have unachievable objects and, therefore, they rarely cause me any frustration. Besides, if you think of it, the holy grail of the gramophone world would have to be one of the golden records travelling in the Voyagers, which not even the Emir of Kuwait can buy (nowadays, they are supposed to have arrived to the heliosphere, and that is too far away). The second holy grail of the gramophone world would be perhaps the Barraud original painting, *His Master's Voice*, Nipper the little dog and the phonograph. In this case, the Emir of Kuwait has indeed some probability of acquiring it (at least it is on this planet), although it would be difficult once again: if I'm not mistaken, the painting belongs to Sony and I imagine they don't intend to part with it'. Conversation with Anki Toner as part of the research process for the podcast series *MEMORABILIA. COLECCION-ANDO SONIDOS CON...*, carried out over email between Anki Toner and Anna Ramos during spring-summer of 2012, [http://rwm.macba.cat/uploads/20120810/conversation\\_anki\\_toner\\_cas.pdf](http://rwm.macba.cat/uploads/20120810/conversation_anki_toner_cas.pdf) (Accessed on 03/06/2014).



foundations of the first European sound archives; at the end of the XIX century, the first patrimonial institutions dedicated to preserving the sounds of a world in extinction were created.<sup>2</sup>

Today these recordings can be found in the basements of these buildings, under controlled climatic conditions, as testimonial tools that expose the beginnings of phonography. In the same way that Roman sculptures used wax moulds to fully preserve the features of the deceased, a person's presence is encapsulated within a sound recording, not only as a reflection but also as an echo. The pressure needed to mould in wax the Roman faces is similar to the one guiding the needle along the waxed cylindrical surface.

Let us now divert our eyes to the portrait of Juan de Pareja (Pict. 3), painted by Diego Velázquez in 1650 in Rome and kept in the Metropolitan Museum of Art in New York. Juan de Pareja was Velázquez's slave. Nowadays, this painting is more valuable than portraits showing his master's king, Philip IV. According to Palomino, Velázquez's biographer, when this painting was displayed in 1650 in Rome, the painter Andrés Smidt said '[...] everything else looked like painting, this alone like reality'.<sup>3</sup> Perhaps because Velázquez knew how to position Juan de Pareja's presence within the layers of paint and paint the invisible space supporting a person's reality, this painting has been understood as 'reality'. Something similar to the ether, in which, it was said, Radio Pirenaica was located, or the *intrafine*, the barely perceptible interval within objects, much theorised after its conceptualisation by Duchamp.<sup>4</sup>



(Pict. 3) Jeremy Chan, *Art on Art 2*, 16 September 2008 (CC BY-NC-SA 2.0)

More important than the truth-value in Juan de Pareja's portrait, is the fact that the portrait of a slave has transcended

<sup>2</sup> The Phonogrammarchiv der Akademie der Wissenschaften in Vienna was founded in 1899 and the Berlin Phonogramm Archiv in 1900.

<sup>3</sup> Palomino de Castro y Velasco, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica. El Parnaso español pintoresco laureado* [1715-1724], Madrid, Aguilar, 1947, t. III. Enciclopedia Virtual, Museo del Prado.

<https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/velazquez-diego-rodriguez-de-silva-y/> (Accessed 03/06/2014).

<sup>4</sup> 'It is necessary to say something about the most complex Duchamp category of the *intrafine*. Some people have translated it as '*infravele*' [...] I would establish the term *intrafine*. [...] The fact that *intrafine* is sometimes a visual category and other times an olfactory one, allows us to imagine it spreading to other senses. From this perspective, a systematic restructuring of all the texts and works by Marcel Duchamp

beyond that of his king because of how the *intrafine* approximates us to his tangible absence. In the crackling of the needle reading the grooves on the record's surface, we hear the event and the voice of what already occurred. Perhaps the artificial past that is inserted in our present through this *intrafine* signal can be taken as point of departure for new historical lectures beyond the linear patterns imposed by reproduction.

### The archive within the MASE context

The MASE project began in 2006 to mark the celebration of the '*Muestra de Arte Sonoro Español*' (Spanish Sound Art Exhibition), curated by José Iges within the context of the Eighth Edition of the Sensxperiment International Creation Meeting 2006 and held in Lucena and Córdoba. The project's online presence through its website ([www.mase.es](http://www.mase.es)), also resulted from this meeting with the purpose of hosting and disseminating a selection of works related to sound art within the Spanish context and with the aspiration of becoming a virtual sounding environment.

Between 2012 and 2014, a series of tasks were developed with the intention of consolidating MASE's digital presence as a platform of reference. The idea is that this platform will function as a virtual documentation centre – a repository, archive, database and data bank – a place for learning and disseminating information about sound art within the Spanish context. This virtual archive will bring together materials from both the analogue and digital era, with a view to making them available for consultation, dissemination and research, promoting in this way an open, cooperative and multidisciplinary exchange that would generate different and original narrations about sound art's history and presence.

With the purpose of inaugurating these narrative processes and generating materials for this virtual documentation centre, a series of research themes were defined to cover different existing trends in sound art. The articles present in this publication, as is the case for 'phonography and soundscapes', 'radio art and electro-acoustic music', 'history and presence of sound art in Spain' and 'process and concept in sound art in Spain' are the results. In addition to these, specific texts have also been written, such as the one about Val del Omar, the one dedicated to computer music or those dealing with sound installation.

In its initial stage, the research theme of public and private archives led by the authors of this article, identified the institutions, cultural centres and persons dedicated to collecting sound recordings related to the history of sound art and experimental music in Spain. Throughout 2013-2014, they contacted the audiovisual section at

would very likely provide very interesting results. *Intrafine* would be the "music for deaf people" [...]. According to Duchamp, *intrafine* would be "using a device to collect and transform all the little human external energy manifestations (in excess or wasted), such as the excessive pressure on an electrical switch, blowing out cigarette smoke, hair and nail growing, urine and excrement dropping, impulsive movements of fear, surprise, laughter, tears falling, demonstrative hand gestures, harsh looks, arms hanging beside the body, stretching, ordinary or bloody expectorations, vomiting, ejaculation, sneezing, cowlick or rebellious hair, noise produced when blowing the nose, snoring, tics, fainting fits, rage, whistling, yawning". RAMIREZ, Juan Antonio. *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Siruela, Madrid, 1993. p. 193-194.

the National Library of Spain, SONM (Susana López and Francisco López), the Étika Matinal Archive at *Laboral Centro de Arte y Creación Industrial* (Alfredo Aracil), Sonoscop (José Manuel Berenguer), the *Centro de Creación Experimental de Castilla-La Mancha* (José Antonio Sarmiento), Audiolab at Arteleku (Xabier Erkizia and José Luis Espejo), and also private collectors such as Miguel Molina at the University of Valencia, Anki Toner, Anna Ramos (Memorabilia, Radio Web MACBA), Andrés Noarbe (Rotor) and José Iges (Ars Sonora). This list of institutions, cultural centres and people did not intend to be comprehensive or exclusive; in as much as this research project was in its first stage, it is necessarily incomplete.

The main tool used to compile information about every archive and collection was the survey, with all its inherent deficiencies. The questions in the survey were written from the perspective of how an institutional sound archive functions and were divided into four sections (general questions, preservation, documentation and access) with the aim of understanding the entire archival process. The international community of audiovisual archivists, through organisations such as IASA (International Association of Sound and Audiovisual Archives), has over the last twenty years, established operational guidelines for the profession and these were considered as a starting point for the survey, as they would allow for comparison across archives and collections. Once the answers were compiled, we realised that perhaps the formulation of the questions might have limited or predetermined the answers given.

In the first section of general questions, the following issues were raised:

- What characteristics does your accumulation of recordings have that encourage you to use the term collection/archive?
- Do you consider yourself a collector/archivist? How do you describe your relationship with the collection/archive?
- What musical genres does it cover? Does it specialise in a particular genre? Has this specialisation always been clear or has it developed gradually?
- How have the fonds been gathered (acquisition, donation, loan, own creation, exchange)?
- What would the collection need to be complete or for the archive to stop acquiring works?

The purpose of this introductory section was to understand the unique nature of each collection or archive and to highlight the individuality with which the terms 'archive' and 'collection' are used in each situation. This is relevant especially to understand how those responsible for private collections conceive their collections or

archival and collecting activities. As a result, it was revealed that there is an ambiguity regarding the terms archive, collection, sound art and Spanish, which were used to articulate the questions and define the object of study. In many answers, the terms collection and archive are used in an interchangeable way.

In addition to outlining difficulties, the results of the survey encouraged us to abandon a traditional archival perspective and shift the focus of the research towards the contents of the archives and collections surveyed. The survey drew attention to the increased popularity of the term 'archive' which, nowadays and more so in the virtual domain, is used to refer to any material grouping of items. Nevertheless, the aim of this first stage of the research was to identify the location of archives and collections related to the history of experimental music and sound art within the Spanish context.

An archive is defined as an organic set of documents gathered in a natural manner by a person or a public or private institution, throughout the performance of their activities, which is maintained observing original order, with the aim to serve as evidence and a source of information for its producers, for citizens and for history. Archives are composed of documents that, in their most basic definition, are the combination of a physical medium and the information recorded on it. The archive is the by-product or natural residue of the actions of a creator; it emerges as the material result of the activities of which it is proof. Contrary to the archive, the collection is created as the outcome of a conscious search for particular materials around a specific subject.<sup>5</sup>

At the National Library of Spain, the Legal Deposit Act 23/2011 regulates the acquisition of commercial sound recordings.<sup>6</sup> The Order of 23 December 1957<sup>7</sup> established the administrative system for legal deposit compliance in Spain and was groundbreaking on an international level for designating sound and audiovisual documents as objects of deposit. At the National Library of Spain, sound recordings are gathered by compliance with this law and also by personal or institutional donations, by purchase, or by exchange with other institutions. Due to the fact that the Legal Deposit Act does not entail any obligation or reward, it is deficient, notably for self-published and limited editions works. If we were to search in the National Library's catalogue using the terms 'sound art' or 'experimental music' it is likely that we would encounter silence.

On the opposite extreme, SONM's fonds focus exclusively on experimental music and sound art and they have not been gathered by legal deposit but by direct implication with the artists and the musical scenes where this music has its origins. In the words of its founder, Francisco López, 'This is the collection of a non-collector, because I'm not a record collector. For more than three decades I, as a creator, have exchanged experimental music and sound art within

<sup>5</sup> Conversation with Anki Toner, RWM 2012, [http://rwm.macba.cat/uploads/20120810/conversation\\_anki\\_toner\\_cas.pdf](http://rwm.macba.cat/uploads/20120810/conversation_anki_toner_cas.pdf) (Accessed 03/06/2014).

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

<sup>7</sup> [http://www.bne.es/Colecciones/Adquisiciones/DepositoLegal/LegislacionHistorica/docs/DL\\_1958.pdf](http://www.bne.es/Colecciones/Adquisiciones/DepositoLegal/LegislacionHistorica/docs/DL_1958.pdf) (Accessed 03/06/2014).

international exchange and cooperation networks related to these types of sound practices'.<sup>8</sup>

The second section of the survey inquired about preservation of sound recordings with the intention of understanding the more material aspect of these collections. These questions were about format, storage conditions, preservation and digitisation. The importance of preservation is that it is the condition for access. In contemporary archives, preservation is synonymous to digitisation. Carrier and sound are separable, contrary to writing and paper, so in order to preserve sound, one can transfer its signal to a less obsolete format. All the archives and collections consulted in this survey pointed out the lack of resource available to digitise and make their sound recordings accessible.

Classification of the sound phenomenon, which is evasive by nature, is notably complex in the field of sound art or experimental music. The existence of categories or genres is linked to the commercial history of music and responds to the short-lived criteria of an industry regulated by a capitalist logic, constantly re-inventing itself in order to satisfy a novice customer. Archives must transcend these superficial classifications and dedicate the necessary time to describe sound recordings in a way that does justice to their singular character bearing in mind that 'there are issues related to cataloguing which are too delicate to try and classify them within a regulation, especially in regard to authority headings'.<sup>9</sup>

Aware of the lack of agreement that exists regarding the cataloguing of sound recordings, the penultimate section of the survey addressed this issue with basic questions such as:

- What categories is the collection divided into? How were they established?
- Are their call numbers? What is the meaning of each letter and number in the call number?
- What is the cataloguable unit? Recording or album?
- What information is included in a catalogue entry? Fields? Does the catalogue include visual information about the object?

A catalogue is a point of entry for a user, an instrument that can open up channels of listening via key words related to the recording. The catalogue entry is an index of the sound recording in the same way that the recording is an index of the sound event.

There are different cataloguing rules and data models applicable to the description of sound recordings, although a model specifically designed for this purpose is not yet available.<sup>10</sup>

A cataloguing system describing the event rather than the work would come closer to the temporary reality of the sound phenomenon and this has special relevance in experimental music or

<sup>8</sup> 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> (Accessed 03/06/2014).

<sup>9</sup> Miranda, Fátima. *La Fonoteca*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid 1990. P. 181.

<sup>10</sup> The majority of sound archives are content with adapting MARC 21 or AACR2 (Anglo-American Cataloguing Rules) to the

sound art, where traditional relationships between work, event and recording are inverted by intricate creative processes. Therefore, when cataloguing sound art or experimental music, it is important to describe the distinctive features of each sound event by enumerating instruments, processes, contributors, dates and places and to bear in mind that documentation will never replace the experience of listening.

Finally, the last section of the survey dealt with access through questions like:

- What is the profile of a person consulting your collections?
- What is the profile of the staff in this archive/collection?
- Are dissemination activities carried out? Give examples.
- Does the archive/collection have a digital presence? Can the catalogue be consulted or the recordings listened to online? What licenses are used for this?
- What would you like for your collection/archive in the future?
- What will the archive/collection of the future be like?

These questions intend to understand the relationship between each archive or collection and its contemporary public. We also wanted to know how staff perceive the future of archives. Nearly all answers agreed on what is already evident: there is a lack of resources to develop the future archive. In order to palliate this reality, some of the people consulted would like to see more user involvement in cataloguing through initiatives such as metadata crowdsourcing.

What is certain is that sound archives as institutions will have to be rethought from our time, one that is precarious and digital but also from the novel possibilities provided by real time data exchange and the impending review of copyright regulations for audiovisual material.

'Sound, the way in which it occurs, the manner in which it becomes present, is always a problem for an institution, since it creates listening dynamics that have to be highly controlled in order to enable user access or to allow a visitor to experience a work of sound art...so, for me, an ideal institution is yet to come'.<sup>11</sup>

## The history contained within archives

'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)'<sup>12</sup>

Pauline Oliveros

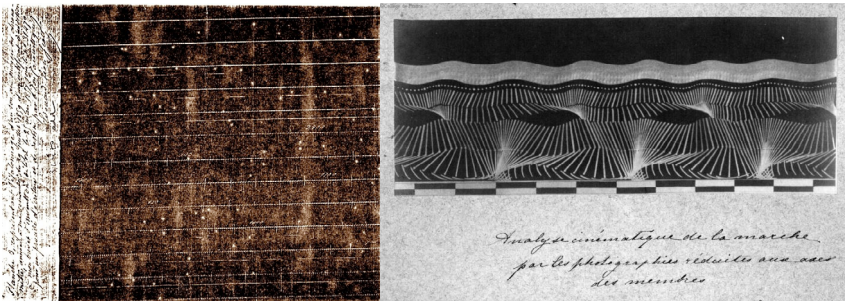
required needs of sound records. There are models designed for audiovisual contents such as FIAF (International Federation of Film Archives Cataloguing Manual), Archival Moving Image Materials: A Cataloguing Manual (AMIM2), and for sound, Variations3, developed by Indiana University and focused on classical music cataloguing, BIBFRAME, developed by Library of Congress and modelled on RDF (Resource Description Framework), and PBCore and EBU Core, designed from the radio industry. More information is available at <http://www.loc.gov/bibframe/pdf/bibframe-avmodeling-study-may15-2014.pdf>

<sup>11</sup> Interview with José Luis Maire, within the sessions on documentation and new musical disciplines (sound art and experimental music) organised by AEDOM (Spanish Association for Musical Documentation) in Arteleku on 14 December 2012, <http://www.artel-eku.net/es/entrevista-jose-luis-maire> (Accessed 03/06/2014).

<sup>12</sup> Frere-Jones, Sasha. The Recording Angels, New Yorker, April 14, 2014.

The brain was the first format onto which sound was recorded. The first recording and reproduction technologies emerged as technological instruments within the disciplines of physiology and otology, not because of the small capacity of memory or writing to store data. Visualizing speech for the deaf or studying the mechanical operation of the ear were some of the projects which encouraged the development of recording and reproduction technologies.<sup>13</sup> In 1857, Edouard-Leon Scott de Martinville registered a patent for the phonautograph, the first instrument capable of recording and reproducing sounds transmitted through air. Although Martiville's phonautograph and the more primitive chronophotography by Etienne-Jules Marey were based on different chemical processes, the traces which voice and moving points of light left on paper had a surprisingly similar appearance (Pict. 4).

<sup>13</sup> "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 object of knowledge. It became a scientific problem in its own science: otology. The human ear affixed to the ear phonautograph's chassis 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*, Duke University Press, Durham, 2004. P. 51.



(Pict. 4) On the left hand side, a vocal recording made with a phonautograph and, on the right, a chronophotography experiment. They are both from the end of the 19<sup>th</sup> century.

In both cases, wave movement fixation had been achieved and at a certain point, this gave way to aesthetics of the sequence. Cinema and comics, as well as sound fixation technologies, deal with the recording and assemblage of series. Both can be understood as an adaptation of artistic languages to a conception of modern time.<sup>14</sup>

Let's now look into the possible relationship between sound fixation technologies and comics. The first time that a speech bubble appeared in a comic, was in the comic strip 'The Yellow Kid' (Pict. 5). Up until then, words had appeared on the yellow camisole that gives a name to the character but on this occasion, that speech bubble came out of what was then a *talking machine*. These machines, from the same family as those owned by the master's of Chris and Nipper, had the capacity to preserve the voices of the past in wax. In the comic, the word recovers its sound through a circular shape that suggests a visual conceptualisation of time and is similar to the first phonographic formats.

<sup>14</sup> "There is a very famous Bergson theory based on the assertion that positions in space are instantaneous breaks in movement and that true movement is something different from the sum of positions in space. Nevertheless, we have noticed that this theory improved towards another one, more profound, where he no longer declared that positions in space were instantaneous breaks in movement but, more profoundly, that movement in





**FLUXUS (ITS HISTORICAL DEVELOPMENT AND RELATIONSHIP TO AVANT-GARDE MOVEMENTS)**

Today it is fashionable among the avant-garde and the preceding avant-garde to broaden and obscure the definition of fine arts to some ambiguous realm that includes practically everything. Such broad-mindedness although very convenient in shortcutting all analytical thought, has nevertheless the disadvantage of also shortcutting the semantics and thus communication through words. Elimination of borders makes an non-existent as a entity, since it is an opposite or the existence of a non-art that defines art as an entity. Since Fluxus activities occur at the border or even beyond the border of art, it is of utmost importance to the comprehension of Fluxus and its developments, that this borderline be rationally defined.

Diagram no. 1 attempts at such a definition by the process of eliminating categories not believed to be within the realm of fine arts by people active in these categories.

**DEFINITION OF ART DERIVED FROM SEMANTICS AND APPLICABLE TO ALL PAST AND PRESENT EXAMPLES.**  
(definition follows the process of elimination, from broad categories to narrow category)

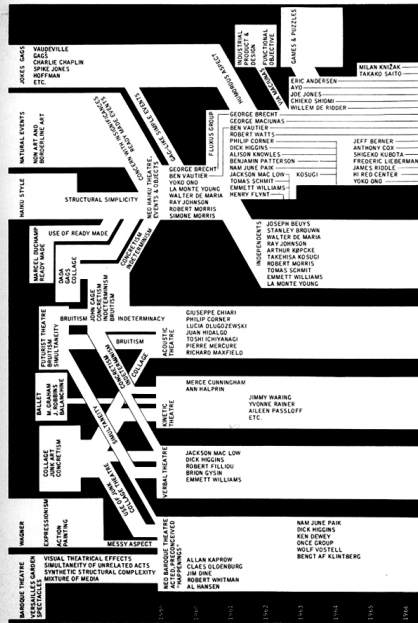
	INCLUDE	ELIMINATE
1. ARTIFICIAL:	all human creation	natural events, objects, sub or pre-conscious human acts, (dreams, sleep, death)
2. NONFUNCTIONAL/LEISURE:	non essential to survival non essential to material progress games, jokes, sports, fine arts.	production of food, housing, utilities, transportation, maintenance of health, security, science and technology, crafts, education, documentation, communication (language)
3. CULTURAL:	all with pretense to significance, profundity, seriousness, greatness, inspiration, elevation of mind, institutional value, exclusiveness. FINE ART, literary, plastic, musical, kinetic.	games, jokes, sports, sports.

- \* Past history shows that the less people have leisure, the less their concern for all these leisure activities.
- Note the activities in games, sports and fine arts among aristocrats versus coal miners.
- \*\* Dictionary definition of fine arts: "an which is concerned with the creation of objects of imagination and taste for their own sake and without relation to the utility of object produced."

Since the historical development of fluxus and related movements are not linear as a chronological commentary would be, but rather planimetrically, a diagram would describe the development and relationships more efficiently.

Diagram no. 2 (relationships of various post-1959 avant-garde movements)  
Influences upon various movements is indicated by the source of influence and the strength of influence (varying thickness of connecting lines).

- Within fluxus group there are 4 categories indicated:
- 1) individuals active in similar activities prior to formation of fluxus collective, then becoming active within fluxus and still active up to the present day. (only George Brecht and Ben Vautier fill this category);
  - 2) individuals active since the formation of fluxus and still active within fluxus;
  - 3) individuals active independently of fluxus since the formation of fluxus, but presently within fluxus;
  - 4) individuals active within fluxus since the formation of fluxus but having since then detached themselves or following motivations:
    - a) antilettic attitude, excessive individualism, desire for personal glory, prima donna complex (Mac Low, Schmitt, Williams, Nam June Paik, Dick Higgins, Kosofsky);
    - b) opportunism, joining rival groups offering greater publicity (Paik, Kosofsky);
    - c) competitive attitude, forming rival operations (Higgins, Kosofsky, Paik).
- These categories are indicated by lines leading in or out of each name. Lines leading away from the fluxus column indicate the approximate date such individuals detached themselves from fluxus.

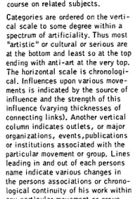


©George Maciunas Foundation Inc. All Rights Reserved.

**INTRODUCTION TO DIAGRAM**

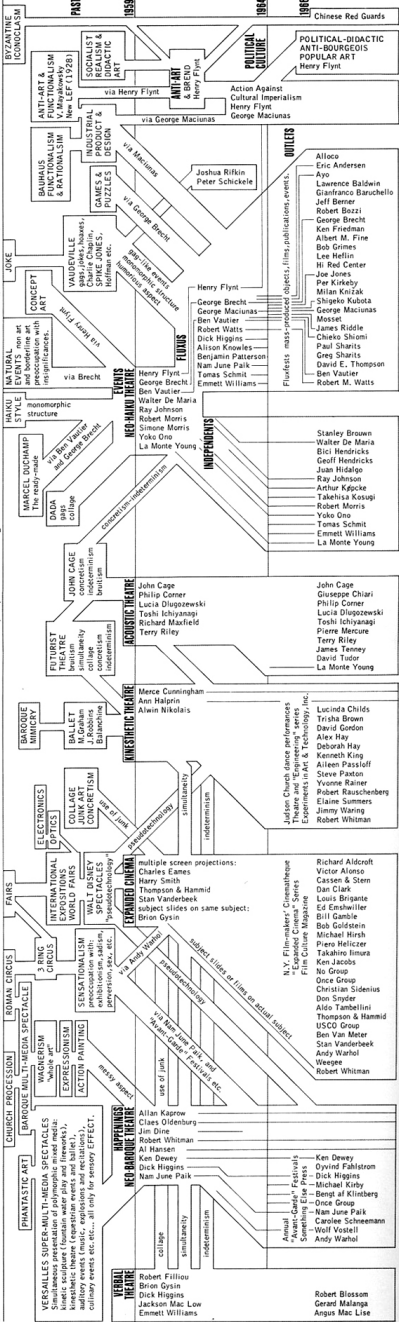
The diagram on the right categorizes and describes planimetrically the development of various "Expanded performing arts" movements. It describes movements rather than individuals and therefore should not be taken as a catalogue of names. Except for the Fluxus group, none others are complete. By the next edition it is hoped this diagram can be expanded to include more artists. Any comments, suggestions, additions and/or changes from readers will be welcome. The grouping of various acts was determined in most cases from statements of the artists themselves. When such statements were unavailable, their work was studied to provide clues. Some controversial subjects such as sensationalism or prandio-theatricality were based on careful observations of performances rather than hearsay. Disrobing in public or lowering one's pants to expose one's bare bottom, or urinating in public, any such acts are considered by any dictionary definition exhibitionistic. Throwing oneself into water or covering self with cream etc., can be considered as masochistic acts. Examples of preoccupation with sex and perversion are too numerous to mention. All these stratagems are intended to arouse strong emotional response from the audience (and attention of the press) rather than which may be a main motivation for such stratagems. (in quotes) has been derived from the fact that art comparable to that of a technical TV repairman or the like) rather than that of an engineer or scientist who spends many years studying his specialty (just like artists spending many years on producing art). Such knowledge among these artists at best represents understanding writing diagrams, function of basic electronic components, mechanics of electric motors, simple engine, determine structures such as the radio, etc. Unfortunately, the technology among most of the artists employs that term is of the radio show variety. Collaboration with engineers can be anticipated at a level of sophistication comprehended by the artist since (1) which new ideas or concepts will be affected or rather limited by his own past and recent technical-scientific knowledge rather than the uncommunicated knowledge of the engineer. (2) the collaborating engineer-man who can't very well communicate a sophisticated technical/scientific knowledge to the artist without giving him a four year university course on related subjects.

Categories are ordered on the vertical scale to some degree within a spectrum of artificiality. Thus most "artistic" or cultural or serious are at the bottom and least so at the top ending with anti-art at the very top. The horizontal scale is chronological, influences upon various movements is indicated by the strength of influence leaving thicknesses of connecting links. Another vertical column indicates salient, or major organizations, events, publications or institutions associated with the particular movement or group. Lines leading in and out of each persons name indicate various changes in the persons associations or chronological continuity of his work within any particular movement or group. Thus within Fluxus group there are 4 such categories: 1) individuals active in similar activities prior to formation of Fluxus collective, then becoming active within Fluxus and still active up to the present day. (only George Brecht and Ben Vautier fill this category); 2) individuals active since the formation of Fluxus and still active within Fluxus; 3) individuals active independently of Fluxus but presently associated with Fluxus; 4) individuals active within Fluxus since the formation of Fluxus but having since then detached themselves, (Higgins, Paik, Schmitt, Williams, etc.) Some of them have even published own statements confirming their exits.



monomorphic neo-baroque flux-event

**EXPANDED ARTS DIAGRAM**



mixed media neo-baroque happening

(Pict. 6) George Maciunas. Fluxus (its historical development and relationship to avant-garde movements), 1966, and Expanded Arts Diagram from Film Culture - Expanded Arts, no. 43, 1966, MoMA, New York

In Spain, this sound genealogy can begin to be explained through Miguel Molina's research projects related to historic avant-gardes at the University of Valencia<sup>15</sup> or in the archive of the *Centro de Creación Experimental* (CDCE)<sup>16</sup> at the University of Castilla-La Mancha in Cuenca. This archive, which is accessible online, serves as evidence of the activities (radio, festivals, conferences, exhibitions, presentations, publications on CDs and books, magazines on paper and CDs and virtual galleries) that took place around the course 'Other artistic behaviours', taught by Jose Antonio Sarmiento at the University of Fine Arts in Cuenca from 1989.

Within the maze-like CDCE webpage, if we navigate to the 'sound art' section, we will find another designated 'archive'. Within, the following names are listed: 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, and Zaj.

The importance of Zaj as an artistic group is documented throughout this publication but in summary, it is based on their ability to conceive a music of action without shying away from absurdity and nonsense.

Many sound art histories would like to have Zaj as a father. The interesting thing is that Zaj was also very careful when talking about its parents. As with everything made by Zaj - half serious, half joking - the 'zajography' (Pict. 7) talked about its grandfather and grandmother (Marcel Duchamp/Rosse Selavi), its father (John Cage), the family friend (Erik Satie) and the family friend's friend (Buenaventura Durruti). In this 'zajography', Zaj are Juan Hidalgo and Walter Marchetti, although at other times there would be more members, such as Esther Ferrer or Jose Luis Castillejo.



(Pict. 7) Juan Hidalgo, Zajografía, 1957

<sup>15</sup> Laboratorio de Creaciones Intermedia (LCI), [http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup\\_investigacio/components/miguel\\_molina/grup%20invest\\_miguel\\_molina\\_e.htm](http://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)* in MASE Weekend Proms, Lucena, 2006. Available online at <http://mase.es/ecos-del-arte-sonoro-en-la-vanguardia-historica-espanola-1909-1945/> (Accessed 03/06/2014).

<sup>16</sup> Centro de Creación Experimental (CDCE) at the University of Castilla-La Mancha in Cuenca <http://www.uclm.es/cdce/> (Accessed on 03/06/2014).

In fact, although Fluxus has always been linked to Zaj, the latter never showed much interest in belonging to the international group. The emphatic and foundational character of the Zaj family album, the selection of parents, reveals similarities with other foundational histories of sound art.

José Antonio Sarmiento regrets in an interview carried out as part of this research project, that the CDCE webpage began at the same time as Kenneth Goldsmith's UBU Web but due to restrictive copyright policies and lack of cooperation and interest from the University of Castilla-La Mancha, it did not grow at the same rate. The CDCE's activities were groundbreaking, especially for providing an educational platform for sound art at a time when 'there was nothing' in Spain, in the words of Sarmiento.

Continuing with a genealogy of sound art in Spain, we can move towards the Spanish National Radio and Television (RTVE) archive, which contains all the *Ars Sonora* programmes presented by José Iges between 1987 and 2008, and from 2008 up until now, by Miguel Álvarez Fernández. To do this, we would have to use the book commemorating its 25 years of history and, particularly, the audio selection in the accompanying CD<sup>17</sup> because access to the archives is not yet available due to lack of resource. The tracks on the publication are focused on electro-acoustic music and radio-art, and include household names such as Luc Ferrari, Cristobal Halffter, Luis de Pablo or Eduardo Polonio, who represent other genealogical branches where radio is proclaimed as an essential medium.

As a result of his work on *Ars Sonora* and his own compositional activity, José Iges has been accumulating a personal collection of recordings with a focus on electro-acoustic music, contemporary classical music, sound art and radio art. This collection is the result of his having been intensively involved in these artistic scenes. In the survey sent to José Iges, we asked what he would advise future researchers of his and other sound art archives. His response was emphatic and it would be a good idea to keep it present when building any sound art foundational history: 'Non-idolatrous respect for those materials, sufficient curiosity to allow for amazement'.

## Asturias

Recently, Étika Makinal's personal archive became part of the *Archivo de Artistas Asturianos*<sup>18</sup> at the *Laboral Centro de Arte y Creación Industrial* on the occasion of the exhibition '*Aprendiendo de las Cuencas*', held at the same centre (Pict. 8). In an interview led by Alfredo Aracil with Étika Makinal, member Ernesto Avelino was asked about the relationship that his group had with industry, machines and violence, all themes related with Italian futurism:

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

<sup>18</sup> Archivo de Artistas Asturianos, <http://www.laboralcentrodearte.org/es/recursos/media/archivo-artistas-asturianos> (Accessed 03/06/2014).

'Violence was one of the reasons of industrial aesthetic and it continues to be so, apart from the particular fact that my grandfather died in 1934. He was the second one to fall. He was a miner. He got up and took part in attacks before the first day of the revolution, and then took part in the occupation of military headquarters and in the Manzaneda battle. He died just after arriving in Uviéu (Oviedo). At a family level, the revolution of 1934 is very important to me. My grandfather is one of the Cyclops that emerged from the bottom of the Earth to attack the heavens. All of this is part of the family and social mythology in Mieres and Asturias. There is also an aesthetic violence which comes from the books we read. We knew Miguel Ángel Martín and Whitehouse. This group had a great effect on me. Later, the Marqués de Sade's books arrived. It was an aesthetic treatment of violence'.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Étika Makinal. *Ante todo, calma*. [http://radio.museoreinasofia.es/IMG/article\\_PDF/article\\_a493.pdf](http://radio.museoreinasofia.es/IMG/article_PDF/article_a493.pdf) (Accessed 03/06/2014).

How does this violence relate to the one latent in the Fluxus movement, in Darmstadt's summer courses or in the Art and Destruction seminar in London in the 1960s? Can we trace analogies? Would it be possible to build bridges between the violence in Ernesto Avelino's remarks with that of *Arenga a la retaguardia* by Francisco Franco, which is at the beginning of the *Necronomicón* by Marcelo Expósito, published in 1984?



(Pict. 8) Agustín Parejo School. *Málaga Euskadi Da*, 1986. It is included in the Étika Makinal group's correspondence, archived at the *Laboral Centro de Arte y Creación Industrial*

## SONM

Another archive consulted in our research has been SONM (*Fonoteca de Música Experimental y Arte Sonoro*), which was established from artist Francisco Lopez's personal collection. This archive is located at the *Centro Cultural Puertas de Castilla* in Murcia and it represents a unique model in the Spanish territory and on an international level, as

its virtual presence makes its geographical location irrelevant (Pict. 9). The archive's uniqueness is based on the cultural project that exists around the preserved materials: through concerts, projections and artistic and research residences, SONM promotes a creative culture of listening beyond the records it preserves. In the words of Francisco López: 'SONM sound archive has become an archive with regards to its public and cultural function, without having been an archive at an earlier stage. As previously mentioned, all this material has been preserved as an archive, only due to my interest and creative dedication'.<sup>20</sup>

If we navigate the online catalogue and refine our search from the perspective of genre, we will find intriguing categories such as: 'experimental', 'ambient/drone/minimalism', 'glitch/electronic', 'field recording/soundscapes', 'noise', 'sound poetry', 'contemporary/electroacoustic', 'sound installation/performance', 'improvisation/instrumental', 'industrial, music pioneers', and 'plunderphonics/plagiarism/turntablism'.

The SONM archive accepts donations from contemporary sound artists as a way of increasing its funds. Many of the records stored in shelves in alphabetical order at the centre in Murcia can be listened to via streaming, through their webpage [www.sonmarchive.es](http://www.sonmarchive.es). This cybernetic presence has created a community of listeners around the archive and new users register each month. The centre's commitment to providing access to its holdings becomes obvious in quotes like this: 'I was never interested in gathering it simply at home, in an unreachable personal collection. I believe that it is much more rewarding for it to have public access and use, both in its classical aspects of cultural, historic and research potential and in the less usual aspect as recombination material, a peculiar perspective, unusual or nonexistent in other archives, but characteristic of the material use within these communities of independent sound creators'.

<sup>20</sup> 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> (Accessed 03/06/2014).



(Pict. 9) View of SONM Fonoteca de Arte Sonoro y Música Experimental in the Centro Puertas de Castilla at Murcia, 2012

In this archive, alongside artists such as Valcarcel Medina or Llorenç Barber, we can find tapes from Evol (Roc Jiménez de Cisneros and Stephen Sharp), Ani Zinc, Orfeón Gagarin (Miguel Angel Ruiz), Oscar Barras, Nad Spiro or Xhed.

SONM's holdings are also key to understanding what was called 'electrodomestic music'<sup>21</sup> – sound production developed at home using affordable electrical equipment. Musicians such as Macromassa, Orfeón Gagarin or the Necronomicón compilation are examples of this type of music.

SONM would not have been able to gather its fonds without the direct exchange between artists, firstly by physical post and later via the Internet. Musicians and artists were exchanging much more than noise tapes, the designs of the packages were also of great importance and this might allow us to draw relationships with mail art.

## Sonoscop and Audiolab

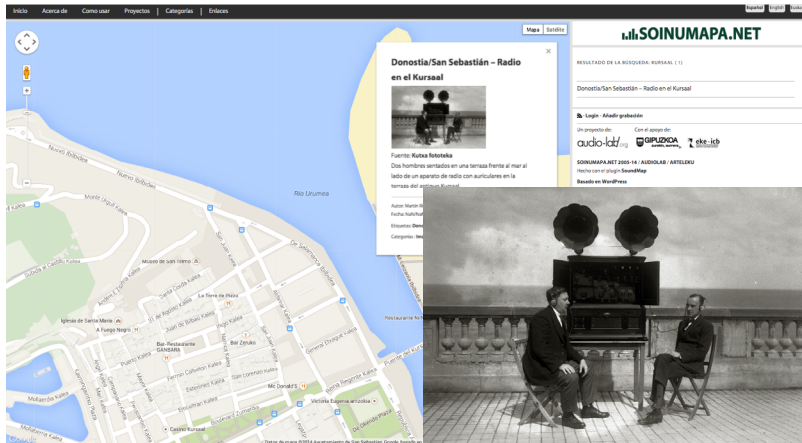
The Sonoscop archive contains 7,200 experimental music works. Half of them proceed from open calls related to the Zeppelin Festival or from the Orquesta del Caos' projects, both curated by composer José Manuel Berenguer. Currently, 4,835 works have been catalogued and can be consulted through a webpage or in person at the *Centro de Cultura Contemporánea* (CCCB) in Barcelona.

The sound recordings are kept on CDs or hard drives and are organised according to artistic criteria. The material is arranged using tags like 'industrial music', 'noise', 'trends', 'electro-acoustic music', 'sound landscape', conflict and agreement', 'text-sound composition' and 'sounds without cause', or by title, author, year, genre, music function, instruments, interpreters, associated materials or location in which the piece was produced.

Access to the pieces is complex: given that many of the sound pieces are multiphonic, it would be necessary to have a specific reproduction system. However University students and archivists still frequently consult the archive.

In a different league, Audiolab was officially formed in 2003 as part of the Arteleku cultural centre in Guipúzcoa, with the aim of supporting research and experimentation projects about music, sound and listening. Nowadays, a project to make its archive publicly available is underway and if we visit Audiolab's webpage, we can see that the archive section promises to soon feature recordings from the ERTZ music festival, the project [UN]COMMON SOUNDS 2005-2008, developed in Latin America and the project "Copy your idols!" 2007.

<sup>21</sup> '[The 1980s] began with the legendary Esplendor Geométrico single, Necrosis en la polola (Tic-Tac/EG.1981). Due to the instruments used (magnetic tapes and oscillators, basically), sounds were rough, squeaky and extremely aggressive. In these years, cheaper Japanese material started to be introduced in Spain. The electrodomestic music was born'. Article selected from Dossier: España electrónica, written by Oriol Rossell for the magazine VOICE n°16, <http://www.arrakis.es/~chiu/historia.htm> (Accessed 03/06/2014).



(Pict. 10) Detail from Martín Ricardo, *Radio en el Kursaal*, Donostia/San Sebastian. Kursaal Fototeca

As part of the Audiolab activities, Soinumapa is presented as a sound map and historical atlas of the Basque Country's sound heritage.

Soinumapa is not merely a map containing sounds though; it also takes advantage of potential sound in texts and images in order to recount a history of sound prior to the introduction of recording technology. Soinumapa transmits the importance of sound in language, cities, technology or nature. The map's geographical surface is presented as a structure that is simultaneously sonorous and visual making diachronic readings of history possible.

### **Memorabilia: What is (not) an archive but indeed makes it possible to think about one**

Memorabilia is a research project developed by Anna Ramos within the context of Radio Web MACBA and is composed of talks, podcast and interviews with different music collectors and amateur archivists. Radio Web MACBA, linked to the Barcelona Contemporary Art Museum, operates as a complement and extension of the museum's activities.

Memorabilia publishes original radio programmes that merge words and music from collectors of artist records (Ed Veenstra), traditional and ethnic music (Eric Isaacson of Mississippi Records, Mark Gergis of Sublime Frequencies, Brian Shimkovitz of Awesome Tapes from Africa), italo-disco (William Bennett of Whitehouse), new-age (Douglas McGowan), electronic music (Kees Tazelaar) or from sound memorabilia collectors such as Vicki Bennett (People Like Us), Jonny Trunk (Trunk Records) or Anki Toner. On Memorabilia,

one can also listen to the thoughts of amateur archivists like Kenneth Goldsmith of UbuWeb or Rick Prelinger of Prelinger Archives. The characters that appear in *Memorabilia* all operate on the fringes of institutions and traditional archival theory.

In a conversation between Jens Heitjohann and Anna Ramos, available on Radio Web MACBA's webpage<sup>22</sup>, Anna Ramos describes her understanding of the radiophonic project as an archive:

'[...] 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'.

By equating a virtual repository with an archive, we touch upon the issue of what is and isn't an archive and this motivates reflection on the new temporalities, introduced by digital space, in which the transient is confused with the permanent. Digital preservation, responsible for securing continuity for digital objects and collections, is riddled with unanswered questions related to formats, storage, standards and copyright. What is clear is that we should analyse the ways in which the transient can be made permanent, and the meaning of permanence in the digital sphere.

'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'.<sup>23</sup>

## Conclusions

Recordings isolate a sound environment so it can be repeated in this way taking ownership of another person's time and thus protecting sound against its own decay. Repetition is the key condition of preservation and, as Derrida argues<sup>24</sup> what makes the archive process possible and impossible at the same time. Repetition is a fever, an illness that implies destruction at the archive's core. In the archive, we deposit what we cannot keep in our memory, the traces, drafts and construction materials that reveal the processes behind many finished works.

In 2005, the journals *Zehar* and *Desacuerdos* published contents related to archives and sound. *Zehar* No. 56, entitled '*Mal de Archivo*', began with a text by Xabier Erkizia, '*Soinu komunak / Sonidos comunes*'. This piece of text dealt with the research experience during the project 'Un-Common Sounds' which was developed in

<sup>22</sup> Exploring, Documenting, Archiving: Radio Web Macba, The Internet-Radio of the Museu D'art Contemporani de Barcelona, [http://rwm.macba.cat/uploads/20121011/extra\\_rwm.pdf](http://rwm.macba.cat/uploads/20121011/extra_rwm.pdf) (Accessed 03/06/2014).

<sup>23</sup> Grubbs, David. *Records Ruin the Landscape*, Duke University Press, 2014, P. 124 (Accessed 03/06/2014).

<sup>24</sup> Derrida, Jacques. *Mal de Archivo, una impresión freudiana*, Trotta, Madrid, 1996. Available at <http://www.jacques-derrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm>.



Latin America and which ended up generating a documentary, a book and part of the soon-available Audiolab archive.

*Desacuerdos* launched a CD with a 'selection of music pieces' selected by José Iges, José Antonio Sarmiento and Victor Nubla<sup>25</sup>. This selection showcased the particular diversity of sound experimentation with examples of conceptual art, noise or contemporary music.

Nine years before publication of the text that concludes here, it was already obvious that, in addition to using books or exhibitions, history would also be recounted through the archive.

'However, what can be surely said is that if we should discover at any time what the problem of our time is, the first thing we would do then would be to go to the archive and see what we know about it, what drawing comes from the archive about the problem contents...'<sup>26</sup>

With this text we have initially intended to point out the location of the archives we can consult in order to start producing a history of sound art or experimental music in Spain. This is of particular significance now when these genres are becoming institutionalised through postgraduate studies in places such as the University of Barcelona, with its Master in Sound Art, the European University or the Katarina Gurska Music School. We are not expecting historians and sound artists to consult the archive with a desire to recount histories about fathers and pioneers but rather with the curiosity and amazement of a tourist travelling to a foreign country. The possibilities granted by digital archives for recombination of data and for inspiring new compositional techniques from its contents, make the archive an instrumental place to perceive the future of music. Or might it be that the proliferation of sound art and experimental music archives predict quite the opposite: a slow extinction of the possibility of experimenting with sound?

'Because this complete availability (that the past and the future have already been reduced to the present due to technology), if it does not increase our knowledge, it will indeed make us more ignorant of our own ignorance, since we confuse ability and immediate access with knowledge or cultural creation, when the latter can only take place where there is room for amazement and questioning, which are the incentives for knowledge and creative performance'.<sup>27</sup>

Secondly, this text has intended to open up paths towards the future sound archive, which is still to be produced. The apparent lack

<sup>25</sup> VV AA. *Desacuerdos 3*. Actar, Granada, 2005.

<sup>26</sup> Morey, Miguel. *El Lugar de todos los Lugares. Consideraciones sobre el archivo*. <http://www.gtr-cultural.com/test/arxiuprojecte/wp-content/uploads/2013/12/MaldeArchivo.pdf> (Accessed 03/06/2014).

<sup>27</sup> Pardo, José Luis. *La hipertrofia del presente*, *El País*, 7 January 2012, [http://elpais.com/diario/2012/01/07/cultura/1325890801\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2012/01/07/cultura/1325890801_850215.html) (Accessed 03/06/2014).

of resources for initiatives of a cultural nature and the complexity and speed at which changes occur in the digital environment, require a new institutional model that is designed for continuity and resistant to scarcity. This kind of institution will operate above the geographical territory, in the intermediate space between different sound archives, facilitating a constant exchange of sounds and resources.<sup>28</sup> This, at least for now, can only be done by conceptualising the archive contents as a community, an idea that reminds us of some 'model examples', such as UBU.com, European Acoustic Heritage or [un]common sounds. This model should support itself with an exhaustive cultural programme, which promotes the creation of a listening culture around the preserved sounds, because, if nobody is listening, none of this will make any sense. In this model, restrictive definitions of art, the very idea of nation, the idea of Spain, will end up diluted forever and, seen in this way, the utopia of the future archive is more than appealing.

<sup>28</sup> Some of the archive projects envisaged by the community in which Spanish operators took part include European Acoustic Heritage <http://europeanacousticheritage.eu>, with the participation of escoitar.org, [un]common sounds from Audiolab, <http://audio-lab.org/artxiboa/uncommon-sounds-2005-2008>, or the international UBU-Web, <http://ubu.com>, and with the cooperation of projects such as Radio Web Macba or Mediateletipos.net. Within an international context, there is DRAM, <http://www.dramonline.org>