
Ràdio

PID_00269058

Anna Ramos
Laura Romero

Temps mínim de dedicació recomanat: 5 hores




Anna Ramos

Responsable del projecte radiofònic en línia Radio Web MACBA i responsable del segell ALKU, plataforma pluridisciplinar que opera a partir de 1997. Des de tots dos espais desenvolupa projectes, instal·lacions i cicles entorn de la música per ordinador, l'àudio generatiu, la síntesi, els marges de la ràdio i altres àrees relacionades. Ha comissariat, al costat de Roc Jiménez de Cisneros, cicles de conferències, concerts i instal·lacions per al MACBA, Sónar, Espacio Cultural Caja Madrid i Cosmocaixa, entre altres, i ha presentat el seu treball a l'estranger. El 2012 va coeditar el llibre de l'artista danès Goodiepal *El Camino del Hardcore*. Des de l'any 2017 comissaria, al costat d'Alicia Escobio, el cicle de música *Lorem Ipsum*, que té lloc al MACBA.


Laura Romero

És radioartista, productora i investigadora en narratives sonores. Doctora en Comunicació, es va especialitzar en documental sonor a França i és professora-col·laboradora a la Universitat Oberta de Catalunya. Ha estat investigadora a la Universidade do Minho (Portugal). Imparteix tallers especialitzats d'àudio *storytelling* en diverses universitats i organitza regularment sessions d'escolta públiques. Els seus treballs han sonat en trobades i festivals com *Longueur d'Ondes* (França), *HearSay International Audio Arts Festival* (Irlanda) o *Radiodays Europe*.

L'encàrrec i la creació d'aquest recurs d'aprenentatge UOC han estat coordinats per la professora: Irma Vilà Òdena (2020)

Primera edició: febrer 2020

Autoria: Anna Ramos, Laura Romero

Llicència CC BY-NC-ND d'aquesta edició, FUOC, 2020

Av. Tibidabo, 39-43, 08035 Barcelona

Realització editorial: FUOC



Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.ca>

Índex

1. Pràctiques artístiques entorn de la ràdio i experiències radiofòniques. De les ones hertzianes a l'espai digital (per Anna Ramos)	5
1.1. La ràdio com a objecte	6
1.2. La ràdio com a instrument	16
1.3. La ràdio en l'espectre electromagnètic	28
2. Una aproximació a la ràdio creativa o ràdio d'autor (per Laura Romero)	39
2.1. La ràdio com a experiència acusmàtica i espai per a la creació artística	39
2.2. Llenguatge, escriptura i realització radiofònica	41
2.2.1. Els elements sonors	41
2.2.2. L'espai i la perspectiva	42
2.2.3. La continuïtat temporal i el muntatge	43
2.2.4. Una guia per a l'escolta de peces	45
2.3. Breu recorregut històric dels gèneres artístics radiofònics	47
2.3.1. Del radioteatre o radiodrama a la ficció sonora contemporània	47
2.3.2. El documental sonor o <i>radio feature</i>	51
2.3.3. La poesia sonora i la ràdio	55
2.3.4. Radioart i creacions sonores híbrides: obrint portes cap a l' <i>audio storytelling</i> contemporani	56
2.4. El boom del <i>podcasting</i>	58
Bibliografia	61

1. Pràctiques artístiques entorn de la ràdio i experiències radiofòniques. De les ones hertzianes a l'espai digital (per Anna Ramos)

«La plasticitat de la ràdio»¹, del que entenem com a radiofònic, abasta i s'estén en una pluralitat de pràctiques i formes d'abordar-la. Per poder comprendre i compartir aquesta multitud de maneres de pensar-la i practicar-la des de l'espai artístic, una possible estratègia podria consistir a desplegar la polisèmia continguda en la noció de ràdio:

- la ràdio quant a objecte
- la ràdio com a instrument
- la ràdio en l'espectre electromagnètic
- la ràdio com a espai de treball (l'estudi radiofònic)
- la ràdio com a mitjà

I en aquest exercici d'identificació de significats i significants, no s'han de passar per alt dues qualitats intrínseques de la ràdio, quant a infraestructura, això és: la seva **condició d'espai polític** regulat per l'estat i les lleis internacionals i, malgrat això, la seva **capacitat de generar comunitat(s)**.

La pràctica artística travessada per la ràdio es desenvolupa entre aquests diferents vèrtexs i interseccions, i és tal vegada a causa d'aquesta multitud de formes i maneres d'entendre-la que la seva aura i llenguatge o llenguatges segueixen formant part del vocabulari artístic contemporani, malgrat els desenvolupaments tecnològics, o gràcies a ells, que l'han trasplantat del seu mitjà «natural», les ones hertzianes, a l'espai digital, des del seu naixement a principis del segle XX. I és aquesta **polisèmia** també des de la qual s'articulen un catàleg de taxonomies o intents d'encapsular, diferenciar i delimitar pràctiques, que enalteixen, reivindiquen i fonen certes qualitats per sobre de les altres, en les quals «el radiofònic» es manifesta i es defineix ja sigui com a **ràdio art, art radio, transmission art, art transmèdia, art intermèdia, ràdio expandida...**

En aquesta primera part del mòdul², doncs, desenvolupem **els tres primers punts** d'aquest esquema –01 la ràdio quant a objecte, 02 la ràdio com a instrument i 03 la ràdio en l'espectre electromagnètic– i serà a través d'aquest recorregut que destacarem diferents **pràctiques artístiques entorn de la ràdio i les experiències radiofòniques**. Quedaran en el tinter altres dimensions summament rellevants que poden llegir-se des del prisma del que considerem artístic, però que, per qüestions d'espai, no podrem abastar. Si que apuntarem alguns dels noms i pràctiques clau, perquè el lector pugui seguir el seu propi full de ruta en l'exploració d'aquestes pràctiques. Cal dir que fins i tot veient-la

⁽¹⁾Foglia, E. *Ràdio Web MAC-BA*. Disponible a: <<https://rwm.macba.cat/es/especials/radioactividad-xrcb/capsula>>.

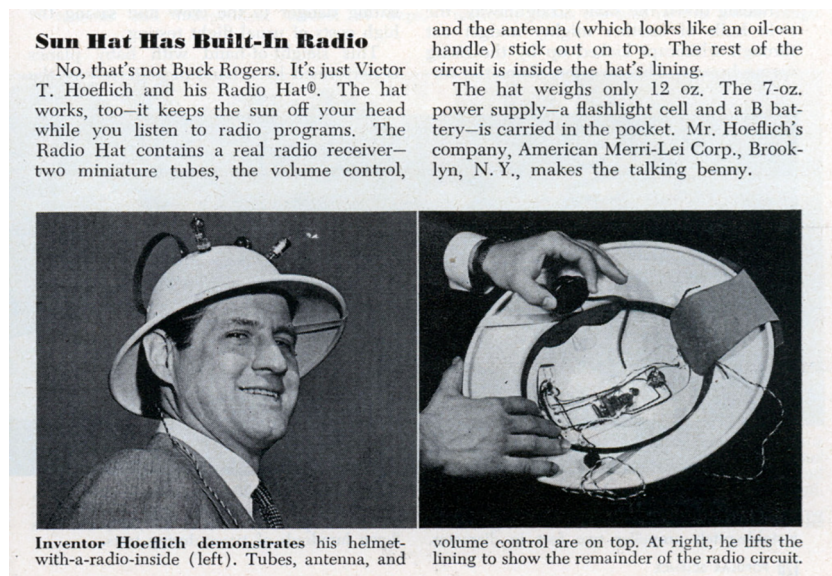
⁽²⁾Tots els enllaços d'aquest mòdul van ser consultats el 21/10/2019.

des d'aquests diferents angles, cap dels casos d'estudi proposats són estancs i en moltes ocasions podrien llegir-se perfectament des dels altres dos vèrtexs proposats.

1.1. La ràdio com a objecte

La ràdio com a objecte es va incorporar en el llenguatge plàstic contemporani molt relacionada amb el seu descobriment com a **mitjà de comunicació de masses**.

Figura 1. *Radio Hat*.



Font: <<https://www.thevintagenews.com/2016/05/25/37962-2/>>.

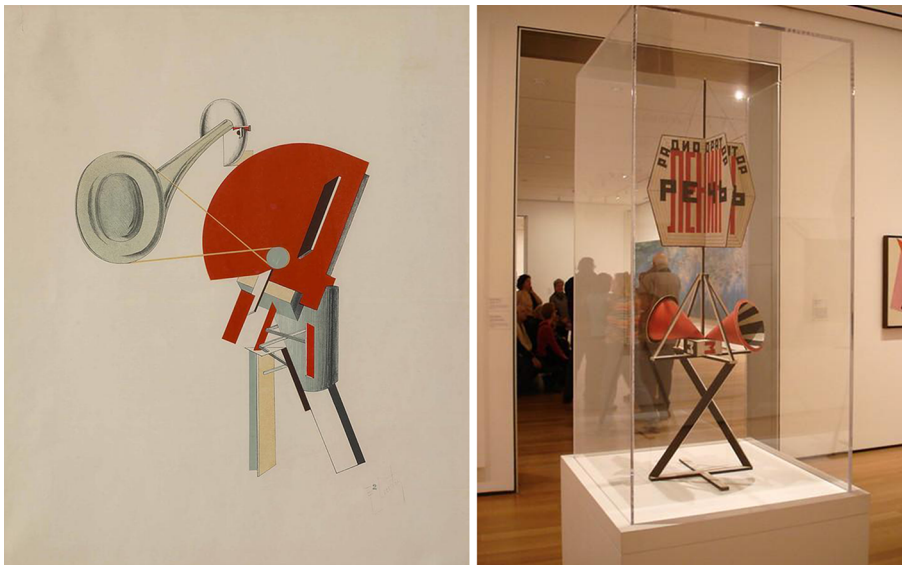
El 1920, **Marconi** inaugura les primeres retransmissions radiofòniques i, un any més tard, el bloc soviètic ja l'ha identificat com una eina fonamental per a la construcció del seu **projecte polític**. Ja el 1921, el poeta i artista **Velimir Khlebnikov** especula en el text «La ràdio del futur» sobre l'horitzó d'utopies i possibilitats que s'obren, dibuixant una associació necessària entre **ràdio i art**, i convidant els artistes «del bolígraf i del pinzell» [...] i «de les idees» a treballar amb aquest nou mitjà i des d'ell. Va imaginar ja dispositius per generar comunitat i espai públic com els «ràdio clubs», els «ràdio auditoris» i les «ràdio escoles». El seu escrit, al costat de la construcció de la torre de Shújov de Moscou, icònica estructura hiperboloide encarregada per Lenin i construïda entre 1920 i 1922 per a la retransmissió de ràdio, va alimentar l'imaginari d'antenes, parlants i aparells de ràdio que van començar a aparèixer i habitar les pintures, els dibuixos i els cartells propagandístics del constructivisme rus, des de El Lissitzky fins a **Gustav Klutssis**.

Figura 2. *Radio 1925*. Found in the collection of the Russian State Library, Moscow i *Radio Orator № 4 1922* de Gustav Klutsis.



Font: <<https://www.gettyimages.es/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/radio-1925-found-in-the-collection-of-the-fotograf%C3%ADa-de-noticias/464432391>> i <http://www.artterritory.com/en/texts/reviews/2478-constructivists_kitchen/>.

Figura 3. *Radio Announcer* i de El Lissitzky *Maquette for Radio-Announcer* de Gustav Klutsis.



Font: <<https://pixels.com/featured/1-radio-announcer-el-lissitzky.html>> i <<https://www.flickr.com/photos/15813219@N00/2050956726>>.

El lituà Gustav Klutsis és tal vegada un dels artistes més emblemàtics per a il·lustrar aquesta intersecció entre la **fascinació pel dispositiu**, l'aparell tecnològic –l'objecte–, i la seva **pràctica artística**, explorant i reivindicant l'estètica **d'allò radiofònic** mitjançant nombrosos cartells i el disseny de maquetes del que anomenaria «ràdio oratoris»: una proposta de dispositiu en forma de **quioscs multimèdia** –que incloïen també pantalles o miralls– semiportàtils de propaganda política que havien de ser instal·lats als carrers de Moscou. In-

Reflexió

Ha estat interessant descobrir, en el procés de recerca per a aquest text, que l'autoria de les maquetes atribuïdes a Klutsis han estat contestades pels conservadors del MoMA.

terpretat per l'acadèmic Klemens Gruber aquest «aparell no assegura solament la transmissió de la informació, sinó que representava alguna cosa semblat a l'home, alguna cosa humana».

Es tracta d'una reflexió molt primerenca sobre el mitjà, que amb prou feines deu anys més tard torna a revisar-se, primer de la mà de Bertolt Brecht, en l'article «The Radio as an Apparatus of Communication». Ens detindrem, no obstant això, en l'any 1933, quan va tornar a ser radicalment resignificat i reimaginat en el manifest futurista titulat *La radia*. En les seves línies, **F. T. Marinetti** i **Pino Masnata** apel·laven a «un nou art que comença on acaben el teatre, el cinema i la narrativa». El text, interpretat per l'artista de ràdio i activista Dan Lander, a «Radiocasting: Musings on Radio and Art»:

«assenyala una clara comprensió de les implicacions inherents a la capacitat de les noves tecnologies per permetre una presència simultània, una desmaterialització, un "organisme". Marinetti i Masnata van captar el que des de llavors s'ha convertit en un corpus teòric sobre la comunicació de masses pel que fa als artistes que treballen en els mitjans de comunicació. La seva referència a l'ús de la "interferència entre estacions" es posa en evidència avui dia en moltes obres d'artistes que apunten a la saturació de les ones radiofòniques i a consideracions conceptuals del soroll com a informació. "La Radia" prediu el canvi d'un món industrial a un món postindustrial, d'una era de les màquines a una era electrònica, que va més enllà de la ràdio cap al tipus de societat global de la informació que tenim ara».

Així, l'aparell de ràdio i el seu imaginari (antenes, circuits, parlants, transistors) es mostren en obres artístiques de diferent índole (pintura, escultura, instal·lacions...) al llarg dels segles XX i XXI com un **dispositiu icònic que agrega veus, significats, connexions** i obre la possibilitat de **noves lectures i crítiques sobre contemporaneïtat i des de la contemporaneïtat mateixa**. Sense voler caure en el catàleg detallat, ens detindrem en alguns exemples que considero representatius, ja sigui per la seva capacitat d'avançar-se a uns altres, per l'eficàcia del gest artístic o per la contundència en el missatge, o per la seva rellevància o dimensions.

El relat històric i l'autoria artística contestada

<<https://stories.moma.org/a-critical-look-how-science-cast-doubt-on-a-sculpture-attributed-to-gustav-klutis-f750dcd77b36>>.

Lectura recomanada

Marinetti, F. T.; Masnata, P. (1933). «La Radia. Manifesto futurista d'octubre». *Gazzetta del Popolo*. <http://www.kunstradio.at/2002A/27_01_02/laradia-i.html>.

Figura 4. Takis, *Signal Insect-Animal of Space* (1956) i Jean Tinguely, *Radio-Skulptur* (1962).

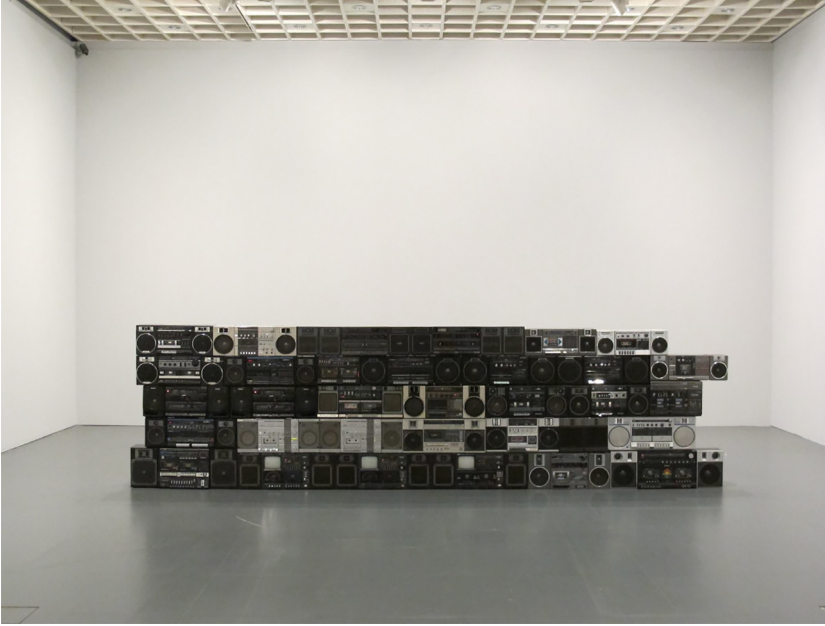


Font: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/takis-signal-insect-animal-of-space-t00731>> i <<https://www.wikiart.org/en/jean-tinguely/radio-skulptur-1962>>.

Segons expliquen les cròniques, en un viatge de Londres a París el 1955, en el temps d'espera en l'estació de tren de Calais, l'artista autodidacta grec **Takis** es va fixar en el paisatge que dibuixaven les antenes. La sèrie d'escultures *Signaux* formen part d'aquest esforç per a trencar amb les convencions del que s'entenia per escultòric, una obstinació que desenvoluparà generosament al llarg de la seva longeva trajectòria. Les llargarudes antenes d'*Insect-Animal of Space* (1956), per exemple, semblen receptors de ràdio que connecten amb un món més enllà del que entenem i coneixem. Una altra referència paradigmàtica són les antenes i els aparells de ràdio de les escultures cinètiques del suís **Jean Tinguely**, com *Radio Skulptur*, *Radio No. 1- 55555*, o *Radio Drawing*, realitzades en els anys seixanta.

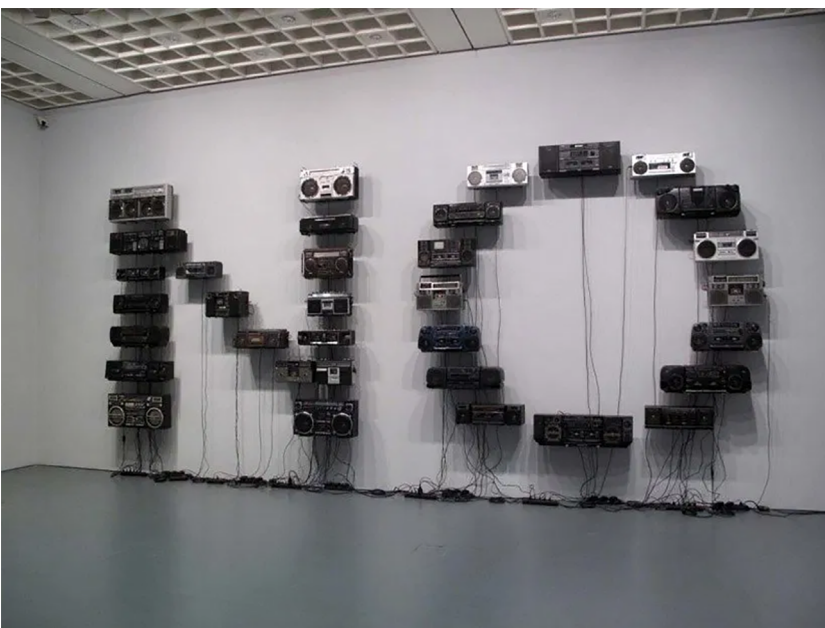
Passem del compost, referència o citació a l'objecte, a l'escultura i/o instal·lació mastodòntica, en la qual l'aparell s'usa a més de per la seva extraordinària capacitat de concentrar significats, usos i potencialitats, com a maó (sonor).

Destaquem aquí quatre exemples d'artistes, que, per diverses raons, considero especialment significatius, i un cinquè que, per les seves dimensions, és impossible obviar.

Figura 5. Rui Toscano, *Bricks are Heavy* (1994).

Font: <https://www.postermonstra.com/en/portfolio_page/rui-toscano/>.

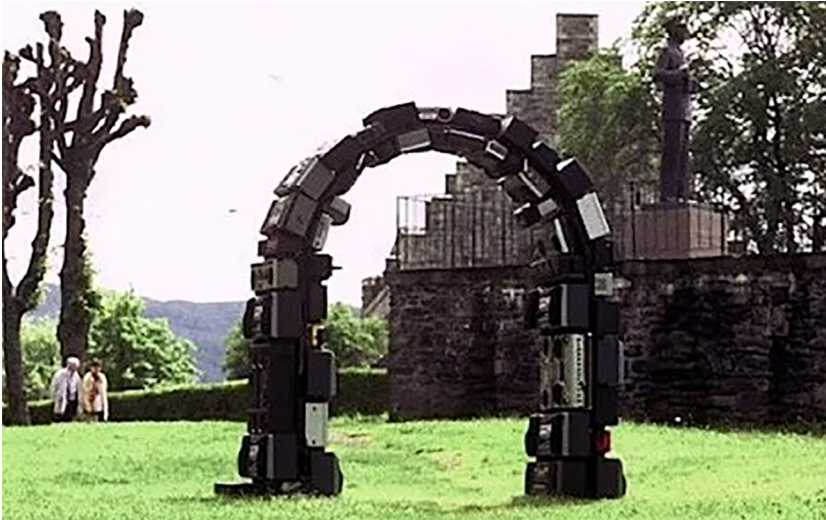
Bricks are Heavy (1994) va ser la primera d'una sèrie d'obres de l'artista portuguès **Rui Toscano** en les quals els radiocassetts són alhora material escultòric i altaveus, en un simple i reduït gest que **uneix objecte, so i llenguatge**. Aquest gran mur de catorze radiocassetts, de diferents colors i grandàries (tot i així, d'aspecte més aviat uniforme) fa l'ullet al grup de Riot Grrrls L7 amb el seu títol. És més, en la instal·lació cada radiocasset reproduïa música encarregada específicament per a la peça, fonent així dos llenguatges artístics *a priori* irreconciliables: la finesa i altitud del minimalisme (que suggereix visualment la peça i que sovint referencia Rui Toscano) amb la música i cultura popular del moment.

Figura 6. Rui Toscano, *No Saying Yes* (2002-2013).

Font: <<http://www.dximagazine.com/2013/04/25/el-radio-cassette-mucho-ruido-y-mucho-arte/>>.

Al llarg de la seva trajectòria, Toscano repeteix aquesta mateixa estratègia amb disposicions i referències diferents: el 1995 *They Say We're Generation X, But I Say We're Generation Fuck You!* dibuixava una *X* a la paret citant un text de Cypress Hill; a *T* (1998) els seus radis escriuen una *T* majúscula; *No Saying Yes* (2002-2013) mostra un descomunal monosíl·lab «no» que contradiu sonorament el missatge que es llegeix; a *Light Corner* (2006) el dispositiu suggereix una cantonada, i a *The Dawn of Man*, una vertical de radiocassetts sorgeix del sostre fins a gairebé tocar el terra, en una espècie de torre de babel al revés. **Alta i baixa cultura s'acoblen a través d'un objecte de consum**, que quan va començar la sèrie era ubic i, en qüestió de vint anys, haurà entrat en desús.

Figura 7. Maia Urstad, *Stations* (1999).



Font: <<https://resonancenetwork.wordpress.com/tag/maia-urstad/page/2/>>.

Figura 8. Maia Urstad, *Sound Barrier* a la instal·lació de 2008.



Font: <<http://www.maia.no/sound-barrier>>.

Figura 9. Maia Urstad, *Meanwhile in... Shanghai* (2011).



Font: <<http://www.maia.no/meanwhile-in-shanghai>>.

L'artista noruega **Maia Urstad** destaca també pel seu interès a explorar l'**encreuament entre tecnologia, comunicació i so**. En aquesta cruïlla, l'ús i referència a l'aparell de ràdio ocupa un espai prominent en el seu corpus artístic. El seu afecte per la ràdio parteix de la seva pròpia biografia, però també articula una reflexió profunda sobre el trànsit cap a l'**obsolescència tecnològica**.

La monumentalitat de les seves escultures amb ràdios, en les quals la ràdio opera com a **maó i altaveu** alhora, és una de les seves tàctiques per a al·ludir a aquestes reflexions. A *Stations* (1999) dibuixava un arc construït mitjançant aparells de ràdio a l'espai públic; a *Sound Barrier* repeteix l'operació proposant un mur de radiocassetts; a *Meanwhile in... Shanghai* les seves ràdios penjants proposen una espècie de laberint, i a *Murmur* se suspensen sobre cables formant una ona sinusoidal. A la ràdio, aquest objecte en procés de descatalogació amb un passat recent tan vibrant i un futur en contestació, encara li queden usos, escoltes i possibles significats.

Sobre l'obsolescència

Consulteu el podcast de l'artista a Ràdio Web MAC-BA. Disponible a: <<https://rwm.macba.cat/es/sonia/maia-urstad/capsula>>.

Figura 10. Cildo Meireles, *Babel* (2001).

Font: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/meireles-babel-t14041>>.

Ara bé, si parlem de monumentalitat, a aquesta justament apunta *Babel*, de **Cildo Meireles**. L'artista conceptual i escultor brasiler proposava el 2001 una torre de forma cilíndrica de cinc metres d'alt i dos d'ample, que s'alça fins al sostre expositiu i que està construïda amb ràdios, totes elles sintonitzades en diferents emissores. A *Babel*, la ràdio exorcitza multitud de significats, des de la referència bíblica evident a l'univers borgià –en referència al text *La biblioteca de Babel* de 1941–. Es tracta d'una «torre de la incomprensió» en la qual els aparells de ràdio parlen en **present continu**:

«Hi ha peces que et sorprenen positivament. *Babel*, quan la vaig fer al Brasil per primera vegada el 2006 [...] totes les emissores estaven emetent partits de futbol. Després al setembre a Sao Paulo era vespre d'eleccions i a totes la ràdios (estaven) les mentides dels polítics. Ara, al Brasil, si munto *Babel* i la sintonitzo, es converteix en una torre evangèlica, perquè els evangèlics van anar comprant totes les emissores del mercat. Llavors és una mica com un sensor ideològic, dona una mica la idea del context sonor de l'aire.»

Font: Conversa no publicada amb Cildo Meireles.

Vídeo relacionat

<<https://www.youtube.com/watch?v=446zjbyz10>>.

Figura 11. Nam June Paik, *Bakelite Robot* (2002).



Font: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/paik-bakelite-robot-t14340>>.

El quart exemple és *Bakelite Robot* (2002) de **Nam June Paik**. La baquelita va ser el primer plàstic de producció massiva i un dels primers a entrar en les llars americanes. Amb aquest material de color entre marró i negre es van modelar els diferents models i carcasses de les cada vegada més accessibles i ubiqües ràdios a la fi dels anys quaranta, una imatge que va quedar gravada per sempre en l'imaginari col·lectiu a través de pel·lícules, productes efímers i documents d'arxiu de l'època. El cos construït amb ràdios *vintage* d'aquesta peça tardana de Nam June Paik rememora aquell moment en el qual la **tecnologia i el plàstic**, que és del que parla l'obra, van passar a **cohabitar l'espai domèstic**, fent servir el seu vocabulari plàstic, això és, recorrent a l'aparença icònica d'aquestes ràdios.

Figura 12. Viačeslaves Mickevičius i Ieva Makauskaitė, *One Wave* (2019).



Font: <<https://welovelithuania.com/en/largest-radio-installation-record-has-been-set-in-vilnius-to-mark-the-baltic-chain-rally-of-1989/>>.

Tanquem aquest capítol amb el rècord mundial, registrat per Guinness, que molt recentment ha aconseguit la instal·lació de ràdios *One Wave* de **Viačeslaves Mickevičius i Ieva Makauskaitė**. Amb motiu de la commemoració oficial a Vílnius del 30 aniversari de la via Bàltica, els artistes lituans han concebut una macro carcassa amb més de dues mil ràdios donades com a record a la manifestació popular pacífica que el 23 d'agost de 1989 va formar una cadena humana que abastava 650 quilòmetres i unia dos milions de persones per expressar el desig comú d'Estònia, Letònia i Lituània d'independència de la Unió Soviètica. De la mateixa manera en què la ràdio va articular la protesta, segons apunta Mickevičius, aquesta estructura de 19 metres d'ample i 16 d'alt, retorna el tribut al mitjà, trenta anys més tard. En els seus altaveus, sona a l'uníson l'himne *The Baltics are waking up*.


1.2. La ràdio com a instrument

Figura 13. John Cage, *Radio Music* (1956).

PART A OF RADIO MUSIC to be played alone or in combination with Parts B-II. In 4 sections (I-IV) to be programmed by the player with or without silence between sections, the 4 to take place within a total time-length of 6 minutes. Duration of individual tunings free. Each tuning to be expressed by maximum amplitude. A _____ indicates 'silence' obtained by reducing amplitude approximately to zero. Before beginning to play, turn radio on with amplitude near zero.

John Cage
Story Point, N.Y.
May 1956

105	(I cont.)	107	(IV cont.)	91
_____		_____		_____
125		69		146
55		107		69
_____	II	56		_____
91		124		97
60		125		_____
69		_____		91
76		120		156
112		55		_____
56		56		55
_____		125		155
86		69		128
73		84		_____
127		120		138
73	III	_____		_____
148		76		107
76		_____		_____
109	IV	99		99
63		_____		_____
67		69		153
91		_____		63
86		_____		_____
73		_____		_____



Copyright © 1961 by Henmar Press Inc., 373 Park Avenue South, New York 16, NY

7/1/70

Font: <<https://johncagetrust.blogspot.com/2012/02/radio-music-impossible-beyond-2017.html>>.

La ràdio com a generadora de paisatges sonors (*soundscape*s) o font sonora es trobava ja en alguns dels exemples esmentats anteriorment. Dins del projecte soviètic, Dziga Vertov va reclamar fins i tot aquest espai per a retransmetre el so del proletariat (fàbriques, cadenes de muntatge, mines...) en el seu manifest *Radio Pravda*, com a tàctica de contagi revolucionari:

«[...] no ens prepararem amb representacions d'òpera o teatre. Estarem disposats a oferir als proletaris de tots els països la possibilitat de veure i sentir tothom de forma organitzada. De ser mútuament vistos, escoltats i compresos.»³

⁽³⁾La cita completa: «Defenseu l'agitació amb fets, no solament vinculats a la vista, sinó també i en la mateixa mesura, a cau d'orella. Com podríem establir una relació auditiva amb la primera línia de front del proletariat mundial? [...] Una vegada organitzada i muntada, la presentació de qualsevol enregistrament de so pot ser fàcilment difosa a Radio Pravda. Per tant, és possible emetre, en totes les emissores de ràdio, un percentatge de radionovel·les, ràdio concerts i notícies "preses directament de la vida dels pobles de diferents països". Una cosa que adquireix una importància fonamental per a la ràdio és el "reportatge radiofònic, sense paper ni distància" (Lenin), en comptes d'emetre *Carmen*, *Rigoletto*, novel·les, etc., amb les quals es va iniciar l'emissió radiofònica. [...] Contra el "cinema artístic", oposem Kino-Pravda i el Cinema-Ull; contra la "radiodifusió artística", oposem Radio-Pravda i el Ràdio-Orella. [...] I no ens prepararem amb representacions d'òpera o teatre. Estarem disposats a oferir als proletaris de tots els països la possibilitat de veure i sentir tothom de forma organitzada. De ser mútuament vistos, escoltats i compresos.»

Vertov, D. Disponible a: <<http://www.ubu.com/sound/vertov.html>>.

És més, segons explica Kevin Concannon a «Cut and Paste: Collage and the Art of Sound»:

«Marinetti va compondre cinc peces per a la ràdio en la dècada de 1930 que prefiguraren experiments amb música contemporània quinze anys després. Unint sons diferents com l'aigua, el foc i les veus humanes, va crear la seva ràdio *síntesi*».

Des de l'avantguarda artística, **John Cage** va incorporar l'aparell a les seves composicions i va visitar freqüentment els estudis de ràdio,

«però no tant pel fet radiofònic en si, sinó per les possibilitats creatives de generació i manipulació de so que oferia la maquinària de les estacions de ràdio. Quan aquestes màquines van ser superades per les dels grans estudis de creació i recerca del so, Cage no va tenir cap inconvenient a recórrer a aquestes noves estructures per dur a terme els seus encàrrecs radiofònics, que no van ser mai gaire específics d'aquest mitjà».

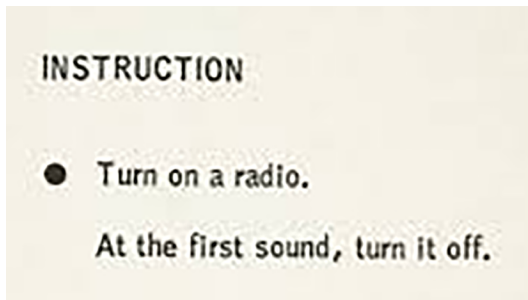
Disponible a: <<https://rwm.macba.cat/es/cage-josemanuel-berenguer-carlos-gomez/>>.

Ja el 1939, Cage va concebre *Imaginary Landscape No. 1*, la primera peça de la història amb una partitura per a tocadiscs i una ràdio. Tal com anota Jon Leidecker a «Radio Music»:

«no és casualitat que la partitura indiqués específicament que havia de tocar-se en un estudi de ràdio per a la seva retransmissió en directe, on era més fàcil trobar l'equip necessari, i que els estudis de ràdio seguissin demostrant que eren llocs essencials per al desenvolupament de la música electrònica».

El 1945 estrena *Credo in Us*, en què un dels intèrprets s'encarrega de la ràdio, i el 1951 a *Imaginary Landscape No. 4* proposa dotze ràdios per a vint-i-quatre músics. Entre molts altres exemples, cal destacar aquí *Speech* (1955), en què dos locutors llegeixen notícies recents acompanyats de cinc ràdios, o la partitura de *Radio Music* (1956), que alternava seqüències de freqüències radiofòniques amb silenci.

Figura 14. George Brecht, *Instruction from Water Yam* (1963).



Font: <<https://www.moma.org/collection/works/156502>>.

De la mateixa manera, la ràdio encaixa a la perfecció en el programa col·lectiu de Fluxus, per influència directa de John Cage, però també per la seva ubiqüitat, portabilitat i facilitat d'accés. El 1963, *Instruction from Water Yam* de **George Brecht** proposa: «Encén una ràdio. Al primer so, apaga-la». Aquesta obra succeïa a una proposta anterior, *Candle Piece for Radios*, en què se suggeria una espècie de joc amb ràdios i espelmes, que acabava quan les instruccions per als intèrprets eren consumides per la flama d'una espelma. Aquest mateix any Nam June Paik escriu a màquina la seva *Sonatine for Radio* i el 1964 **Joe Jones** proposa una ràdio per a sords, en un gest tan simple com gargotejar *Radio for the deaf* en una ràdio portàtil Panasonic.

Figura 15. Joe Jones, *Radio for the Deaf* (1964).



Font: <<https://www.moma.org/collection/works/132104>>.

Figura 16. Robert Rauschenberg amb Toby Fitch, Harold Hodges i Billy Klüver, *Oracle* (1962-1965).



Font: <<https://www.moma.org/audio/playlist/40/654>>.

Robert Rauschenberg –que havia passat per Black Mountain i va tenir John Cage com a mentor– va incorporar també la ràdio i la seva *soundscape* en el complex assemblatge de rebuigs d'*Oracle* (1962-1965). Hi proposava un dels seus «Combines», que funcionava així mateix com una instal·lació sonora, en la qual ferralla i trossos d'objectes mundans componen una metaestructura, en la intersecció entre art i vida. La destaquem perquè, com no, incloïa el paisatge sonor de cinc ràdios amagades.

Inspirades en les estratègies dadaïstes, les peces de retall (*cut-up*) de **William Burroughs** de mitjan els seixanta també van recórrer al dial radiofònic com a mètode per a generar aleatorietat i text en els seus experiments de collage sonor. La veu inconfusible de Burroughs juga a un diàleg impossible amb la ràdio sobre fatalitats i mort a *Puertos de los Santos* (circa 1965). I com molt bé apunta John F. Barber:

«aquests treballs van inspirar Brion Gysin i William S. Burroughs, les pioneres tècniques de retall dels quals per a enregistrament, edició i empalmament de cintes segueixen sent utilitzades pels artistes de ràdio per a desafiar la radiodifusió convencional».

Disponible a: <<http://hyperrhiz.io/hyperrhiz17/essays/4-barber-radio-art.html>>.

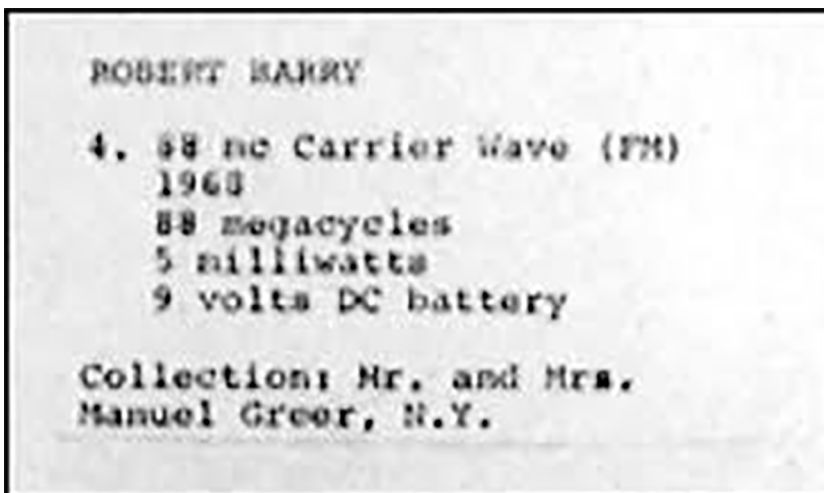
Molt diferent és l'aproximació de **Maryanne Amacher**, que el 1967 proposa la complexa logística de *City Links*, una peça duradora per a ràdio que usava cinc micròfons instal·lats en diferents localitzacions de la ciutat de Buffalo, en una performance telemàtica que havia de retransmesa en directe en WBFO al llarg de vint-i-vuit hores i que es repetiria en altres localitzacions en vint-i-dues ocasions, fins a l'any 1981.

«En els meus primers treballs amb so vaig desenvolupar la idea de telepresència sònica, introduint l'ús de telecomunicacions en les instal·lacions sonores. En les instal·lacions *City-links #1-22* (1967-), els sons d'un o més entorns remots (en una ciutat o en diverses) es retransmeten "en viu" a l'espai d'exposició, com un entorn sonor continu. Produeixo les instal·lacions *City-links* utilitzant teleenllaços en temps real per a transmetre el so dels micròfons que col·loco en els entorns seleccionats, espaiant aquestes obres amb diferents entorns sonors: ports, acereries, torres de pedra, molins fariners, fàbriques, sitges, aeroports, rius, camps a l'aire lliure, empreses de serveis públics, i amb músics *in situ*. L'aventura rau a rebre espais sonors en viu des de més d'un lloc al mateix temps: la torre, l'oceà, el molí abandonat. Els entorns remots de so entren als nostres espais locals i es converteixen en part de les sales.»

Disponible a: <<http://ludlow38.org/exhibitions/maryanne-amacher-city-links/>>.

Kurzwellen (ones curtes) va ser la primera d'una sèrie d'obres de **Karlheinz Stockhausen** en què el compositor es planteja treballar en processos i per a això recorre, entre altres instruments, a un receptor d'ona curta. Conscient dels experiments de Cage, però amb una agenda molt diferent en ment, la peça de Stockhausen, composta el 1968, parteix d'unes instruccions clares per a una paleta de sons variable i convida els intèrprets a la imitació i posterior transformació i diàleg. En aquest algorisme, la ràdio opera com un instrument més de l'equació.

Figura 17. Robert Barry, *88 mc Carrier Waves (FM)* (1969).



Font: <<http://www.noshowmuseum.com/en/1st-b/robert-barry>>.

Sobre *Puertos de los Santos*

Així la dissectiona el crític i escriptor britànic Jon Savage a *Frieze*: «Principalment el que se sent és Nova York i Estats Units a mitjan seixanta. Els camions de bombers rugeixen en passar, anul·lant qualsevol significat i sensació. La ràdio parlotreja sense parar, intercalant sentiments ombrívols i anuncis agressius amb guerra, diners i caos. Com Andy Warhol, Burroughs era un *outsider* que va veure la pulsio de mort que subjeia, i segueix subjaiant, sota la propaganda materialista del seu país».

Disponible a: <http://www.ubu.com/sound/burroughs_english.html>.

Un any més tard, el 1969, l'enunciat de *88 mc Carrier Waves (FM)* i *1600 kc Carrier Wave (AM)* (1968) del conceptualista **Robert Barry** es va posar en pràctica a l'espai expositiu de Seth Siegelau a Manhattan, totalment buidat durant la mostra. L'obra proposava l'escolta de transistors de ràdio sintonitzats en les freqüències proposades en els seus títols, al mateix temps que desafiava novament l'espai i l'objectualitat de l'art en un treball en l'espai i amb l'espai a través del so. En una entrevista de 1969, Robert Barry parla així de la peça:

«El meu pare, que és enginyer elèctric i sempre ha treballat amb ones portadores i transmissors de ràdio, em va ajudar des de petit, i això és el que vaig aprendre de tot allò. Suposo que va ser el primer art invisible. No podia ser percebut directament. I a «January 1968 Show» (Seth Siegelau) vaig incloure diverses peces d'ona portadora. Una es deia *88mc Carrier Wave (FM)* i l'altra *1600 kc Carrier Wave (AM)*. En no poder fotografiar una ona portadora, vam haver de fer fotos del lloc on era l'ona portadora. Les ones portadores tenen qualitats molt belles. Per exemple, viatgen a l'espai a la velocitat de la llum. Poden romandre tancades en una sala. La naturalesa de les ones portadores en una habitació –especialment l'FM– es veu afectada per les persones. El cos humà, com se sap, és en si mateix un dispositiu elèctric i, igual que una ràdio o una màquina d'afaitar elèctrica, té efectes en les ones portadores. Les ones portadores formen part de l'espectre electromagnètic en el qual també s'inclouen les ones lluminoses. Una ona portadora és una forma d'energia. Les ones lluminoses estan fetes del mateix material que les ones portadores, només que tenen una altra longitud. Una persona també és font d'algun tipus d'ona portadora. Diguem-ne telepatia. La forma d'una peça es veu afectada per la naturalesa del material de què està feta. La forma canvia com a resultat de les persones que estan a prop, encara que elles no poden ser conscients que intervenen en la forma real de la peça, perquè no poden percebre-la.»

Disponible a: <http://www.ubu.com/papers/barry_interview.html>.

Igualment, l'artista **Max Neuhaus**, sempre interessat a repensar l'auralitat a l'espai públic, s'ocupa de l'espai radiofònic el 1977 quan proposa *Radio Net*. Segons les cròniques, Neuhaus havia col·laborat en la logística de *City Links* de Maryanne Amacher i en aquesta nova **performance telemàtica** convida una audiència nacional a trucar per telèfon a la seva estació de ràdio local... i xiular. A partir d'aquestes trucades, es generaven bucles (*loops*) automàtics que compondrien una composició col·lectiva de dues hores de durada. Com més trucades, més complexa seria la textura emesa. Una instrucció simple, per a una peça sonorament molt rica, que insistia en el seu esforç per a sortejar l'elitisme de la nova música i pensar-la per a un públic més ampli. Descrita pel mateix Neuhaus:

«En tots els meus treballs anteriors havia mantingut la naturalesa dels sons telefònics perquè cada persona que truqués decidís per si mateixa. En aquest cas, vaig voler donar indicacions per intentar anar més enllà de l'etapa «Escolta, és la meua veu a la ràdio» i endinsar-me en l'escolta mútua. La qüestió era quin tipus d'indicació havia de donar-se: com pot indicar-se alguna cosa a tal vegada mig milió de persones de diferents procedències, intencions i formes d'interpretar? Vaig decidir demanar-los simplement que xiulesin. Els resultats de demanar a mig milió de persones que facin qualsevol cosa, fins i tot alguna cosa tan simple com xiular, és obvi que seran diversos. Algunes ho faran, d'altres no. Les que ho facin triaran com o què xiular. Encara que pugui semblar una petició molt específica, per a mi va ser un indicador prou ampli per a proporcionar-me un cos de material sonor per a la meua obra.»

Neuhaus, M. (1994). «Rundfunkarbeiten und Audium». Dins: *Transit*. Viena: Zeitgleich (pàg. 21-23). Disponible a: <<http://www.kunstradio.at/zeitgleich/catalog/english/neuhaus2b-e.html>>.

Radio Net va ser tal vegada l'intent de musicalitzar experiments previs de Neuhaus amb ràdios, com *Public Supply I* (1966) i *Drive-In Music* (1967). La primera assajava ja un sistema per a connectar l'estudi radiofònic amb la línia telefònica en una complexa composició de trucades –deu línies alhora– entremesclades amb soroll i acoblaments. Neuhaus recorda el moment:

«Em vaig adonar que podia obrir un nou horitzó en l'estudi de ràdio amb el telèfon; si instal·lava línies telefòniques a l'estudi, qualsevol podia entrar-hi sònicament des de qualsevol telèfon. En aquell moment no hi havia cap programa de trucades en directe. [...] Encara que no vaig ser capaç d'articular-ho el 1966, ara, després d'haver treballat en aquesta idea durant molt temps i d'haver-ne parlat i d'haver-hi pensat, sembla que del que es tracta en realitat en aquestes obres és de proposar la reinstauració d'un tipus de música de la qual ens hem oblidat i que és potser l'impuls original de la música en l'home: no fer un producte musical per a ser escoltat, sinó crear un diàleg, un diàleg sense llenguatge, un diàleg sonor.»

Disponible a: <<http://www.medienkunstnetz.de/works/public-supply-i/>>.

A més, *Drive-In Music* és considerada la seva primera instal·lació sonora; en aquesta peça, nou transmissors de ràdio instal·lats en arbres abastaven 600 metres de Lincoln Parkway a Buffalo per ser rebuts a les ràdios dels automòbils que distretament creuessin el seu rang de transmissió. L'emissió variava segons el trajecte, la velocitat i la posició de cada vehicle, així com de la meteorologia.

Les propostes de la sèrie de programes produïts pel departament musical de KPFA (dirigit pel compositor **Charles Amirkhanian**, vinculat també a la tradició de la poesia sonora i el molt radiofònic *text-sound*), des de 1969 fins a 1971, mereixen també una parada en aquest trajecte. Titulada *Radio Event* i numerada serialment, en cadascun dels seus episodis es convidava un artista a ocupar la seva emissió amb una proposta «participativa», que trenqués amb la idea de l'oient «passiu». Fregant el *happening*, la *performance* i pensant sempre des del sonor, Charles Amirkhanian proposava a l'audiència reaccionar a la bateria de sons variats, l'escultor **Peter Veres** enviava als oients els seus «No Soap Kit» amb partitures i instruccions, la coreògrafa **Anna Halprin** convidava a canviar el mobiliari de casa i completar així la música que sonava des de les ones i **Stanley Lunetta** incitava a jugar amb el dial, canviant d'AM a FM, ajustant els controls, canviant estacions, entre moltes altres propostes.

Holger Czukay, baixista de la banda mítica de *krautrock* Can i mestre de l'edició en cinta, també va ser pioner en l'ús i muntatge d'intercepcions d'ona curta, enriquint, així, el complex vocabulari dels àlbums del grup alemany. L'exemple més notable és el que esmenta Jon Leidecker a «Radio Music»:

«*Movies* és el primer disc basat en cançons pop que inclou veus "trobades" en una composició musical de la qual el cantant original no tenia coneixement, previ al treball que David Byrne i Brian Eno estaven iniciant a Nova York per al seu àlbum més conegut, *My Life in the Bush of Ghosts*, que es publicaria dos anys més tard.»

Leidecker, J. (2010). «Quaderns d'àudio. Radio Music». Disponible a: <https://rwm.macba.cat/uploads/20101108/qa_03_leidecker.pdf>.

A la fi dels setanta, es van instal·lar també dues cèl·lules independents, una al Canadà i l'altra a Califòrnia, que van portar la comunicació i el mitjà als límits de l'imaginable. Des de Canadà, **Hank Bull**, al costat de **Patrick Ready**, artistes ja de per si mateix interessats en la intersecció dels mitjans amb l'art, van orquestrar *The HP Radio Show*, que des de Vancouver Co-operative Radio 1976 i durant vuit anys, va ocupar l'hora de menjar de cada diumenge amb **experiments sonors en cinta i efectes, narratives impossibles i una col·lecció de personatges ficticis**. Ready diu:

«Com va dir Burroughs, “Quan talles la frase, es filtra el futur”. Aplicar aquesta idea a una cinta d'àudio significa tallar-la amb una fulla i enganxar-la a un nou ordre, laboriós però molt efectiu. Sons i declaracions sorprenents poden fer-se mitjançant el tall. És una altra forma d'utilitzar conceptes de *collage* espacial per a treballar amb el llenguatge i el so, que normalment es pensa que es basa solament en el temps.»

Disponible a: <<http://residence.aec.at/vehicle/fresh/hpstory/index.html>>.

Per a **Negativland**, l'espai radiofònic es va convertir, tal com explica **Mark Hosler**, en un espai de trobada, aprenentatge, assaig i improvisació en rabiós directe fonamental per a conformar el cos artístic –en forma de discs, *performances* i films– que aglutina la seva obra. Arxiu i treball d'arxiu alhora, els trenta i molts anys de pràctica del seu programa de ràdio *Over The Edge* han escrit l'ADN d'apropiacionisme compulsiu, crítica als mitjans i militància anticopyright –amb casos exemplars i molt sonats en els tribunals de justícia– d'aquest projecte sense igual.

També amb molt sentit de l'humor, dels anys vuitanta en endavant, els (ràdio)artistes i teòrics **Gregory Whitehead**, **Christof Mignone** i **Dan Lander** han desenvolupat, cadascun pel seu costat o en complicitat, un corpus pràctic i textual entorn de la radiofonia, la *schizophrenia*, la veu incorporada, el llenguatge fos del cos, el soroll, l'artefacte, el tall i el silenci a l'espai radiofònic, generant un vocabulari absolutament propi que demostra una consciència extremadament fina de la semiòtica i la sintaxi del mitjà. En un esforç de síntesi tremendament injust –els seus treballs mereixerien un escrutini a fons– destaquem amb prou feines una obra de cadascun d'ells.

Entre 1991 i 1992 Gregory Whitehead s'inventa l'**Institute for Screamscape Studies**, institució fictícia sota la qual proposa generar un arxiu de crits perquè fos emès a la ràdio pública australiana. Per a això obre un contestador automàtic durant 24 hores –la *screamline*– i convida l'audiència de l'Australian Broadcasting Corporation (ABC) a registrar els seus crits. Sota aquesta premissa, *We all Scream Alone* (1992) ocupa l'espai públic a les ones amb un *screamscape* «a la frontera del plaer i el dolor» d'udols, laments, esgarips sense cos. Així resumeix Whitehead el seu desafiament:

«El crit com a energia animal trenca la claredat del senyal, sobrepassant els límits de les tecnologies de la comunicació, que no estan dissenyades per a adaptar-se a tal intensitat vocal.»

Disponible a: <<https://gregorywhitehead.net/pressures-of-the-unspeakable/>>.

Enllaç d'interès

Mark Hosler explica a la conferència «Adventures in Illegal Art» els inicis de Negativland a: <https://www.youtube.com/watch?v=jpzisf_8w8e&t=274s>.

En una reflexió més general sobre el seu treball, Whitehead (en una conversa amb Allan Weiss) treia punta a la seva forma d'entendre l'art a les ones:

«L'art radiofònic es concep amb massa freqüència com una varietat de l'art sonor, la qual cosa per a mi és un error fonamental, o almenys una oportunitat perduda. La ràdio "existeix" en el so, òbviament, però el so no és el material, igual que les imatges no són el material del videoart. En els mitjans electrònics, el material es basa en les relacions: vius i morts, presents i eliminats, marginats i audiència. L'obra, si és que existeix, no rau en els sons, sinó en aquestes relacions, ja siguin temàtiques, conceptuals, lingüístiques o fins i tot basades en algun tipus de circuit, amb telèfons, internet o altres ràdios. Mentre que els sons poden ser controlats, aquestes relacions subjacents són extremadament inestables, i de vegades solament has de cedir al que "elles" volen fer. Així que l'astut esperit de l'engalipador, tal vegada, és qui té l'humor per ser alhora mestre i víctima de l'escena. Òbviament, és genial si tens un munt de bons sons, però tret que puguis animar les altres capes de relacions, no ocorre res.»

Weiss, A. S.; Whitehead, G. *BLANK on BLANK*. Disponible a: <<http://www.ubu.com/sound/whitehead/blank.pdf>>.

Igualment interessat en l'ontologia d'allò radiofònic, a aprofundir en aquelles situacions, espais i llocs en els quals es produeix, així com a «comunicar l'incomunicable, l'intraduïble», en definitiva, «el fracàs de la comunicació» per «amplificar aquest soroll i que es torni audible», tenim Christof Mignone. El 2003 Mignone articula *fill, empty*, una emissió de ràdio, al costat de Federico Marulanda Rey, per a la WKCR-FM de la Universitat de Columbia. Consta de dotze moviments, entre l'hilarant i el no-res, per omplir de buits el contingut d'una hora d'emissió, fins i tot quan els sis primers parteixen de la instrucció d'omplir les ones: cinc minuts de pets, deu d'embarbussaments sense sentit – cinc de Federico i cinc de Christof–, cinc de cruixir d'ossos, etc. A la segona part, el moviment va la inversa: es tracta de buidar. Més que una *boutade*, és un desafiament (ple d'humor) a les expectatives, cànons i regulacions del que és radiofònic, abraçant la por al silenci radiofònic, a la interrupció del continu que està «obligada» a oferir la radiodifusió. Mignone reflexiona sobre el tema:

«Crear ràdio no és una cosa, en general, concebible; crear una pintura es dona per fet. No obstant això, malgrat l'actual monotonia del mitjà, la ràdio es crea a través d'un procés de deconstrucció, desmitificació i deformació. Una vegada en el nu, en comptes de dictar el sentit, la ràdio pot improvisar-lo. Et permet accedir a transmissions en les quals pots fer el teu propi càsting del que significa radiar.»

Disponible a: <<http://christofmignone.com>>.

Broadcast Quality? forma part de la col·lecció de peces radiofòniques publicades a *Talking to a Loudspeaker* (1988-1990) de Dan Lander. En ella, la senzilla pregunta «Is this broadcast quality?» manipulada i distorsionada en diferents tons i fons qüestiona amb sorna i enginy les arbitrarietats i el monopoli regulador de la radiofonia. Mignone novament revisa així el seu treball:

«Lander es refereix a la idea que la seva obra constitueix una espècie d'escriptura sonora, principalment per diferenciar-la de la música. No obstant això, com a escriptura, es tracta d'un tipus particular, escrita amb la ràdio en ment i, com a tal, contrasta explícitament amb l'hegemonia de la ràdio existent. És una ràdio que s'ha tornat vulnerable perquè reté la major part del cos que pugui haver-hi, l'aire més fi. En aquestes inscripcions és on l'art radiofònic troba la seva fràgil llar.»

Disponible a: <https://electrocd.com/en/album/2394/dan_lander/zoo>.

Seguint en aquest ús de la ràdio com a instrument, per context, és important esmentar que de 1986 a 2004 el compositor català **Victor Nubla** va concebre el seu **Mètode de Composició Objectiva**, mitjançant el qual la ràdio d'ona curta mostrejada li permetia introduir l'atzar en les seves fosques composicions, en el que ell mateix descrivia com un «homenatge a les músiques de Lovecraft».

Se'ns fa impossible en tan poc espai entrar al catàleg de produccions que s'inscriuen en les diferents tradicions radiofòniques que es van desenvolupar des dels mateixos estudis de ràdio, ja sigui des de la seva mateixa seu –aquest era l'espai en el qual hi havia la tecnologia més sofisticada per a fer i muntar música–, com a encàrrecs específics o sota l'economia de premis a la creació –com el Prix Italia de la RAI, el Karl Sczuka Prize for Radio Art, el Luc Ferrari International Broadcast Arts Competition, entre molts altres.

És en aquest àmbit on floreix l'escena alemanya de l'**hörespiel**, en què s'inscriu el que podríem entendre com radio drama, però que arriba a un nivell de producció i experimentació elevadíssim en el text-sound suec, entre els ecosistemes radiofònics més prolífics. Això implica també deixar-se en el tinter aportacions tan fonamentals per a aquesta història com, per exemple, *To Have Done With the Judgment of God* d'**Antonin Artaud**, de 1947, que obre i assenyala molt aviat molts dels camins que obrim en aquest capítol i en el següent –impossible entendre i pensar la ràdio de Whitehead i Mignone sense Artaud, per exemple. Però hem preferit ocupar aquest espai subratllant, així, de pressa, el treball de radioaficionats, militants i contorsionistes de les ones des d'estudis de ràdio com els anteriorment citats.

Després d'aquesta anotació, una altra forma molt diferent d'ocupar l'espai d'emissió, i especialment rellevant en allò que ens ocupa, és el monòleg anònim que va plantejar **Ole Frahm** a *The Future of Radio Art. A Monologue for a Broadcast Voice*, una peça emesa en un centre comercial el 2005 com a part del projecte «Radiodays» de la Foundation De Appel a Amsterdam. En aquest audaç i suggeridor monòleg, la veu incorporava arquetípica de la ràdio interpel·la el públic general, assenyalant l'ADN del mitjà:

La veu interior i la veu radiofònica, la ubiqüitat de la ràdio, la ràdio com a intervenció en el nostre espai privat, la ràdio com a eina de control, la ràdio corporativa, les freqüències ocupades de la ràdio, la ràdio i el consum i la responsabilitat, la privatització de l'espai radiofònic i les possibles bretxes d'agència que poden obrir-se...

Pensar en la ràdio com a instrument obre, així mateix, el camp del que activistes del mitjà, com **Anna Friz**, reclamen, diferencien i denominen com a **transmission art**. En el seu article de 2009, titulat també «Radio as instrument», l'artista canadenca desenvolupa àmpliament la seva tesi:

Enllaç d'interès

Per a ampliar coneixements sobre el paper dels estudis radiofònics en el desenvolupament de la música electroacústica pot resultar interessant la sèrie de podcasts sobre el tema d'Ian Helliwell, *The Tone Generation*. Disponible a: <https://www.mixcloud.com/ianhelliwell/>.

«No s'invoquen fantasmes, ni extraterrestres, ni esperits de l'altre costat; més aviat, l'atenció se centra en l'escala humana de la radiofonia, de manera que els gestos corporals i electrònics tenen conseqüències audibles.»

En la seva conferència de 2013 en el context del simposi «Radio As Art» a Bremen, Anna Friz invocava una interessant interpretació de la noció **radiogènia**:

«Entenc que les coses i les persones operen en un continu en l'espai hertzià: les mateixes ràdios, com la majoria dels aparells electrònics simples, són altament sensibles a circumstàncies físiques com la posició, la proximitat i l'ambient; també ho són els cossos. Aquesta sensibilitat als camps d'influència fa que la ràdio i els cossos siguin encantadors i corruptibles.»

En l'article de **Galen Joseph-Hunter** «Transmission Arts. The Air that Surrounds Us» també de 2009, la comissària i programadora americana assenyala el treball d'artistes que entenen «l'acte de la transmissió com una expressió creativa des del punt de vista conceptual i formal», per a referir-se al col·lectiu novaiorquès free103point9, format l'any 1997 i que des del 2002 articula el projecte Wave Farm, dedicat àmpliament a l'exploració i activació d'aquest camp.

Segons Anna Friz, **entendre la ràdio com a instrument implica un treball amb el cos, el gest i l'espectre electromagnètic**. Obre les portes a un espai de temps no lineal, sense principi ni final. «Constantment canviant. És el mateix que un circuit.» Un espai «ambigu» i «lliure», que iguala la relació entre persones i objectes, ja que en aquest conjunt de relacions tots dos són agents susceptibles d'interactuar amb el camp electromagnètic.

Friz reivindica una «poètica de les ones», que passa per un treball conscient amb l'espectre electromagnètic i tot el que té a veure amb la transmissió, i que inclou artefactes, interferències, geografia, astronomia, microràdio, emissió i recepció.

Tots dos esforços per a dibuixar l'espai artístic que podria abastar aquesta intersecció entre art i ràdio afinen i contrasten textos anteriors, que també van intentar definir, diferenciar i legitimar un espai radiofònic dins de l'espai de l'art, a través del senzill gest d'autoanomenar-se i definir els seus límits. A la fi dels anys noranta la qüestió estava a l'aire. **José Iges**, estandard del radioart en el context espanyol, se'n va ocupar ja el 1997 en la seva tesi doctoral *Arte radiofónico*. I un any més tard, l'artista canadenc **Robert Adrian**, pioner de l'art de les telecomunicacions, el 1998 posa la guinda amb el text manifest *Toward a definition of Radio Art*, en col·laboració amb Kunstradio, tres anys després d'activar la programació de Kunstradio en línia (1995). Obrir part del catàleg d'encàrrecs del programa Kunstradio - Radio Kunst de l'emissora austríaca ORF a la xarxa reclamava un espai de diferència respecte a altres arts (entre elles,

Reflexió

A *Toward a definition of Radio Art* el radioart es definia com a ràdio feta per artistes, usava la ràdio com a mitjà artístic, ocorria allí on es trobava la ràdio, es diferenciava de l'art sonor i la música retransmesa, s'emetia i es rebia, la qualitat de l'escolta quedava fora de control de l'artista i inevitablement es barrejava amb el *soundscape* de l'oient. I l'obra, tal vegada encara més que en altres arts, s'acaba sempre en **la recepció: amb la geografia, el soundscape, els artefactes i altres interrupcions**.

l'art sonor), de la mateixa manera que, com hem assenyalat abans, la bombolla del *podcasting* i l'adveniment del DAB (la ràdio digital) requerien el 2009 reclamar el treball amb les ones i la transmissió.

Igualment interessat a entendre els plecs i definir els contorns entre disciplines i arts, **Tetsuo Kogawa**, personatge en el qual ens detindrem en diverses ocasions per completar aquest puzle, va signar el 2008 el text *A Radioart Manifesto*, del qual recuperem un fragment fonamental que també insisteix en el treball amb les ones, reclamat pel *transmission art*:

«Quan es converteix la ràdio en radioart més enllà de ser un mitjà? Per als diaris, per exemple, el paper és un mitjà. Per la qual cosa pot ser substituït pel plàstic i la pantalla de cristall líquid (LCD). Quan i com el paper es converteix en art? Es converteix en art quan el material "paper" es transforma en un altre material. Sigui el que sigui el que s'escrigui o dibuixi en un full de paper, el paper segueix sent un mitjà. Per tant, aquests intents no creen *paper art* sinó art sobre paper. I quan s'arruga, es converteix en escombraries. Adorno va assenyalar que "tota la cultura posterior a Auschwitz, incloent les seves crítiques urgents, és escombraries". No obstant això, aquestes "escombraries" (Muell) no és quelcom sense valor, sinó un nou material artístic d'acord amb la perspectiva crítica d'Adorno. En la meua interpretació, les arts postmodernes (les arts després de la modernitat) comencen amb les "escombraries" d'Adorno. El seu argument defensava l'«art escombraries». Però prenent en consideració les seves crítiques contra els mitjans de comunicació electrònics com la ràdio i la televisió podríem dir que el material "escombraries" més postmodern són les ones de ràdio.

Per saber com les ones radiofòniques es converteixen en art, pot servir-nos d'exemple el paper. En arrugar un full de paper, veiem com es converteix en escombraries, però al mateix temps té molts plecs, que espatllen el material com a paper per a escriure o dibuixar, però el converteixen en un altre [...].

El radioart intervé directament en el material anomenat "ones radiofòniques". Les ones radiofòniques es classifiquen en diferents ones, que de vegades són audibles i visibles, i altres inaudibles i invisibles. Convencionalment, es classifiquen en EHF, SHF, UHF, VHF, HF, LF, VLF, i així successivament. Sigui quina sigui la seva freqüència, totes les ones radiofòniques radien. La ràdio és radiació. El radioart tracta d'intervenir en la radiació mitjançant la transmissió electromagnètica, creant cert tipus d'ones. La forma de la radiació és l'oscil·lació. Les ones oscil·len. Quan el nostre cos i els nostres sentits tenen una "resonància" adequada, podem percebre-les. Però les ones oscil·len fins i tot sense la nostra percepció. Oscil·len per si mateixes. Van i venen, puguen i baixen, omnidireccionalment. Les ones en si mateixes no transmeten res.»

Disponible a: <<http://anarchy.translocal.jp/radioart.html>>.

Ja el 2016, una polifonia de veus reunides en la celebració del «**radioartivisme**» que va tenir lloc a The Halle sota el paraigua del festival «Radio Revolten» –d'un mes de durada– va escriure col·lectivament el *Radio Revolten Pre-Manifest 'FM for Culture'*, en el qual el radioart, defensat i contestat en grup, s'invoca amb un llenguatge bastant líric com:

«un espai de creació que rebutja allò corporatiu, que estén el nostre sistema nerviós, que explora els límits de la ràdio, que aposta per l'associació lliure i la imaginació, i que contesta l'escolta, la fidelitat i les polítiques de la veu».

L'aportació de **Chris Cutler** em sembla especialment instructiva:

«La ràdio és un mitjà purament acústic, per la qual cosa el radioart és art compost solament per a les oïdes, un art que no és música ni teatre i que pren com a paleta qualsevol so que pugui ser escoltat i que provingui de qualsevol origen. El seu propòsit és estètic, per la qual cosa no és per educar ni entretenir, sinó que utilitza característiques que són exclusives de l'entorn radiofònic, com l'entrevista o la veu narrativa –o el llenguatge i les formes del radioteatre–, generalment en combinacions no convencionals. El radioart brinda una oportunitat per a la comunicació no lineal, la metàfora auditiva i la manipulació de la sensació pura. Les formes auditives que no tenen una altra llar o fòrum es troben en el seu element natural en la ràdio, que pot entendre's en part com un laboratori en el qual poden desenvolupar-se noves formes associatives i afectives. El radioart és el seu principal investigador.»

Disponible a: <https://radierevolten.net/wp-content/uploads/2016/09/2016-09-22_pre-manifest_komplett.pdf>.

No té sentit mirar ara cap enrere i pensar o taxonomitzar pràctiques descrites amb anterioritat com *transmission art*, radioart o qualsevol altre intent de definició –intermèdia, transmèdia, *akustische kunst...*–, però **entendre aquesta «poètica de les ones»**, i aquest **treball conscient amb l'espectre electromagnètic** i tot el que té a veure amb la **transmissió** pot ajudar a comprendre tant els seus predecessors com els activistes sonors de les ones hertzianes que reivindiquen encara a dia d'avui aquest espai màgic, en procés de contestació i mutació.

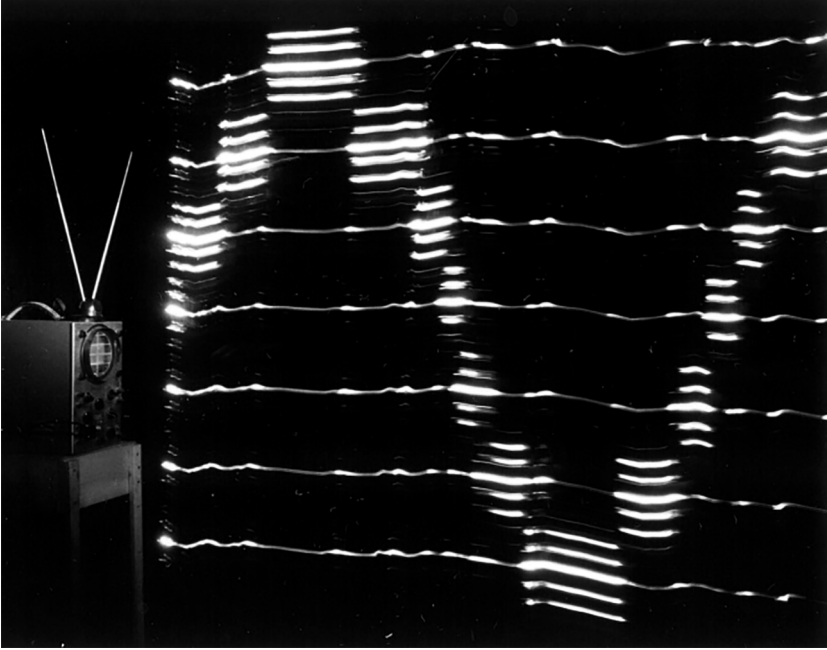
1.3. La ràdio en l'espectre electromagnètic

«La ràdio talla el pas a un monstre que s'apropa. Sent l'estrèpit i decideix pujar a bord per embarcar-se en un emocionant passeig. Vol jugar amb els seus innombrables amics a tot l'Univers i participar en l'eternitat. A la ràdio li agrada convidar els asteroides a la festa i ballar en el deixant de les seves cues. Té el món als seus peus i els estels brillant al seu costat. Les seves mans sostenen el misteri de la mare naturalesa. Un arc de Sant Martí d'espurnes fa voltes al voltant del seu cap. El seu alè està viu, replet d'innombrables organismes i artefactes. L'aire corre a través del seu cos com un raig. La ràdio és infranquejable. El seu cor genera una força transgressora que busca l'aparellament de poders. La ràdio està aquí per ajudar-nos a entendre les nostres transmissions. Vol que arribem a saber què som, que mostrem tot el que és.»

Sarah Washington a *Radia Revolten Pre-Manifest 'FM for Culture'*.

L'espectre electromagnètic està dividit en set tipus d'ones electromagnètiques. Recollim aquí l'explicació de la pàgina web de *Sciencing*:

«Les ones de ràdio poden utilitzar-se per portar altres senyals als receptors que, posteriorment, tradueixen aquests senyals en informació utilitzable. Molts objectes, tant naturals com artificials, emeten ones de ràdio. Qualsevol cosa que emet calor emet radiació en tot l'espectre, però en diferents quantitats. Els estels, els planetes i altres cossos còsmics emeten ones de ràdio. Les emissores de ràdio i televisió i les companyies de telèfons mòbils produeixen ones de ràdio que transporten senyals a les antenes de televisió, ràdio o telèfon mòbil.»

Figura 18. Steve Mann, *S.W.I.M.* (1974).

Font: <<http://wearcam.org/swim/>>.

En plena pulsíó per **visibilitzar el camp electromagnètic**, «veure» com si això ens pogués ajudar a «entendre» millor l'espai de radiació ubic i invisible que ens envolta, el 1974 **Steve Mann** proposava la seva *S.W.I.M.* (*Sequential Wave Imprinting Machine*), un artefacte que permetia veure les ones «exactament en el lloc on estan, perfectament alineades amb la seva situació real a l'espai».

Dins d'aquest camp invisible, però ple d'informació, doncs, multitud d'artistes han trobat un rang de freqüències i recorregut a una tecnologia no necessàriament sofisticada que els ha permès explorar-lo artísticament.

Així, veurem com en un vocabulari tan familiar com FM i AM, s'afegeixen acrònims –com EHF, SHE, UHF, VHF, HF, LF, VLF, DAB...– que simplement venen a assenyalar franges en les quals podem trobar emissions de ràdio de diferent índole. Aquest tipus d'exploracions és precisament la que s'ha reclamat com a *transmission art*, malgrat que, com hem vist anteriorment i veurem més endavant, hi ha nombrosos exemples anteriors a aquesta definició.

Fora del territori artístic, però contestat des d'aquest lloc de la mà d'**Akin O. Fernández**, hi ha les Numbers Stations. Amb el títol de *The Conet Project*, Fernández va publicar el 1997 una interessantíssima recerca i col·lecció de mostres d'aquest fosc fenomen de la història de la ràdio: emissions radiofòniques d'ona curta, compostes per col·leccions de nombres, lletres o paraules sense aparent relació, recitades freqüentment per veus femenines, que han quedat registrades des de la Primera Guerra Mundial, sense cap explicació oficial de la seva funció o objectiu. La teoria és que contenen missatges codificats per a l'espionatge, malgrat que no s'ha registrat encara cap explicació oficial.

Un material d'arxiu summament atractiu tant si es llegeix amb ulleres conspi-
radores com si s'observa pel seu immens potencial des d'una perspectiva artís-
tica i/o especulativa.

Figura 19. Michael Espósito, *Phantom Airwaves*.



Font: <https://touchradio.org.uk/touch_radio_59_phantom_airwaves.html>.

L'investigador **Michael Espósito** i l'artista sonor **Carl Michael von Hausswolff** s'han ocupat a consciència d'un altre capítol tan fosc o més de l'espectre electromagnètic. Concretament, el de l'EVP (Electronic Voice Phenomena) o fenòmens de veu electrònica: veus d'origen desconegut, que es troben en freqüències summament baixes (ELF, això és, 45hz) i que segons la seva hipòtesi (i basant-se en la teoria del microso o granular) contenen anomalies de la parla i certa persistència de la memòria del passat. Inspirats –i amarats– en el treball de Friedrich Jürgenson (1903-1987), pintor, músic i productor cinematogràfic suec i pioner de les EVP, que va dedicar la seva vida a l'exploració i col·lecció d'un exhaustiu catàleg de psicofonies, Von Hausswolff i Espósito s'han dedicat a explorar localitzacions amb una forta història violenta (llocs en els quals es va produir una matança, camps de concentració...) per cercar-hi un registre del que von Hausswolff anomena «matergia». «El que per a ells seria soroll, és el senyal per a nosaltres», comentaven en un registre privat. Amb una tecnologia simple –gravadores barates, manipulades i sense reducció de soroll– registren i manipulen el *hiss* (el xiuxiueig o soroll blanc característic dels mals enregistraments) auscultant i reconstruint fragments de paraules i laments, que segons ells retenen les pors i les necessitats més bàsiques del més enllà.

Així, per exemple, el 2011 van visitar el passadís del número 122 del carrer Monterrey, a la ciutat de Mèxic, on William S. Burroughs va matar accidentalment la seva dona, Joan Vollmer Burroughs, el setembre de 1951. Aquests registres de psicofonies poden explicar-se amb fenòmens menys paracientífics, com la pareidolia i l'apofenia. Una altra explicació plausible és que en saltar-se la reducció de soroll de les seves gravadores, es produeixin artefactes que poden ser novament interpretats. Sigui com sigui, l'univers sonor que articulen Espósito, Von Hausswolff i altres col·laboradors propers com **Leif E. Boman** és conceptual i sonorament dens i ric.

També dins d'aquest capítol, m'agradaria destacar l'enginy i el que jo interpreto com a sentit de l'humor en la instal·lació sonora i disc de Michael Espósito, titulada *Phantom Airwaves*, que recull les emissions d'EVP d'**Alex Halsted**... un peix elefant. Els *Gnathonemus petersii* són peixos africans, summament cecs, que emeten un camp elèctric feble a mode de sonar, i en aquesta proposta van ser registrats amb la mateixa tècnica que s'usa per a registrar l'EVP.

«Els enregistraments d'EVP capturats no solament eren molt forts, sinó que també semblaven referir-se al peix, a David i també a si mateixos com a peixos. És possible que les entitats descarnades que es connecten a les freqüències disponibles per comunicar-se també captin la personalitat o altres energies que defineixen la identitat de l'ésser al qual estan gravant?»

Aquesta peça pot escoltar-se com a part del catàleg de la ràdio digital Touch Radio, del mític segell de música experimental Touch Records, que al llarg de la seva trajectòria ha inclòs notables exploracions de l'espectre electromagnètic de la mà de Scanner o S.E.T.I.

Figura 20. Christina Kubisch, *Cloud* (2011-2017).



Font: <<https://www.sfmoma.org/read/christina-kubisch/>>.

A la fi dels anys setanta, l'artista sonora alemanya **Christina Kubisch** va desenvolupar un **dispositiu d'inducció electromagnètica**, que li va permetre escoltar les ones que ens envolten i que, des dels anys vuitanta en endavant, ha

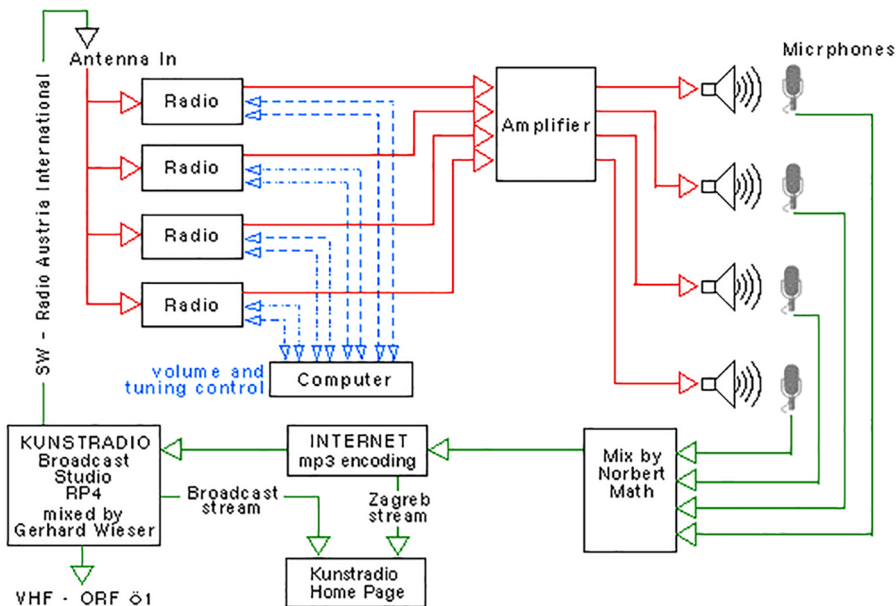
Pareidolia i apofenia

La pareidolia és la interpretació d'un estímul vague com alguna cosa coneguda i l'apofenia és la tendència a establir equivocament vincles entre fenòmens o coses que no tenen relació.

treballat en forma d'instal·lacions sonores. Una de les seves intervencions més conegudes són les seves *Electrical Walks*, en què el dispositiu es torna portàtil per suggerir recorreguts per la ciutat, en passejos intervinguts pel paisatge sonor electromagnètic. La seva proposta acostuma a estar acompanyada d'una ruta suggerida, tot i que per a aquests exercicis d'«escolta creativa» també és possible la deriva psicogeogràfica. Entre les seves obres, destaca visualment i auralment *Cloud* (2011), una instal·lació sonora interactiva que fa ús de la mateixa tecnologia, en què veiem un núvol de cables enredats i que convida a una auscultació intuïtiva i en moviment, sentint com el paisatge de ritmes i tons va variant en cadascun dels nostres gestos.

El Pavelló Nòrdic de la Biennal de Venècia de 2001 també va tenir la ràdio com a protagonista, gràcies al projecte conjunt de **Von Hausswolff, Tommi Grönlund, Petteri Nisunen, Leif Elggren** i **Anders Tomrén**, que van construir un receptor de ràdio que retransmetia simultàniament **totes** les transmissions de ràdio de Venècia. Una cacofonia de sons que es presentava amb el títol *The North is Protected*.

Figura 21. Robert Adrian, esquema de *Radiation* (2002).



Font: <http://kunstradio.at/2002a/27_01_02/diagram.html>.

I a la seva manera, podria dir-se que **Robert Adrian** (abans ja esmentat) també va experimentar amb l'espacialització de les ones a *Radiation* (2002). En aquesta instal·lació Adrian va proposar en diverses instàncies i espais un recorregut d'altaveus que exploraven la multitud d'emissions contingudes en l'ona curta.

«Ràfegues de senyals codificats o xifrats –codi Morse, fax o transmissió d'imatges i dades comercials o polítics secrets. L'espectre d'ona curta conté tots els llenguatges humans i tot tipus de música. Els senyals d'ona curta sovint estan distorsionats per condicions atmosfèriques, ràfegues d'activitat electromagnètica en el Sol, interferència d'altres transmissors o estàtica local... a la ràdio d'ona curta qui està en un primer pla és la mateixa "ràdio".»

Adrian, R. (2008). «Toward a Definition of Radio Art». Dins: Gilfillan, D. «Networked Radio Space and Broadcast Simultaneity». Dins: Heidi Grundmann (ed.). *Re-Inventing Radio; Aspects of Radio as Art*. Frankfurt: Revolver (pàg. 212).

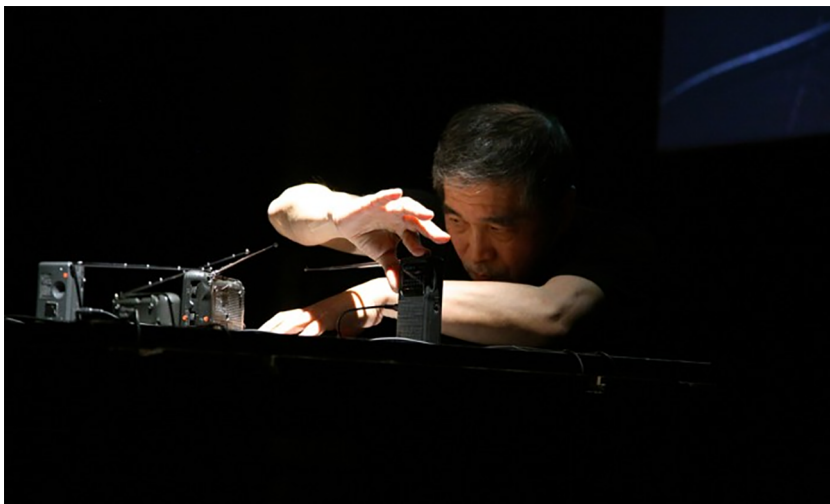
Figura 22. Edwin van der Heide i Jan Peter Sonntag, *Radioforest* (2013).



Font: <<http://www.evdh.net/radioforest/>>.

Radioforest (2013) d'Edwin van der Heide i Jan Peter Sonntag és una instal·lació en la qual el so viatja una distància molt més gran. Resulta que el jardí botànic de Riga en l'era soviètica s'havia usat com a observatori astronòmic. Així, aquest projecte específic del lloc fon aquest passat i present, i es proposa com un observatori de ràdio natural –la que es genera per la gravetat, l'electromagnetisme i el moviment dels planetes–, a través d'un sistema d'antenes i receptors especialment dissenyats per a l'ocasió, que capten i espialitzen freqüències de ràdio extremadament baixes, de manera que componen un meravellós *soundscape* esquizofònic.

Figura 23. Tetsuo Kogawa en directe. Foto: Alex Woodward.



Font: <<http://arika.org.uk/archive/items/instal-09/tetsuo-kogawa>>.

El radioartista japonès **Tetsuo Kogawa**, a qui ja hem esmentat amb anterioritat, mereixeria un capítol propi. Però subratllem aquí la seva permanent reivindicació de la **poètica electromagnètica des d'una política dels afectes i la proximitat**. Primer com un dels principals estendards de la Mini-fm, un moviment col·lectiu de *narrow-casting* (retransmissions de molt curt abast), que el va posar en contacte directe amb Felix Guattari i l'experiència europea de les ràdios lliures, i que es va convertir en un fenomen tremendament popular al Japó en els anys vuitanta. Aquí, no obstant això, ens ocupa el circuit que connecta el cos i gest amb la radiació. En les *performances* i xerrades de Kogawa

«la materialitat de la radiofonia es fa perceptible i palpable, especialment quan les freqüències oscil·lants aconseguen la seva màxima densitat sònica en volum i rang de freqüències»,

Tal com apunta Anna Friz novament a «Radio As Instrument».

En aquest camp, la militància de l'equip de Wave Farm i Ràdio com a facilitadors i plataformes de difusió d'aquest tipus de pràctiques i experiments ha estat fonamental en els últims anys. Les seves activitats i arxius construeixen un pont entre la reivindicació de l'espai creatiu des de les ones hertzianes i allò digital, això és, Internet. Dels seus extensos catàlegs, el qui és qui del *transmission art* de les últimes dues dècades (Wave Farm va celebrar el seu vintè aniversari el 2017, i Ràdio va iniciar la seva marxa en les ones i la seva sèrie de podcasts el 2001), seleccionem amb prou feines dos exemples, tot i que podríem passar-nos dies i dies en els seus arxius.

L'experiment que va proposar **Andrea-Jane Cornell** a *Liminal Transmission* (2012) durant la seva residència a Wave Farm em sembla fascinant. El punt de partida és una pregunta amb molt d'entrellat: «Si la ràdio FM opera en un rang determinat de freqüències de resposta, les freqüències que estan fora d'aquest rang són transmises com a silenci? En qualsevol estudi de ràdio es poden generar i escoltar freqüències que distretament estan fora del rang. Què passa quan s'emeten?». Per a això, Cornell pren un generador d'ones sinusoidals i a

manera de sonda científica proposa **dos registres, l'emissió d'aquesta a través de les ones i el registre d'estudi**. Amb un estil neutre, en clau de sonda científica, i sense pretensions artístiques aparents, la seva proposta posa la radiofonia contra les cordes i apunta a les seves tensions més feridores: **el silenci radiofònic i els límits de l'audible**.

Figura 24. Jeff Kolar, *Baby Monitor* (2016).



Font: <<https://jeffkolar.bandcamp.com/album/baby-monitor>>.

Darrere de Ràdius s'amaga **Jeff Kolar**, artista sonor i radioartista americà que explora l'escolta atenta, les **tensions i fragilitats entre l'íntim i el públic**, i l'apropiació, resignificació i crítica dels espais sonors comuns (des de l'espectre electromagnètic, com és el cas que ens ocupa, fins a les alarmes de cotxes, el Wilhem Scream, etc.). Des de Ràdius –amb Meredith Kooi en el paper d'editora– han ocupat intermitentment les ones de la WGXC (90.7-FM) de Chicago amb més de noranta aportacions d'artistes de tot el globus, exploracions la majoria d'elles emmarcades dins del que entendríem com a *transmission art*.

Des del seu catàleg, veiem, per exemple, que a *Carrier/Container/Detektor Martin Howse* descarta el contingut radiofònic per concentrar-se en el continent, buscant i centrant-se en els moments en què poden preveure's **interferències més grans en la comunicació per qüestions de meteorologia i altres condicionants**. Entre la sonda i el test, el resultat registra l'auralitat de les tempestes magnètiques, l'aurora, les erupcions solars i les intempestivitats del temps.

També des del col·lectiu i el treball en xarxa operen Resonance FM, ràdio comunitària establerta a Londres el 1998, i la Radia Network, xarxa de ràdios en col·laboració establerta el 2005. Ambdues plataformes han donat espai i alta-

veu a multitud de pràctiques artístiques entorn del que és radiofònic, per la qual cosa mereixen ser esmentades en aquest breu entramat en què ens hem detingut.

Figura 25. *Respire* (2008-2009). Performance multi-canal i/o instal·lació sonora d'Anna Friz.



Font: <<http://nicelittlestatic.com/sound-radio-artworks/respire/>>.

Justament, en el context d'un esdeveniment de la xarxa de Radia, **Anna Friz** va concebre la performance multicanal *Respire*, que en ocasions posteriors ha operat així mateix com a instal·lació sonora. «Quins senyals gairebé inaudibles, transmesos en moments d'intensitat o de crisi... què és el que la gent vol transmetre en un moment entre la inspiració i la contenció de l'aire, esperant, en tensió?», es pregunta Anna en la peça. La miríada de transmissors i receptors que interactuen entre si, alhora que fan d'altaveu, componen una intrincada i canviant **atmosfera de soroll estàtic, interferències, exhalacions i respiracions**, en la qual el moviment de l'audiència acaba de tancar el circuit.

Abans de tancar aquest (massa) breu i últim capítol, que podria derivar a infinitat d'exemples i protagonistes diferents i/o complementaris, em permeto el luxe de parar-me en tres instàncies més, especialment rellevants per a mi en un esforç per a assenyalar, encara que sigui simbòlicament, un biaix històric de gènere, de classe i color en aquesta historiografia de la ràdio en present continu: la qüestió de qui ha tingut accés a aquest espai d'interseccionalitat amb l'art i qui no, o no tant o molt poc.

Tal com indicava l'acadèmic **Matthew Fuller** en el podcast de RWM, el cas de les ràdios pirates de Londres és un dels episodis més creatius, efervescents i inspiradors del mitjà, des d'aquesta perspectiva.

«Les arrels d'això representen un enorme coneixement tècnic dins de la comunitat negra, en particular. I un enorme llegat d'aquelles cultures musicals que simplement no tenien veu als principals canals comercials i estatals. Per tant, a partir dels anys seixanta, es van desenvolupar aquests canals. Alguns van durar molt temps, i d'altres solament uns mesos o un any... Sorgeixen amb diferents configuracions i s'esvaeixen quan expira l'escena musical. Semblen alhora efímers i duradors, però sorgeixen del poder fonamental de les comunitats negres de Londres per donar una altra forma a la ciutat i fer la millor música disponible al món. Són part de la manifestació del poder de les comunitats negres que viuen sota coacció en una societat racista. Són notables a escala cultural, a escala política i com a espai d'invenió tècnica, que entremescla totes aquestes qüestions estètiques, culturals i urbanes.»

Disponible a: <<https://rwm.macba.cat/especiales/radioactividad-5-escena-seminal-radios-piratas-londres>>.

Des de l'altre costat de l'Atlàntic, l'artista sonora **Judy Dunaway** el 2006 desenvolupa el projecte S.W.I.R.L. –acrònim de Sex Workers' Internet Radio Library–, com a part del seu doctorat en composició musical: una plataforma en línia artística i educativa feta per treballadores sexuals. Interessada en l'art telemàtic, aquesta no és l'única peça per a ràdio de Dunaway ni tampoc en aparença la més «artística», però em sembla necessari reivindicar-la per la **seva interseccionalitat i la seva condició d'arxiu d'oralitat i expressió estètica per a un col·lectiu amb veu pròpia, però sense espais comuns per a vehicular-la.**

Finalment, *Maternity Leave* (2011) de **Lenka Clayton** és per a mi una peça aclaparadorament senzilla i rodona, que resumeix la màxima feminista que diu que «allò personal és polític», amb enorme enginy, economia de mitjans i finíssim sentit de l'humor. Clayton la condensa així a la seva pàgina web:

«A canvi de la retransmissió sonora, el museu em va pagar públicament un subsidi setmanal d'uns 200 dòlars, exactament equivalent al subsidi governamental per a artistes independents a què hauria tingut dret si hagués viscut al meu país, el Regne Unit, i no als Estats Units, on no hi ha permís de maternitat remunerat a escala federal.»

De la mateixa manera en què Robert Barry i Seth Siegelaub van buidar les sales de la seva galeria novaiorquesa, Clayton ocupa l'espai expositiu d'una galeria amb un monitor de bebès; entre línies, es tensionen novament la fragilitat de l'espai íntim, el treball reproductiu i una llarga història de reivindicacions i lluites laborals.

La ràdio, tot i que lamentablement no tindrem més espai per a desenvolupar-ho aquí, en totes les seves manifestacions i expressions artístiques assenyalada sempre, incontestablement, la seva condició d'espai polític i de privilegis, que en algunes ocasions, a través de l'art, però sobretot, des de la militància en les ràdios comunitàries i les ràdios lliures –des de les històriques Radio Caroline (UK), Radio Alice (IT) i Radio Tomate (FR), i en l'àmbit local, les nostres

Radio Pica, Radio Contrabanda... i tantes altres– ha contingut i encara conté l'alè utòpic de contestar els cànons, els gustos normalitzats, les regulacions i l'ordre establert.

Lectura recomanada del capítol

Friz, A. (2009). *Radio As Instrument*. Disponible a: <<http://wi.mobilities.ca/radio-as-instrument>>.

2. Una aproximació a la ràdio creativa o ràdio d'autor (per Laura Romero)

Durant molt temps, la ràdio va ser entesa com un mitjà de comunicació i informació, destinat principalment a la professió periodística. Tot i així, ha estat i és també camp d'experimentació, terreny per a la creació, espai per a artistes, pensadors i per als mateixos oients. En aquest sentit, **aquest mòdul proposa una introducció a la producció de ràdio creativa o d'autor, així com a les pràctiques artístiques de tipus més experimental, performatiu i/o plàstic entorn de la ràdio.** En el punt anterior, s'ha abordat el *transmission art*, la instal·lació sonora o la *radioperformance*. A continuació, revisarem pràctiques que neixen a partir de la confluència de la ràdio amb altres narratives com l'escriptura i l'audiovisual. Llegirem i escoltarem exemples més relacionats amb la dimensió acústica i la seva evolució i divulgació a través de les ones hertziànes, de la ràdio digital i del *podcasting*.

2.1. La ràdio com a experiència acústica i espai per a la creació artística

El terme *acústica* es refereix, originalment, a la música feta per i per a aparells que permeten el tractament dels sons gravats, combinant, juxtaposant o transformant els sons, com si es tractés d'una «organització del so», expressió que utilitzava el compositor francès Edgar Varèse. Quant a la seva divulgació, entenem per música acústica un tipus de música electroacústica que és presentada mitjançant altaveus, és a dir, no hi ha una acció o interpretació en viu. **La ràdio, per tant, va ser sempre un espai acústic, un lloc idoni per a acollir i transmetre aquest tipus de concerts, en els quals «no veiem» l'autor.** La ràdio seria alguna semblant a la cortina rere la qual Pitàgores ensenyava els seus estudiants: es creu que el filòsof grec dictava les seves classes rere la cortina perquè la seva presència no fos motiu de distracció i els seus estudiants es concentrassin en l'escolta de les seves lectures.

Aquestes creacions formaven part de les programacions radiofòniques i han inspirat la ràdio creativa actual així com l'obertura a altres expressions i exploracions artístiques com el so. A poc a poc, els continguts sonors, tant en la ràdio com en les plataformes digitals, han passat per múltiples mutacions i processos d'hibridació. Si bé la programació convencional de les emissores segueix inundada de discursos informatius i publicitaris, tertúlies, grans *magazines* i *playlists* musicals, l'art radiofònic existeix i treu el cap com aquella llum que es filtra sempre a través d'una esquerda, perquè, de fet, ho ha fet des del mateix moment en què neix la ràdio. Encara que la ràdio, paradoxalment, va anar adoptant sobretot fórmules de la premsa escrita per a cons-

Reflexió

Gran part d'artistes de música experimental durant el segle XX van estar vinculats a emissores de ràdio, com Pierre Schaeffer a Radio France. La ràdio va ser, per tant, un espai crucial per a l'art sonor. Les peces s'escoltaven no solament en grans sales, sinó en la intimitat de la llar.

truir el seu llenguatge, en gran part deu el seu desenvolupament com a mitjà de comunicació a la curiositat i la intrepidesa dels primers radiofonistes, els quals van mostrar les possibilitats estètiques i expressives del llenguatge sonor:

«La ràdio no pot assistir impàvida a aquest estat de coses. Sobretot perquè està en condicions de potenciar la seva capacitat estètica i artística, recuperant els espais de llibertat i experimentació que en el seu moment van saber transitar creadors anònims o figures de la talla d'Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Pierre Schaeffer, Jhon Cage, Murray Schafer, Orson Welles, Dylan Thomas, Samuel Beckett i Glenn Gould, per citar solament alguns dels realitzadors que van treballar en la creació sonora.» (Haye, 2004)

Trobem una àmplia bibliografia que analitza en profunditat els gèneres periòdics en contraposició amb el buit dels gèneres de radiocreació. Per a José Iges, un dels grans referents de l'art radiofònic a l'estat espanyol:

«una de les raons pot ser la simple falta d'atenció dels experts per aquest conjunt d'obres [...] Una altra raó pot venir del fet que les etiquetes d'"experimental" i "per a minories" que han caigut sobre el conjunt de l'art radiofònic han espantat els teòrics de l'empresa informativa» (Iges, 1997).

És necessari aclarir perquè prefereixo utilitzar els termes **radiocreació** o *ràdio de creació* o fins i tot *ràdio d'autor* per a referir-me a aquest tipus de ràdio. Resulta un concepte més global que recull totes les narratives radiofòniques amb intenció artística, no únicament dramàtiques o ficcionals. Alguns autors parlen de «gèneres ficcionals» o de «radiodrames», sense preveure altres manifestacions susceptibles de considerar-se pròpies de la radiocreació que no presenten forçosament discursos dramàtics o de ficció. Per això, **parlar de radiocreació comprèn un àmbit més obert per a l'art a través del llenguatge sonor i de l'acte acusmàtic.**

No hem d'oblidar que la dimensió artística de la ràdio també està present en els gèneres informatius i per descomptat en els publicitaris, aquests últims precisament gaudeixen de salut creativa. D'acord amb Rudolf Arnheim,

«les formes expressives de la ràdio no solament tenen validesa per a obres amb un veritable sentit artístic, com és el cas del radioteatre, sinó també per a les més senzilles emissions de butlletins de notícies, reportatges i debats» (Arnheim, 1980).

Sense voler detenir-me gaire a donar definicions de «l'art radiofònic», sí m'agradaria concloure amb dues referències:

- Una és el manifest publicat per *Kunstradio*, l'emissió radiofònica creada per **Heidi Grundmann** el 1987 a l'ORF, la radiodifusora nacional d'Àustria. Aquest manifest consisteix en dotze notes proposades el 1998 per l'artista Robert Adrian.
- Una altra mirada que m'agradaria tenir en compte és la de **Lidia Camacho** quan parla del radioart com «un gènere sense fronteres», i el llibre de la qual recomano com a lectura complementària d'aquest mòdul. Per a

Camacho, una obra de radioart és una cerca i, alhora, un retrobament, en les seves paraules:

«Un retrobament amb la sorpresa, amb l'inaudit, amb tot el que tanca el so quan se'l tracta com a matèria estètica.» (Camacho, 2007)

Camacho, L. (2007) *El radioarte. Un género sin fronteras*. Mèxic: Trillas.

2.2. Llenguatge, escriptura i realització radiofònica

2.2.1. Els elements sonors

El llenguatge radiofònic és el conjunt de formes sonores i no sonores, representades pel llenguatge verbal, el llenguatge musical, els efectes sonors i el silenci, la significació del qual ve determinada pel conjunt de recursos tecnicoexpressius de la reproducció sonora i el conjunt de factors que caracteritzen el procés de percepció sonora i imaginativovisual dels radiooients.

Fins ara, la teoria clàssica del llenguatge radiofònic es conformava a partir de quatre sistemes sonors i no sonors:

- La paraula: en el sentit més ampli del terme, és l'expressió del llenguatge verbal radiofònic.
- La música: el llenguatge de les sensacions.
- Els efectes sonors: el llenguatge de les coses.
- El silenci.

Però si tenim en compte l'*escolta reduïda* de què parla Pierre Schaeffer, trobem moltes més possibilitats.

L'escolta reduïda afecta les **qualitats i formes pròpies del so, independentment de la seva causa i el seu sentit, i pren el so –verbal, instrumental, anecdòtic o qualsevol altre– com a objecte d'observació**, en lloc de travessar-lo buscant alguna altra cosa a través seu.

Aquest tipus d'escolta **implica, doncs, la fixació dels sons** –en enregistrament, en un suport estable que n'asseguri la repetició en honor d'afavorir-ne l'anàlisi–, que accedeixen així a l'«status» de veritables objectes. És això que es recolzen les recerques de Schaeffer i al que, bàsicament, es dedica en el seu *Tractat dels objectes musicals*.

Per a Michel Chion, **la ràdio**:

«ha vingut emprant normalment els sons segons els tipus d'escoltes causal i semàntica – és a dir, com fa el cinema, pel seu valor figuratiu, semàntic o evocador– en referència a causes reals o suggerides, o a textos escrits, però poques vegades com a formes i matèries en si».

Per tant, si en lloc de parlar solament de paraula-música-efectes-silenci, tal com fa la teoria clàssica del llenguatge radiofònic, prenem la proposta d'Iges (1997), trobem un llenç molt més operatiu per a la pràctica artística sonora:

- **Sons humans:** vocals (verbals o no verbals, veu articulada o no), corporals.
- **Sons de l'entorn acústic:** natural i/o urbà-industrial.
- **Sons instrumentals:** els produïts a partir d'instruments musicals, sense que això pressuposi necessàriament un «ús musical» d'aquests instruments.

Mitjançant aquesta divisió, Iges **diferencia la primacia d'«allò musical» o d'«allò narratiu» en el seu estudi de gèneres:**

- **Gèneres artístics narrativotextuals:** radiodrames, reportatges i documentals de creació.
- **Gèneres artístics musicals:** variants de la música radiofònica, música concreta o electrònica, el *collage* sonor o el *soundscape*.
- **Gèneres artístics mixtos o híbrids:** procés intermedi entre el narrativotextual i el musical, com el *feature*, el nou Hörspiel (terme referit al radiodrama modern a Alemanya), la radioperformance o la poesia sonora.

En l'apartat següent (2.3) s'ofereix una revisió històrica d'obres i gèneres que il·lustren la història de la radiocreació i les seves hibridacions.

2.2.2. L'espai i la perspectiva

Els **estímulsonors**, com tots els estímuls sensorials, són **transensorials** en tant que no solament provoquen sensacions auditives:

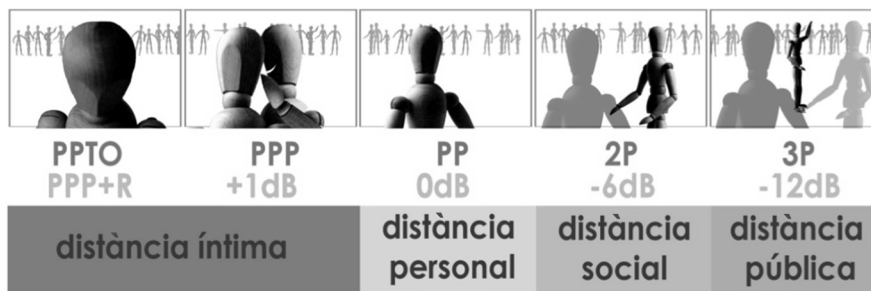
«Parlar de la transensorialitat és recordar que resultaria erroni pensar que tot el que és auditiu solament és auditiu, i és també dir que els sentits no són entitats tancades sobre si mateixes.» (Chion, 1999)

Així doncs, la creació d'espais, els jocs amb el temps, els ritmes, els plans i la perspectiva, les textures, tots aquests conceptes de realització sonora situen i endinsen l'oient en una experiència d'escolta molt més interactiva, imaginativa i **multisensorial**.

En referència a la dimensió espacial d'una peça, sobretot en un relat, els plànols sonors, com en el llenguatge audiovisual i cinematogràfic, ens serveixen per a dotar de profunditat la peça radiofònica:

- Pla de pensament o PPTo.
- Primer primeríssim pla, anomenat també pla detall o PPP.
- Primer pla o PP.
- Segon pla o 2P.
- Tercer pla o 3P.
- Quart pla o pla de fons (PF).

Figura 26. Plans sonors, distàncies interpersonals i nivell d'intensitat.



Font: Hurtado, 2009

Un altre concepte important en la creació d'espais sonors és el **punt d'escolta** o «**punt aquí**» (*point ici*, de Fuzellier), es refereix a la relació espacial que hi ha entre l'element principal i la resta d'objectes sonors de l'escena. **Serveix de referència per a situar-nos en l'espai que se'ns evoca.** Pot ser fix o mòbil. En general, el punt d'escolta se situa en el protagonista o en el primer pla.

El moviment dels objectes sonors s'aconsegueix amb l'ús de la panoramització, la multiplicitat de canals i els nivells de senyal. També els **filtres sonors**, com la reverberació i l'equalització, ens ajuden a recrear espais i efectes acústics.

2.2.3. La continuïtat temporal i el muntatge

En general, el concepte de **muntatge** implica la creació de **continuïtat**. Aquesta continuïtat implica una inclusió temporal, que organitzi cronològicament els continguts sonors i creï els ritmes de la narració.

Un aspecte tècnic important és la manera en què unim els sons per a generar una seqüència lògica, un «radiosema» o imatge mental. Ens referim a les transicions entre les imatges sonores.

Aquestes transicions poden fer-se amb els efectes següents:

Efecte de ruptura: s'accentua la frontera entre dos sons, per exemple amb el soroll d'una porta. Sobresurt el contrast entre la intensitat dels sons.

Efecte de continuïtat: es busca una transició imperceptible. La paraula d'un entrevistat pot, per exemple, succeir a la d'un altre, i l'oient té la impressió que tots dos entrevistats se situen en el mateix espai sonor, encara que no sigui així. Aquest tipus d'encadenament solament és possible si es graven entrevistes en un espai sonor neutre (silenciós).

Efecte de mescla: els sons es barregen de forma harmoniosa, la transició és menys acusada que «per ruptura», l'oient no la percep tant.

Segons com sigui el tipus de transició, s'empren unes figures tècniques o altres:

- **Per juxtaposició o coordinació** del senyal. És una de les més utilitzades.
- **Fos encadenat.** Dos sons es barregen de forma gradual i lenta, és a dir, mentre un va desapareixent, l'altre apareix.
- **Resolució.** Un so desapareix de forma gradual i progressiva.
- **Per tall.** El so desapareix de forma brusca.
- **Superposició.** Dos sons sonen de forma simultània i amb igual intensitat.
- **Ràfega o pont musical.** Una pujada i baixada graduals amb uns instants de durada en un contingut sonor que hi havia de fons.
- **Efectes puntuals.** Xiulades, gongs, campanes o altres efectes...

En el muntatge parlem també, com en el llenguatge audiovisual, de les «**figures de muntatge**», són els recursos de realització que s'utilitzen per a barrejar diverses fonts sonores i mantenir un «*raccord* sonor», com les següents:

- **Fade In** (entra el senyal sonor): consisteix en un increment gradual del senyal.
- **Fade Out** (desapareix el senyal): és a dir, el procediment invers a l'anterior.
- **Cross Fade** (encreuament de senyals): ens permet efectuar un encreuament de pujada del senyal d'un canal al costat de la baixada d'un altre.
- **Fos:** en l'àmbit radiofònic consisteix en l'esvaïment gradual i complet d'un senyal, el manteniment breu d'un silenci i l'entrada gradual d'un nou se-

nyal (en cinema seria l'equivalent a un fos a negre). S'empra especialment per a crear una sensació de pas del temps.

- **Mescla:** emissió simultània de dos senyals en un mateix nivell.
Encadenat: successió de sons en un mateix pla però sense unir-se els uns amb els altres; és un dels que s'empra per a suggerir el·lipsis temporals.
- **Mescla per tall:** especialment emprat per a crear tensió, variació rítmica i sonora. És aquell en el qual es produeix un esvaïment del primer senyal i entra sobre aquest esvaïment el nou senyal en un primer pla i per tall.

Hem de ser conscients que el tipus de muntatge que realitzem marca i manté la continuïtat (*raccord*) sonora, i també un estil i una forma d'explicar com a autors.

D'altra banda, parlem de **muntatge narratiu** com l'encarregat de **mantenir la continuïtat de la narració, de la història**. Depenent del muntatge triat tindriem una narració:

- **Lineal**, senzilla, d'acció única en successió temporal d'escenes ordenades cronològicament.
- **Invertida**, en flashback.
- **Paral·lela**, amb esdeveniments en el mateix temps, però en llocs diferents de forma alternativa per incrementar el suspens.
- **Alternativa**, amb esdeveniments des de dos punts de vista o més.
- **Ideològica**, alterant l'ordre d'aparició de fets a la recerca d'un efecte d'associació d'idees o conceptes.
- **Rítmica**, combinant els ritmes dels sistemes sonors que se succeeixen o simultaniegen.
- **Per analogia**, unint escenes per similitud acústica (un crit final d'escena enllaçat amb el xiulet d'un tren de la següent, per exemple).
- **Per antítesi**, unint espais, temps, accions o idees diferents, oposades o contradictòries. Té un gran poder simbòlic.
- **Per leitmotiv**, una mateixa idea o acció o so es repeteix successivament al llarg de la història, i marca el desenvolupament en funció d'això.

Tots aquests muntatges narratius poden **combinar-se entre si**, de fet són fins i tot necessaris per a la planificació correcta d'un relat radiofònic. Totes les figures de muntatge tècnic col·laboren en el manteniment del *raccord* sonor, però també el muntatge narratiu requereix mantenir el seu.

2.2.4. Una guia per a l'escolta de peces

Al llarg d'aquest mòdul, s'inclouen molts vincles i referències a àudios, a obres sonores. Al final del document hi ha també un llistat amb algunes de les obres referenciades i els seus respectius enllaços per poder escoltar-les en línia. Per a escoltar-les, es recomana a l'oient reservar un espai tranquil,

El muntatge com a escriptura

Muntar és una escriptura, una etapa que podria ser anàloga a la composició per a un músic: l'ordre de cada so, la durada, la seva juxtaposició, la seva mescla, el moviment. Segons Silvain Gire, director d'ARTE Radio, un veritable autor de ràdio es reconeix pel muntatge. És una fase d'escriptura molt important, ens mostra si hi ha una lògica, una intel·ligència.

Yann Paranthöen, operador de so i gran realitzador de creació radiofònica a Radio France, solia dir: $1 + 1 = 3$. Amb això volia transmetre que el muntatge de dues capes de sentit no serveix solament perquè una de les capes embelleixi l'altra, sinó també perquè juntes creen un tercer sentit: en crear aquest contrapunt sorgeixen nous significats i sensacions.

silenciós i tènue per aconseguir una millor concentració. **Llegiu les qüestions següents, penseu-hi i tingueu-les en compte durant l'escolta. Aquesta petita guia pot servir com a exercici d'anàlisi narrativa** per a escoltar diferents estils i descobrir formes d'explicar i diferents tècniques en el món transfronterer de la radiocreació.

- **Qüestionem on és el «jo» i qui parla.** S'escolta a l'autor en la peça? Hi ha una locució amb funció de narrador o el periodista/autor fa comentaris? Forma part del relat l'autor? Per què? Es converteix en un personatge més? Els personatges, són actors o són reals? Quina informació ens dona el color de la veu i la seva modulació? Podem endevinar l'edat, la identitat, el sexe, l'origen geogràfic o l'estat d'ànim?
- **Com són els ambients sonors?** L'origen del so, s'ha creat per a la peça? Són enregistraments de camp o recreacions amb efectes? S'usen com a descripció de l'espai en què ens trobem o acompanyen una acció concreta?
- **S'utilitzen efectes?** Com s'utilitzen, per a recrear un espai real o imaginari, un ambient? Per a crear estats anímics? Com a signe de puntuació o com a contrast en l'acció? Per a introduir una nova escena/seqüència, per a transicions entre escenes?
- **Sobre l'enregistrament, els micròfons emprats i el seu emplaçament.** Està en un trípode o en un penjador? S'ha gravat en estèreo, en binaural, o es tracta d'un micròfon mono dirigit al personatge? S'usen micros omnidireccionals/unidireccionals, estèreos, condensadors/dinàmics, de contacte, binaurals, hidròfons?
- **El lloc acústic (interior/exterior) i els plans sonors.** Està lluny o està prop del nostre punt d'escolta? La veu i/o els objectes que escoltem, estan desplaçant-se al mateix temps? Estan fixos en un espai? Com s'usen els filtres i amb quina finalitat? Emocional, d'il·lustració espacial?
- **Qüestionem si s'utilitza la música. Com s'utilitza?** Si se situa en un ambient concret. Si té un valor emocional. Si serveix com a signe de puntuació. Si serveix per a avançar una acció. Per a donar un canvi de ritme, per a donar un contrast. Si serveix com a acompanyament, com a «matalàs». Detecteu com s'aprofiten les variacions i l'expressivitat de la música mateixa per a fer ràfegues o puntuacions.
- **Sobre el muntatge: se superposen les capes sonores en el muntatge? Quin sentit aporta cadascuna, i després en conjunt? Com es fan les transicions? Per efecte de ruptura, de continuïtat o de mescla? Com és el ritme? I els silencis?** Es condensa el relat o es dilata?
- **Les sensacions.** Abans de res, què has sentit o com t'has sentit?

2.3. Breu recorregut històric dels gèneres artístics radiofònics

«No crec gaire en la noció de gèneres radiofònics: drames, *features*, peça acústica, documental, radioart...»,

Va comentar **René Farabet**, creador de l'*Atelier de Création Radiophonique* (el mític programa d'experimentació de Radio France), durant la seva visita a la Quarta Biennial Internacional de Ràdio de Mèxic (2003). Farabet parla de l'escriptura sonora com el procés de treball del micròfon que recull sons des d'un acostament artístic, per portar-los després a una dramaturgia. **La ràdio de creació és un art de vida en moviment, «és transgressió, no hi ha models prefabricats amb codis rígids; guions invariables, estils típics...».**

No entrem en classificacions perquè no són gèneres rígids. Per tant, durant la lectura hem de tenir molt en compte que **parlem de peces híbrides,**

«sense etiquetes, que conjunten tot el material sonor disponible: paraules, sorolls, música, sons naturals, alterats o virtuals, però també les petjades sonores, les emocions, l'humor, la marca sonora del temps i de l'espai. Tot això es retroba en l'obra radiofònica» (Farabet, 2003).

Dit això, ens endinsem ara a descobrir obres radiofòniques pioneres i contemporànies, partint del radiodrama cap al documental sonor mentre travessem també altres experiències acusmàtiques.

2.3.1. Del radioteatre o radiodrama a la ficció sonora contemporània

Les primeres expressions de teatre a la ràdio es van donar en forma de retransmissions de les representacions teatrals; es tractava, doncs, de **teatre radiat**. Aviat, els dramaturgs i creatius es van adonar de la necessitat d'adaptar o escriure obres per a la ràdio, donat el llenguatge propi del mitjà i les seves possibilitats artístiques.

«La ràdio va ser experiment [...] era un invent útil en el seu origen, però la tècnica va incitar els creatius d'altres sectors que endevinaven una nova eina, una aventura. La ràdio va ensenyar al teatre, de la ràdio va sortir la música electrònica o electroacústica, i la gran renovació musical del segle té a veure amb la tecnologia radiofònica.» (Barea, 2004)

Les primeres transmissions radiofòniques d'obres teatrals es van dur a terme en la dècada de 1920. Guarinos (1999) destaca com a primer espai de ficció reconegut convencionalment el dramàtic *Nit de reis* realitzat per la British Broadcasting Co. (BBC) el 1923. Es tracta d'una adaptació de Shakespeare.

Reflexió

I assenyalo aquesta valuosa apreciació d'un dels autors de ràdio més importants a Europa precisament per a explicar que he ordenat els subapartats següents per «gèneres» únicament com a forma de presentar els continguts d'una manera clara, perquè el seu seguiment resulti més senzill al lector.

En un primer moment van ser els dramaturgs els qui van començar a adaptar les obres teatrals a la ràdio, com Bertolt Brecht o Samuel Beckett, fins que per fi es van elaborar guions específicament per al mitjà radiofònic, com és el cas de *Comedy of Danger* de Richard Hughes (Drakakis, 1981), transmesa el 1924 a Londres per la BBC.

La història de *Danger* es desenvolupa dins de la galeria d'una mina, en una absoluta foscor. Precisament aquest espai fosc en el relat provocava que l'oient pogués sentir aquesta «ceguesa» igual que els personatges, centrant la seva atenció en els elements acústics com a descriptors i narradors de les accions.

Aquell mateix any a França sorgeix un dels **primers antecedents del fals documental** o docudrama: *Maremoto* («Sisme submarí»), de Pierre Cusy i Gabriel Germinet. La història, en la qual una embarcació demanava auxili, va ser interpretada pels oients un fet que estava succeint en la realitat. Els autors de *Maremoto* van editar un dels primers llibres sobre radiodrama, titulat *Théâtre Radiophonique, mode nouveau d'expression artistique* («Teatre Radiofònic, nova forma d'expressió artística»). Per a Camacho (2007) aquest llibre expressa per primera vegada la poètica del radioteatre:

«L'absència de decorat, mímica i gest podia ser compensada pels sorolls i altres factors psicològics.» (2007, pàg. 47)

Un altre exponent francès interessant de l'època va ser **Paul Deharme, que es referia a la ficció radiofònica com al «teatre interior»**. Deharme pretenia que l'oient es convertís en el personatge principal de la història i que aquest explorés la seva pròpia emotivitat en el procés d'escolta.

És un dels primers teòrics de la ràdio a considerar el poder dramàtic dels efectes sonors i el valor emocional del mitjà sonor. El 1928 produeix a Radio París *Le Pont du Hibou* («El Pont d'Hibou»), peça basada en una novel·la de Bierce, en la qual es representen una sèrie d'al·lucinacions que pateix el protagonista, un guerriller capturat en la Guerra de Secessió, abans de ser penjat (Camacho, 2007, pàg. 48).

Paral·lelament, a **Alemanya**, el 1924 es van començar a produir **ficcions a partir d'adaptacions literàries i teatrals**. Aquest tipus d'obres van adoptar el nom de Hörspiel (que en alemany significa «**joc de radio**»), o en anglès **radioplay**. En els anys cinquanta i seixanta, destaca la figura de **Samuel Beckett**, que va crear diversos d'aquests «*radioplays*» per a la BBC, com *All that Fall*, *Embers* o *Krapp's Last Tape*.

Una de les obres radiofòniques amb més repercussió de la història de la ràdio és, sens dubte, *La guerra dels mons*, d'**Orson Welles**, produïda pels membres de la companyia Mercury Theatre i retransmesa el 30 d'octubre de 1938 a la CBS. Es tractava d'una adaptació de la novel·la *La guerra dels mons* de H. G. Wells (1897). A través d'una estructura de programa informatiu basada en les veus dels suposats reporters, que feien entrevistes a peu de carrer, l'obra narra una invasió extraterrestre en directe. Tal com va ocórrer amb *Maremoto*, la societat americana que no havia escoltat la capçalera de presentació del programa va interpretar que es tractava d'un fet real i no d'una peça de radiodrama.

A l'estat espanyol, Barea (1994) documenta com a primer serial espanyol *Una parisién en Madrid*, d'**Eustache Amedée Jolly Dix**, emès el 1926 a Unión Radio. Una altra de les primeres peces de la història del radiodrama espanyol és *Todos los ruidos de aquel día*, de **Tomás Borrás**, emesa el 1931 a Unión Radio. Es considera la primera obra espanyola en la qual **els efectes sonors adquireixen valor expressiu** (Rodero i Soengas, 2010, pàg. 23).

Una dels grans figures històriques del radioteatre és **Antonio Calderón**, qui, el 1942 a Radio Madrid, va crear un dels primers programes radiofònics dedicats al radioteatre, *El Teatro del Aire*. Paral·lelament, Radio Nacional de España va crear el *Teatro Invisible* el 1945 (Guarinos, 1999, pàg. 26). A més de la radionovel·la dramàtica, va sorgir la comèdia o els serials d'aventures, en què va destacar **Eduardo Vázquez** amb la sèrie d'humor *Matilde, Perico y Periquín* i, més tard, *La saga de los porretas*, també a la SER.

Des de Barcelona, una de les produccions més destacades de l'època és la sèrie policíaca *Taxi Key*. Es va mantenir en antena a Radia Barcelona durant gairebé vint anys i es va convertir en un dels espais més populars entre l'audiència barcelonina. *Taxi Key* atorgava un lloc prioritari als oients, i encara avui es manté viu el seu record (Arias, 2013).

Durant els anys cinquanta el **radiodrama a Europa** va despertar gran interès, i va augmentar la qualitat i la producció del gènere. Va ser un moment efervescent per a l'experimentació sonora gràcies al **desenvolupament tecnològic de l'àudio**: va aparèixer el magnetòfon, el sintetitzador, i les possibilitats creatives del mitjà sonor es van ampliar. Ara era possible gravar, tallar, superposar i fins i tot crear sons originals.

Va néixer la música electrònica a l'escola de Colònia, Alemanya; l'estudi de la Fonologia a la RAI, a Milà, i **diverses emissores públiques van crear els seus laboratoris d'experimentació sonora**, entre els quals destacava el *Radiophonic Workshop* de la BBC o, ja en els anys seixanta, *l'Atelier de Création Radiophonique* a Radio France (Camacho, 2007). Però, a més, va aparèixer l'FM (Frequència Modulada), els petits transistors d'alta fidelitat (Hi-Fi) i l'ST (estèreo).

Figura 27. A la foto, muntant, Daphne Oram, pionera en la música electrònica i en la composició d'efectes sonors per a ràdio.



Font: *Radiophonic Workshop* de la BBC. Disponible a: <<https://www.soundonsound.com/people/story-bbc-radiophonic-workshop>>.

L'FM es va implantar a tot el món durant els vint anys següents. El petit transistor permetia abaratir costos i per primera vegada la ràdio sortia del saló de la casa, era portàtil o fins i tot s'instal·lava als automòbils. L'**alta fidelitat** millora la qualitat sonora en l'FM, i l'**estereofonia** permet als creadors radiofònics suggerir la sensació d'espai a través de la profunditat i el moviment en el disseny sonor. Així, entre els anys setanta i vuitanta, la ràdio s'havia convertit en un mitjà madur i sòlid, s'havien publicat estudis, se n'havia definit el llenguatge (paraula, música, efectes sonors, silenci) i havien sorgit professions especialitzades entorn del so i la ràdio.

Amb l'arribada de la digitalització, els ordinadors van començar a instal·lar-se en les emissores de ràdio i van obrir tot un món de possibilitats. **L'enregistrament i l'edició digital d'àudio permetien noves rutines de treball i nous camins per a la creativitat.** Al voltant dels anys 2000, el departament de programes especials de Radio Nacional de España i, en concret, Radio 3, es va esforçar a produir treballs de ficció per a renovar el gènere, utilitzant les noves maneres de tractar l'àudio. Destaca la figura de **Federico Volpini**, reconegut autor de serials radiofònics com *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, produïda per Radia 3 i Radio 4.

Destaquen programes originals com *El Ojo de Ya Ve*, *Chichirichachi*, *El Despertar*, *Trelatos*, *Videodrome* o *Especia Melange*, i serials com *Los Inmortales* o *Cuando Juan y Tula fueron a Siringa* (Romero, 2012). Aquest serial, *Cuando Juan y Tula fueron a Siringa* constava de 86 capítols de ciència ficció d'aproximadament deu minuts i va suposar un gran referent per a la ficció sonora contemporània en espanyol. Aquesta producció és pionera en l'ús de l'edició digital d'àudio i en la concepció cinematogràfica per a la realització de drames radiofònics.

Reflexió

Unes altres de les grans referències en llengua castellana d'aquesta època és *Adiós Robinson* (1978), text que va escriure **Julio Cortázar** per encàrrec de la ràdio **Deutsche Welle**, la ràdio internacional alemanya, amb realització radiofònica de **César Salsamendi**. Cortázar imagina en aquesta peça, amb humor i crítica, un retrobament entre Robinson i Divendres a l'Illa de Juan Fernández.

Altres figures del radiodrama a Radio 3

Durant l'època de Federico Volpini com a director de Radia 3 es va impulsar la producció de formats de ficció, tasca que també va realitzar el guionista i locutor Carlos Faraco i una onada d'aventurers professionals com Carlos Hurtado, Sara Vitores, Juan Suárez, Isabel Ruiz Lara, Lourdes Guerras, Mona León, Javier Gallego o Mayca Aguilera.

Actualment, el **departament de ficció sonora de RNE produeix adaptacions d'obres cinematogràfiques i literàries al radioteatre, que són retransmeses i alhora representades en directe en teatres.**

El terme **radioteatre** ha estat avui dia rebatejat com a «**ficció sonora**» en un intent per a **rejovenir el gènere**, d'acord amb **les estètiques sonores contemporànies i les noves audiències.**

En els últims anys han sorgit noves propostes en el radioespectre de l'estat espanyol. El programa de ficció *El verano no existe* (2015) va significar una nova aposta de la ràdio convencional, en aquest cas, la Cadena SER, per a programar i emetre ficció sonora.

Avui dia assistim a un boom en la indústria de l'àudio, que té molt en compte la ficció sonora. Es produeixen **audiollibres i audiosèries**, així com **podcast** per a marques. Un exemple és *Podium Podcast*, la plataforma per a podcast en espanyol de Prisa Radio. D'aquest boom del *podcasting* se'n parla al subapartat 4.

2.3.2. El documental sonor o *radio feature*

El documental sonor de creació o *radio feature* és un gènere complex i d'alt nivell professional que requereix una gran destresa i un bon maneig del llenguatge radiofònic.

Desenvolupa un **tema en profunditat** i la seva presentació estètica **mescla moltes fórmules radiofòniques**: entrevista, reportatge, ficció, informació, paisatge sonor, composició musical, poesia... És una recerca i una cerca transportada a través de mitjans artístics. Es caracteritza per l'ús **sofisticat dels elements sonors**, com són els sons i les veus originals, els enregistraments d'ambients, els sorolls, les músiques i fins i tot creacions d'art sonor aplicat. És un gènere que convida a **l'experimentació amb el llenguatge.**

Segons l'artista alemanya **Rilo Chmielorz**, autora *freelance*, entre altres treballs, del documental sonor *Radiorramonismo*, sobre la figura de Ramón Gómez de la Serna, el *radio feature* és:

«un gènere que prové, d'una banda, del reportatge i, d'altra, del radioteatre, sempre amb l'objectiu de buscar i explicar la veritat. És documental i és ficció. Una representació periodística elaborada amb molts colors».

En definitiva, **aquesta pràctica sonora reuneix la riquesa estètica del so amb la força emotiva de l'*storytelling*** (Lechuga, 2015).

Escoltem ara alguns treballs de gran referència en la història del *radio feature*. Podem trobar peces sonores pioneres que sorgeixen gràcies a les aportacions del cinema a la ràdio. Molts dels conceptes i termes del llenguatge radiofònic han estat prestats pel llenguatge cinematogràfic.

Dziga Vertov va ser un dels primers interessats a **registrar els sons del seu entorn**. Va fundar el Laboratori de l'Escolta el 1916. Va proposar nous conceptes com «**fotografiar els sons, el ràdio ull, el ràdio cinema i el film acústic**» (Camacho, 2007). Una gran obra de «**film acústic**» de l'època és *Weekend*, del cineasta **Walter Ruttmann**. Va ser gravada en **suport òptic i evoca la imatge sonora** d'un cap de setmana a Berlín, abans de la caiguda de la República de Weimar, una peça sobre la quotidianitat, **un collage de ritme ràpid** que recorre des dels sons dels transports fins a la intimitat de la trobada entre persones.

Anys més tard, l'**estereofonia** i la **flexibilitat** que van donar les gravadores portàtils per a **treballar en exteriors** van expandir les possibilitats del *radiofeature*. «El *radio feature* és desenvolupat com una forta forma literariodramàtica a **Gran Bretanya el 1930**, sotmès a un renaixement a la fi de 1960 en sortir dels límits de l'estudi com una espècie de “film acústic” que utilitzava **gravadores de cinta portàtils** per a capturar el so “salvatge” o del medi ambient com un element clau de la producció» (McHugh, 2010, dins Lechuga, 2015).

El gènere va començar a despertar-se a escala internacional amb l'estereofonia i les noves tecnologies. Una de les primeres obres consagrades com a nou *feature* va ser *Bells of Europe*, de **Peter Leonhard Braun**:

«Vam aprendre a escriure utilitzant seqüències acústiques en comptes del llenguatge. Vam començar a oblidar la màquina d'escriure, utilitzant les noves eines de producció documental en lloc seu. Vam escriure amb el micròfon, la gravadora de cinta, les tisores i el mesclador de so. El que va ser emocionant va ser que vam ser capaços de deixar els nostres estudis i escriptoris per sortir, alliberant el documental radiofònic dels seus tradicionals i tècnics lligams.» (Leonhard Braun, 2004)

Braun va impulsar aquest moviment i va crear la mítica International Feature Conference, una trobada d'autors que se celebra des del 1975, cada any en una ciutat europea, amb el suport de les ràdios públiques.

Una altra de les obres referents del *feature* i d'interessant tècnica de muntatge és *The Idea of the North*, realitzada per **Glenn Gould**, pianista fascinat per les tècniques d'enregistrament. Es va emetre a CBC Radio (Canadà) el desembre de 1967. El nord va proporcionar a Gould un tema ideal per a explorar la condició de solitud. Retirat dels escenaris als trenta-un anys, el viatge al nord de Gould va marcar una línia divisòria entre la seva fama juvenil com a pianista virtuós i la seva maduresa solitària en què va explorar nous mitjans tecnològics. El músic va utilitzar una tècnica a la qual ell mateix va anomenar **contrapuntual radio**, formant capes de veus que se superposen les unes a

Documental sonor

Depenent de la procedència i l'època, els autors es refereixen al documental sonor com a *radio feature* (Suïssa, Àustria, Perú, Estats Units, entre altres), *neues Hörspiel* (Alemanya), *radio montage* (Dinamarca), *documentaire sonore de création* (França) o documental artístic o docudrama. A Austràlia, per exemple, els termes *radio feature* i ràdio documental s'usen, de vegades, indistintament (Lechuga, 2015).

les altres, creant un espai oscil·lant entre la conversa i la música. La peça és difícil de catalogar; **és música, drama, assaig, periodisme, antropologia, història contemporània...**

Un dels festivals més prestigiosos de ràdio, **Prix Italia**, crea una secció de documental per primera vegada el 1953, consagrant així el gènere davant obres com les ficcions i les creacions musicals (Deleu, 2013).

Dos importants autors que, a més de realitzar peces documentals, van crear i van mantenir espais radiofònics per a la seva emissió, així com laboratoris de producció, van ser **René Farabet** i **Yann Paranthöen**. Tots dos formen part del mític *Atelier de Création Radiophonique*, de l'emissora pública France Culture. Farabet va fer tota la seva carrera radiofònica en aquest programa des del 1969 fins al 2001. Després, l'espai va ser conduït per Philippe Langlois, Frank Smith i Irene Omélianenko fins a la seva desaparició. Actualment, l'any 2020, el programa de la ràdio pública francesa dedicat al documental d'autor i l'escriptura radiofònica és *L'Éxpérience*, amb Aurélie Charon.

Farabet tenia una especial sensibilitat per l'escriptura radiofònica, abans de ser productor de ràdio era dramaturg i defensava l'experiència de l'escolta com un gran acte d'empatia i d'implicació en el real. Per a ell, **escoltar consistia en una intensa i respectuosa manera d'apropar-se a l'Altre:**

«Què és escoltar? Una manera intensa i respectuosa d'apropar-se a l'Altre.»

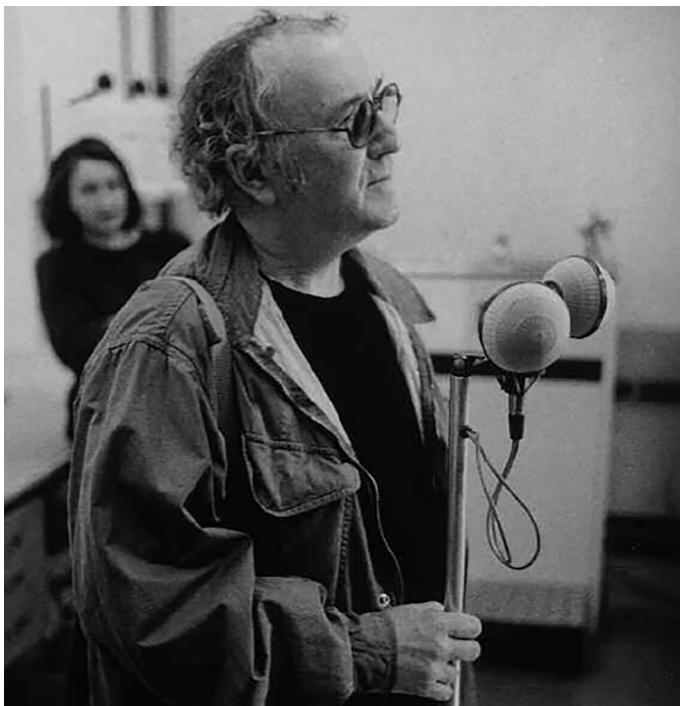
Va obtenir diverses vegades el Prix Italia, *Comment vous la trouvez ma salade* (1971), *Visages bosniaques* (1998), *Une étoile nommée absinthe* (2001). Algunes de les seves obres encara poden escoltar-se a la web de France Culture.

D'altra banda, **Yann Paranthöen**, autodidacta, va entrar a Radio France el 1957 i va treballar-hi sempre com a enginyer de so fins que el 1967 va començar a crear les seves pròpies emissions. Les seves obres van ser molt úniques i recognoscibles, rebutjava l'ús de fragments de llibres, pel·lícules i músiques. **Realitzava els seus documentals únicament amb sons gravats en el terreny** (Deleu, 2013). Gravava entrevistes en mono i la resta dels sons en estèreo, i passava moltíssim més temps a la sala de muntatge que la resta dels productors. **Per a ell, el temps era molt més important que els mitjans tècnics.** Els seus muntatges eren de tipus musical, tenia l'hàbit d'escoltar durant els muntatges a un volum fort perquè intentava participar en el so, estar dins dels tons, percebre les vibracions:

«Les oïdes basten per a entendre un discurs, una informació [...] jo crec en una escolta amb tot el meu cos.»

Com René Farabet, la seva llarga carrera dedicada a la creació radiofònica és molt notable (1967-2001). A partir de 2001, Paranthöen va decidir que les seves obres no serien mai més emeses a Radio France perquè van instal·lar un compressor que modificava la recepció del so. El final de la seva carrera coincideix amb l'aparició de la digitalització a les ràdios, que per a ell va significar una reculada en la qualitat del so.

Figura 28. Yann Paranthöen @Michel Follorou.



Font: <<http://radiofanch.blogspot.com/2012/05/lart-de-la-radio-yann-paranthoen-1.html>>.

Yann Paranthöen va morir el 2005, algunes de les seves obres estan editades en CD, *Questionnaire pour Lesconil*, *L'effraie*, *Lulu*.

El documental poètic

Partint de les aportacions de **Bill Nichols** respecte al documental cinematogràfic, l'investigador i documentalista francès **Christophe Deleu** va proposar, en el seu llibre *Le documentaire radiophonique*, aquesta **classificació de tipus de documental sonor**, especialment tenint en compte les tendències estètiques i narratives a França. Servint-se de **criteris com la intencionalitat, els discursos o la hibridació amb la ficció**, distingeix entre els següents:

- **Documentals d'interacció i d'observació.** De tipus més periodístic, vinculats al reportatge i la crònica, identificats per la presència de la veu o narració clàssica del periodista.
- **Els documentals poètics i de ficció**, que reivindicarien alguna cosa així com un «vuitè art», el del llenguatge radiofònic o sonor com a lloc de creació.

Ens detindrem, per tant, en aquests últims.

La **ràdio artística**, reivindicada com el «vuitè art», desperta la imaginació i té el poder de **suggestir imatges mentals pròpies i particulars**, l'acte de l'escolta comporta una experiència càlida que **connecta directament amb les emocions**. Per això es diu que **la ràdio és un mitjà eròtic i íntim**.

Hi ha autors que fan documentals de tipus autobiogràfic o el tractament estètic del qual cerca, sobretot, **evocar sensacions en l'oient**. Més que el misatge textual, importen les textures, les intensitats, les capes sonores, com vèiem amb el treball de Yann Paranthöen. Respecte als relats d'intimitat, vegem per exemple el cas de Kaye Mortley (realitzadora a l'Australian Broadcasting Corporation i France Culture) o de Charo Calvo (compositora electroacústica espanyola, establerta a Brussel·les).

Les obres de Charo Calvo i Kaye Mortley

Ambdues participen en els seus propis relats i **creen un univers sonor íntim per a explicar la seva història**.

A *Retour en Australie*, Kaye Mortley mostra la seva dualitat identitària, entre Austràlia i França. En la peça s'escolten dues veus de dona que guien tot el relat: una veu francesa i una altra d'anglesa. Ambdues expliquen el mateix, però canvia el color de cada veu. Aquesta és la **dualitat** que caracteritza la mateixa Kaye Mortley, natural d'Austràlia però resident a París des de molt jove. La veu anglesa en el relat és la veu de la mateixa Kaye Mortley. La veu francesa correspon a la d'una actriu. Sembla com si Kaye a França fos un altre personatge, que igualment forma part d'ella i que conviu amb la seva vida i identitat australiana.

Phonobiographie, de Charo Calvo, produïda per l'Atelier de Création Sonore Radiophonique (Brussel·les), és un poètic relat que retrata la transició que va viure la seva autora en deixar Espanya per viure a Bèlgica, una emotiva peça, també en diverses llengües, en què escoltem documents sonors històrics, enregistraments de camp i la seva pròpia veu. Va ser premiada a Palma Ars Acustica de l'European Broadcasting Union (2014).

Seguint les tipologies proposades per Deleu (2013), podríem també considerar un treball de **paisatge sonor com un documental de tipus observacional, quant al fet que registra una realitat**.

El paisatge sonor d'Anna Raimondo

La italiana Anna Raimondo, periodista i artista sonora, construeix en la peça *La vie en bleu* (Kunst Radio, 2011) un relat realitzat sense narració textual ni veus, solament amb **ambients sonors** que ella mateixa ha registrat. Al seu torn, hi dona també un tractament poètic i íntim en qüestionar-se sobre «el real» i amb la transmissió de la seva pròpia història. Hi utilitza hidròfons per a evocar aquest viatge a través del Mediterrani, des de les seves arrels, Nàpols, fins a una altra ciutat, també mediterrània, que la va acollir durant anys, Marsella.

2.3.3. La poesia sonora i la ràdio

La poesia sonora és una manifestació que deriva de múltiples avantguardes artístiques. Està lligada a moviments transgressors com el **futurisme** i el **dadaisme**. Al llarg de la seva història aquesta pràctica ha rebut diversos noms, com poesia fonètica, poesia vocal o composició sonora textual, però el concepte de *poesia sonora* és el més estès.

L'escolta com a mitjà íntim

Podem veure moltes fotografies d'un ésser estimat que potser ja no està amb nosaltres, i ens emocionarem. Però ens resultaria encara més colpidor si de sobte escoltèssim la seva veu: un document sonor que segueix viu en el nostre subconscient.

Una altra peça d'interès

Recomanem també una altra de les seves peces més recents, la polifònica *Qualia*, premiada en la categoria d'Arts Sonores de Phonurgia Nova Awards (2017). Charo Calvo és compositora electroacústica i dissenyadora sonora, amb una llarga experiència en la realització de bandes sonores per a cinema, teatre, dansa, instal·lacions, ràdio i música acusmàtica.

Va ser el poeta i músic francès Henri Chopin qui va encunyar el terme poesia sonora en els anys cinquanta, quan la tecnologia de l'enregistrament d'àudio va obrir la porta a la manipulació del so. Es podia tallar, enganxar, transformar i emmagatzemar el so. Artistes de diferents disciplines (teatre, música i poesia) van començar a experimentar amb enregistraments en les cintes magnetofòniques.

«La veu realment apareix en els anys cinquanta, en el moment en què un pot escoltar-se a si mateix. Des de llavors, la gravadora es fica a la boca gairebé de manera natural: prediu, descobreix, aprèn els seus poders vocals. El fenomen és tan misteriós com quan el poeta sabia prèviament com sotmetre's a l'escriptura.» (Chopin, dins Bulatov, 2001)

Però quan es relaciona la poesia sonora amb la ràdio? Durant la mateixa època d'avanços tecnològics, van sorgir diversos **laboratoris d'experimentació musical** en les radiodifusores europees (com els ja esmentats Radiophonic Workshop de la BBC, el de France Culture o el de la WDR a Alemanya). Poetes, músics i tècnics van començar a col·laborar els uns amb els altres en aquests laboratoris, i a partir dels **anys seixanta** van començar a emetre's peces de poesia sonora creades en aquests laboratoris radiofònics, pensades per a la ràdio.

«Les relacions de l'art radiofònic amb la poesia sonora han estat importants en qualitat més que en quantitat, però en tot cas han resultat rellevants per al desenvolupament mutu de tots dos territoris artístics, que de vegades han estat el mateix. Hagués estat fatigós referir el recurs a allò fonètic, el soroll de la parla o l'ocupació de sons vocals no significants en obres radiofòniques de gèneres com el radiodrama o el *soundscape*, la qual cosa apunta la influència que la pràctica dels poetes sonors ha tingut sobre el llenguatge del mitjà ràdio.» (Chopin, dins Bulatov, 2001)

Els múltiples matisos sonors de la veu –el color, la textures, la modulació, la durada, l'emoció...–, i no únicament la part discursiva de la parla, es converteixen també en matèria creativa.

2.3.4. Radioart i creacions sonores híbrides: obrint portes cap a l'audio storytelling contemporani

La creació sonora va sortir de la ràdio, va sortir al carrer, va entrar als museus, es va expandir d'infinites formes i continua fent-ho. El poder del sonor per apel·lar a l'emoció i a la imaginació ofereix una matèria de treball molt captivadora. Cada autor realitza la seva pròpia cerca i el seu viatge amb usos molt diferents del sonor.

En aquest mòdul amb prou feines podem assenyalar alguns exemples, però el ventall és molt extens. No obstant això, m'agradaria destacar algunes **peces híbrides que juguen amb la multisensorialitat del llenguatge sonor de formes molt diferents.**

L'artista **Janet Cardiff** (1999) ha treballat especialment la **sensació tridimensional a través de les narracions d'àudio**. En el seu projecte *Walks i*, concretament, en la seva peça *The Missing Voice*, Cardiff **guia l'oient amb la seva veu i el situa en un escenari real a través d'un enregistrament estèreo i binaural**. Es tracta d'un passeig sonor que l'oient pot experimentar per si mateix, seguint les instruccions de Cardiff i endinsant-se en la història que explica l'artista. Cardiff descriu, utilitzant la seva veu, algunes fotografies antigues que havien estat preses en aquests mateixos espais. Narra, únicament amb so, què mostren aquestes fotografies i què és el que hi ha ara en aquest mateix lloc. El treball de Cardiff és gairebé com **una experiència de realitat virtual i un exercici de memòria, un viatge al passat des de l'experiència temporal i espacial present en la narració**.

Altres tractaments del sonor més efectistes, amb manipulació digital i composició musical, són els utilitzats per la canadenca **Sarah Boothroyd**. Periodista per a la ràdio pública canadenca CBC Radio One, les seves creacions han estat difoses en més de vint-i-cinc països, sobretot a CBC Radio One, BBC, Deutschland Radio Kultur i ABC Radio National. Crea **peces atmosfèriques, cinemàtiques i molt obertes a l'imaginari personal**. Passatges onírics, musicals, que oscil·len entre la ficció i el documental. **Els seus temes solen tractar qüestions existencials**, la sort, la casualitat, la mort, el temps, la llibertat. Convida a contemplar un costat màgic de la realitat i suscita el dubte sobre el que és real. Transforma enregistraments en elements musicals, utilitza arxius de pel·lícules, extractes de reportatges i entrevistes, i la seva pròpia veu. Boothroyd concep el muntatge com un *collage* d'elements molt diversos:

«La ràdio és el teatre de la ment, i el *collage* és el que més s'apropa al funcionament de la consciència, o almenys a la meua: un flux de pensaments, sensacions, d'imatges fragmentades i aleatòries.» (Boothroyd, dins Syntone, 2015)

Una bona forma d'estar al dia, conèixer peces, autors i productors és assistir als **festivals i trobades de creació radiofònica**. A Europa n'hi ha diversos d'aquests festivals, en els quals, any rere any, nombroses peces són valorades i difoses en les sessions d'escolta. Destaquem els que han estat fins ara els més estables i importants: a França el **Festival Longueur d'Ondes, a Brest**, i el **festival Phonurgia Nova, a París**. A Alemanya se celebra també anualment **Prix Europa**; a Itàlia, el ja esmentat **Prix Italia**, dels més veterans. L'**International Features Conference**, més dedicat al documental, se celebra cada any en una ciutat europea diferent, recolzat per la ràdio pública del país que l'acull. La ràdio pública croata celebra també **Prix Marùlic** cada any; a Romania, el **Grand Prix Nova**; a Irlanda, bianualment, **Hear Say International Audio Arts Festival**; als Estats Units, **Third Coast International Audio Festival** –alguns l'anomenen els *Oscars de la ràdio*–, i a Llatinoamèrica, l'itinerant fòrum **SONODOC**. El més enriquidor d'aquests festivals no és solament que es reconeguin els treballs radiofònics a través dels premis, no es tracta de gal·les com per exemple els clàssics Premis Ondas a Barcelona, sinó que s'organitzen conferències i tallers durant diversos dies amb presència dels autors.

Un festival radiofònic de referència a escala internacional va ser la **Biennal Internacional de Ràdio de Mèxic**, fundat per Lidia Camacho i Radio Educación. Aquesta trobada va marcar un abans i un després en el desenvolupament de la creació radiofònica a Llatinoamèrica, va obrir per primera vegada un espai per al radioart, a més en llengua hispana. Per a Camacho,

«no va ser fins el 1996, amb el sorgiment de la Biennal Internacional de Ràdio quan, de manera sistemàtica, es van començar a buscar camins per a endinsar-se en aquesta proposta artística radiofònica».

L'*audio storytelling* travessa avui una etapa d'esplendor. De sobte, tant la indústria dels mitjans de comunicació com els entorns culturals s'interessen per «**aquest art d'explicar històries amb sons**». Des de llargs documentals fins a continguts digitals breus, formats seriatos, gairebé tots **sota el paraigua del podcasting**. Potser perquè, com apunta l'artista i enginyer d'àudio Joaquín Cófreces,

«el so és una manera global d'explicar històries en un llenguatge emocional» (Lechuga, 2015).

2.4. El boom del podcasting

El *podcasting* o podcast va sorgir com una forma de distribuir arxius multimèdia, d'àudio o vídeo, mitjançant el sistema de redifusió RSS amb subscripcions a un *feed*, és a dir, permetia opcionalment subscriure's i descarregar-lo per ser escoltat quan l'oient decidís. El terme resulta de la unió de les paraules *iPod* i *broadcasting* i va ser encunyat el 2004 pel periodista del diari anglès *The Guardian*, Ben Hammersley.

El sorgiment dels altaveus intel·ligents, el consum en creixement de continguts d'àudio digitals a través dels telèfons mòbils i dels auriculars, i una fervent moda per l'*storytelling* i la cultura transmèdia han obert l'interès cap al *podcasting*.

Usos i finalitats dels podcasts

Els podcasts van ser pensats inicialment com a àudios de **blocs**, però ja no és així. Avui dia és una eina cada vegada més utilitzada i explorada pels mitjans de comunicació i les empreses de màrqueting per a **publicitar i patrocinar els seus productes**. Ha estat i és també un **format d'exploració** per a periodistes, comunicadors, artistes i autors.

La ràdio creativa i d'autor continua expandint-se a través del fenomen **podcast**, que ha facilitat molt la divulgació de continguts. És necessari mirar cap a l'any 2002 per parlar dels primers podcasts creatius o d'autor, quan va sorgir el projecte digital **Arte Radio** a París, de la mà de la cadena cultural europea ARTE. Llavors era una ràdio a la carta, gratuïta i sense publicitat, que permetia escoltar o descarregar lliurement reportatges, ficcions, documentals, creacions, sèries i cròniques. **Ara és considerada una de les plataformes de producció de podcasts creatius més importants i pioneres del món**. Des de sèries i relats d'intimitat, fins a ficcions, cròniques, reportatges, paisatges sonors i creacions musicals.

Les peces són realitzades per multitud d'autors independents, professionals d'altres mitjans o artistes que són remunerats per dur a terme els projectes aprovats. No es difonen obres alienes, sinó que es recolzen i desenvolupen projectes propis:

«No som un difusor, sinó que volem pagar la producció perquè tothom aprengui. Fem creació radiofònica, no simplement difonem.» (Gire, 2011)

Un dels aspectes més revolucionaris d'Arte Radio és la **concepció d'autor radiofònic**. Promouen la ràdio d'autor i, per tant, la producció d'obres úniques, particulars, amb identitat pròpia, però conservant en totes elles una línia estilística coherent amb l'emissora. Van mostrar una clara intenció per a formar i impulsar una generació d'autors radiofònics complets, és a dir, persones que, a més de tenir talent per a l'escriptura radiofònica, sàpiguen fer preses de so i tinguin nocions de muntatge sonor.

Silvain Gire, el seu director, diferencia la ràdio de la creació radiofònica, i situa aquesta pràctica artística en un context diferent al de l'FM:

«Arte Radio va ser la primera web que va produir podcasts a França. Això és essencial per a la creació radiofònica [...]. Hi ha autors que critiquen que no som una ràdio. I és cert. Som creació radiofònica, que és diferent. A les webs de les ràdios no es publiquen podcasts sobre les informacions del temps o sobre el tràfic a la ràdio, sinó dels continguts més valuosos. Quan es publica un podcast, és necessari l'acte de voluntat pel qual s'hi dona valor i s'hi para esment. Això és la creació radiofònica. Per tant, el sistema a la carta resulta molt millor per a la creació que la ràdio FM.» (Gire, 2011)

Arte Radio va començar en un desert que comptava amb l'avantatge de rebre finançament d'un gran grup de comunicació de naturalesa pública, el franco-alemany ARTE, i segueix sent una de les referències de qualitat més grans a escala internacional. Avui dia, hi conflueixen nombroses productores de podcast, fins i tot d'iniciativa privada, **Binge Audio o Louie Media a França, Podium Podcast o Cuonda a Espanya, o Falling Tree Productions** (que produeixen la majoria dels seus continguts per a la BBC al Regne Unit).

Als Estats Units, un dels projectes impulsors del nou consum de continguts sonors a través d'internet i del *podcasting*, va ser la **plataforma Radiotopia**, amb el suport de la companyia PRX. **Podcasts d'èxit** com *The Heart, Serial, 99% Invisible* o *The Truth* van obrir nous camins per a la narració d'àudio.

Les temàtiques especialitzades, els continguts seriats que tracten històries d'intimitat, així com les recreacions de casos reals, les cròniques o el periodisme de recerca, les ficcions sonores i el *branded podcast* marquen les actuals tendències del *podcasting*.

En idioma espanyol, el podcast **Radio Ambulante**, que explica històries d'Amèrica Llatina sota un format més de crònica, o **Las Raras Podcast**, que narra històries de llibertat, formen part d'aquesta **nova onada de la narració sonora**. En tots dos, **la veu de l'autor** sol ocupar el primer pla de la composició

sonora, com els locutors de cròniques, de manera que la dimensió espacial i altres elements sonors queden com a acompanyaments, amb la qual cosa es dona protagonisme al text oral.

També en idioma espanyol, l'emissora-escola Zaragoza TEA FM promou les creacions radiofòniques d'autor i el *podcasting*, així com l'associació RESONAR o el Centro de Producciones Radiofónicas a Amèrica Llatina. No hem d'oblidar la important tasca que realitzen les ràdios adherides a centres d'art i museus, com Ràdio MACBA a Barcelona o la Radio del Museo Reina Sofía a Madrid.

Una plataforma de podcast que trobo realment enriquidora és **Radio Atlas**, creada per la productora de ràdio britànica **Eleanor McDowall**. Va rebre un esment especial a Prix Europa el 2016 i va ser premiada com Best New Podcast als British Podcast Awards el 2018. En aquesta web es poden trobar multitud de documentals, ficcions i creacions sonores d'arreu del món i en les seves llengües originals. El que ofereix Radio Atlas és disposar d'aquestes peces amb subtítols en anglès, són vídeos subtítulats. Respon, per tant, a una necessitat d'explorar **les narratives i les creacions sonores** d'autors d'arreu del món **sense la barrera de la llengua**. És, sens dubte, una gran font d'inspiració i conforma avui dia una enciclopèdia sonora imprescindible.

Bibliografia

Lectures recomanades

Camacho, L. (2007). *El radioarte. Un género sin fronteras*. Mèxic: Trillas.

Lechuga, K. (2015). *El documental sonoro, una mirada desde América Latina*. Mèxic: Jinete Insome.

Romero, L.; McHugh, S. (2018). «Transnational Audio Storytelling: Writing the Common Language of Sound». *RadioDoc Review* (vol. 4, núm. 1).

Llistat d'obres sonores referenciades

Boothroyd, S. *All in Time* [en línia]. <<https://soundcloud.com/sarah-boothroyd/boothroyd-all-in-time>>.

Calvo, C. *Phonobiographie* [en línia]. <<http://www.acsr.be/production/phonobiographie-1/>>.

Cardiff, J. *Walks* [en línia]. <http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/missing_voice.html>.

Farabet, R. *Comment vous la trouvez ma salade* [en línia]. <<https://www.franceculture.fr/creation-sonore/la-mort-de-rene-farabet-inoubliable-figure-des-ateliers-de-creation-radiophonique>>.

Gould, G. *The Idea of the North* [en línia]. <<https://www.cbc.ca/radio/ideas/revisiting-glenn-gould-s-revolutionary-radio-documentary-the-idea-of-north-1.4460709>>.

Leonhard Braun, P. *Bells of Europe* [en línia]. <<https://archive.org/details/bellsineuropecb-cenglishlanuageversion>>.

Mortley, K. *Retour en Australie* [en línia]. Fragment subtítulat: <<http://vimeo.com/76188142>>.

Raimondo, A. *La vie en bleu* [en línia]. <<https://soundcloud.com/annaraimondo/la-vie-en-blue>>.

RNE. *Cuando Juan y Tula fueron a Siritinga* [en línia]. <<https://archive.org/details/cuandojuan-y-tulafueronasiritinga>>.

Ruttman, W. *Weekend* [en línia]. <<https://www.youtube.com/watch?v=sfgdlajo2eq>>.

Sobre Yann Paranthöen [en línia]. <<http://syntone.fr/tag/yann-paranthoen>>.

Referències bibliogràfiques

Arnheim, R. (1980). *Estética radiofónica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Barea, P. (2004). «El radioteatro». *Revista de la Asociación de Directores de Escena de España* (núm. 99). Madrid.

Braun, P. L. (2004). «The genesis of the International Feature Conference». Assaig agregat al *box set* «The IFC Collection: International Feature Conference, 30 Years Of International Radio Documentaries» (col·lecció de CD i notes històriques). Ginebra: EBU- UER (European Broadcasting Union).

Camacho, L. (2007). *El radioarte. Un género sin fronteras*. Mèxic: Trillas.

Cebrián, M. (2004). «La creatividad en el contexto de la radio actual». *Memorias de la Quinta Bienal Internacional de Radio*. Mèxic.

Chion, M. (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.

Chion, M. (1999). *El sonido*. Barcelona: Paidós.

Chopin, H. (2001). «Poetic Mutation». A: D. Bulatov (ed.). *Homo Sonorus, An International Anthology of Sound Poetry*. Kaliningrad Branch, The National Center of Contemporary Art.

Crook, T. (1999). *Radio drama. Theory and practice*. Londres i Nova York: Routledge.

- Deharme, P.** (1930). *Pour un art radiophonique*. París: Le Rouge et Le Noir.
- Deleu, C.** (2013). *Le documentaire radiophonique*. París: L'Harmattan / Ina Editions.
- Drakakis, J.** (1981). *British radio drama*. Londres: Cambridge University Press.
- Gallego, J. L.** (2010). *Podcasting. Nuevos modelos de distribución para los contenidos sonoros*. Barcelona: UOC.
- Gire, S.** (2011). «Encuentro con Arteradio.com». *Radioimaginamos* [en línia]. <<http://www.radioimaginamos.es/2011/11/encuentro-con-arteradio-com>>.
- Haye, R.** (2004). *El arte radiofónico, algunas pistas sobre la constitución de su expresividad*. Buenos Aires: La Crujía.
- Iges, J.** (1997). *Arte radiofónico: un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión* (tesi doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Lechuga, K.** (2015). *El documental sonoro, una mirada desde América Latina*. Mèxic: Ed. Jinete Insome.
- Llinares, D.; Fox, N.; Berry, R. (eds.)** (2018). *Podcasting New Aural Cultures and Digital Media: New Aural Cultures and Digital Media*. Regne Unit: Palgrave.
- McHugh, S. A.** (2010). *Oral history and the radio documentary/feature: intersections and synergies* (tesi de doctorat en Arts Creatives). Austràlia: Universitat de Wollongong. Facultat d'Arts.
- Memorias de la Cuarta Bienal Internacional de Radio** (2003). Mèxic: Radio Educación.
- Memòries de la Quinta Bienal Internacional de Radio** (2005). Mèxic: Radio Educación.
- Nichols, B.** (2011). *Introduction to documentary*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Rodero, E.; Soengas, X.** (2010). *Ficción radiofónica*. Madrid: Instituto Oficial de Radio Televisión Española.
- Romero, L.** (2012). «Radio y arte sonoro. ¿Es posible la integración?». A: J. Gallego; M. T. García (coords.): *Sintonizando el futuro: radio y producción sonora en el siglo XXI* (pàg. 239-256). Madrid: Instituto Oficial de Radio Televisión Española.