

ENTREVISTA A

Francisco López

<http://www.franciscolopez.net>

POR | **Pedro Ortuño**

La Fonoteca SONM <http://www.sonm.es>

Música concreta del mundo en el
universo sonoro de Francisco López

Inicio | CONTACTO | NEWSLETTERS | BUSCAR | MAPA WEB | ENLACES | AVISO LEGAL

Facebook RSS Español

Fonoteca de Música Experimental y Arte Sonoro

SONM

SOBRE SONM ARCHIVO ONLINE ACTIVIDADES ESCUCHAR AGENDA PRENSA NOTICIAS



SONM EN EL REINA SOFÍA

ARCHIVOS DE ARTE SONORO

ACCESO ARCHIVO SONORO

SONM EN EL REINA SOFÍA

PUBLICACIONES

RECOPILATORIO SONM

05 Octubre 2012, 20.05



Este disco es el resultado de la intensa actividad generada en la fonoteca entre octubre de 2010 y diciembre de 2011. Incluye las composiciones de trece artistas sonoros que pasaron por la fonoteca y que ahora nos regalan sus ... [Más](#)

EDICIONES/PUBLICACIONES

PROYECCIONES

MARZO

20 Marzo 2013, 00.00



20-03-2013 a las 19:00 h. Sala de Audiovisuales, 2ª planta Puertas de Castilla. Entrada libre. PROYECCIÓN // INVARIANTS XXI de Svetlana Kalistratova Paintings and Graphics Matemática, artista audiovisual y pintora ... [Más](#)

Establecida por Francisco López en 2010

ARCHIVO SONORO

SONM

ENLACES

< Abril 2013 >

LA FONOTECA SONM: MÚSICA CONCRETA DEL MUNDO EN EL UNIVERSO SONORO DE FRANCISCO LÓPEZ

PEDRO ORTUÑO

Nos encontramos en el Centro Puertas de Castilla de Murcia con Francisco López, creador de la Fonoteca de Arte Sonoro y Música Experimental SONM. Francisco López es reconocido internacionalmente como una de las figuras más relevantes en el ámbito del arte sonoro y la música experimental. Tal y como demuestra su trayectoria artística, durante más de treinta años ha desarrollado un universo sonoro basado en la escucha profunda del mundo que nos rodea. Ha realizado cientos de conciertos, proyectos con grabaciones de campo, talleres e instalaciones sonoras. También ha recibido destacadas menciones entre las que destacan las del Festival *Ars Electrónica* que se celebra anualmente en la ciudad de Linz en Austria y el premio *Qwartz 2010* a la mejor antología sonora.

Francisco López, compositor, artista sonoro y biólogo, fue conocido durante mucho tiempo por sus obras inspiradas en los invertebrados y por sus trabajos con ambientes sonoros de varias ciudades del mundo, acuñando la etiqueta de *Música Concreta Absoluta*, para referirse a su particular forma de entender el acto sonoro. En sus conciertos e instalaciones, el artista descontextualiza los sonidos de sus fuentes originales intentando que el espectador no asocie dichos sonidos de manera simbólica o figurativa directas. En esta búsqueda de la perfección llevada al máximo extremo, presenta sus conciertos en la más absoluta oscuridad dirigiendo dramáticamente la atención del espectador sobre los propios sonidos.

La fonoteca SONM de Murcia, creada con la colección privada de Francisco López, es el resultado del intercambio directo con miles de artistas sonoros de todo el mundo. Es una colección personal, subjetiva, parcial y particularmente centrada en las comunidades globales de creadores *underground* de todo el mundo. Como resultado de este intercambio, el archivo consta en la actualidad con más de 9000 referencias sonoras almacenados en diversos formatos. La inmensa mayoría de estas obras están publicadas en ediciones limitadas y auto ediciones que los propios artistas realizan de sus creaciones. Abarca todo tipo de estéticas, movimientos, épocas y manifestaciones sonoras como, por ejemplo, la música electrónica, el ruidismo, el paisaje sonoro, la música minimal y un sinfín de discursos sonoros y experimentales.

Actualmente se puede escuchar el contenido de dicha colección a través de la propia fonoteca, por medio de un enlace en red <http://sonmarchive.es/>. La fonoteca pretende ser un archivo referente a nivel mundial para la preservación, consulta, escucha, difusión, intercambio, investigación y promoción de la música experimental y el arte sonoro.

Pedro Ortuño: *¿Por qué elegiste una ciudad pequeña como Murcia para ser sede de la Fonoteca SONM y como surge la iniciativa de crear una fonoteca?*

Francisco López: Esta es la colección de un no coleccionista, porque yo no soy coleccionista de discos. Durante más de tres décadas he intercambiado - como creador - música experimental y arte sonoro dentro de las redes internacionales de intercambio y colaboración en este tipo de prácticas sonoras.

En la época de los años 80 y 90, el intercambio se hacía por correo y, más recientemente, también por Internet. En este entramado global de intercambio e interacción de creación sonora independiente ha tenido lugar un desarrollo creativo social muy importante, de unas dimensiones gigantescas, incomparable con otras prácticas más establecidas o estructuradas.

Una de las consecuencias materialmente tangibles de esta actividad personal de intercambio creativo es todo este material editado de forma independiente o en autoedición. Siempre pensé que este material debería ser de acceso público. Nunca me interesó simplemente acumularlo en casa, en una colección personal inaccesible. Creo que es mucho más enriquecedor que sea de acceso y uso público, tanto en sus aspectos clásicos de potencial cultural, histórico o de investigación, como en el menos habitual como material de recombinación, una perspectiva peculiar, inusual o inexistente en otros archivos, pero característica del uso del material en estas comunidades de creadores sonoros independientes.

Después de considerar en diversos centros en España y del extranjero lugares que reunieran las posibilidades de albergar de forma apropiada la colección con estos fines, encontré en el Centro Cultural Puertas de Castilla de Murcia el equipo de personas y la ubicación idóneos.

En el contexto actual considero que la inmensa mayoría de la actividad y el servicio cultural que puede proveer una colección como ésta son en esencia cibernéticos, es decir, a distancia (como ocurre de hecho con la dispersión global y la interconexión telemática de la comunidad interesada en estas prácticas sonoras). El lugar idóneo, por consiguiente, no es necesariamente

P.O: Hay cierta controversia a la hora de apuntar autores pioneros del arte sonoro y experimental, y momentos y lugares de aparición relevantes. ¿qué autores, qué momentos históricos, qué movimientos artísticos has sido en tu opinión los artífices del nacimiento de la música experimental?

una ciudad grande, o destacada culturalmente en el sentido clásico, sino aquél donde se encuentra un equipo de personas que entiende el proyecto y que pone en marcha esa generación de actividades y de nuevas creaciones a partir de la colección. Y eso lo encontré aquí en Murcia, en el Centro Cultural Puertas de Castilla. Por eso la colección está aquí.

F.L: Una de las referencias históricas más claras es obviamente la contribución esencial de los Futuristas italianos. El archiconocido manifiesto futurista *El arte de los ruidos* de Luigi Russolo (publicado hace exactamente un siglo, en 1913) es una impresionante y radical declaración de intenciones para la expansión de la música - dentro de ciertas restricciones y paradigmas de la época de principios del siglo XX - a todos los sonidos del mundo.

Pero es importante no olvidar que la experimentación siempre ha sido parte esencial de la práctica musical y se ha manifestado de múltiples formas a lo largo de la historia de la música. En Alemania, por ejemplo, la música ya se denominaba *arte sonoro* (*TonKunst*) en el siglo XIX.

En un sentido más específico de experimentación, y sobrepasando ampliamente los límites clásicos de la música (tanto la "clásica" como la "popular"), estas prácticas artísticas sonoras tienen más de un siglo de



trayectoria (de ahí lo incongruente de términos tales como “nuevas músicas”). Como práctica y estética sociales incluyen históricamente tanto a músicos/compositores como a artistas y creadores sin ninguna formación musical. También se han desarrollado tanto dentro como fuera de contextos musicales.

Desde mi perspectiva, los componentes sociales (socio-estéticos, socio-tecnológicos...) explican más que las individualidades destacadas a la hora de entender el origen y desarrollo de la música experimental. Naturalmente tengo mis preferencias personales, y la contribución individual de ciertos creadores es innegable, pero de manera realmente significativa no creo en una “historia de pioneros”.

En este sentido, no comparto la visión lineal, monofilética (de origen único) e incluso teleológica que se desprende de la inmensa mayoría de las historias de música experimental y arte sonoro. En particular, la creación social no regulada, no académica, y que no sigue ni los cánones de la música denominada “contemporánea” ni los de la cultura “rock/pop”, es sin lugar a dudas la gran ignorada, hasta la fecha, en esta historia. Sin embargo, es precisamente este movimiento, más o menos *underground*, el que, desde mi punto de vista, ha generado y genera nuevas direcciones, nuevas afecciones y nuevos paradigmas estéticos, performativos, organizativos...

La gran explosión social de estas prácticas comenzó a producirse mucho antes de internet, desde finales de los años 70, cuando la coalescencia de ciertas condiciones sociales, tecnológicas y estéticas han permitido y catalizado potenciales y ansiedades creativas latentes en una sociedad progresivamente más informada, más permisiva estéticamente y más interconectada (tanto física como telemáticamente).

Si nos fijamos en la situación tecnológico-social en cuanto a prácticas creativas, en diferentes momentos históricos, siempre que una cierta implementación tecnológica se ha hecho accesible (fundamentalmente por razones comerciales) a un gran número de personas, el resultado virtualmente “automático”, de manera “natural-social”, sin la necesidad de guías o referentes conceptuales, ha sido el desarrollo de

P.O: En los últimos años los formatos de grabación de audio han evolucionado considerablemente pasando de lo analógico a lo digital ¿qué tipos de formatos sonoros incluye esta colección?

fenómenos de creación interesantes, relevantes y transformadores. Son estos fenómenos los que, a mi parecer, son los reveladores y definitorios de lo que vivimos en la actualidad, tanto para la música comercial y electrónica, como para la música más experimental y extrema.

F.L: La colección está fundamentalmente integrada por los formatos que han sido habituales para el intercambio de audio en estas redes internacionales de creadores *underground*. En concreto, desde finales de los años 70 el formato posible para producciones independientes era la audio cassette, que duró poco más de una década (con esa relevancia), hasta que murió conceptualmente y socialmente por la aparición del CD (no el comercial sino el grabable).

El archivo sonoro contiene miles de cassettes, miles de CDs y cientos de vinilos y trabajos en otros formatos (DAT, minidisc...). Formatos grabables o regrabables, accesibles a millones de personas, que permiten las producciones independientes. Hay también naturalmente otras ediciones muy pequeñas de formatos raros o inusuales, como por ejemplo un trabajo editado en cilindro de fonógrafo (fabricado recientemente). Del artista norteamericano Michael Esposito, que trabaja



sobre grabaciones de voces fantasmagóricas (EVP). También una obra mía recientemente editada en una memoria USB con 24 horas de audio.

Quiero enfatizar que no se trata de hacer una colección de formatos “extraños”, sino de incluir material que ha sido editado en esos formatos simplemente porque era más fácil o posible hacerlo así. Consecuencia de esas posibilidades es también, por ejemplo, una auto-edición muy reciente que he hecho de otra obra sonora mía en tarjeta de memoria SD (las que se usan en las cámaras de fotos). Es un formato magnético de grabación accesible, regrabable y actualmente de bajo coste relativo.

La dinámica cultural y social de estos diversos formatos en la creación independiente es enormemente diferente de la comercial. Formatos obsoletos comercialmente, como el vinilo o la cassette, han “resucitado” en estos entornos *underground* (difícil de predecir durante cuanto tiempo vivirán esta segunda “vida”).

Este archivo de arte sonoro y música experimental manifiesta de forma muy patente esta variedad histórica de implementación tecnológica social, no solo para la generación del sonido y la grabación para la creación musical, sino también para la distribución y el intercambio.

P.O: *¿Consideras que en España existen suficientes organizaciones especializadas en recopilar documentos sonoros y una amplia comunidad de personas interesados en la música experimental?*

F.L: Me consta que hay diversas organizaciones / instituciones que tienen sus archivos de grabaciones de conciertos, otros archivos de festivales y también las hay con archivos de programas de radio. Este tipo de documentación / archivo es por supuesto característico de entidades, tanto en España como en el extranjero, que desarrollan eventos, tanto en directo como grabados. También algunos centros de arte contemporáneo han empezado a interesarse por el arte sonoro. Durante aproximadamente los últimos veinte años lo han hecho de una forma más clara, con intentos de hacer exposiciones y eventos que, en algunos casos, intentan contribuir a describir una historia del arte sonoro o la música experimental.

A pesar de esto, no existen muchos intentos de poner en funcionamiento y disponibilidad pública archivos de estas características. La Fonoteca SONM se ha convertido en un archivo en cuanto a su función pública y cultural, sin que fuese un archivo anteriormente. Como he comentado antes, no he preservado todo este material como archivo sino por mi interés y dedicación creativa.

Nuestra estima actual de referencias en el archivo - ítems de diferentes formatos: CD, vinilos, DVD, cassettes y otros - es aproximadamente de 8000 ó 9000 referencias. Pero, probablemente para sorpresa de muchos, la estima del número de artistas / creadores supera de hecho a este número de referencias (muchas de las ediciones son recopilaciones con varios artistas). Este es un indicador claro de las dimensiones gigantescas de esta comunidad internacional de creadores.

Por supuesto, esta comunidad no sólo contribuye en cuanto a número de personas, sino que ha generado y desarrollado nuevas estéticas, técnicas, herramientas, procedimientos y entornos de realización, interacción y presentación. Esta comunidad genera un tejido de interés cultural por este tipo de músicas, creando por ejemplo radios independientes, revistas y ediciones online, etc.



P.O: *¿Consideras que cualquier composición sonora es susceptible de ser desmaterializada y digitalizada en un archivo?*

Nuestro archivo refleja y recoge estas iniciativas de forma extensiva e inclusiva, está en constante actualización, y las hace accesibles para la escucha de forma global. Hasta donde yo sé, no existe ningún archivo equivalente en el mundo.

F.L: Algunos archivos parecen mantenerse casi en secreto, apartados. El propio concepto de archivo, en parte, tiene esa connotación: algo que tiene que conservarse y, por tanto, estar en cierta medida oculto y resguardado; lo que resulta en parte lógico en términos de conservación. Esta paradigma existe obviamente en el ámbito de preservación de lo material. Cuando existe la posibilidad de hacer copias, y éstas son idénticas al original (lo que ocurre para los contenidos digitales), se manifiesta la segunda opción o paradigma de preservación: no por conservación sino por multiplicación.

Ahora estamos viviendo un momento interesante en cuanto a la denominada “desmaterialización”. Primero hubo una época de elogio y fascinación por la desmaterialización (digitalización). Ahora estamos en un momento histórico más sosegado y de ponderación de lo posible y lo imaginado al respecto. Actualmente consideramos y discutimos qué parte es desmaterializable de forma satisfactoria o suficiente y qué parte no satisface o no sirve en cuanto a su desmaterialización. Estoy hablando de la digitalización de diferentes tipos de información, sonora, visual o de cualquier otro tipo. Está el (clásico) “original” o el objeto soporte contenedor de ciertas “cosas”: imágenes, sonidos, palabras...; y luego está la manifestación y transmisión de esa información posibles gracias a la digitalización.

En los archivos bibliográficos se está ejecutando este proceso de una forma relativamente rápida: digitalización de documentos antiguos y el acceso posible digital a esa información en su componente visual. En el ámbito sonoro, aunque obviamente existen componentes objetuales en los materiales editados, mi énfasis y mi empeño están en la posibilidad de la escucha y la consulta de información textual o visual, ambas de forma telemática. En relación con la comunidad de interés, muy pocas personas podrán acercarse físicamente

hasta Murcia para poder consultar el material del archivo (al igual que ocurre en la mayoría de los archivos del mundo). Que existan fonotecas y archivos sonoros, con carácter público y misión cultural, cuyos contenidos están digitalizados pero no son accesibles telemáticamente, es un sinsentido. En el ámbito museístico en general - aparte de las lógicas restricciones para preservación y los límites obvios de “desmaterialización” - creo que sería de gran utilidad e interés que hubiese un mayor esfuerzo en la digitalización y el acceso a cierta información de consulta, visionado, escucha, etc.

En cuanto al soporte, el “contenedor” (disco, cinta...), de la información sonora, creo que su relevancia y su significado deberían valorarse en cada caso sin demasiado dogmatismo o excesos de nostalgia o incluso de materialismo, como ocurre con frecuencia con la perspectiva clásica del coleccionista. En fin, esto da para una discusión bastante más extensa de la que es posible aquí.

En cualquier caso, en nuestro archivo SONM naturalmente llevamos a cabo ambas formas de preservación y difusión, tanto la parte material con la “inmaterial” o “desmaterializada”. No nos hemos conformado con la preservación del valor de las ediciones minoritarias y especiales, sino que, en la



P.O: ¿Por qué en muchos de tus trabajos sonoros los oyentes permanecen con los ojos vendados durante la escucha?

medida de lo posible, tratamos de hacer accesible todo este material a un público lo más amplio posible; globalmente. Y esto es así en completa sintonía con el espíritu y la pretensión de máxima difusión de estas ediciones, que no son reducidas por elitismo sino por limitaciones en las posibilidades de difusión.

FL: Mi estrategia de proporcionar vendas para los ojos del público en mis conciertos (de uso absolutamente voluntario, por cierto), tiene que ver con el ritual, el compromiso, la situación y las condiciones de escucha. No es simplemente que cuando no vemos escuchamos mejor. Puesto que esta es una situación compartida y aceptada voluntariamente, otros componentes enormemente relevantes para la escucha aparecen de inmediato: de forma fundamental, la dedicación en el acto de la escucha y la potenciación de las dimensiones introspectiva, imaginativa, emocional y creativa del “inmersante” (llamémosle así en este contexto, en lugar de “oyente”).

Tradicionalmente, en el contexto sonoro / musical, cuando se considera la cuestión de las condiciones de escucha se suelen tratar aspectos a mi entender superficiales y poco relevantes, tales como el formato “analógico o digital” o la acústica de la sala. Es obvio que éstos contribuyen pero, relativos a otros prácticamente ignorados -tales como la predisposición del participante, su anticipación, su situación individual y social durante la experiencia, los grados de libertad o participación, la cantidad de información de que dispone o el nivel de expectación generado - devienen casi insignificantes.

Mi experiencia realizando este tipo inusual de conciertos inmersivos (con sistemas de sonido *surround* multi-canal) en oscuridad individual, en diferentes países y contextos culturales, es enormemente positiva. Para una abrumadora mayoría del público tiene lugar de forma natural y prácticamente inmediata un proceso de escucha profunda no representacional, que procede de forma simultánea en dominios tan dispares como el háptico (la escucha a través del cuerpo; una intensa “experiencia física”, no sólo auditiva) y el espiritual / emocional.

A mi entender, todo esto no sólo contribuye muy positivamente a la percepción del trabajo sonoro, sino que cambia el significado y la propia esencia de lo que una denominada “pieza sonora” puede ser. No se trata sólo de “escuchar atentamente”; desde mi perspectiva, la escucha no es un fin, sino una forma de acceso a todos esos otros niveles de experiencia y construcción del mundo y de nosotros mismos. Tan relevante como eso.

Valorando a partir del *feedback* que recibo de multitud de experiencias públicas de este tipo, esta estrategia tan sencilla, tan poco “tecnológica” y tan antigua (en el juego y en el ritual) se manifiesta como muy poderosa. Y por eso lo sigo haciendo en la actualidad.

P.O: *¿En qué medida el espacio da forma a una composición sonora?*

F.L: Tanto en instalaciones sonoras como en conciertos, el sonido no existe sin espacio; y el sonido en concreto (en el sentido Schaefferiano de “concreto”) que existe en el espacio es distinto según el espacio específico en que se produce y propaga. Cuando el trabajo sonoro no está centrado en modelos de percepción melódicos o rítmicos, que es lo habitual y lo lógico en la música, el espacio reaparece como un componente sustancial; o mejor dicho, consustancial.



Contemplado de esta forma, el espacio es parte del sonido en sí. En términos tradicionales, cada espacio suena distinto y percibimos el sonido en cada espacio de manera diferente. Cuando el trabajo que se hace es sobre el sonido en sí, el espacio es parte del sonido de esa forma tan fundamental y generativa. En mi experiencia personal, cuando antes de un concierto llevo a cabo la “prueba de sonido”, lo que en realidad hago es preparar una composición conforme al espacio. Mis conciertos son, en la elección de materiales sonoros y de su organización temporal, verdaderamente *in-situ*; mis decisiones para el concierto equivalentes a los procesos clásicos de composición y ejecución dependen completamente de la combinación de espacio y sistema de sonido disponible. No se trata simplemente de ajustar una pieza sonora a un espacio, sino de componer para y con él. Típicamente, mi trabajo consiste (en la medida de las posibilidades materiales y de tiempo) en una precomposición *in-situ* en el propio espacio, tanto en los conciertos como en las instalaciones sonoras.

P.O: *¿Qué diferencias más evidentes crees que existen entre la música más popular, la cultura rock y tus creaciones sonoras?*

F.L: Siempre me ha interesado la exploración de diferentes formas de generación, interacción y percepción de creación sonora. Creo que soy intuitivamente (más que de forma teórica) iconoclasta en este sentido. Cuando se explora con la suficiente sinceridad y con naturalidad, suelen surgir nuevas situaciones creativas / perceptivas interesantes y con frecuencia se da una evolución de las posibilidades de las condiciones de escucha. Cualquier exploración en ese sentido es interesante. Me gustaría que hubiese más. Creo que tanto en el mundo de la denominada música “clásica” como en la cultura rock / pop en sentido amplio (la música “popular”) se establecen - lógicamente, pero lamentablemente - unos esquemas muy esclerotizados y unas estructuras muy rígidas e impuestas de condiciones de escucha, de participación, de comprensión, incluso del propio disfrute de la creación. Esta no es en absoluto una valoración estética de estas categorías de música, sino una apreciación de las condiciones sociales de práctica y escucha sonoras generadas a través de su estatus cultural y político. Lo que, evidentemente, da para mucha más discusión...