

# Mapas sonoros, *netlabels* y **culturas** emergentes

Una aproximación sobre la fonografía y el paisaje sonoro en la Era Digital

## SOUND MAPS, NETLABELS AND EMERGENT CULTURES

### AN CLOSE-UP TO PHONOGRAPHY AND SOUNDSCAPISM IN THE DIGITAL ERA

#### ABSTRACT

---

Through an analysis from a participant observation of various practices of dissemination and presentation of projects in the field of soundscapism, this text intends to provide an overview on how collectives and artists face the communicative aspect of sound practice as this is exposed to an audience.

This research aims to relate two models of exposure and dissemination of work in sound art and phonography from the Sound Map used as a visual representation of a sound reality and through the practice of netlabels, independent labels that distribute free experimental music and more specifically soundscape and / or phonography.

#### Keywords

Sound Art, Phonography, Sound Maps, Emergent Cultures, Aural Studies

#### RESUMEN

---

A través de un análisis a partir de la observación participante de distintas prácticas de difusión y presentación de proyectos dentro del campo del paisajismo sonoro, se pretende trazar un panorama metodológico acerca de como colectivos y artistas afrontan la vertiente comunicacional del hecho sonoro y como este es expuesto ante un público.

Esta investigación relaciona dos modelos de exposición y difusión de trabajos dentro del arte sonoro y la fonografía a partir del uso del Mapa Sonoro como representación visual de una realidad acústica y a través de la práctica de los *netlabels*, sellos independientes que distribuyen de forma libre propuestas de músicas experimentales y más concretamente paisaje sonoro y/o fonografía.

#### Palabras Clave

Arte sonoro, fonografía, mapas sonoros, culturas emergentes, estudios aurales.

## 1 INTRODUCCIÓN

Este texto pretende trazar una serie de líneas paralelas entre dos sistemas de prácticas *online* que han sido determinantes para la eclosión en el ámbito de Internet de proyectos dentro del campo de la fonografía y el paisaje sonoro. Estos son los mapas sonoros interactivos y la escena de los *netlabels*, que analizaremos más adelante en el texto. Entendemos por fonografía o paisaje sonoro aquellas prácticas dentro del campo del Arte sonoro que exploran y analizan grabaciones de sonidos ambientales en diversas localizaciones. La Fonografía o el paisajismo sonoro son disciplinas ligadas a la ecología acústica y a la voluntad de recoger los sonidos que nos rodean.

Estos dos sistemas de difusión de paisaje sonoro surgidos en la última década han sido los catalizadores de gran parte de las propuestas fonográficas y de paisaje sonoro que se han dado en nuestro país. En parte, y gracias a los mapas sonoros y a posteriori la escena de los *netlabels* el mundo del paisaje sonoro y su incipiente escena deslocalizada han sufrido un abrupto cambio de visibilidad en el ámbito público y los medios. Si a eso le sumamos la evidente eclosión de estas prácticas en nuestro país y el sinfín de propuestas surgidas a raíz de las primeras tentativas del grupo *Escoitar.org* (Longuina et al, 2007), podemos, rápidamente trazar una historiografía del paisaje sonoro en nuestro país. En este artículo ordenaremos el discurso a través de dos aspectos que consideramos clave. Primeramente analizaremos uno de los sistemas paradigmáticos - y que de una forma tecnológicamente metafórica - establecen relaciones directas entre sonido y lugar, estos sistemas son los llamados mapas sonoros, siendo *Escoitar.org*, como ya hemos apuntado, el referente nacional y pionero en este campo.

Seguidamente analizaremos los *netlabels* como catalizadores de una escena musical alejada de la industria de la música que ha

permitido en los últimos años una mayor repercusión y difusión de paisajismo sonoro en todo el mundo. Para situar estos puntos analizaremos el papel de tres sellos virtuales centrados en publicar trabajos dentro del campo de la fonografía y el paisaje sonoro.

## 2 MAPAS SONOROS.

Con la eclosión de las tecnologías de geolocalización y nuevas aplicaciones de sonido, el sonido puede convertirse pronto en un rasgo naturalizado de la cartografía. Así que creo que es importante hacer más preguntas acerca de lo que estos mapas habilitan y / o deshabilitan. Qué estamos perdiendo al visualizar el sonido? ¿Qué estamos ganando? ¿Qué está en juego?<sup>1</sup> (Cesaro, 2010)

Dentro del paisaje sonoro o la ecología acústica, existe un tipo de representación que consideraremos paradigmático a la vez que pionero a la hora de construir visualizaciones sobre el territorio relacionadas con su paisaje sonoro. Este tipo de representación es el mapa sonoro. Éste es el ejemplo clave (dentro de lo virtual) que define la dicotomía entre sonido y lugar de una forma más directa y clara.

Si bien existen muchas tentativas previas<sup>2</sup> a la era digital, podemos afirmar que la primera tentativa de recogida de paisaje sonoro de forma territorial es la publicación realizada por el grupo *The World Soundscape Project*, titulada *Vancouver Soundscape*. Esta publicación dirigida por el propio R Murray Schafer y los miembros de WSP<sup>3</sup> presenta un recorrido sonoro por la ciudad de Vancouver en formato de cinta analógica. Posteriormente se realizarían sendos proyectos de recogida de sonidos que serían presentados en ese mismo formato y también en una serie de programas de radio para la cadena canadiense CBC. Estos son *The Vancouver Soundscape* y

*Soundscapes of Canada*. A Posteriori, Schafer se embarcó en una campaña de recogida de sonidos por Europa que resultó en *Five Village Soundscapes* un estudio sobre el paisaje sonoro rural de 5 poblaciones del norte de Europa.

Así pues estas son quizás las primeras tentativas de emplazar una escucha a nivel virtual, sin un apoyo físico más que el del formato de reproducción que en una primera instancia fue en cintas magnetofónicas y a posteriori se han reeditado en CD (Schafer, 1973).

Es a partir de los Años 90 cuando geógrafos y cartógrafos empiezan a desgranar las ideas básicas de lo que ahora conocemos como mapas sonoros. Todo ello acompañado y siguiendo de cerca los avances tecnológicos, geógrafos como John Krygier apuntaban a la necesidad de completar cartografías virtuales con nuevos contenidos no gráficos, aduciendo que la irrupción de lo sonoro podría ser determinante en la evolución de la cartografía tal y como la conocemos hoy en día (Krygier, 1994, pp.149-166).

Si bien el artículo del año 1994 de Krygier se encuentra relativamente obsoleto podemos en él encontrar pistas que apuntaban ya al futuro al que ahora asistimos en cuanto a mapas sonoros se refiere.

At the same time, it is important to realize that the ideas and phenomena geographers wish to represent may not always be best represented by static, two-dimensional visual displays. Sound offers a way to represent information for map users who lack the sense of vision. Sound, in tandem with time, offers a way to enhance the comprehension of non-chronological uses of time. Sound offers a way to expand the limited possibilities of representing multivariate data with graphics. Sound, in other words, provides us with more choices for representing ideas and phenomena and thus more ways in which to

explore and understand the complex physical and human worlds we inhabit.<sup>4</sup> (Krygier, 1994, pp.149-166).

En todo caso las apreciaciones de Krygier no entran a comentar o subrayar el papel del paisaje sonoro en esta historia, más bien plantea el uso del sonido como herramienta por ejemplo, de accesibilidad, ofreciendo herramientas que permitan una mayor accesibilidad en el mundo de la cartografía.

Thus a map display for the visually impaired could use tactile display for base map information and could use sound to represent single or multivariate data located at points or areas on the map. The sonic representations could be roughly located in a two (or three) dimensional sound space or they could be selected by an interactive tactile display. These approaches would allow the communication of complex, multivariate data to the visually impaired - something to which tactile maps are not particularly well suited. It would use the tactile display for base locational attributes which may be more difficult to create and interpret with sound.<sup>5</sup> (Krygier, 1994, pp.149-166).

En un *post* en el blog personal de Krygier, actualizando el artículo que aquí hemos analizado, el autor expresa, en el año 2008 que muchos de estos acontecimientos se han llevado a cabo y que quizás sus primeras aproximaciones en una época temprana para la cartografía digital no estaban muy desencaminadas.

Alejándonos del campo científico o de aquellas prácticas cartográficas más cercanas a lo geográfico y analítico que a lo artístico, es necesario acercarse al situacionismo y más concretamente a Debord.

En su *Teoría de La Deriva*, Debord plantea la posibilidad de utilizar la cartografía como lenguaje referencial o influenciado, en sus propias palabras. Siendo estos planteamientos

el inicio de una serie de prácticas en las que el hecho cartográfico irrumpe en prácticas artísticas relacionadas con el situacionismo.

Se puede componer, con ayuda de mapas viejos, de fotografías aéreas y de derivas experimentales, una cartografía influyente que faltaba hasta el momento, y cuya incertidumbre actual, inevitable antes de que se haya cumplido un inmenso trabajo, no es mayor que la de los primeros portulanos, con la diferencia de que no se trata de delimitar precisamente continentes duraderos, sino de transformar la arquitectura y el urbanismo. (Debord, 1958).

El mapa es presentado como representación de experiencias urbanas vividas y este cada vez más se irá llenando de contenidos hasta su verdadera eclosión con la aparición de Internet y rápidamente la posibilidad de editar y construir mapas virtuales sin ser necesarios amplios conocimientos informáticos, siendo *Google Maps API*<sup>6</sup> uno de los principales actores en desarrollar herramientas de cartografía virtual accesibles para los usuarios.

Si bien otras plataformas como *Bing* o *Open Street Map* ofrecen la posibilidad de construir mapas a varios niveles es *Google Maps* y la omnipresencia de la plataforma quién, por decirlo de alguna manera, copa el mercado.

A través del *API* abierto de esta plataforma muchos colectivos y proyectos sonoros han utilizado los servicios de cartografía digital para construir representaciones virtuales del paisaje sonoro de distintos lugares dependiendo de la procedencia o el interés del colectivo, grupo de artistas o grupo de investigación.

Existen infinidad de propuestas en este sentido, incluso podemos aventurar ya que quizás el mapeo sonoro (*Audio Mapping*, en inglés) sea una tendencia propia dentro de la fonografía con sus categorizaciones y especificidad.

Tenemos también que apuntar que el mapa sonoro es una más de las formas con las que archivar de forma digital un banco de sonidos o paisajes sonoros. Es por lo tanto un sistema que por una parte sirve como repositorio y por la otra como interfaz de consulta desde un punto de vista archivístico. A su vez el mapa sonoro suele ofrecer la posibilidad de recibir materiales de usuarios anónimos.

Este es efectivamente el caso de *Escoitar.org*. Este mapa pionero en el Estado Español cuenta con una base de datos que se actualiza periódicamente. *Escoitar* es un colectivo nacido en Galicia en los alrededores del año 2006 que enseguida presentan ese mapa sonoro que a la larga se ha convertido en un referente exportado y reinterpretado de varias formas y adaptado a las realidades de cada lugar.

El mapa sonoro de *Escoitar* es una propuesta territorial que pretende por una parte recuperar o preservar un patrimonio sonoro en peligro de extinción. A su vez se plantea también como una plataforma de archivo de paisaje sonoro interpretada desde distintos aspectos de la ecología acústica pero también del arte sonoro y la música electroacústica.

Así pues, en dicho mapa caben tanto grabaciones sobre aspectos naturales del medio sonoro, como grabaciones etnográficas, recogidas de sonidos urbanos, rurales y todo tipo de escenarios acústicos que de alguna forma y en conjunto conformen un paisaje sonoro de Galicia, de un territorio concreto.

Lo interesante de *Escoitar.org* es que se plantea la realización de una cartografía sonora acotada a un ámbito territorial una constante que se repetirá en el futuro en varios mapas sonoros que analizaremos, realizados y presentados en el Estado Español. Y, efectivamente, esa territorialización es una constante en los mapas sonoros que podemos encontrar en nuestro país. Podemos ver cómo han surgido mapas sonoros en

Euskadi, *Soinumapa* (Telletxea, Erkizia, 2005) o *Andalucía Soundscape* (Cantizzani, 2008); señalando así esos mapas extensos, y luego acercamientos mucho más acotados como es el caso de *Madrid Soundscape* (Longuina, 2008), *El Sueño de Tesla* (Garachana, 2010) en Málaga, *Mapa Sonoro de Elche* (Pastor, 2009) o *Sons de Barcelona* (Grup de Recerca en Tecnologia Musical, 2008), centrado en el paisaje sonoro de la Ciudad Condal.

Una vez asumido el carácter territorial de estos mapas existe otra constante que se repite, con ligeras variaciones, en cada uno de los mapas consultados. Esta es la necesidad de catalogar esos archivos sonoros bajo una serie de categorías definitorias que permitan agrupar por campos semánticos esos paisajes sonoros.

En el caso de *Soinumapa*, mapa sonoro del País Vasco, por ejemplo, la categorización de sonidos se distribuye en función de varias variables, bioacústica, naturaleza, lo mecánico, señales acústicas, sociedad. En este caso la categorización es un mero ejercicio de ordenación de los sonidos a través de características asociadas a las fuentes de sonido, a aquellos elementos de lo cotidiano en los que encontramos esos sonidos. La división bien podría ser campo - ciudad, trabajo - ocio, natural - artificial. Es interesante también en *Soinumapa* la inclusión de las señales acústicas como guiño al concepto de *soundmark* del WSP.<sup>7</sup>

Otro ejemplo interesante, es el mapa sonoro de *Andalucía Soundscape* proyecto gestionado por Juan Cantizzani en el que se pretende hacer un archivo sonoro de la comunidad andaluza. Una de las categorías interesantes que se utilizan en *Andalucía Soundscape* es la categoría "Ruido" en la que se engloban toda una serie de sonidos con connotaciones negativas, entendiendo el ruido como fenómeno abrasivo, dañino o contrario a algo socialmente considerado como agradable acústicamente.

*Andalucía Soundscape* cuenta también con categorías similares a las de *Soinumapa* e introduce la categoría "Histórico-Cultural" la cual tiene más que ver con la localización de la grabación que con la grabación en sí. Por ejemplo, esta categoría reúne grabaciones de campo realizadas en monumentos históricos o catedrales y espacios de especial interés cultural.

A su vez y aparte de esas categorizaciones existen también mapas sonoros que no cuentan con ningún sistema de categorización englobando todas sus grabaciones en un mismo saco. Este es el caso de *Sons de Barcelona*, mapa sonoro de la ciudad de Barcelona gestionado a través de la plataforma *FreeSound Project*.

En este tipo de apreciaciones es en dónde podemos prever el carácter personal intrínseco a los autores de cada mapa. En ellos podemos ver reflejados los intereses personales de los autores y la intencionalidad, alejada de comportamientos científicos a la hora de presentar mapas sonoros.

Es importante, llegados a este punto, mencionar la importancia de aquellos que realizan los mapas y el bagaje común que les une. Por norma general este tipo de cartografías han sido realizadas desde la práctica del arte sonoro. La mayoría de mapas están vinculados a grupos de investigación artística o colectivos centrados en el arte sonoro, la música experimental, etc,... Si bien en el mundo de la cartografía estamos habituados a que geógrafos, sociólogos y antropólogos realicen dicho trabajo, en el mundo de la cartografía sonora nos encontramos con un extenso y variado elenco de autores poco o nada relacionados con el mundo de la cartografía científica. Este hecho es determinante para entender cómo se desarrollan esos mapas y que perspectiva adoptan a la hora de presentar el paisaje sonoro.

Casos como el proyecto realizado en *LABoral* de Gijón, *LABSocial Club* (Palacios, Álvarez, Rodríguez, Tobalina, 2010) en el que el fonografista Juanjo Palacios ha realizado recorridos sonoros con grupos de la tercera edad en barrios periféricos de Gijón o proyectos como *Sons de Patum* (Boixader, 2009) en el que el grupo de investigación en arte sonoro de la Universidad de Barcelona ha realizado un mapeo sonoro de la fiesta de la *Patum de Berga*, son ejemplos claros de prácticas de campo que bien podrían recaer sobre la comunidad etnográfica y/o antropológica en nuestro país y sin embargo son proyectos gestados desde la práctica artística, alejados de técnicas científicas. Si a todo ello le sumamos la labor compositiva que cada fonógrafo realiza con el material básico con el que se trabaja nos encontramos ante documentos excepcionales que construyen retratos sonoros perfectamente válidos para el análisis y la construcción de una escucha identitaria y patrimonial.

### 3 MAPA SONORO DE ELCHE O EL MAPA SONORO DE AUTOR

Asumida esa libertad alejada de protocolos meramente científicos o institucionales, nos encontramos con mapas sonoros llenos de grabaciones que en conjunto conforman un punto de vista claro en el que poder reflejar las inquietudes de sus autores. Uno de los casos paradigmáticos en este sentido es el *Mapa Sonoro de Elche* (Pastor, 2009) un mapa sonoro de autor.

Hemos decidido categorizar de esta forma el *Mapa Sonoro de Elche* puesto que analizándolo y conociéndolo hemos podido observar como esta cartografía de la segunda ciudad de Alicante se presenta como una visión personal de un entorno acústico concreto. Primeramente por que este mapa ha sido realizado por una sola persona y seguidamente por que dicha persona, José M<sup>º</sup> Pastor ha construido todo un proceso de

trabajo absolutamente subjetivo basado en la azarosidad y la asunción de una serie de normativas auto-impuestas que determinan las grabaciones, el contexto y la propia estructura de este Mapa.

Así pues, Pastor inicia en el año 2009 la recolección de distintos ambientes sonoros de la ciudad que habita e inicia un proceso de geolocalización de los mismos en base a la plataforma *Umapper*<sup>8</sup> de extendido uso. Lo interesante del proceso de trabajo de Pastor es que este, basa sus campañas de recolección de paisajes sonoros en meras intuiciones surgidas de la aleatoriedad. Pastor recorre Elche y se dedica disponer la microfónica en puntos concretos de la ciudad. Sin reparar en la sonoridad del lugar o el interés que este pueda despertar, Pastor recoge sonido de esquinas, aceras, puentes y demás lugares sin aparente relevancia. Efectivamente el *Mapa Sonoro de Elche* también cuenta con grabaciones intencionales tratando de recoger sonidos comunes y marcas sonoras identitarias de la ciudad de Elche pero estas se encuentran rodeadas de grabaciones aparentemente intrascendentes. El autor comenta que su proceso de trabajo se centra en la aleatoriedad, en la posibilidad de recoger sonido sin una intención preestablecida dejando que los distintos elementos de un paisaje sonoro se desenvuelvan sin “intervención” alguna.

Otro de los aspectos destacables de la labor de José M<sup>º</sup> Pastor es el trabajo a nivel temporal que desempeña en sus grabaciones para el *Mapa Sonoro de Elche*, este es el factor de la temporización de sus grabaciones. José M<sup>º</sup> Pastor entiende que el paisaje sonoro es un material cambiante que muta a través del paso del tiempo y que por lo tanto la fijación de unos archivos de sonido en una etapa de tiempo carece de sentido. Por ello, el *Mapa Sonoro de Elche* cambia constantemente eliminando grabaciones “antiguas” por grabaciones nuevas. Este punto del proceso de trabajo de Pastor dista de las prácticas que se desarrollan en otros mapas sonoros

ya analizados en este texto. En ellos, el factor temporal se elimina de la ecuación fijando en el tiempo unas grabaciones que quedan ancladas en una fecha específica. En el caso de Pastor, nos encontramos ya no con un archivo sonoro si no un mapa sonoro que se acercaría a la idea mesiánica e incluso absurda de un *Mapa Sonoro en Tiempo Real*. Entendemos por absurda la labor de presentar en un formato digital, una reproducción de un paisaje sonoro a tiempo real, puesto que asumimos que el paisaje sonoro siempre es a tiempo real. En este sentido, los mapas capturan cápsulas de tiempo, pequeñas grabaciones de campo que sirven de ejemplo de un mapa sonoro en constante evolución.

Si sumamos el hecho de que Pastor construye el *Mapa Sonoro de Elche* bajo sus propios preceptos y alejado de injerencias externas y que además desempeña una labor artesanal de re-alimentación de este archivo dinámico, nos encontramos con un mapa sonoro que efectivamente podríamos considerar “de autor” en un sentido cinematográfico del término, un mapa sonoro construido bajo una única escucha y por lo tanto con una estética y filosofía muy particular.

#### 4 OTRAS CARTOGRAFÍAS, OTRAS FORMAS DE VISUALIZAR

Si bien hemos visto como distintas agrupaciones de forma nuclear han construido perspectivas sobre el paisaje sonoro desde un ámbito territorial también existen otras propuestas que tratan de visualizar esas cartografías de lo sonoro utilizando otros medios, siempre desde la Red pero alejándose del lienzo de la cartografía interactiva.

##### 4.1 58 PROCESIONES (WHITLEY, WYNESS, 2008)

Existen propuestas que carecen de una mapa interactivo que las apoye pero que a su vez y bajo otra presentación ofrecen el mismo material con igual o mayor información acerca de los registros de sonido.

Este es el caso de *58 Procesiones* un proyecto auspiciado por *Andalucía Soundscape* en el que James Wyness y Duncan Whitley realizaron una serie de grabaciones sobre la Semana Santa de Sevilla.

Estos archivos al tratarse de muestras temporales de un paisaje sonoro que se desarrolla acotado en el tiempo y el calendario anual fueron presentadas en formato web (en la misma web de *Andalucía Soundscape*) y apoyadas por un PDF descriptivo en el que se incluyen visualizaciones de los recorridos de las procesiones dentro del entramado urbano de Sevilla.

Cada uno de los mapas muestra la posición de dos tomas de sonido dentro del recorrido de una procesión, construyendo así un sistema de registro documental, explicitado en cada una de las procesiones. Dicho PDF, accesible y descargable desde la web de *Andalucía Soundscape* ofrece una perspectiva muy clara que permite al oyente situar en cada momento la direccionalidad del evento (en este caso un paso de Semana Santa) y resaltar de forma muy clara el tipo de paisaje sonoro y el contenido del mismo. Al tratarse de grabaciones de un evento sonoro en movimiento la descripción de dicha situación resulta imprescindible para entender un sistema de grabación y comprender el entorno sonoro de la Semana Santa.

## 4.2 #YESWEKLANG!<sup>9</sup>

Finalmente cabe mencionar otro tipo de cartografía sonora que ya no depende de una voluntad colectiva de construir un proyecto definido sino de sumar esfuerzos en una empresa colectiva e improvisada que trasciende a territorios y permite la libre circulación de archivos sonoros por todo el Estado Español.

A raíz de las movilizaciones del 15M en la primavera del 2011, Mediateletipos,<sup>10</sup> plataforma digital que difunde arte sonoro, arte interactivo y demás iniciativas culturales relacionadas con la cuestión sonora decidió en un momento dado recopilar aquellas grabaciones de campo que se estuvieran recogiendo en el momento de máxima eclosión del movimiento social 15M.

Sin demasiado tiempo para gestar un proyecto sólido *#YesWeKlang!* (Rego, 2011) se convirtió en el punto de encuentro de todas las grabaciones que diversos fonografistas realizaron a lo largo de ese mes de Mayo en Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla, Vigo, etc.,... En *Mediateletipos* se inició un proceso de recopilado y *incrustado* de archivos subidos en diversas plataformas, *Soundcloud*, *Bandcamp*, *Archive.org* y demás. Grabaciones de asambleas, manifestaciones, bullicio, cánticos, caceroladas y todo ese paisaje sonoro del “no nos representan” se fue recopilando en este portal pionero en España.

En paralelo el colectivo *Sonoscop* (Berenguer, Gómez, Palou, Satué, Binsbergen, 2011) presentó en su web un apartado diseñado de forma precipitada en el que se contenían también grabaciones de los eventos de Mayo del 2011. Este documento puede ser accedido en la web de *Sonoscop* y cuenta también con la aportación textual de Llorenç Barber quién describió el resonar colectivo como *La plaza de la Puerta del Sol o el resonar de la revolución* (Barber, 2011).

Lo importante de la existencia de *#YesWeKlang!* reside en el hecho que esta es quizás la primera cartografía colectiva que engloba a una gran parte de los fonografistas (todos ellos implicados en sus proyectos locales) del Estado Español bajo un proyecto común, recopilado de forma individual por Blanca Rego. Este hecho es importante para entender una cartografía improvisada pero que debe ser tenida en cuenta como un experimento en el que se crea un mapa sonoro común que trasciende a divisiones territoriales o temáticas concretas. A pesar de que en cada ciudad la realidad es distinta, incluso la lengua, se produce de forma esporádica un paisaje sonoro que se repite, con ligeras variaciones pero con la misma intensidad y cadencia.

Es importante mencionar *#YesWeKlang!* porque si nos fijamos no existe otra iniciativa igual. Hasta este punto hemos visto como distintos colectivos organizan proyectos más o menos ambiciosos alrededor del paisaje sonoro de un espacio acotado, sin embargo, no existen proyectos que traten de aunar esfuerzos para construir un archivo mucho más complejo o un Mapa Sonoro a nivel nacional, rompiendo barreras y contraponiendo y enfrentando realidades acústicas distintas.

Sin embargo, estas palabras en poco tiempo pueden quedar obsoletas pues ya se están gestando sendos proyectos en los que se pretende centralizar una base de datos de mapas sonoros a nivel europeo. Por una parte ya existe *Sounds Of Europe* (Workspace for Experimental Music and Sound Art, 2011) un proyecto de la Comunidad Europea que trata de reflejar en un mapa continental los distintos nodos locales que investigan, trabajan y recogen sonido desde una perspectiva fonográfica o de paisaje sonoro.

A su vez, *Escoitar* está a punto de lanzar *European Acoustic Heritage*,<sup>11</sup> un proyecto similar que presenta dentro de una misma interfaz cartográfica los distintos mapas sonoros existentes en Europa utilizando,

de nuevo la tecnología desarrollada para el primer mapa de Escoitar.

## 5 NETLABELS, CÓDIGO ABIERTO Y FONOGRAFÍA

Otro aspecto fundamental para entender las prácticas de la cartografía sonora es su constante vinculación a licencias de código abierto o *Creative Commons*. Desde los inicios de la cartografía sonora se ha asumido que el sistema de determinación de la autoría de las grabaciones de campo es el de las licencias CC. Estas en la mayoría de los casos permiten el uso de todos los materiales por parte de terceros negando a su vez su uso comercial.

Si bien en pocas ocasiones se describen las razones por las cuales se decide utilizar dichas licencias podemos aventurar aquí la relación que se establece entre la categorización del paisaje sonoro como *Patrimonio Intangible de la Humanidad* según la UNESCO (Unesco, 2003). En ese sentido y asumiendo la no-propiedad de esos paisajes sonoros es lógico que estos estén protegidos por licencias CC. Se asume a su vez que al tratarse de testimonios de un patrimonio colectivo estos materiales no pertenecen a nadie sino mas bien forman parte de la identidad de un lugar y por lo tanto son de dominio público.

Esta toma de decisiones acerca del tipo de licencias de dichos archivos sonoros tiene también cierta vinculación con las prácticas desarrolladas por la escena de los *netlabels* y por consiguiente, la vinculación paralela existente entre estos entes virtuales o plataformas y la cartografía sonora.

Es necesario, llegados a este punto hacer un breve recorrido que siente las bases de lo que hoy en día conocemos como *netlabels*.

Existen varias acepciones acerca de que es un *netlabel* y cuáles son sus funciones básicas, sin embargo, es difícil acotar el término pues

la infinidad de plataformas digitales que encontramos en la Web hace difícil encontrar un patrón de funcionamiento paradigmático para definir un *netlabel*.

Sin embargo, para tratar de cimentar este punto nos remitiremos al trabajo de Christian Negre, quién desde hace varios años desempeña una labor de difusión y formación junto a David Domingo y Juan Prieto, quienes a su vez son los responsables de la plataforma española Netaudio.es. Este ente dedica sus esfuerzos a crear puntos de contacto entre *netlabels* iberoamericanos y a su vez desempeñan una labor educativa a través de conferencias, charlas y talleres.

Christian Negre (Negre, 2011) defiende que la definición más acertada sería que un *netlabel* es una plataforma digital de distribución de contenidos sonoros, visuales, audiovisuales, divulgativos etc,... Un *netlabel*, o "una" *netlabel* utiliza la red para distribuir de forma libre y bajo licencias de código abierto contenidos digitales, eminentemente sonoros. Es decir, un sello discográfico en base a internet que distribuye bajo licencias *Creative Commons*.

En la misma línea, David Domingo presenta en la web del colectivo una reflexión acerca del fenómeno *netlabel*. De nuevo, inicia la andadura cuestionando la necesidad de encajonar una definición específica.

Esta reflexión no busca encontrar una definición exacta y única de que es un *netlabel*, porque cada uno tiene una interpretación personal y porque cualquier descripción caducaría al poco tiempo dada la rápida evolución de la distribución, creación e industria musical. Es simplemente una reflexión para ver que ha sido, que está siendo y que será eso que llamamos "netlabel". (Domingo, 2009).

El texto, atendiendo a lo cambiante de la escena, se desarrolla a través de una reflexión nada determinante, dejando espacio abierto a cambios y futuras aportaciones.

En una línea similar Chiu Longuina en su artículo para el catálogo del *Festival Zemos98* titulado *netlabels, Paraísos Sonoros*, expresa su definición de *netlabel* sugiriendo otras posibilidades.

Así es como nosotros definimos un *netlabel*. Si quiere adherirse a este portal registrando su proyecto, respete esta definición. Si usted piensa que su sello reúne estas condiciones, por favor, suscríbese

Un *netlabel* es un *netlabel* cuando...  
 ... hay más de un artista en del sello.  
 ... se permite bajar gratuitamente el audio  
 ... hay más de dos descargas en línea  
 ... la música se codifica con una calidad mínima de 128kbps

Como todo en la vida, hay excepciones claro. (Longuina, 2006)

En este sentido los puntos de vista de Negre, Domingo y Longuina no difieren mucho sin embargo y pasado un tiempo estas definiciones pueden fluctuar. Siempre entendiendo que la propia dinámica de la red de *netlabels* y la carencia absoluta de una normas preestablecidas de cómo hacer un *netlabel* permiten que estos muten y se transformen, hibriden o cambien hacia una praxis más cercana a las discográficas convencionales.

El *netlabel* madrileño *AddSensor*, a su vez publicó el pasado año 2010 un manual del *netlabel* en dónde aparte de apuntar varias estrategias de cómo organizar y desarrollar un *netlabel* expresa qué entienden ellos como *netlabel*. Pero sobretodo se adscriben a la definición que uno puede encontrar en las inmediateces de *MediaLab Prado* en Madrid.

Los *netlabels* son webs que funcionan como sellos digitales generalmente autogestionados por artistas y colectivos independientes. Algunos de ellos son versiones digitales de

sellos que ya existen en formato físico, pero la mayoría opera exclusivamente a través del formato digital.

En la práctica estas plataformas virtuales adoptan criterios personales de identidad y afinidad artística para lanzar “discos virtuales” de artistas sonoros, disponiendo para la descarga el diseño de la portada y los temas musicales.

El modelo surge en Europa a finales de los años 90, evolucionando y creciendo progresivamente por todo el mundo. En algunos casos adoptan la filosofía de la producción abierta y colaborativa (incluyendo la mayoría la utilización de licencias Creative Commons y la publicación de sus contenidos en plataformas como archive.org), lo que ha posibilitado el surgimiento de nuevos estilos y tendencias musicales de carácter híbrido y experimental.

La principal diferencia entre los *netlabels* y los sellos digitales está en el énfasis que ponen los primeros en las descargas gratuitas y en utilizar licencias que potencian la compartición. (Lastra Cobo, Galán Domínguez, López Jiménez, 2010).

Así pues, ante esas tres posibilidades o acercamiento podemos comprender cuáles son los puntos en común. Existe también un consenso en lo referente a la complejidad de definiciones.

También es interesante ver como distintos autores buscan antecedentes variados para una escena que no surgió en un punto específico sino que fue creciendo de forma compleja a partir de distintos nodos que en un principio no estaban interconectados.

En España, uno de los países con mayor presencia de *netlabels* en el mundo<sup>12</sup>, la variedad de estilos es patente junto con la variedad de *netlabels*. Desde propuestas muy arraigadas en la música *techno* como

las del *netlabel* catalán *Inoquo*<sup>13</sup> hasta las arriesgadas propuestas del *netlabel* Con-V<sup>14</sup> encontramos *netlabels* híbridos que mas allá de publicar trabajos de variados estilos y artistas desempeñan labores de gestión cultural y organización de eventos, como es el caso de los *netlabels* *Miga* (afincado en Granada) o *AddSensor* en Madrid. El caso de *Miga* es bastante paradigmático pues siempre ha apostado por una línea de publicaciones bastante heterodoxa tocando estilos propios de las pistas de baile como publicando trabajos de pura experimentación ruidista.

Todos ellos coinciden en un punto en el que el objetivo es dar a conocer, ofrecer de manera libre contenidos y por consiguiente permitir a los artistas trabajar sin presiones contractuales ni bajo los estándares de la industria musical. Este hecho, es importantísimo para entender esta escena, ya que la libertad creativa es una de las armas más potentes de la escena *netlabel* que propicia la creatividad sin restricciones.

Ante este panorama de obertura a nuevos estilos ¿Dónde encaja la fonografía? ¿Cuáles son las claves que permiten la aparición de *netlabels* íntegramente dedicados a la publicación de trabajos de paisaje sonoro? y más concretamente, ¿cuál es su papel en esta escena compleja y global?

Para tratar de explicar esta historia hemos escogido tres modelos paradigmáticos gestionados de distinta forma para así poder ofrecer un abanico variado de posibilidades en cuanto a modelos de gestión de *netlabels* y más concretamente *netlabels* centrados en Grabaciones de Campo. A su vez estos sellos han sido escogidos por la contemporaneidad de su nacimiento asumiendo de nuevo que en los últimos años y gracias a varios factores la temática del paisaje sonoro ha despuntado especialmente y siendo conscientes de que estos *netlabels* han sido protagonistas de esta cresta de interés.

Asumimos también que con anterioridad a la aparición de estos sellos digitales, otras plataformas han apostado muy fuerte por las grabaciones de campo y bajo las líneas de gestión habituales de la industria musical han asumido esas prácticas y sobreviven en la era digital distribuyendo en formatos físicos. Sellos como *Touch* o *Editions Mego* con extensas trayectorias, han apostado por estos géneros de una forma clara y actualmente, en el caso de *Touch* han lanzado un catálogo digital dedicado a las grabaciones de campo.<sup>15</sup>

Sin embargo, siendo concedores de estos antecedentes hemos pretendido de forma deliberada analizar el papel de estos nuevos modelos, los modelos bajo *Creative Commons*, los modelos del compartir y distribuir de forma libre que al fin y al cabo es en estos sectores en dónde existe un movimiento perpetuo de producción, difusión y colaboración.

Así mismo entendemos que estas prácticas que tienen más que ver con aspectos curatoriales pueden parecer fuera de lugar en el contexto de esta investigación. Sin embargo, consideramos que estos proyectos, ya sea en forma de *netlabels* o plataformas, colectivos o radios *online*, son por ellos mismos proyectos que mas allá de querer distribuir paisaje sonoro, construyen verdaderas tendencias dentro de lo compositivo hasta el punto de determinar una estética en la fonografía. A su vez muchos de los proyectos que analizaremos están gestando una escena global de proyectos fonográficos que se retroalimenta a partir del intercambio libre y la destrucción definitiva de los intermediarios que ralentizan los procesos tradicionales de la industria musical.

Los tres casos que estudiaremos en este apartado son *Gruenrekorder*, *GreenField Recordings* e *Impulsive Habitat*. Estas tres plataformas tienen funcionamientos dispares, estructuras y filosofías distintas pero los tres coinciden en apostar por proyectos en los que el paisaje sonoro y las grabaciones de campo tienen un papel fundamental. Dichos *netlabels*

asumen proyectos que pueden girar en torno a distintas disciplinas del arte sonoro, la música concreta, la fonografía o la electroacústica. En todo caso el motor común es el paisaje sonoro en sus más diversas facetas.

### 5.1 GRUENREKORDER, ALEMANIA

*Gruenrekorder*, ya para empezar, no es un ejemplo exacto de lo que sería un *netlabel*. Efectivamente, ellos mismos no se definen como *netlabel* sino más bien como organización, con distintas líneas de trabajo centradas en la música experimental y la fonografía. Si bien por una parte tienen un catálogo de publicaciones físicas con precio estipulado, también cuentan con un catálogo online para su libre descarga. A la vez la plataforma *Gruenrekorder* cuenta con varias herramientas de difusión y divulgación acerca de la fonografía y el sonido en un amplio término que se formalizan en dos proyectos, una serie de talleres y charlas y Field Notes una revista online que periódicamente recoge artículos y textos de profesionales del sector y artistas.

En ese sentido, *Gruenrekorder* es una plataforma digital a medio camino entre el *netlabel*, la discográfica convencional y una plataforma de distribución de contenidos o una editorial si se quiere. No siendo un ejemplo paradigmático podemos aventurar que el caso *Gruenrekorder* sufre la evolución lógica de muchos *netlabels*<sup>16</sup> que iniciaron la andadura distribuyendo contenidos libres y paulatinamente han ido introduciendo modelos lucrativos de gestión, abriendo catálogos, tiendas e incluso merchandising para sostener de forma económica la labor de dichas plataformas.

Así pues una de las facetas más interesantes de *Gruenrekorder* es que aparte de ofrecer y difundir proyectos de fonografía desempeñan una labor divulgativa que da un paso más allá alejándose de la tradición de las discográficas convencionales ofreciendo mas contenidos.

### 5.2 GREEN FIELD RECORDINGS, PORTUGAL

*Green Field Recordings* (Antero, 2010) es la apuesta personal de Luís Antero, fonografista y artista sonoro portugués uno de los puntales de esta nueva generación de artistas centrados en grabaciones de campo que mantiene una producción extensísima en el campo, formalizada en distintos proyectos, tanto su faceta como fonografista<sup>17</sup> como desde perspectivas radiofónicas.<sup>18</sup>

Siguiendo la estela de sus trabajos, Antero publica en *Greenfield Recordings* una variedad bastante amplia de propuestas fonográficas. En su sello podemos encontrar trabajos cercanos a aspectos de recogida memoria oral hasta piezas compuestas de paisaje sonoro como *Borde Litoral* (Palacios, 2010) un trabajo sobre los sonidos del litoral cantábrico en Asturias.

En ese sentido, la labor de *Greenfield Recordings* es la de distribuir bajo un mismo catálogo trabajos fonográficos inalterados dando cabida a propuestas que muchas veces hibridan fácilmente con la música *ambient*, tradicionalmente ligada al paisajismo sonoro en estos sectores.<sup>19</sup>

El modelo a seguir por Antero es el de publicar periódicamente trabajos que pueden ser escuchados *online* o descargados para su escucha *offline*. A su vez y tal y como hacen la mayoría de *netlabels*, las publicaciones son visualizadas en los catálogos con una fotografía cuadrada que sirve de portada del disco que puede o no ser editado en físico. Este modelo de visualización de la publicación es ampliamente extendido en la escena de los *netlabels* manteniendo todavía un enlace con la tradición de la publicación física. Actualmente existen algunos sellos y artistas que tratan de desligarse de este tipo de prácticas separando claramente lo que es una publicación física en CD o vinilo y una publicación digital.<sup>20</sup>

Finalmente, Antero, coordina un ejemplo paradigmático de *Netlabel* en el que las publicaciones se suceden de forma periódica y se mantiene una línea de estilo muy clara y enfocada hacia los paisajes sonoros. En cuanto a su línea estética de lo visual. Antero mantiene cierto control sobre la imagen de cada álbum dejando a su vez que el artista decida qué estética quiere adoptar. Así mismo, no existe una línea de publicaciones periódicas basada en crear una continuidad discursiva. A medida que recibe propuestas de publicación, Antero va presentando estos nuevos materiales, siempre y cuando se atengan a la filosofía del sello. Esta práctica es comúnmente aceptada en toda la escena *Netlabel*, en pocos casos existen *netlabels* con una línea de publicaciones ordenada por aspectos discursivos.

### 5.3 IMPULSIVE HABITAT, PORTUGAL, COLOMBIA, ARGENTINA

El último ejemplo que vamos a analizar es el de *Impulsive Habitat* (Vélez et Al. 2009). Este *netlabel* nace auspiciado por la respetabilidad de un *Netlabel* ya veterano, *Test Tube Netlabel*, también gestado en Portugal por Pedro Leitaó. A su vez, *Test Tube* es un subproducto del sello físico Monocromática (ya desaparecido) que desempeña labores de distribución y difusión de músicas bajo licencias *Creative Commons*. Sin embargo, *Impulsive Habitat* es un *netlabel* coordinado por dos artistas y fonógrafos sudamericanos, David Vélez, Juan José Calarco, y por un tercero James McDougall. A través de una colaboración colectiva han desarrollado un proyecto que por su gestación y presencia han conseguido aunar y despertar un interés especial por el paisajismo sonoro y la fonografía.

IH se centra en grabaciones de campo, alteradas o inalteradas, y a través de una cuidada presentación y un impecable grafismo han sabido gestar una estética de la fonografía sin olvidar en ningún momento

el propio trabajo de los artistas y el cariz de las publicaciones. En ese sentido IH desarrolla un papel muy importante en tanto en cuanto la estética gráfica toma una importancia excepcional siendo la cara visible de proyectos de paisaje sonoro. A su vez su apuesta por ofrecer el material para su escucha online nos permite, como oyentes/espectadores la posibilidad de escuchar el material previamente a la descarga. Esta función que afecta al usuario del *netlabel* también se lleva a cabo en los sellos anteriormente mencionados, pero el uso de determinadas herramientas de audio en la Flash utilizadas por IH hacen del acto de la escucha online una experiencia sencilla y fácil.

Finalmente y atendiendo a la disposición de las publicaciones en IH podemos darnos cuenta de la importancia que este sello le da a cómo se visualiza una publicación, qué importancia tiene y como enlazarla debidamente. Quizás en ese sentido IH cumple con los requisitos que permiten una mayor difusión y ordenación de los trabajos publicados. En el caso de *Green Field Recordings* encontramos todas las publicaciones en una misma página lo que complica citar o enlazar a una publicación concreta y en el caso de *Gruenrekorder* encontramos también esta disposición encapsulada de un enlace por cada publicación. Además, *Gruenrekorder* añade reseñas a la publicación y críticas asociadas en la misma página.

Efectivamente, existe una clara vinculación y hermandad en cuanto a las filosofías de trabajo de los *netlabels* y las colectividades que construyen mapas sonoros. Casos como *AddSensor* en Madrid o *Alg-a* en Galicia son ejemplos claros de un hermanamiento entre entidades en el primer caso con Metros Cuadrados de Sonido y en el segundo con *Escoitar*. Así pues la filosofía del compartir y distribuir de forma libre a través de la Red se contamina en aquellos proyectos de mapa sonoro permitiendo así que usuarios puedan descargar esos archivos para su uso personal.

Ese tipo de planteamiento de apertura de miras, permite a su vez que estos mapas sonoros puedan ser engrosados a partir de aportaciones externas a la organización a partir de la iniciativa de personas interesadas.

En nuestro país la vinculación con las Licencias *Creative Commons* por parte de los mapas sonoros se encuentra íntimamente ligada a la escena del *Netaudio*,<sup>21</sup> es decir, esa amalgama de sellos virtuales que bajo la filosofía *Copyleft* distribuyen músicas experimentales, electrónica, etc. En ese sentido podemos ver como fonógrafos responsables de mapas sonoros están publicando trabajos personales bajo dichas licencias y dentro de la escena de los *netlabels*. Casos como Juanjo Palacios, Carlos Suárez, Juan Carlos Blancas, Andrés Garachana son ejemplos perfectos de artistas sonoros hibridando diversas prácticas de distribución online con la construcción de mapas sonoros identitarios y/o territoriales.

## 6 CONCLUSIONES

A lo largo de este texto hemos ido analizando las prácticas virtuales realizadas por distintos colectivos y artistas. Hemos trazado un recorrido que nos ha llevado a señalar varios proyectos en el ámbito nacional e internacional acerca de las prácticas fonográficas, el *mapeo* sonoro y los *netlabels*. Con todo ello podemos quizás apuntar las líneas maestras de una práctica que en cierto modo se aleja de las tradicionales dinámicas del arte y asume mayores paralelismos con lo que se conoce como Sistemas Emergentes (Johnson, 2003).

Este concepto planteado por Steve Johnson plantea que un sistema emergente es aquél sistema que se dedica a resolver problemas sin necesidad de una inteligencia centralizada sino siendo alimentado por diversas fuentes trabajando en paralelo. Este planteamiento ha sido llevado a la práctica sobre todo para explicar el impacto de movimientos sociales en la Red que, sin cabezas visibles han

desarrollado líneas de trabajo hacia un mismo fin de forma descentralizada.

En cierto sentido, la escena de los *netlabels* y también esa escena global de la fonografía se nutren del funcionamiento de la red como sistema emergente para difundir y dotar de legitimación al margen de la institucional, para con dichas prácticas.

Todo ello encaja con la extendida tendencia en el mundo de la música experimental y el arte sonoro hacia el DIY (*Do it Yourself*, háglo tu mismo, en inglés) que ha permitido ofrecer canales de divulgación y distribución antes inexistentes.

De resultados de esta posibilidad de libertad, de esta capacidad de generar contenidos no apoyados en los tradicionales nodos de legitimación, estas escenas que operan desde la marginalidad mediática han sabido inventarse, crecer y eclosionar en una plétora de contenidos inabarcable.

Y es en este punto en el que reside el interés del Arte Sonoro (directamente) como ejemplo paradigmático de un cambio tendencial en las formas de hacer arte. Más allá de mapas sonoros, cartografías o distribuciones, es necesario comparar esta escena artística con otras que, todavía a día de hoy siguen funcionando bajo dinámicas sujetas al mercado, como sería, por ejemplo, el mundo de la música *mainstream*<sup>22</sup> o el arte de ferias y galerías.

Esa diferenciación ha permitido que este tipo de prácticas musicales o sonoras no vivan sujetas a los designios del mercado. Al carecer de intermediarios y obstaculizaciones mercantiles ha permitido el desarrollo de arriesgadas propuestas que al no tener proyección comercial hubiesen terminado en un cajón.

En este sentido, la libertad de estas artes viene dada por una filosofía de trabajo, por una serie

de licencias que arrinconan el factor mercado a un lado y centran el esfuerzo en la propia obra, en el trabajo artístico o de divulgación permitiendo así la libre circulación y su masiva difusión, de productos culturales.

Todas estas cuestiones surgen al término de este texto y se justifican siendo conscientes del momento histórico en el que vivimos. Toda esta eclosión y este modus operandi, en un momento de crisis económica como el actual

deben prevalecer y presentarse ya no como una alternativa sino como un camino paralelo al tipo de prácticas sujetas al capitalismo que hasta hoy en día se han llevado a cabo en el ámbito cultural. En este sentido este tipo de reflexiones, esta voluntad de plantear nuevos sistemas y nuevas vías para la cultura, el arte y la música responden a las demandas que la sociedad y el fin de ciclo en el que vivimos inmersos.

## Bibliografía

---

**Antero, L.** (2009). Green Field Recordings. Netlabel. Recuperado el 7 de agosto de 2012 en <http://greenfieldrecordings.yolasite.com/>

**Barber, L.** (2011). La Plaza de la Puerta del Sol o el Sonar de la Revolución. Sonoscop.net. Recuperado el 29 de julio de 2012 en <http://www.sonoscop.net/acampadasol/sonarrevolucion.html>

**Berenguer, J., Gómez, C., Palou, Ó., Satué, D. & Binsbergen, I.** (2011). Paisajes Sonoros de las Acampadas de la Indignación. Repositorio Sonoro. Recuperado el 17 de agosto de 2012 en <http://www.sonoscop.net/acampadas/>

**Cantizzani, J., Sanz, P. & Bennet, J.** (2007). «andalucía\_soundscape)))». Recuperado el 17 de agosto de 2012 en <http://www.andaluciasoundscape.net/>

**Cesaro, S.** (2010). The Sight of Sound: Mapping Audio | HASTAC. Recuperado el 17 de agosto de 2012 en <http://hastac.org/blogs/stephceraso/sight-sound-mapping-audio>

**Debord, G.** (1999). Teoría de la deriva. Internacional Situacionista vol. I: La Realización del Arte. Madrid: Literatura Gris. Recuperado el 17 de agosto de 2012 en <http://www.ugr.es/~silvia/documentos%20colgados/IDEA/teoria%20de%20la%20deriva.pdf>

**Domingo, D.** (2009). Reflexión: ¿Qué es un netlabel? Arteleku, San Sebastián / Donosti. Recuperado el 17 de agosto de 2012 en <http://www.netaudio.es/blog/articulos/reflexion-%C2%BFque-es-un-netlabel/>

**Galuszka, P.** (2009). Netlabel Research Report from Max Planck Researcher Patryk Galuszka. *Phlow Magazine*. Recuperado el 17 de agosto de 2012 de <http://phlow-magazine.com/feature/1076-netlabel-research-numbers-results-paper>

**Garachana, A.** (2010). Mapa Sonoro / El Sueño de Tesla. Mapa Sonoro digital. Málaga. Recuperado el 17 de agosto de 2012 de <http://www.tesladream.org/mapa/mapasonoro.html>

Grup de Recerca en Tecnologia Musical (2008). Universitat Pompeu Fabra. Sons de Barcelona. Barcelona. Recuperado el 17 de agosto de 2012 de <http://barcelona.freesound.org/>

**Johnson, S.** (2004). *Sistemas Emergentes: O qué tienen en común hormigas, neuronas, ciudades y software*. Madrid: Turner Noema.

**Krygier, J.** (1994). Sound and Geographic Visualization. En A. MacEachren & D.R.F. Taylor (Eds.), *Visualization in Modern Cartography* (pp. 149-166). New York: Pergamon.

**Lastra Cobo, M. A., Galán Domínguez, Á. & López Jiménez, A.** (2010). *Manual del Netlabel, Guía práctica para la creación de Netlabels*. Vol. ++sensor 018\_manual. Madrid. Recuperado el 17 de agosto de 2012 de [http://addsensor.com/referencias/addSensor018/addsensor018\\_ManualNetlabel.pdf](http://addsensor.com/referencias/addSensor018/addsensor018_ManualNetlabel.pdf)

**Longuina, C.** (2006). Netlabels, Paraísos Sonoros. Recuperado el 17 de agosto de 2012 de [http://www.loop.cl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=53&Itemid=29](http://www.loop.cl/index.php?option=com_content&task=view&id=53&Itemid=29)

**Longuina, C., Blancas, J.C. & Calurano, M.** (2008). *Madrid Soundscape*. Madrid: La Casa Encendida. Recuperado el 17 de agosto de 2012 de <http://www.madridsoundscape.org/>

**Longuina, C., Molina, B., González, H., López, J.G. & Suárez C.** (2007). *Escoitar.org*. Mapa Sonoro digital. Vigo. Recuperado el 17 de agosto de 2012 de <http://www.escoitar.org/Equipo>

**Negre i Walzac, C.** (2009). Netlabels 3.0: hacia el desvanecimiento del concepto. En Grupo de trabajo D-52: Música: creación, distribución, paisaje. Observatorio para la Cibersociedad. Recuperado el 17 de agosto de 2012 de <http://www.cibersociedad.net/congres2009/es/coms/netlabels-30-hacia-el-desvanecimiento-del-concepto/1005/>

**Negre i Walzac, C.** (2011). *applejux.org: analogue multimedia - Taller de autoproducción y Netaudio en la Universitat de València - articles amb imatges*. MP3-file. Universitat de València / Postgrado de Gestión Empresarial de la Música. Recuperado el 17 de agosto de 2012 de [http://www.applejux.org/2011/03/taller\\_autoproduccion\\_netaudio/](http://www.applejux.org/2011/03/taller_autoproduccion_netaudio/)

**Palacios, J., Álvarez, E., Rodríguez, A. & Tobalina, I.** (2010). *LABsocial\_Club*. Recuperado el 17 de agosto de 2012 de <http://labsocialclub.yolasite.com/>

**Pastor, J.M.** (2009). Mapa Sonoro de Elche. Mapa Sonoro digital. Elche, Alicante.

**Prieto, J., Negre i Walzac, C. & Domingo, D.** (2010). «netaudio». ¿Qué es netaudio.es?. Recuperado el 17 de agosto de 2012 de <http://www.netaudio.es/blog/about/%C2%BFque-es-netaudioes/>

**Rego, B.** (2011). Spanishrevolution #YesWeKlang! Mediateletipos. Recuperado el 17 de agosto de 2012 de <http://www.mediateletipos.net/archives/category/spanishrevolution>

**Rezza, S.** (2010). SPIT. MP3-file. México. Recuperado el 17 de agosto de 2012 de <http://spit.radio-arte.com/>

**Schafer, R.M.** (1977). Five Village Soundscapes. A. R. C. Publications. Vancouver, BC.

**Schafer, R. M. & Truax, B.** (1973). The Vancouver Soundscape. CD. Vancouver, BC.

**Telletexea, I., Erkizia, X., Garate, T., Ayçaguer, M., Garin, S., Nieto. M.R. & Iruretagoiena, O.** (2007). SOINUMAPA.NET. Recuperado el 17 de agosto de 2012 de <http://www.soinumapa.net/?lang=es>

**Vélez, D., Calarco, J.J., Leitão. P. & McDougall, J.** (2009). Impulsive Habitat - A Division of Test Tube Netlabel. Netlabel. Recuperado el 17 de agosto de 2012 de <http://www.impulsivehabitat.com/about.htm>

**Whitley, D. & Wyness, J.** (2008). 58 Procesiones. Andalucía Soundscape. Sevilla. Recuperado el 17 de agosto de 2012 de <http://www.andaluciasoundscape.net/andalucia/proyectos/58-procesiones/>

Workspace for Experimental Music and Sound Art / Brussels, Music Technology Group, y Sonic Arts Research. (2011). Sounds of Europe. Sounds Of Europe. Recuperado el 17 de agosto de 2012 de <http://www.soundsofeurope.eu/about/>

## NOTAS

---

1. Traducción del autor del inglés.
2. Todas aquellas publicaciones realizadas por *The World Soundscape Project* que enmarcaban entornos sonoros a partir del territorio creando incipientes mapas sonoros que sin contar con la representatividad gráfica de la cartografía construían escenarios territoriales para escuchas identitarias y relacionadas con zonas geográficas.
3. Siglas para *The World Soundscape Project*.
4. *Al mismo tiempo, es importante darse cuenta de que las ideas y fenómenos que los geógrafos desean representar pueden no siempre ser mejor representados por estáticos y bidimensionales montajes expositivos. El sonido ofrece una manera de representar la información para los usuarios del mapa que carecen del sentido de la visión. El sonido, en acompañado del tiempo, ofrece una manera de mejorar la comprensión de usos no cronológicos del tiempo. El sonido ofrece una manera de ampliar las limitadas posibilidades de representación de datos multimedia con gráficos. El sonido, en otras palabras, nos proporciona más opciones para la representación de ideas y fenómenos, lo cual, nos permite explorar y comprender los complejos mundos físicos y humanos que habitamos.* Traducción del inglés.
5. *Así, para discapacitados visuales, un mapa puede ser utilizado de forma táctil para obtener información del mismo mapa, el sonido puede servir para representar datos individuales o con varias localizaciones en puntos o zonas del mapa. Las representaciones sonoras podrían situarse en una, dos (o tres) espacios de sonido dimensional o pueden ser seleccionados por una pantalla táctil interactiva. Estos enfoques permiten la comunicación de datos complejos multimedia para los discapacitados visuales - algo para lo que los mapas táctiles no están particularmente bien adaptados. Se trataría de utilizar la pantalla táctil para la base de atributos de localización que puede ser más difícil de crear e interpretar con sonido.* Traducción del inglés.
6. Interfaz de programación de aplicaciones (siglas en inglés).
7. *Soundmark*, o marca sonora, traducido del inglés, según *The World Soundscape Project*, hace referencia a aquellos sonidos que poseen calidades que los hacen especiales y únicos en una comunidad específica. Se consideran, por lo tanto, las marcas sonoras, elementos del paisaje sonoro a proteger y preservar por su papel en la identidad y tradición en un lugar concreto.
8. Umapper es una plataforma online de libre acceso que permite la creación de mapas interactivos con contenido editable. A través de una sencilla interfaz de usuario el autor puede generar mapas interactivos incluyendo en ellos todo tipo de medios digitales, vídeo, fotografía o sonido.
9. Hashtag o etiqueta utilizada en la plataforma de *microblogging* Twitter para agrupar aquellos activistas recogiendo sonido durante las protestas del 15M. El feed del hashtag #YesWeKLANG puede ser accedido en: <https://twitter.com/#!/search/%23yesweklang>

10. Mediateletipos es una plataforma en formato blog dedicada a la difusión de contenidos sobre culturas aurales, arte sonoro, activismo audiovisual y nuevos medios. Está gestionada por varios artistas, comisarios y gestores culturales.
11. Chiu Longuina (Escoitar) adelantó el anuncio público de este nuevo proyecto en la conferencia que ofreció en el marco de las Jornadas Situación Sonora, celebradas el pasado 23 y 24 de Marzo en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
12. Según el estudio realizado en el año 2009, Patryk Galuszka España cuenta con 21 netlabels en su haber lo que la convierte en el tercer país de Europa en Netlabels y el cuarto en el mundo. Si bien el estudio se realizó en el año 2009, probablemente esta cifra haya cambiado. Sin embargo, no aventuramos a decir si ha crecido o ha menguado esta cifra.
13. Inoquo es un Netlabel con base en Mollet del Vallés gestionado por Jaume Muntsant, Sr. Click y Dato. Desde el año 2005 publican trabajos dentro de los géneros Techno, IDM, minimal (<http://www.inoquo.com/manifiesto.php>).
14. Desde febrero del 2003 Miguel Ángel Tolosa dirige y gestiona el *netlabel* Con-V que después de más de 80 referencias dentro de distintos géneros de la música experimental publica bajo licencias *Creative Commons*. Actualmente Con-V ha iniciado un catálogo de publicaciones de pago (<http://www.con-v.org/about.html>).
15. El sello británico Touch ofrece a través de un sistema de Podcast Touch Radio una serie de episodios radiofónicos con grabaciones inéditas, directos y paisajes sonoros realizados por los artistas asociados al sello (<http://www.touchradio.org.uk/>).
16. Thinner Netlabel, actualmente desaparecido, después de una extensa trayectoria derivó su catálogo hacia proyectos con remuneración económica. Ponemos este ejemplo puesto que la repercusión del Netlabel Thinner y su apuesta pionera de cambiar el modelo de distribución marcó un antes y un después. A su vez otros como Resting Bell o Con-V han optado por ofrecer las dos versiones del modelo, catálogo libre y catálogo de pago, ambas pueden coexistir sin mayores contradicciones.
17. La discografía completa de Antero puede ser consultada y descargada en su web personal (<http://luisantero.yolasite.com/discografia.php>).
18. Luís Antero dirige el programa radiofónico, O Colecionador de Sons | Rádio Zero / RUC / SFC una serie de programas centrados en difundir trabajos dentro del paisajismo sonoro. Este se emite de forma semanal en Rádio Universidade de Coimbra y quincenalmente en Rádio ZERO (ZTL) y Strange Frequencies Channel.
19. La Música *Ambient* aparecida a raíz de varias derivaciones y encumbrada por Brian Eno como género de la música a menudo es asociada con el paisajismo sonoro. *netlabels* como *Resting Bell* o *Audiotalaia* eminentemente centrados en la música *ambient* a menudo, introducen grabaciones de campo dentro de proyectos "*ambient*". También, en ocasiones el término "*soundscape*" se utiliza erróneamente para calificar composiciones *ambient* con estiradas melodías y largos acordes sostenidos.

20. Sol Rezza artista argentina afincada en México recientemente publicó Split EP un proyecto en formato digital que se presenta con una interfaz gráfica que permite la descarga. La particularidad de esta publicación es que no existe ninguna imagen que recuerde al formato de CD o vinilo, reivindicando la intangibilidad de una publicación digital. Split EP puede ser descargado desde la web diseñada para acoger y dotar de un contexto este "álbum" (<http://spit.radio-arte.com/>).
21. Vocablo que atañe al conjunto de netlabels que conforman una escena. Los netlabels en su conjunto pueden ser también denominados como "la escena del netaudio".
22. Entendiendo *Mainstream* como aquellas músicas de amplia representación en los medios, rock, pop, etc...