

Algunas líneas básicas de reflexión y de actuación

POR JOSÉ IGES

El arte radiofónico expandió el lenguaje de este industrial medio de difusión a través de variadas interferencias, fruto de las estrategias de diversos artistas. A través de una serie de ejemplos, el presente artículo reflexiona acerca de la singularidad de la radio [hecha por artistas] y hace así de introducción general a este dossier de Telos.

Son muchos los ángulos desde los cuales podríamos afrontar el arte radiofónico, un arte ya tan viejo como el medio en que se desenvuelve, la radio. Porque es históricamente constatable que la necesidad de expresarse artísticamente en él nació de la mano de su conversión de vehículo de comunicación en dos sentidos a medio verticalizado y unidireccional. Partiremos, por tanto, de que el arte radiofónico es un conjunto de manifestaciones sensibles que tienen lugar dentro de las líneas de nacimiento y desarrollo tanto del arte sonoro del siglo XX como de la propia radio.

Se ha definido muy acertadamente al arte radiofónico como un arte de sensaciones radiofónicas. En este sentido, queremos ante todo desde aquí reivindicar la posibilidad de provocar sensaciones a través de la radio, sean o no éstas de naturaleza artística. A fin de cuentas, las sensaciones radiofónicas han otorgado al medio una autonomía y una singularidad expresivas que lo han hecho imprescindible como mediador de lo que llamamos [realidad], y esas mismas capacidades le han permitido invocar en nosotros esos «otros mundos que están en éste», por parafrasear al poeta Paul Eluard.

No vamos, sin embargo, a abordar una aproximación a los hitos más significativos del arte radiofónico (o radioarte, según otros), pues dicho empeño sería excesivo para estas páginas. Preferimos, desde el título del presente artículo, reflexionar sobre su singularidad y explorar algunos caminos de esa creación sobre unas pocas líneas de actuación constatables, de modo que los ejemplos que expondremos y, en cierta medida, analizaremos, sirvan para fijar

ideas al respecto y puedan ser de utilidad para los interesados en explorar más profundamente ese rico y diverso panorama.

En primer lugar, y como idea general, diremos que el arte radiofónico ha venido utilizando y poniendo de manifiesto las posibilidades expresivas inherentes a la radio y que, al hacerlo, ha expandido el lenguaje propio del medio. Pero, siendo así que arte radiofónico es radio hecha por artistas (al margen de que éstos vengan de la literatura, del cine, de la música o de la plástica), se desprende de esa afirmación el hecho de que las obras de dicho arte participan, en tanto que contemporáneas, de los mismos criterios estéticos y conceptuales que animan la producción artística de un periodo dado en otros dominios de la creación. No se constata, por tanto, un divorcio entre la creación artística de un tiempo concreto y la realizada para la radio, si bien esta última tiene en cuenta (o debe tenerlo, si quiere ser un arte "para" la radio y no sólo "en" la radio) lo específico del espacio para el que nace. Una especificidad que toma en cuenta la fugacidad del medio, su dependencia de la tecnología y su existencia en el presente y sólo en el presente. La radio es continuo tiempo presente, aunque eso no implica que deba fomentar la abolición de la memoria o cancelar la proyección hacia el futuro.

No se puede eludir el hecho de que la radio, como medio de comunicación que es, forma parte de la empresa informativa. A pocos ha de extrañar, por tanto, que la radio comercial europea haya sido muy poco activa en el campo que nos ocupa mientras que las únicas iniciativas sostenidas con una adecuada profundidad y continuidad han venido y siguen viniendo de emisoras de servicio público, sin olvidar las más puntuales iniciativas de pequeñas radios comunitarias o universitarias en diversos países europeos y americanos. La llegada de Internet ha diversificado esa oferta, permitiendo a grupos de artistas lanzar sus propuestas *on line*. El problema es, en no pocos de esos casos, cómo se financian los proyectos, si bien sobre temas de producción tampoco vamos a entrar aquí.

Arte radiofónico como interferencia

Con su acción consciente en el medio, el artista busca no pocas veces "interferir" en la normalizada, preconcebida [y, por qué no decirlo, demasiado previsible a veces] parrilla de programación de una emisora de radio, a fin de dar al contenido de su propuesta una mayor capacidad de "extrañamiento"; empleamos ese término en el sentido de la *ostranenie* enunciado por el formalista ruso Chklovsky: «si reflexionamos sobre las leyes generales de la percepción, vemos que al convertirse en habituales las acciones se hacen mecánicas». La aplicación aquí de ese concepto, inicialmente nacido del análisis literario, que Chklovsky denominó *ostranenie* [su aplicación como procedimiento, queremos decir] es capaz de devolver la intensidad, la originalidad, la capacidad de transmitir información, a un elemento que, según el teórico italiano Gillo Dorfles, «de otro modo quedaría automatizado, desprovisto de interés, mediante la utilización de un artificio que lo extrae, lo [extraña] de su habitual contexto asociativo».

No son pocas las obras que se han venido planteando bajo ese criterio. En definitiva, se trata de una estrategia comunicativa que fuerza al oyente a poner en cuestión su convencional

manera de descodificar los mensajes que el medio le suministra, lo cual le pone en disposición de crear dentro de sí «nuevos pensamientos» para los mismos, por parafrasear lo enunciado por el artista Marcel Duchamp respecto de las intenciones de sus *ready-made*. No era posible, por ejemplo, seguir escuchando del mismo modo las noticias que llegaban en 1991 de la Guerra del Golfo tras oír el “falso informativo” de la *BBC* realizado por el artista británico Rod Summers bajo el título de “Sad News”. En él, se podía escuchar, mecánica, la afirmación: «I’m sad, very sad» («Estoy triste, muy triste») cada vez que los locutores daban paso a la intervención de un político, y por supuesto en sustitución de las palabras de éste. Nos referimos por tanto, en este apartado, a obras planteadas como [interferencias] del artista en el medio, si bien, dada la naturaleza habitual de los contenidos de la programación radiofónica, estaríamos tentados de afirmar que, en las circunstancias presentes de la radiodifusión, todo arte radiofónico es una interferencia en el medio.

Como el ejemplo anterior muestra, los artistas han venido apoyándose, para sus actos de interferencia, en las convenciones propias de los géneros informativos radiofónicos, sean el boletín de noticias, el reportaje, la entrevista o el documental. El resultado más famoso hasta la fecha de ese tipo de prácticas es la emisión realizada en 1938 por la *CBS* de la adaptación de Orson Welles de *La Guerra de los Mundos*, de H. G. Wells. Dos estrategias superpuestas otorgaban verosimilitud a ese trabajo. La primera consistía en el empleo de géneros informativos radiofónicos, distintos evidentemente al teatro radiofónico en el contexto de una emisión que, en lo anunciado, era un radioteatro. De hecho, algunos de los escenarios de la obra se tomaban prestados de géneros como el reportaje, el boletín de noticias o la entrevista. Otros procedían de las prácticas de la radio de entretenimiento de la época: la retransmisión de música de baile desde una sala de fiestas, la emisión de discos. La segunda de las estrategias era el desarrollo de todo lo anterior con un minucioso realismo, aunque sería mejor decir con un “realismo radiofónico”, pues la realidad a simular era en definitiva la acuñada como “norma” dentro del medio por dichos géneros. La singularidad de la obra de Welles se apoyaba, resumiendo, en ese “hacer radio dentro de la radio”, o mejor, en un hacer radio como estaba admitido que debía de hacerse en ciertos géneros informativos, con lo que su radioteatro daba la impresión de no ser tal, sino un programa básicamente informativo, porque estaba [interferido] por aparentemente veraces muestras de diversos géneros informativos radiofónicos. Es decir, se creaba un falso programa de entretenimiento que era interferido con falsos espacios informativos: esa doble falsedad era sustancial para otorgar credibilidad al mensaje.

De fechas más recientes son los siguientes ejemplos que abordaremos, con el interés añadido de que se trata de trabajos de autores españoles y producciones realizadas en nuestro país. Las dos primeras que abordaremos son *Clases de música en la granja*, del compositor catalán Llorenç Balsach, y *Zambra 44.1*, del madrileño Adolfo Núñez. Realizadas para “Ars Sonora” (Radio Nacional España [RNE], *Radio Clásica*), ambas fueron producidas en 1993.

Con *Clases de música en la granja* su autor realiza una parodia a un doble nivel: por un lado, asume la actitud formal de un típico programa de radio con un entrevistador y un invitado [invitada, en su caso: la imaginaria Dra. Liebermann]. Es un clásico formato de la radio llamada “generalista”, es decir, la que suele hacerse en el dial de la Onda Media. Por otra, como veremos, los contenidos estrictamente musicales que muestra son claramente

herederos de una tradición musical que va desde el *Duetto de los gatos* de Rossini, pasando por la *Broma Musical* de Mozart, hasta parte de la música instrumental del propio Balsach. La obra, montada en los estudios de RNE en Madrid [aunque los fragmentos musicales habían sido realizados por el autor con *sampler* y ordenador en su propio estudio] comienza, precisamente, con el *Duetto de los gatos* de Gioacchino Rossini. El presentador nos hace ver que ahí, efectivamente, son dos verdaderos gatos los que interpretan la partitura. Y a partir de esa afirmación, comienza la entrevista a la Dra. Liebermann, quien introduce a la sorprendida audiencia en los resultados sonoros de su investigación con drogas para hacer cantar a los animales de una granja. El formato de entrevista es absolutamente clásico [pregunta/respuesta, con ese tono de falsa familiaridad tan propio de ese tipo de presentadores] y llevado por la entrevistada con una gran seriedad. Los ejemplos expuestos son cada vez más increíbles e hilarantes, pues evolucionan desde la ambigua musicalidad del gruñido de unos cerdos, el balido de unas ovejas o el relincho de burros o caballos a la formación de una verdadera orquesta con todos los animales, en la cual se le supondría al propio Balsach acompañándolos al piano. Todo es una pura simulación, desde la entrevista a las músicas, construidas con un programa de edición de partituras en el cual las notas son sustituidas por muestras de los sonidos de los animales, lo que permite su relativa “musicalidad” como intérpretes.

En *Zambra 44.1*, el compositor Adolfo Núñez estiliza ya desde el inicio tres tipos de radio, sin por ello pretender hacerlos pasar por verdaderos. Se trata de buscar una cierta legitimación estructural y de lenguaje para su propuesta ironizando sobre algunos modos de hacer radio desde dentro del propio medio. La pieza se inicia con un informativo en el cual la música de cabecera se sustituye por un dinámico batir de palmas y rasguear de guitarra flamenca. Sobre ello, la locutora dice: «La información más veraz en Onda Veró». Es obvio, pues, desde el comienzo, que no se pretende confundir al oyente simulando un informativo auténtico para deslizarse en él otros contenidos, sino adoptar [para ese módulo de la pieza] la forma de un boletín de noticias, algo tan propio en los géneros periodísticos radiofónicos. Por lo demás, casi todos los bloques típicos de los informativos están presentes en éste, incluidos el deporte y los sucesos, siempre separados por cortinillas sonoras alusivas [otro guiño] a las distintas temáticas. El humor preside los textos, leídos por un locutor y una locutora, que incorporan palabras del “caló” o coplas flamencas.

Los otros dos módulos, enteramente compuestos [lo que quiere decir que todo lo que suena está escrito literariamente o realizado electroacústicamente por el compositor en el estudio] son: un falso programa de una no menos ficticia emisora de radio-fórmula *pop* y un concierto de música contemporánea transmitido por una emisora tipo radio clásica. Y precisamente es uno de los habituales de esas presentaciones en la época, el emblemático Rafael Taibo, quien aparece como locutor-presentador.

Todos los locutores incorporan, sin excepción, palabras, frases y giros que proceden del mundo del “caló” y las coplas flamencas. La obra se va desarrollando como un *zapping* cada vez más rápido, pero en él nos encontramos que, de una emisora a otra, esos textos van quedando como invariantes, van pasando [con distinta intención y sentido de oportunidad] de los comentarios del periodista a los del presentador del último éxito *pop*, y de éste al del concierto de música electroacústica.

El último ejemplo procede de octubre de 2003. La artista intermedia Concha Jerez y quien

esto escribe son sus autores. *Noticias en Tierra de Nadie* su título. Se desarrollaba en 15 mini-espacios de interferencia de entre 2 y 3 minutos de duración que, siempre con diferentes noticias y durante tres semanas, se ofrecían a la misma hora en *Radio Círculo* (del Círculo de Bellas Artes de Madrid), en concreto tras su informativo cultural de la mañana. Las noticias en cuestión eran casi todas inventadas, y tocaban temas candentes de la política, la economía y la sociedad actual, tanto española como internacional. Algunas de esas noticias [las más inverosímiles] eran, por cierto, verdaderas, lo que contribuía a extender una cierta sombra de sospecha sobre el conjunto, pues el oyente a partir de ahí podía abrirse a una situación crítica [reflexiva, extrañada] hacia toda noticia que posteriormente pudiese leer u oír. Entre cada dos noticias sonaba una breve ráfaga musical en la que se mezclaban fragmentos de himnos nacionales diversos. Aquí, pues, había una estilización del género como en la pieza de Núñez ya comentada; pero la intención de fondo era distinta, pues se trataba por un lado de incidir críticamente en esos temas de actualidad *olvidados* por la empresa informativa, y de señalar por otro la dificultad de establecer qué es verdadero y qué es falso en lo que los medios nos suministran a diario. Más aún: la dificultad [nada inusual] de establecer esa distinción hasta para los propios informadores.

Arte radiofónico: oído viajero, viaje inmóvil

No pocos especialistas han insistido en el hecho de que la radio se realiza desde un espacio neutro: el estudio [tema, por cierto, de un espléndido radiodrama escrito en 1962 por el Premio Nobel Samuel Beckett: *Cascando*]; pero no se ha señalado apenas que la radio se ofrece también en no pocas ocasiones como un “oído viajero” para invitarnos a realizar un “viaje inmóvil”. Como comprobaremos, de un modo u otro las obras que seguidamente abordaremos toman especialmente en cuenta [y desde ángulos distintos y complementarios] esa consideración. Pero además porque la radio como medio apela más que a “espacio” y a “tiempo” como magnitudes separadas a otra que engloba a ambas: la velocidad (espacio dividido por tiempo).

Los paisajes sonoros (o *soundscape*s) constituyen un importante apartado dentro de los géneros artísticos radiofónicos. Son las piezas que más vocacionalmente han desarrollado el enunciado del presente epígrafe dentro del arte que nos ocupa. Con independencia de que sus autores hayan trabajado desde las bases ideológicas de la ecología sonora que propugna desde los años 70 el canadiense R. Murray Schafer, o de que hayan empleado el entorno acústico más bien como materia prima para sus composiciones, éstos ponen ante nuestros oídos el mundo que discurre más allá de los muros del estudio, de modo que sus micrófonos son prótesis viajeras de nuestros oídos. Dentro de ese universo se sitúan un sinnúmero de producciones, entre las cuales señalamos la serie *Metrópolis* producida por Klaus Schöning para la WDR de Colonia durante los años 80 y 90 del pasado siglo. En cada episodio, un destacado artista sonoro recreaba a su modo el perfil de una ciudad (Gerhard Rühm sobre Viena, Francisco Kröpfl sobre Buenos Aires, Peter Pannke sobre Benarés...), aunque el interés del arte radiofónico por la ciudad es mucho más amplio: generó, por ejemplo, todo un encuentro de Arte Radiofónico en 1992, celebrado en Madrid bajo el título *Ciudades Invisibles*. En él, la yugoslava Ivana Stefanovic nos acercaba en su *Metrópolis Old Ras* a una falsa arqueología sonora, correspondiente a las ruinas de una urbe que fue cuna del pueblo

serbio, mientras que el español Francisco Felipe, de acuerdo con el título *Desolación de la ciudad*, nos paseaba acústicamente por varias ciudades europeas antes de depositarnos en plena naturaleza, nada menos que en la península de Kamchatka. Son tan sólo dos entre una amplia variedad de posicionamientos.

Otro subgénero que ha dado también interesantes resultados es el de los *roadmovies*. Se trata de obras realizadas, casi a modo de cuadernos de viaje, por uno o más artistas a partir de un trayecto en el cual se recorre una ruta concreta. Las grabaciones recogidas, como trabajo de campo, son la base de una obra que tiene algo también de testimonio. Señalemos al respecto las dos obras realizadas por los canadienses Chantal Dumas y Christian Calon, agrupadas precisamente bajo el epígrafe *Radio Roadmovies*. Si nos detenemos, por ejemplo, en la titulada *Documentos de superficie*, asistiremos al viaje de los autores sobre las carreteras de Canadá desde Montreal hasta el Pacífico, subiendo hasta el Círculo Polar Ártico a través de las praderas. Un viaje efectuado en 1999 y articulado en nueve etapas. La aproximación de su oído-micro se efectúa, según ellos afirman, «deslizándose como lo haría una cámara muy próxima a la superficie de la tierra o al contrario, en vastos panoramas; es decir, allí donde la anécdota se disuelve en la materia sonora». Muy diferente es el método seguido por los jóvenes artistas austriacos Matt Smith y Sandra Wintner en su *Roadmovie* realizado en 2002 para el programa “Kunstradio” de la ORF. Formando parte del contexto que ellos han denominado “Artist Run Limousine” (ARL), realizaron un viaje de 65 horas en una vieja limusina desde Brooklyn a Vancouver, grabando señales de las emisoras de radio que sintonizaban en ese recorrido. Con ello montaron 65 minutos que incluían intervenciones de conocidos líderes políticos, iconos de la comunicación en Norteamérica, *slogans* publicitarios y músicas diversas. A diferencia de Calon-Dumas, que recogía en su viaje el entorno acústico, ARL era testigo del paisaje mediático.

Más en sintonía con el trabajo de los citados autores canadienses se encontraban los tres episodios de *Far-West News* (1998-99), correspondientes al viaje realizado por el compositor parisino Luc Ferrari por el lejano oeste, aunque en sus grabaciones de campo se interesaba también por la inclusión de entrevistas, acercándose por tanto al género reportaje. El músico parisino, un histórico del arte radiofónico, fue autor en 1987 de otro empeño aún más singular: «Et si toute entière maintenant...». Ferrari suele hacer surgir sus obras radiofónicas de unas determinadas “condiciones de contorno”; en este caso, son las experiencias, contadas a medio camino entre el reportaje, el diario de viaje y el diario íntimo, de una reportera que decide formar parte de una expedición polar, a bordo de un rompehielos. La autora del monólogo de la supuesta reportera, Colette Fellous, señala que «la aventura tenía la forma de un viaje-reportaje sobre un rompehielos, navío muy especial, con sus hombres que van (...) con gestos siempre precisos y misteriosos, atentos ante todo a los movimientos y a los deslizamientos del hielo». La escritora se embarcaría y contaría las experiencias del viaje; Ferrari no debía participar en el mismo y sí, en cambio, componer simultáneamente de él una imagen soñada ante los pentagramas y en el estudio, empleando para ello a una orquesta sinfónica cuyas grabaciones trataba luego electrónicamente dentro de un plan altamente impresionista.

Ars Acustica

Volviendo al epígrafe de esta contribución, cabe señalar que la reflexión sobre el arte radiofónico y el desarrollo de líneas de actuación para su difusión, promoción y (co)producción han sido las tareas fundamentales de los expertos integrados en Ars Acustica. Dicho grupo, creado en el seno de la Unión Europea de Radiodifusión en 1990 —aunque amalgamado, aún sin nombre, durante la reunión del Taller de Radiodramas de la UER celebrada en noviembre de 1989 en Florencia—, ha venido aunando voluntades, inquietudes y proyectos no sólo de productores de radio, sino también de teóricos, artistas sonoros y compositores de Europa, América y Australia.

El autor de este escrito es, en la actualidad y desde 1999, coordinador de dicho grupo, tarea que previamente asumieron el alemán Klaus Schöning y la austriaca Heidi Grundmann. Algunas de las más sólidas actuaciones respecto de los géneros artísticos radiofónicos que nos ocupan han venido durante estos últimos años siendo promovidas, creadas o producidas por sus integrantes. El grupo posee asimismo un sitio *web* (www.arsacustica.org) en el cual ofrece información acerca de las emisoras que lo integran, en las que se encuentran espacios ya consolidados y otros de más reciente creación en organismos de servicio público como la ORF austriaca (*Kunstradio*), Radio France (*ACR*), WDR (*Estudio de Arte Acústico*), Radio de Suecia (*Monitor*), SWR, DLR Berlín, Radio Checa, Radio Húngara (*HEAR Studio*), VPRO de Holanda, Radio Noruega o RNE (*Ars Sonora*). Pero ese sitio también brinda vínculos (*links*) con páginas *web* de muchas de esas emisoras y programas, cuyos contenidos pueden seguirse *on line*. Se trabaja para poder ofrecer, en un futuro cercano, un banco de obras fundamentales que los usuarios puedan escuchar *on demand* a través de la página del grupo, como actualización de la iniciativa que permitió editar durante los años 90 tres CD (uno de ellos doble) recopilatorios del arte radiofónico producido por las emisoras que lo integran.

Ars Acustica viene incentivando la renovación del arte radiofónico desde la perspectiva de un arte electrónico que tiene lugar en las actuales redes de comunicación. Ello se ha dejado sentir en proyectos globales como *Horizontal Radio* (1995) o *Rivers & Bridges* (1996), en los que se empleaba una distribución nodal, con varios centros de recepción y difusión de señales que llegaban y se distribuían con ayuda de muy diversas tecnologías de telecomunicación (líneas telefónicas convencionales, RDSI, Internet, satélite), así como en propuestas diversas de sus distintos miembros en las cuales se ha promovido el acercamiento a la radio fuera de sus contextos habituales, sobre todo formando parte de instalaciones sonoras, performances, conciertos y eventos de arte electrónico. Tanto los encuentros y festivales habidos en los años 90 en Londres, Madrid, Helsinki, Innsbruck o Viena, entre otros lugares, como recientes ejemplos producidos en 2002 por la NRK de Noruega (*Norway remixed*, de Asbjørn Blokkum Flø), por la ORF (*Kunstradio*) y por la WDR de Colonia atestiguan la estrecha relación —simbiótica, podría decirse— entre la instalación sonora, el concierto intermedia y el arte radiofónico en un presente que sugiere un futuro prometedor en esos campos de la creación.

Por todo lo dicho, es evidentemente difícil aportar una definición de Ars Acustica. Resulta en todo caso indudable que todo el arte radiofónico entra dentro de los intereses de sus miembros, aunque podría hacerse una acotación más afinada sin necesidad de ser demasiado restrictivos. En este punto, vale la pena recordar que en la última reunión plenaria del grupo —celebrada en marzo de 2004 en Ámsterdam— se prefirió, tras abordar con cierta seriedad el tema, dejar abierta esa definición. En todo caso, a la vista de las últimas

tendencias observadas en las obras y programas producidos y difundidos internacionalmente por sus integrantes, estamos ante trabajos que se sitúan netamente dentro de los géneros *híbridos* o *mixtos* (dentro de los géneros artísticos radiofónicos, naturalmente), pues comparten criterios de organización del material y fines comunicativos con los géneros musicales tanto como con los dramáticos, o al menos basculan entre ambos con harta frecuencia. Por otro lado, es indudable el interés de los productores integrados en Ars Acustica por la experimentación tanto en el plano estético acústico (arte sonoro) como en el tecnológico pues, desde los orígenes de la radio como medio, dos cosas han quedado claras: que la expresividad radiofónica tiene una estrecha dependencia de la tecnología, y que los creadores, al contacto con las posibilidades de dicho medio, han experimentado una mutación que les ha llevado a profundizar en aspectos hasta entonces inexplorados de su propia obra. En cierto modo, todos [artistas, productores, expertos, usuarios] somos ya, desde la aparición, más allá de la imprenta, de las primeras tecnologías aplicadas a los medios de comunicación de masas [fotografía, cine, teléfono, gramófono, radio] unos *mutantes mediáticos*.

Bibliografía

ARNHEIM, R.: *Estética radiofónica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

CEBRIÁN HERREROS, M.: *La mediación técnica de la información radiofónica*, Mitre, Barcelona, 1983.

FARABET, R.: *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'âiles*, Phonurgia Nova, Arles, 1994.

LANDER, D. y LEXIER, M. (eds.): *Sound by Artists*, Walter, Phillips Gallery and Art Metropole, Banff, 1990.

ORTIZ, M. Á. y VOLPINI, F.: *Diseño de programas en radio*, Paidós, Barcelona, 1995.

SCHAEFFER, P.: *Tratado de los objetos musicales*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

SCHAFER, R. M.: *Le Paysage sonore*, Ed. J.C. Lattès, París, 1979.

VENTÍN, J. A.: *Radiorramonismo*, Servicio Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1987.

VV.AA.: *Radio Rethink*, Walter Phillips Gallery, Banff, 1994.

Anexo

Sitios web de interés:

www.arsacustica.org

www.kunstradio.at

www.radiophonic.org

<http://turbulence.org>

www.uam.es/ra/

www.radioqualia.net

