Entre lo posible y lo imaginario

POR **HEIDI GRUNDMANN**

Tomando el ejemplo del programa radiofónico ?Wiencouver?, este texto analiza un periodo testigo de grandes cambios en las tecnologías de las comunicaciones y en el modo en que los artistas han reflejado estos cambios en su trabajo. El artículo se centra en el llamado ?radioarte? producido por Kunstradio, programa semanal de radioarte de la ORF que, en cooperación con Wiencouver, demuestra la poderosa influencia de un escenario radiofónico independiente y la contribución de los artistas a ese desarrollo.

«Wiencouver es una ciudad imaginaria que cuelga en el espacio invisible entre sus dos polos virtuales: Viena y Vancouver…»

Hank Bull

Introducción

«En 1979 viajé desde Vancouver a Viena para asistir a Audio Scene 79, donde hablé acerca de la producción radiofónica realizada por artistas. En aquella ocasión dije que la radio, así como otros medio artísticos, sustituye al mundo del arte que normalmente media entre los artistas y el público. La radio, afirmé, es una escultura. Hablé, además, acerca de una estética de la acción social y de la comunicación internacional entre artistas que nosotros desarrollamos a partir de una red de emisoras de radio. Luego volví a Vancouver y comencé a contactar con artistas de Viena» (Hank Bull, 1984 (1)).

Hank Bull, un artista canadiense radicado en Vancouver, amigo y admirador de Robert Filliou y su ?Eternal Network?, inventó el programa ?Wiencouver? para ?Audio Scene 79: el sonido como medio del arte visual? (2). Este evento internacional, organizado por Grita Insam, en Viena, y Lengenfeld, en la baja Austria, consistió en una exhibición, en una serie de presentaciones, en un simposio y en un programa de radio con trabajos de los artistas y

Fundación Telefónica
Telefónica

expertos que participaron.

Cuando yo hacía mi programa semanal ?Kunst Heute?, dedicado a las tendencias artísticas mundiales, conocí a algunos de estos artistas, y fue precisamente de Hank Bull que escuché por primera vez el concepto de radioarte, aunque otros artistas ya hablaban de la radio como escultura en ?Audio Scene 79?. No obstante, él fue el único que, junto al artista austriaco Norbert Brunner, realizó una pequeña pieza radiofónica en vivo para Kunst Heute en aquel evento. Hank Bull también contribuyó con la exhibición de un mural en forma de collage y dibujos que contenían en grandes letras la palabra Wiencouver (3).

?Audio Scene 79? fue la oportunidad para que muchos artistas se dieran cuenta de que se podía hacer ?arte? a través de la radio. En 1977, bajo la influencia de estos encuentros, comencé a dedicar a estas propuestas un capítulo de mi programa semanal, intitulándolo ?Kunst zum Hören? (?Arte para ser escuchado?).

En 1979 se realizó en Viena otro proyecto que sería decisivo para la producción de radioarte desde los años 90 en adelante. Este proyecto, denominado ?Interplay?, fue el primer proyecto de telecomunicación global que incluía la participación de artistas de toda Europa. Iniciado por Bill Bartlett, como parte de un simposio que tuvo lugar en Toronto llamado ?Computer Culture?, el proyecto ?Interplay? fue una conferencia realizada a través de ordenadores (o *chat*: charla) sobre el protocolo de tiempo de computación compartido en red denominado I.P. Sharp (4).

La contribución de Viena al proyecto fue compartida entre I.P. Sharp, donde trabajaban Robert Adrian y Richard Kriesche, y el estudio de radio de la ORF Kunsthaus, desde donde el programa ?Kunst Heute? se emitía en vivo y en directo. Yo me acoplaba a la emisión del estudio a través del ordenador portátil de Gottfried Bach, el empresario local de I.P. Sharp. Lo primero que los usuarios escuchaban del programa en vivo ?Kunst Heute? era el ruido de la impresora del ordenador de Gottfried junto al pitido de su módem, y su voz explicando el proyecto y leyendo a su vez los mensajes que enviaban y recibían los artistas diseminados en distintas partes del mundo.

?Interplay? tuvo lugar unos meses antes de que Hank Bull (quién también participó en Interplay desde Vancouver) acuñara el término ?Wiencouver?, aunque su metáfora sobre «la ciudad imaginaria que cuelga en el espacio invisible entre sus dos polos virtuales: Viena y Vancouver..» podría igualmente describir los espacios abiertos entre todas las ciudades interconectadas a través de la red ?Interplay?.

Las descripciones que realizara Hank Bull sobre Wiencouver II y III en su libro *Brief History of Wiencouver* (5) transmite algo de la emoción de lo que fue aprender a operar con las ?nuevas tecnologías de red? disponibles en aquel entonces:

Wiencouver II, 1980 (*Mail Art, Slowscan Video, Computers*)

Realizamos una exhibición de intercambio artístico vía *e-mail*, y las contribuciones hechas por cada ciudad fueron expuestas simultáneamente en la Modern Art Galerie/Grita Insam como parte de la muestra de Robert Adrian realizada en Viena y en la galería Push Arte de

Fundación Telefónica

Vancouver.

Como evento especial nosotros tomamos parte en una teleconferencia global de artistas organizada por Bill Bartlett. Nuestra comunicación con Viena fue difundida en una docena de ciudades en todo el mundo, las cuales intercambiaban vídeos y construyeron de forma compartida un gran texto a través de los ordenadores interconectados.

Wiencouver III, 1982 (*Telefax, Slowscan, Computer*)

Este evento fue nuestra contribución al proyecto ?24 hours? de Robert Adrian. Para ello utilizamos imágenes de vídeo, ordenadores y, por primera vez, telefax. Con estos medios comenzábamos a sentirnos muy cómodos, desde cuando yo había participado en un intercambio de vídeos (*slowscan*) entre los eventos Video Inn en Vancouver y General Idea en Toronto, así como en el Bill Bartlett Pacific Rim Slowscan.

Para el evento ?The Word in 24 hours? (6) en 1982, algunos participantes utilizaron una segunda línea telefónica para enviar piezas de sonido desde sus lugares de conexión. Un año después, el término *telephone music* fue acuñado para describir estas experiencias, las cuales permitieron a la gente participar en proyectos de trabajo en red, aun cuando la mayoría de los participantes tuviera acceso a la red sólo a través de una línea telefónica, como fue el caso de los artistas provenientes de Europa del Este, quienes no disponían ni de fax ni de acceso a sistemas de tiempo compartido.

«La música que se ejecuta y escucha a través de una línea telefónica es Música Telefónica (*Telephone Music*), porque lo relevante no es cuán maravillosa sea la música transmitida por medio del teléfono, sino que a cien, mil o diez mil kilómetros lo que se transmite es *sonido telefónico*. La frecuencia corta utilizada en el sistema telefónico, dado su bajísimo coste y acceso universal, implica que todo aquello que se transmite a través del teléfono sea sonido telefónico. En un concierto de *Telephone Music* el instrumento es el propio teléfono» (Robert Adrian, 1984) (7).

Tomando en cuenta esto, en 1983, varios artistas de Budapest se dieron cuenta de que el sistema telefónico podía convertirse en un instrumento artístico, y produjeron lo que se dio en llamar ?Art Pool?s 3rd radioprogram?. ?Art Poo? fue desde entonces ?y aún lo es- un importante centro y archivo artístico ubicado en la capital húngara. Los archivos del proyecto de música telefónica ?Art Pool» fueron distribuidos en cintas de audio y retransmitidos en el marco del legendario proyecto denominado ?Horizontal Radio?, que tuvo lugar en 1995.

Por otra parte, en Wiencouver IV, 1983, la implementación de una segunda línea telefónica transmitía el sonido correspondiente a las imágenes de vídeo (*slowscan*) que se transmitían por la primera línea desde Viena a Vancouver y viceversa.

Hank Bull terminó su *Brief History of Wiencouver* con una descripción de Wiencouver IV (Telephone Music, Slowscan): «Resumiendo, Robert Adrian y Bill Bartlett vinieron a Vancouver. Para la experiencia de intercambio nosotros disponíamos de varios grupos musicales y músicos en cada ciudad. La implementación de una segunda línea telefónica de transmisión de

Fundación Telefónica
Telefónica

sonido hizo realidad la transmisión de vídeo de baja resolución (slowscan). Gracias a los buenos técnicos y a las excelentes contribuciones, este fue el intercambio más exitoso realizado hasta el momento. Western Front Video produjo un vídeo documental de este evento».

En una entrevista realizada vía *e-mail* este año, Bertrand Gauguet le preguntó a Robert Adrian acerca de los objetivos de aquel proyecto pionero de telecomunicaciones denominado ?The world in 24 hours?. Y el entrevistado respondió: «… el concepto teórico básico fue:

1) demostrar la naturaleza global de las redes electrónicas, y también el hecho de que la mayoría de la población mundial no tienen acceso a esas redes (África, América del Sur, la mayoría de los países del Este y Asia).

2) cambiar la hegemonía de los medios de difusión punto-masa, a través del sistema telefónico de intercambio punto-punto.

3) afirmar el nuevo rol del artista en la era de la comunicación electrónica, como el creador de un espacio para el arte más que un mero productor de objetos».

Una segunda generación de artistas del radioarte

La segunda generación de artistas de los medios, o mejor dicho, ?músicos de los medios?, como Seppo Gründer y Josef Klammer prefirieron llamarse a sí mismos, surgió en Austria en 1987; éstos se conectaron con artistas ubicados en Graz, Ljubjana y Budapest vía telefónica y módem. Ellos realizaron un evento llamado ?Razionalnik?, que fue un concierto telefónico que no siguió al pié de la letra las instrucciones de Robert Adrian, por cuanto lo que se transmitió a través de las líneas telefónicas de Razionalnik no fueron señales analógicas sino digitales por medio del sistema MIDI (interfaz digital para instrumentos digitales). Esto permitió secuenciar y sintetizar sonido en otras localidades e intervenir directamente en los conciertos que se sucedían en otros lugares de la red. Tal como Seppo Gründer me comentó mucho más tarde «…si el programa Kunsradio hubiera existido en esos momentos, Razionalnik hubiera podido emitirse también por radio».

Fue realmente unos meses después, en diciembre de 1987, cuando ?Kunstradio-Radiokunst? se constituyó en un programa semanal de radioarte. En ese momento pude renovar mis contactos con artistas como Hank Bull, Jupiter-Larsen o Hildegard Westerkamp, quienes habían trabajado en CFRO FM-Coop Radio de Vancouver. Asimismo, en 1992, en la conferencia y exposición ?Radio Rethink? que tuvo lugar en Banff, en las Rocallosas Canadienses, contacté con otros artistas que trabajaban en cooperativas, universidades y radios comunitarias, entre ellos, Christophe Migone de Montreal, Dan Lander de Toronto y Jocelyn Robert del centro de artistas de Avatar de Quebec. De esta forma, descubrí una interesante historia del radioarte canadiense, desde 1967 hasta 1992, el cual fue principalmente un producto de las estaciones de radio independientes. Dan Lander no fue sólo un co-director de ?Radio Rethink?, sino también responsable de la investigación, edición y

Fundación Telefónica

publicación de *Selected Survey of Radio Art in Canadá, 1967-1992* (8).

En la introducción, él escribió: «…hay una crítica común frente a la radio contemporánea, cuyo resultado final es una relación de amor/odio con los medios. Esta crítica se hace tangible en el deseo de los artistas de reinventar los medios a través de la de-construcción y/o re-construcción, en el uso de contenidos peligrosos, y en la resistencia a producir trabajos que se adecuan fácilmente a las categorías sancionadas por las emisoras».

?Radio Rethink? tuvo lugar en la Galería Walter Philips del Banff Centre of the Arts, Canadá, e incluyó un simposio, una muestra, una exhibición y la estación pirata *Radio Rethink* que transmitió las veinticuatro horas. Daiana Augautis, co-directora de *Radio Rethink* y directora de la Galería Walter Philips, escribió en el prefacio del simposio/exposición (9): «Un rasgo predominante del radioarte es su resistencia a la regulación estatal de las frecuencias de radio, y a los sutiles controles derivados de ello. No sólo el Gobierno actúa como un censor, sino también como un poder corporativo. Aun con seiscientos canales para elegir, los contenidos todavía están manejados por poderosos intereses comerciales que determinan los formatos de las radios AM y FM. Una de las metas de muchas de las radios artísticas es desafiar el formato de programas de media hora, programas de radio enlatados, y otros mecanismos que se han desarrollado paralelamente con la radio comercial».

Tomando en consideración afirmaciones como ésta, o como las de Robert Adrian sobre los orígenes de las experiencias artísticas en las telecomunicaciones, se puede trazar una tradición que determina movimientos actuales, como el llamado *copyleft*, a los distintos colectivos de activistas en Internet, y el surgimiento de artistas críticos que buscan en la radio un ?aparato de comunicación? (10), tanto en las nuevas tecnologías de comunicación como en los escombros de las viejas tecnologías.

En este sentido, no es casualidad que los viejos artistas que siempre han estado preocupados por cuestiones como el acceso y la comunicación horizontal -como Robert Adrian, Hank Bull, Tetsuo Kogawa, Andrew Garton o Seppo Gründer- aparezcan hoy participando en proyectos de trabajo en red organizados y promovidos por jóvenes artistas críticos de la actualidad (11).

En el ensayo que acompañaba al evento ?Audiothek: Akustische Kunst? (12), el cual fue dirigido por Klaus Schöning, en 1987, para *Documenta 8*, en Kassel, éste definió Ars Acustica como un ?arte de escuchar? o ?un arte administrado?, como un arte producido y presentado por instituciones oficiales de radiodifusión, de acuerdo a las distintas normas de estas instituciones y sus expertos en radio.

Sin embargo, esta definición de Ars Acustica no sólo pasa por alto mucho de lo producido por el radioarte dentro y algunas veces fuera de las instituciones de radiodifusión, sino que también falla al describir la esencia de un nuevo tipo de radioarte que opera hoy en Internet, la cual se viene desarrollando de forma colaborativa entre muchas partes del mundo desde principios de los años 90.

Tales proyectos cuestionaron la regulación estatal de los medios radiofónicos, sobre los cuales Schöning se basó para dar su definición de Ars Acustica, e investigan las transformaciones

Fundación Telefónica

sufridas por la radio a partir del surgimiento de las nuevas tecnologías de comunicación y los procesos de convergencia entre viejos y nuevos medios, su hibridización y remediatización.

Los proyectos de radioarte en la Red incluyen audio, *video-streaming* y texto, radios independientes, transmisiones piratas, etc. No obstante, estos proyectos no se definen como medios de distribución de trabajos individuales, sino más bien como una red provisional y experimental de trabajo descentralizado y colaborativo, dentro de la cual pueden participar tanto técnica como estéticamente todos los usuarios y artistas. Estos proyectos sólo pueden llevarse a cabo de manera abierta a la interpretación de los propios participantes de los mismos (13).

Así, el advenimiento de la tecnología digital y su temprana reflexión en la teoría y práctica de la producción radiofónica horizontal de arte, contribuyó a demoler las nociones verticales de una Ars Acustica iniciada y administrada bajo las normas de la radio pública nacional y sus expertos.

De este modo, se ha abierto una brecha entre la tecnología institucional de la producción radiofónica clásica y la emergente y sofisticada tecnología de producción doméstica. En este contexto, los artistas fueron generando nuevas ideas y experiencias completamente diferentes de las clásicas formas de la producción radiofónica, ganando adeptos y colaboradores dentro de las propias instituciones radiofónicas. Sin este precedente, legendarios proyectos, como ?Horizontal Radio? (1995) y ?River & Bridges? (1996), no hubieran sido posibles (14). Entre los participantes de estos proyectos, no sólo se encontraban los artistas seleccionados por los productores de Ars Acustica Group de la EBU, sino también operadores de radio piratas e independientes, artistas que regenteaban diversas galerías y artistas individuales. Por ejemplo, Vancouver, Quebec City y la Community Radio Conference de Canadá se encontraban entre estos participantes. Todas estas contribuciones canadienses eran en su mayoría actuaciones musicales vía telefónica, como lo fueron aquellas realizadas por artistas en Tasmania o en Sarajevo, donde en 1995 la electricidad era escasa.

Entretanto algunos artistas o grupos artísticos han comenzado a explotar las nuevas posibilidades que ofrece Internet y la *World Wide Web*, o a trabajar en las radios públicas y en sus redes de líneas satelitales, mientras que muchos de los grupos de artistas independientes canadienses parecían ignorar las posibilidades de los nuevos medios de comunicación (15).

Aún en 1997, cuando Kunstradio produjo el evento ?Recycling the future IV?, un proyecto que incluía la ?Long Night of Radio Art?, el cual no sólo fue transmitido en vivo desde Viena a través de Ö 1 (FM) y Austria Internacional (radio onda corta), sino que también fue difundido en vivo (imagen y sonido) a través de Kunstradio On Line (www.kunstradio.at), y en esa oportunidad, los participantes canadienses, incluido Hank Bull en Vancouver y la Community Radio Conference de Edmonton, participaron sólo por vía telefónica (16).

En 1998, por primera vez, los llamados ?voluntarios remotos? organizaron desde Vancouver un proyecto de participación en redes inalámbricas, realizado por Kunstradio en Bregenz (Lago Constanza, Alemania), con la colaboración de artistas de otras localidades.

Fundación Telefónica

Este proyecto se denominó ?Immersive Sound? (17), y formó parte de la exposición Art in the City producida en Bregenz, la cual fue una antología completa de las distintas instalaciones de sonido que se fueron realizando en espacios públicos pertenecientes a pequeñas capitales de algunas provincias alemanas. ?Immersive Sound? estaba ubicado en el estudio experimental del teatro regional de Vancouver, y fue emitido de forma continua durante cinco semanas tanto a través de las redes inalámbricas como en Internet. Este proyecto además fue emitido en una serie de programas de radio, así como a través de altavoces ubicados en distintos espacios públicos de Bregenz.

Para la mezcla de sonido se utilizó material perteneciente a otras instalaciones de la exposición Art in the City y tres generadores de corriente continua de las ciudades Adelaide, Linz y Vancouver. La convergencia entre los sitios de las redes inalámbricas y los sitios de Internet fue realizada semanalmente en Bregenz por distintos grupos de artistas. En uno de estos grupos participaron Peter Courtemanche y Lori Weidenhammer de Vancouver, quienes se encontraban en Bregenz para instalar sus propias piezas de sonido en los espacios públicos de esta ciudad.

Durante las noches del evento y durante el último fin de semana, las máquinas eran utilizadas para el programa llamado ?Soundpool?, realizado y producido por Winfried Ritsch.

En ese mismo año (1998), Kunstradio y Radio Fro ?una de las primeras radios comunitarias de Austria? colaboraron en la producción de Ars Radio para el festival Ars Electrónica de Linz (18). Ars Radio fue una emisión continua ?vía inalámbrica y vía Internet? de sonidos, mezclados en vivo y difundidos desde el FirstFloor Inside de Vancouver y desde el FirstFloor Electronics de Linz.

Los FirsFloors fueron formaciones *ad hoc* de jóvenes artistas e informáticos que comenzaron a participar en el Ars Electronica Center, durante la dirección artística de Gerfried Stocker en 1996, los cuales conformaron más tarde el Future Lab de dicho centro. Al año siguiente, como parte del evento ?Recycling the future II? (19), algunos integrantes de FirstFloor (Matt Smith, Markus Seidi y otros) emitieron un programa dedicado a William S. Burroughs, desde el Ars Electronica Center hacia el estudio de la ORF en Linz, donde Kunstradio estaba produciendo en vivo ?Long Night of Radio Art?. La emisión del programa de FirstFloor se realizó en formato RealAudio a través de una conexión digital ISDN, lo cual terminó de convencer a los ingenieros de sonido de la ORF de que las nuevas tecnologías digitales de transmisión eran la mejor alternativa, dada su excelente calidad y bajo coste de transmisión. Así, cuando en 1998 Matt Smith y su socia Sandra Wintner llegaron a Vancouver, se constituyeron en el eslabón entre las viejas y las nuevas tecnologías de emisión de radio, lo cual posibilitó que Vancouver participase en eventos *on line* y en proyectos de radioarte coproducidos con Kunstradio (20).

Durante 1998 y 1999, Kunstradio comenzó a desarrollar ?Wiencouver 2000?, como resultado de los múltiples contactos mantenidos entre Peter Courtmanche, director de Media Western Front (21), y los expertos en radioarte de Firsfloor Eastside procedentes de Vancouver. ?Wiencouver 2000? (22) se constituyó así en un referente para futuros proyectos y colaboraciones. En el texto introductorio al mismo se explica: «En 1980, cuando las máquinas de fax eran todavía una promesa exótica y el uso de los ordenadores personales aún no se

Fundación Telefónica

habían masificado, artistas de Vancouver y Viena comenzaron a trabajar conjuntamente en proyectos como Wiencouver. Wiencouver 2000 no es una mirada nostálgica sobre los orígenes de la aplicación de las telecomunicaciones en el arte, sino una exploración de las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías para la creación artística del nuevo milenio».

El punto de partida de Wiencouver 2000 fue la participación de Kunstradio en el Art?s Birthday celebrado en 1999 (23): «Art?s Birthday es un evento anual realizado por primera vez por el artista francés Robert Filliou en 1963. Según él, el arte no existía hace un millón de años; pero un 17 de enero, el arte nació cuando alguien dejó caer una esponja seca dentro de un cubo de agua. Aún cuando los comienzos fueran modestos, actualmente hemos llegado muy lejos. Para celebrar la presencia del arte en la vida cotidiana de las personas, Filliou propuso realizar una fiesta pública: Art?s Birthday. En años recientes, esta idea ha sido retomada por artistas y trabajadores de emisoras de radio de todo el mundo, a partir de lo cual se intenta promover el intercambio de ideas sobre el arte y las telecomunicaciones» (Hank Bull, *Introduction to Art?s Birthday*, 1999).

El proyecto Art?s Birthday

Art?s Birthday fue introducido por primera vez en Austria en 1991 (después de que Hank Bull lo organizara en Vancouver), bajo el título ?Texts, bombs and videotapes?, como un acto de rechazo a la Guerra del Golfo, realizado vía fax. Participaron en el mismo veinticinco ciudades, entre ellas Viena.

Art?s Birthday 1999 fue el principio de Wiencouver 2000, y tuvo lugar en el Broadcasting House de la ORF en Viena y en la Western Front Society de Vancouver. Hank Bull (24) formó parte, obviamente, del Art?s Birthday 1999, junto a Tetsuo Kogawa, su viejo amigo y colaborador en la realización de eventos de radio y telecomunicaciones en Tokio así como en otras capitales del mundo.

En la era de Internet y del surgimiento de las redes y sitios *wireless* (u *?on-air on-line on-site?*, como han sido llamados desde 1996) el proyecto Art?s Birthday ha ido transformándose y convirtiéndose en algo diferente de lo que fuera en sus comienzos, desde los tempranos intercambios de imagen y sonido realizados a través de líneas telefónicas y de máquinas de fax. El llamado *webcast*, esto es, la transmisión de noticias e información a través de Internet, así como la transmisión de audio, vídeo (*videostream*), los *chats* y, por supuesto, los regalos de cumpleaños de arte (*birthday presents*), se transformaron en la base de los eventos de Art?s Birthday, mientras que las intervenciones telefónicas y el clásico *mail-art* también fueron incorporados a los mismos. Los regalos de cumpleaños de este evento artístico fueron puestos *on line* a través de páginas *web* gestionadas por Kunstradio. Por lo tanto, estos regalos, editados y puestos *on line* por el equipo de Kunstradio, estuvieron disponibles para ser descargados o reeditados durante las veinticuatro horas que duró Art?s Birthday.

Kunstradio no siempre dispuso de emisiones continuas durante las veinticuatro horas, por lo que los eventos Art?s Birthday celebrados en 1999, 2000, 2002 y 2003, fueron emitidos por CITR Vancouver, la radio independiente de la British Columbia University, la cual en aquellos

Fundación Telefónica
Telefónica

años emitía veinticuatro horas continuas de radioarte en vivo. Esto no hubiera sido posible en instituciones mediáticas oficiales como la CBC, la radio nacional pública de Canadá (25).

La publicidad de Art?s Birthday 1999 en Vancouver rezaba: «Los tres estudios de producción de CITR serán gestionados por artistas musicales y *disk jokeys* (DJs) locales. El Western Front será transformado en un laboratorio multimedia de Internet; utilizando el formato RealAudio para que participantes de todo el mundo envíen sus contribuciones vía Internet. Una videoconferencia en vivo de CUSeeMe transmitirá sin interrupción trabajos de telecomunicaciones en cadena con Western Front y Galerie Oboro en Montreal. Los amigos de Art?s Birthday están invitados a participar, y especialmente a asistir al *Tea Party*».

Entre los que participaron del evento ?24 hours radio-art? de la CITR, estuvieron Hank Bull, Matt Smith y Anna Fritz, quién era a la sazón jefa de la estación de radio de la British Columbia University, hecho que contribuyó a la realización de eventos de radioarte durante veinticuatro horas. Entre los muchos artistas de Viena que interactuaron tanto con el nodo ubicado en Vancouver como otros nodos diseminados por el mundo, se encontraba Bruno Pisek, quién realmente se interesó en el proyecto y, durante los meses siguientes, desarrolló un complejo proyecto junto a Anna Friz en Vancouver, el cual posibilitó obtener las residencias de Pisek en Vancouver y Pisek en Viena (26).

Durante 2002 y 2003, Kunstradio realizó diversas contribuciones, de bajo perfil, con contenidos propios al Art?s Birthday, organizados por la Western Front y la CIRT de Vancouver; aunque no obstante, durante 2004, Kunstradio adquirió un rol más activo dentro del mismo evento. El incentivo provino desde Vancouver, donde en 2003, Peter Courtemanche había comenzado su proyecto ?Scrambled Bites? (27). Este fue un proyecto que Peter desarrolló durante un año conjuntamente con otros artistas en Western Front. El concepto central de este proyecto consistía en generar situaciones locales y remotas por medio de dispositivos robóticos, los cuales podían ser activados vía remota por una herramienta informática llamada ?Scrambler?. Esta herramienta fue decodificada y fragmentada, constituyéndose así en la herramienta informática de base para la celebración del Art?s Birthday 2004 (28). Durante varios meses, Peter Courtemanche y sus colaboradores construyeron una red diseñada para la participación local, en la cual los artistas pudieran construir sus propios objetos robóticos, instalaciones y esculturas, las cuales pudieran ser activadas por ?Scrambler? y gestionadas desde los diversos lugares de trabajo diseminados a lo largo de la Red.

El tema general de este evento fue, por supuesto, la fiesta de cumpleaños de la red de trabajo. Es posible que Courtemanche y sus colaboradores de Vancouver no fueran conscientes de que el uso de Scrambler ocasionaría diversos problemas a la red de trabajo, la cual estaba ya plagada de problemas e inconvenientes dada su configuración descentralizada.

La idea de esta red de trabajo es hacer visible lo que se produce en otros lugares, a través de la proyección de vídeos, emitiendo audio, difundiendo textos, etc., y también realizar «la vocación de una clase de arte que refleje a las redes y a las comunidades electrónicas, las cuales no son la representación de un mundo visible sino más bien la visualización de algo que de otra manera es inaccesible a la percepción y difícil de imaginar» (Margaret Morse) (29).

Fundación Telefónica
Telefónica

La lista de discusión del Art?s Birthday 2004 produjo un intensivo intercambio sobre cómo transmitir de la manera más eficaz datos e información, y sobre cómo activar los diversos dispositivos robóticos desde los distintos nodos de la red. Por otra parte, Kunstradio junto a la *Radio Kinesonus* de Tetsuo Kogawa radicada en Tokio, insistían en la inclusión del audio tradicional y del *videostreaming*, como una continuación de los primeros Art?s Birthday y eventos similares, en convergencia con las nuevas herramientas como Scrambler. El éxito de Scrambler para obtener un óptimo diseño y estructuración de los sitios de la Red ?lo que Tetsuo Kogawa llamó ?la atmósfera de descentralización y convivencia translocal? (30)– hizo que esta herramienta fuese utilizada en próximos eventos y en los aún inexplorados eventos vía redes inalámbricas.

?Scrambled Bites? significó un avance frente a proyectos previos de este tipo, desarrollados por Peter Courtemanche, gracias a la infraestructura del proyecto artístico de Westfront, en combinación con las potencialidades de Kunstradio.

Siguiendo la tradición de los primeros artistas de las telecomunicaciones, Courtemanche vislumbró que su tarea era crear una estructura flexible, abierta y descentralizada, que favoreciese el trabajo colaborativo entre los artistas, el *saber hacer* técnico, y promover finalmente el intercambio de sus trabajos bajo la forma de una *autopoiesis* asociativa.

El contexto dentro del cual se desarrollaron los proyectos de Peter Courtemanche fue la historia del arte a través de las telecomunicaciones, y el potencial de una radio artística contemporánea que fuese más allá de las programaciones rígidas de los canales culturales públicos dedicados al radioarte o a la Ars Acustica.

Reinhard Braun, en un texto introductorio al proyecto ?Devolve Into II? (31), escribe: ?Devolve Into II… es un proyecto en red con artistas de radio diseminados por todo el mundo. Fue iniciado por Peter Courtemanche… y retoma la tradición del arte en las telecomunicaciones de los años 70 y 80. No obstante, este proyecto está íntimamente ligado con una forma de radioarte que procede de los orígenes del arte en las telecomunicaciones, y refleja a su vez las últimas transformaciones de la radio a partir del surgimiento de las nuevas tecnologías de comunicación… El formato de transmisión de radio y sus contenidos… actualmente se producen en interacción con incontables formatos y en convergencia con otros medios… Esto significa para la producción artística de radio que los formatos dejen de ser unidades cerradas (el viejo concepto de la obra terminada)… sólo pensadas para ser transmitidas en radio. Esto a menudo se presenta como una nueva ventana para la manifestación de otros proyectos artísticos».

Perspectivas de desarrollo del radioarte

En los últimos años, han habido muchos proyectos en Wiencouver, entre ellos, los llamados ?bipolares?, así como otros proyectos provenientes de otras tradiciones y líneas de trabajo. Por ejemplo, Anna Frinz, luego de dejar Vancouver por Montreal en 2001, no sólo ha organizado diversos nodos en los proyectos de trabajo en red, enfatizando el trabajo femenino en el arte, sino también ha escrito su tesis sobre radioarte, y ha sido una de las directoras de Kunstradio y

Fundación Telefónica
Telefónica

productora de distintos programas para esta emisora (32). Desde su punto de vista, para delegar la gestión de los programas a los artistas independientes, Kunstradio necesita abrir permanentemente el debate sobre el control de la producción y distribución de radioarte.

No hay dudas de que la «ciudad imaginaria que cuelga en el espacio invisible entre sus dos polos virtuales: Viena y Vancouver..» será el sitio de muchos otros proyectos excitantes y vanguardistas de radioarte.

A partir del uso de un amplio rango de estructuras y tecnologías de producción y distribución, y el desarrollo por parte de los artistas de estrategias colaborativas y subversivas de trabajo, Wiencouver puede llegar a constituirse en una alternativa real a las formas tradicionales de producción y distribución de radioarte.

Los desafíos para lograrlo son importantes. Por un lado, cada vez más artistas comienzan a utilizar las nuevas tecnologías de radiodifusión para lograr aquella utopía del uso de la radio como ?un aparato de comunicación? accesible a todo el mundo (Brecht). Por ello los artistas comienzan a comprender las potencialidades de la radio como una alternativa a los grandes conglomerados multimedia, productores y distribuidores hegemónicos de *infotainment*, pero a la vez ven en la radio una tecnología que sirve de manera creciente a la vigilancia y al control.

Por otro lado, las emisoras nucleadas en la EBU están listas para probar nuevos formatos de emisión radiofónica digital, y ?testear? emisoras multicanal a través del satélite Astra, hasta ahora accesible sólo para una minoría que dispone de los aparatos de recepción necesarios.

No es difícil predecir que, muy pronto, surgirán conflictos entre aquellos artistas clásicos que pretenden seguir representando eventos artísticos (como óperas y conciertos) desde los grandes teatros y salas de conciertos, y aquellos artistas independientes que desean volverse visibles al gran público y poder así expresarse. Mientras las versiones institucionales de los nuevos canales artísticos se constituyen en plataformas publicitarias de los productos audiovisuales de los principales conglomerados multimedia, los artistas independientes podrían reconstruir el paisaje cultural a través de la Red u otros soportes de producción y distribución alternativos (como las redes inalámbricas, las emisiones en onda corta, etc.), y producir versiones radiofónicas para instalaciones *on line*, etc.(33)

La tecnología multicanal podría ser muy interesante, por ejemplo, para el impulso del actual movimiento ?Soundscape? o del llamado ?movimiento de sonidos ecológicos?, surgido en Vancouver en los años 70, los cuales promueven una actitud crítica por parte de los escuchas frente al entorno radiofónico cotidiano.

Así como ha sucedido en el pasado, la profesionalidad y experiencia de los artistas podrían lograr que los gestores de las instituciones y organizaciones radiofónicas oficiales explorasen las posibilidades que ofrecen hoy las nuevas tecnologías de comunicación.

(Traducción: Juan Calvi)

Fundación Telefónica

Bibliografía

ADRIAN, R.: «Telephone Music?, en *Art+Telecommunications*, ed. H. Grundmann, Viena/Vancouver, 1984.

AUGAUTIS, D. y LANDER, D.: *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission*, Walter Phillips Gallery, Tha Banff Centre of the Arts, 1994.

BRECHT, B.: *Schriffen zur Literatur und Kunst 1920-1932*. Band 1, Radiotheorie. Suhrkamp Verlag, 1967.

BULL, H.: «Brief History of Wiencouver?, en: *Art+Telecommunications*, Ed. H. Grundmann, Vienna/Vancouver, 1984.

MORSE, M.: *Virtualities. Television, Media Art and Cyberculture*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1998.

SCHÖNING, K.: «Auf den Spuren der akustischen Kunst im Radio», en *Documenta 8*, Kassel, vol. 1. Verlag Webhofer & Weidemeyer, Kassel, 1987.

SCHÖNING, K.: «Audiothek : Akustische Kunst» , en *Documenta 8*, Kassel, vol. 2, Verlag Webhofer & Weidemeyer, Kassel, 1987.

Fundación Telefónica
Telefónica