

El soporte sonoro como obra de arte: propuestas creativas versadas en la plasticidad, poética y reciclado de los formatos de audio analógicos

JAVIER ARIZA POMARETA*

Resumen

Este artículo subraya la dimensión creativa que presentan los soportes de audio analógicos —específicamente discos de vinilo y cassettes— dentro de un contexto artístico amplio. Nuestra investigación se articula a través de un ejercicio de análisis documental de obras y artistas que alegóricamente los han interpretado, reciclado y transformado atendiendo a características plásticas, formales y conceptuales.

Palabras clave

Arte sonoro, creatividad, disco de vinilo, cassette, sonido, imagen, sinestesia, audio analógico.

Abstract

This article underscores the creative dimension presented by analog audio media —specifically vinyl records and cassette— within a broader artistic context. Our research is stated through the documentary analysis of works and artists who have allegorically interpreted, recycled and transformed their formal and conceptual attributes.

Key words

Sound art, creativity, vinyl record, cassette, sound, image, synesthesia, analog audio.

* * * * *

Introducción

En *Un objeto de belleza*,¹ novela del polifacético Steve Martin, leemos el siguiente texto:

El moderno tocadiscos de los años sesenta, comprado como mueble y del que ya solo se utilizaba la radio, le repugnaba. Se había convertido en una antigualla y carecía de mística. Pero sentía afecto por los viejos discos que descubrió almacenados en su interior, los que había pinchado con precisión microscópica, apoyando la aguja en el surco cual consumado disc-jockey. Se acercó a la nariz la funda de la banda sonora de Xanadu

* Profesor Titular. Departamento de Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha. Investiga sobre arte sonoro e imagen 3D. Dirección de correo electrónico: Javier.Ariza@uclm.es.

¹ MARTIN, S., *Un objeto de belleza*, Barcelona, Mondadori, 2012, p. 27.

e inhaló como si fuera una magdalena; luego sacó el disco y vio escrito de su puño y letra: Propiedad de Lacey Yeager, de diez años de edad.

Al igual que al personaje de este fragmento algunos objetos se nos antojan fascinantes por su capacidad de activar la memoria individual y colectiva. Son objetos que remiten a un tiempo pretérito al atrapar la mirada y revelarnos una dimensión todavía más profunda y extraordinaria. Su visión consigue activar la imaginación, arrastrar al resto de los sentidos, provocar una rápida secuencia mental de interrelaciones, revivir emociones, inducir a conjeturas y seducir con el despertar de otras historias dormidas. Estos objetos se presentan como puertas en el tiempo que se brindan a ser abiertas a voluntad del espectador, permitiendo entrever a través de ella otras realidades, o el recordar, una vez más, acontecimientos extintos que nos pueden resultar afines. Algunos de estos objetos corrientes —su cotidianidad enfatiza esta cualidad— se antojan huellas de la existencia —no sólo la propia, también la ajena— que la acompaña y recupera donde quiera pueda hallarse. Es el caso de los carismáticos soportes de audio analógicos. Nuestra investigación se focaliza en su presencia y uso creativo en el arte contemporáneo.

Teniendo presente los actuales procedimientos digitales de consumo e intercambio de audio estos objetos y tecnologías se perciben con cierta nostalgia y remiten a una arqueología reciente, no obstante, totalmente funcional y vigente, aunque de uso minoritario. Los formatos analógicos de audio, fundamentalmente los discos de vinilo y las cintas magnéticas en formato compacto de *cassette*,² terminaron por transformarse en signos culturales universalmente reconocidos y valorados consecuencia de su uso generalizado durante décadas por varias generaciones. Por esta razón la forma sintética de los mismos se presentan como iconos —significantes— del contexto sonoro de épocas remotas que también incluyen nuestro pasado más inmediato. A través de ellas el sonido adquirió imagen, cuerpo y una dimensión táctil. Sus formas externas sintéticas continúan ejerciendo una gran seducción para un público que las siguen observando como matrices físicas portátiles mediante las cuales poder recuperar esa otra naturaleza etérea e intangible que es el sonido. Una de las razones de la poderosa atracción del disco de vinilo podría encontrarse en la dimensión simbólica de su forma simplificada, el círculo, la cual se encontraría relacionada, según Hans Biedermann, con aspectos espirituales y de carácter

² El diccionario de la *Real Academia de la Lengua Española*, en su presente 22ª edición, sólo tiene registrada la palabra “casete”. No obstante, debido al amplio contexto en el que se ubica nuestro estudio, hemos considerado oportuno utilizar el término *cassette* debido a su reconocimiento y carácter internacional.

divino.³ Así mismo su forma circular también se encontraría vinculada, tal y como señala Cirlot, con la perfección y la eternidad.⁴ El disco de vinilo se presenta en este sentido como un soporte que es pura esencia. Esta se manifiesta de una forma simple, llana y directa a la vista a través de una materia que nada esconde y que ofrece integralmente el surco en el que habita el sonido latente. La cinta de *cassette*, en cambio, plantea una geometría más compleja y enrevesada. Tanto como lo es el propio sistema de ruedas y engranajes ocultos en su interior a través de los cuales se desliza y enrolla un cinta magnética de naturaleza incontinente y predispuesta a huir de su confinamiento. La *cassette*, por tanto, carece de esa espiritualidad del disco en cuanto que requiere de una articulación mecánica que manipula de un modo oculto ese delicado soporte sonoro que es la cinta. Por otra parte, la superficie de la cinta magnética obvia el valor háptico tan característico del disco al carecer de referencias visuales o táctiles que permitan interpretar siquiera si ese liviano soporte contiene sonido alguno registrado. De este modo observamos cómo ambos soportes, compartiendo un objetivo común, presentan cualidades técnicas, formales y conceptuales concretas que implican necesariamente actuaciones creativas adaptadas a su propio lenguaje como medio.

La presencia de estos soportes subrayó la particular interdependencia entre el continente y el contenido llegando a tener el segundo término su razón de ser en el primero por su carácter significante, conservante y prensil. Esta relación se advertía como una cierta magia dada la contención del sonido en un determinado soporte físico y éste se trataba cuidadosamente desde la consciencia de ser un objeto material vulnerable que precisaba una meticulosa manipulación. A través del soporte, y de su multiplicación como copia, el efecto del sonido se desvinculó definitivamente de su causa en el espacio y el tiempo adquiriendo para el público un nuevo valor añadido en cuanto artículo de propiedad individual. Poseer uno de éstos objetos suponía para su poseedor una cierta conjura contra la fugacidad de la vida sumada a la utópica perspectiva de ser el guardián de algún suceso sonoro al que vinculaba con sus propias emociones. En este sentido el sonido, en cuanto traducción a objeto de consumo popular y copia privada, comenzó a manifestarse sumiso, almacenable y coleccionable. Del mismo modo, la relación sonido-soporte encontró finalmente una derivación en cuanto objeto de culto. En el contexto artístico se subrayó la cualidad añadida del objeto seriado en edición limitada y en su máximo extremo el de objeto único.

³ BIEDERMANN, H. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 109-111.

⁴ CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2006, pp. 136-137.

La materia como soporte del sonido

Desde las primeras investigaciones relacionadas con las técnicas de grabación mecánica acontecidas en las últimas décadas del siglo XIX se intuyó que la condición efímera del sonido había de encontrar en la materia física un vehículo extravagante para su pervivencia. Su capacidad de conservación se vinculó, inicialmente, al registro de vibraciones sonoras sobre materiales dúctiles como el estaño, la cera, el latón, la ebonita, el acetato y el vinilo principalmente. Los iniciales procesos de grabación evidenciaron la transmutación definitiva del sonido grabado —literalmente— en forma de espiral impresa sobre distintos objetos. Primero sobre superficies cilíndricas y, posteriormente, sobre discos de superficie plana y circular característicos del gramófono. El gesto de la grabación se encontraba asociado a la velocidad y el tiempo. En el caso de los cilindros y discos, se realizaba mediante el movimiento en espiral de la superficie a ser registrada. Su reproducción también exigía el desarrollo de esa misma espiral. La espiral constituye el gesto primigenio que permite dibujar los sonidos en el soporte sonoro y simbólicamente se encuentra relacionada con conceptos de evolución e involución, retorno y renovación.⁵ Por otra parte observamos cómo en formatos tan distintos como es la grabación en *cassette* también se encuentra presente la espiral ya que se corresponde con el desarrollo que exige el almacenamiento de la alargada y fina superficie de la cinta magnética en el interior de su carcasa. Respecto a éste último formato señalar que fueron distintos los materiales igualmente utilizados como soporte para la grabación analógica: metal, papel, celuloide o polímeros. Con el desarrollo progresivo de nuevos sistemas de registro y materiales —principalmente a partir de los años 40 del pasado siglo— estos soportes, principalmente los discos de vinilo y las cintas magnéticas fueron incrementando sus prestaciones al conseguir almacenar un mayor tiempo de sonidos registrados y con una mayor calidad técnica. Su hegemonía comenzó a tambalearse con el anuncio de los nuevos formatos digitales, como sucedió en 1979, con la presentación del disco compacto realizada por Philips y Sony.⁶

⁵ BECKER, U., *Enciclopedia de los símbolos*, Barcelona, Swing, 2008, p. 167.

⁶ Philips desarrolló el sistema óptico y Sony la lectura y codificación digital. Véase en PAJARES ALONSO, R. L., *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 3. Difusión y Notación*, Madrid, Visión Libros, 2011, p. 348. No obstante, y frente a la omnipresencia digital, el paso del tiempo ha mostrado que un importante número de artistas y usuarios han seguido conservando, utilizando y reclamando estos soportes impidiendo con ello su absoluta desaparición. Algunas opiniones estiman que este posicionamiento de resistencia cultural ha podido sembrar la semilla para el relanzamiento de estos formatos, sobre todo del disco de vinilo. Un ejemplo claro de este nuevo auge lo representa la creciente actividad desarrollada por la compañía holandesa *Record Industry*.

La implantación del disco compacto en los años ochenta anunciaba el principio del fin de un periodo superior a cien años durante los cuales el hombre pudo asimilar que el sonido también poseía una dimensión táctil y visual que se expresaba a través de una materia que podía manipular directamente con sus propias manos. Durante ese periodo de tiempo, y atendiendo a los principios físicos fundamentales de grabación analógica, se experimentó creativamente con los procedimientos de registro y reproducción incluso renunciando a planteamientos de alta fidelidad. Esto fue debido a que determinadas tecnologías y soportes impulsaron su carácter doméstico, personalizado y manual: en los discos a través del grabado de vibraciones sobre materiales blandos y en las cintas de audio a través de técnicas de collage como el “cut up” o las ilimitadas posibilidades de grabación, borrado y regrabación que éstas ofrecían.⁷ A lo largo del siglo XX se consolidó la práctica de un sonido creado, manipulado, editado y reproducido técnicamente que gozaba de ese aporte particular que suponía el haber sido realizado por uno mismo en aras de la creatividad.⁸ La experimentación con y la grabación del sonido terminarían por constituirse en práctica artística y los soportes de audio, por tanto, encontraron un acomodo natural en el taller de un número creciente de artistas. Estos soportes acabarían por convertirse finalmente en un nuevo formato de documento para el sonido del mismo modo que la fotografía lo fue para la imagen.⁹

Por todo ello los soportes analógicos de audio adquirieron un doble valor: el primero destacando el valor documental de su contenido, el segundo señalando el valor plástico del continente en cuanto objeto, archivo físico y referente conceptual del primero. Esta última consideración, el carácter referencial del aspecto plástico, se presenta como el último valor a extinguir una vez las condiciones para la reproducción de su contenido ya no resultan posibles o, como bien puede observarse en muchas prácticas artísticas, cuando respondiendo a una intención creativa

⁷ Los cilindros de cera, en referencia a la fonografía, también permitían realizar borrados y nuevas grabaciones de carácter doméstico. Cabría señalar en este sentido la matización teórica realizada en este sentido por Michel Chion al distinguir los procedimientos de grabación en cinta de audio como procedimientos de fijación, metodológicamente tan distintos en su dinámica de la grabación literal del surco en disco. Véase en CHION, M., *El arte de los sonidos fijados*, Cuenca, Centro de Creación Experimental, 2002, p. 8.

⁸ Algunos trabajos recientes de la mexicana Sara Julsrud López exploran esta dirección. Su investigación se encuentra documentada en su tesis doctoral *Grabado y Fonografía: Interrelaciones creativas entre el sonido y la gráfica a través de la simbiosis del grabado con los soportes de grabación fonográfica*, Valencia, UPV, 2012.

⁹ Algunos autores como Paul Otlet percibieron la grabación en disco como un nuevo género de documento capaz de sustituir al libro. Así consta en su principal tratado publicado en 1934. Véase en OTLET, P., *El tratado de documentación* (traducido por M^a D. Ayuso García), Murcia, Editum, 2008, pp. 220-223.

no se considera razón para ella. El gesto artístico, de este modo, reside en el uso conceptual del soporte como materia prima no necesariamente vinculada a una efectiva función sonora.¹⁰

El valor creativo y cultural del soporte sonoro

Diferentes estudios y catalogaciones realizados principalmente en la segunda mitad del siglo XX han subrayado el valor artístico de las grabaciones analógicas realizadas, fundamentalmente, en discos de vinilo y cintas magnéticas de audio al enfatizar el acto de la grabación como un acto de creación pura y el producto del mismo, el soporte de fijación, su objeto e imagen referencial. El interés institucional por un medio de expresión utilizado por los artistas desde las primeras vanguardias se refleja claramente a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando la proliferación de este tipo de actividad creativa es notoria y distintas exposiciones comienzan mostrar trabajos sonoros llegando a realizar recopilaciones de las obras en soportes como discos y cintas de audio a modo de catálogo. Un ejemplo que ilustra este proceder lo encontramos en la exposición *Art by Telephone*, acontecida entre el 1 de noviembre y el 14 de diciembre de 1969 en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, a través de la cual se subrayaba el carácter conceptual del arte con la presencia de 36 reconocidos artistas como Joseph Kosuth, Bruce Naumann, Robert Smithson, o Dennis Oppenheim entre otros. Conviene destacar, en este sentido, uno de los estudios más importantes presentado en 1973 por Germano Celant con la publicación *Record as Artwork: 1959-73*, catálogo de una excelente e inusual exposición que recopilaba el trabajo creativo de artistas plásticos y poetas que hallaron en la grabación de discos de vinilo un adecuado medio de expresión. La secuela de esta publicación se produjo cuatro años más tarde con el comisariado de una exposición itinerante por distintos museos de Estados Unidos y Canadá. El catálogo elaborado para la misma, *The record as Artwork from Futurism to Conceptual Art*,¹¹ ofrecía un amplio recorrido histórico, iniciado en las primeras vanguardias del siglo XX, que revelaba el interés experimentado no sólo por músicos sino también por artistas plásticos y poetas por el sonido como medio y por sus tecnologías. Fundamental por su volumen, documentación visual y riqueza artística se presenta el catálogo realizado por la berlinesa Ursula Block

¹⁰ ARIZA, J., *Las imágenes del sonido: Una lectura plurisensorial en el arte del siglo X* (2ª ed. corregida), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 93-118.

¹¹ CELANT, G., *The Record as Artwork: From Futurism to Conceptual Art*, Fort Worth, The Fort Worth Art Museum, 1977.

correspondiente a la exposición homónima *Broken Music Artists Recordworks* (1989). También cabría destacar el reciente y espléndido libro realizado por José Antonio Sarmiento titulado *La música del vinilo* que presenta una exhaustiva y amplia recopilación de textos y obras de artistas plásticos que, desde las vanguardias hasta el momento actual, se remiten a este soporte como medio de expresión.¹² Por otra parte debemos referirnos a la cinta de audio como uno de los formatos más recurrentes para algunos editores que concibieron la revista periódica como un adecuado medio para la divulgación del trabajo heterogéneo de artistas heterodoxos. Una de estas revistas singulares la encontramos en *Audio Arts Magazine* editada y producida por el británico William Furlong a partir de 1973. Así mismo cabría destacar a la revista canadiense *MusicWorks Journal*. Ésta, comenzada a editar en 1978 en papel, se encontraba complementada con una *cassette* si bien en 1992 comenzó a ser sustituida por el CD. También cabría destacar a la revista neoyorkina *Tellus Audio Cassette Magazine* que fue producida entre 1983 y 1993. Otras revistas marginales como *O.P.* —editada entre 1978 y 1984 por John Foster— editaron en *cassette* los contenidos sonoros que les enviaban a la redacción haciendo del medio postal su principal instrumento de divulgación. Las *cassettes* eran enviadas directamente al comprador teniendo éste que pagar poco más que el coste de la cinta y del envío. La política de divulgación de ésta última revista anunciaba un nuevo modelo cultural que reivindicaba el planteamiento “d.i.y” (*do it yourself*) el cual contrastaba claramente con el de cultura industrial. Un claro ejemplo de la consolidación de esta práctica cultural basada en el intercambio de *cassettes* por correo postal lo representó el proyecto *Vec Audio Exchange (VEC)* creado en 1978 por Rod Summers. A su vez, esta iniciativa fue secundada por un número creciente de artistas.¹³

El interés institucional por la documentación y exhibición de los soportes de audio analógicos y sus tecnologías se corresponde con el interés social y cultural que aún permanece vigente sobre ellos. El público continúa siendo atraído hacia este tipo de soportes documentales. Esta respuesta se ha podido comprobar en numerosas ocasiones tanto dentro como fuera de nuestro país. Podríamos mencionar, a modo de ejemplo, la exposición realizada en febrero-marzo de 2007 en la Tate Britain donde el británico William Furlong expuso parte de su inmenso archivo de cintas de audio realizadas desde 1973 con el nombre genérico *Audio Arts* o, más recientemente, la exposición realizada en nuestro país entre

¹² SARMIENTO, J. A., *La música del vinilo*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

¹³ En 1987 el archivo de la reconocida *Documenta* de Kassel compró una copia completa de las publicaciones realizadas por *VEC*.

febrero y mayo de 2011 bajo el título *Alta fidelidad: Un paseo por la historia del vinilo* que tuvo lugar en el Centro de Historia de Zaragoza.¹⁴ El factor documental se conjuga con la vertiente creativa que estos soportes pueden ofrecer a la imaginación. Un ejemplo valioso lo encontramos en la segunda edición de *Tardor Art* celebrada en 2010 en la ciudad de Barcelona. Esta iniciativa, llevada a cabo por el sector de galeristas de Cataluña, supuso que un artista seleccionado de cada una de las 70 galerías participantes aportase una obra en torno al disco de vinilo como nexo común y con carácter multidisciplinar. El éxito de esta muestra tuvo su secuela al año siguiente en la sexta edición de *Art Madrid*, la Feria Internacional de Arte Contemporáneo, donde pudieron exhibirse 35 de aquellas obras.

La exhibición de éstos soportes de audio tienen el denominador común de mostrarse como espacios para la memoria que producen una conexión con las emociones más personales a través de la línea directa que procura la vista, el oído e incluso el tacto. Las transformaciones artísticas producidas en la materia pueden dificultar esta relación pero un reconocimiento del foco y el contexto en el que el contenido sonoro hubiera tenido lugar —esa plusvalía que otorga la experiencia individual— provocaría un ejercicio de introspección de alcance insospechado. Se muestra tan poderosa su imagen que, una mirada al objeto, podría suponer la llave que bien pudiera abrir su contenido en una dimensión conceptual. La belleza del objeto también se alberga en las expectativas que el espectador tiene sobre él. Esa condición le otorga unas cualidades al objeto que le hacen trascender de su pura naturaleza material y formal. En este sentido el historiador y crítico de arte Bernard Berenson llegó a destacar el interés de aquellos objetos que ofrecían un valor táctil mediante el cual la forma se encontraba definida en un plano distinto al de su aspecto ya que, en su opinión, mientras el aspecto ofrecía una información común para todos los espectadores la forma permitiría una dimensión más profunda al intensificar aspectos vitales consecuencia de generar nuevos sentimientos. Su teoría sobre la empatía del observador con el objeto a través de la dimensión táctil parece quedar resumida con esta afirmación *los valores táctiles son intensificadores de la vida*.¹⁵

El soporte de fijación posee un atractivo creativo innegable que incrementa su interés a través del valor añadido que otorga el diseño de los

¹⁴ Estas exposiciones también ofrecen la oportunidad del descubrimiento para individuos de generaciones más actuales ya que, como señala Pedro Vizcaíno, comisario de la misma, se encuentran pensadas *tanto para los menores de 30 años que quizá no hayan visto un vinilo en su vida como para los fans* [http://www.heraldo.es/noticias/cultura/el_centro_historia_sumerge_magia_misterio_los_vinilos.html, (fecha de consulta: 31-X-2013)].

¹⁵ BERENSON, B., *Estética e Historia en las Artes Visuales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948, p. 66.

aspectos gráficos circundantes. Debe considerarse, igualmente, el interés social, artístico y documental que ofrece una edición sonora de calidad que encuentra en su aspecto exterior un reclamo perfecto para su venta. Nos referimos, por ejemplo, al valor del diseño de sus cajas y sus carpetas así como la organización de diversa documentación gráfica como fotografías y textos adjunta en papel impreso. También es importante destacar las posibilidades creativas que ofrecen los soportes. En concreto, los discos de vinilo en formato *Long Play* poseen un diámetro de 30,5 cm. ofreciendo una sugerente superficie circular plana labrada por el microsurco capaz de poner a prueba la imaginación más creativa. En algunas ediciones, por ejemplo, se han llegado a troquelar con formas caprichosas la superficie del disco abandonando de este modo su característica forma circular.¹⁶ De un modo más generalizado encontramos un gran número de ediciones de discos de vinilo que sustituyen el característico color negro por otros colores planos,¹⁷ incluso aquellas otras donde el color plano da paso a imágenes fotográficas a pleno color.¹⁸ De igual modo, aunque en menor medida, también las carcasas de *cassette* han sido utilizadas creativamente en referencia al color aunque el reducido tamaño y la particular orografía de su superficie no la muestra tan amable como la del disco. Algunas publicaciones inciden en la particularidad artística que pueden presentar los soportes de fijación. Un buen ejemplo lo encontramos en el libro *Extraordinary Records* que documenta unos 500 discos de vinilo pertenecientes al coleccionista Alessandro Benedetti.¹⁹

El calado emocional de ambos sistemas —nos referimos a los discos y *cassettes*— parece guardar correspondencia proporcional a sus años de historia. No obstante, el *cassette* —en su formato comercial más convencional— posee la ventaja de ser un formato mucho más reciente y conceptualmente más exclusivo de las generaciones más recientes (podríamos situarlo entre mediados de los años 60 hasta su declive acusado en los 90) que ofrecía una gran independencia y versatilidad por la posibilidad de realizar grabaciones propias en un entorno doméstico, una práctica ampliamente fomentada por la venta de cintas vírgenes. A éstas deberían añadirse otras cualidades que incrementaron su popularidad como, por ejemplo, su portabilidad, fortaleza, o su relativa facilidad de reparación (en la memoria colectiva queda el gesto triunfal de poder reubicar la

¹⁶ Realmente no hay limitación alguna en la forma externa del troquel. La única consideración es el espacio útil, y por tanto tiempo, que éste troquel deja disponible para la grabación.

¹⁷ Normalmente destinados a primeras ediciones limitadas.

¹⁸ Suelen ser discos escasos, a veces promocionales, muy buscados por coleccionistas. La imagen del disco solía ser la misma imagen (no necesariamente) que la del álbum.

¹⁹ MORODER, G. y BENEDETTI, M., *Extraordinary records*, Colonia, Taschen, 2009.

cinta desparramada de una *cassette* mediante el rebobinado manual con un lápiz o un bolígrafo).²⁰ Unas virtudes que contrastaban con las que presentaba un disco con sonido registrado tan condicionado por la delicadeza de su reproductor, la aguja y la vulnerabilidad del microsurco. Ambos soportes, no obstante, cuentan con sus adeptos y poseen su propia cultura, no necesariamente excluyente.²¹

En su naturaleza industrial tanto el disco como el *cassette* poseen una consideración de objeto seriado, múltiple, y producido en número limitado. Esto redundante en el valor que pueden adquirir aquellas producidas en número realmente escaso, poco convencionales, o realizadas al margen de la industria. Un ejemplar posee la carga genética del resto de los ejemplares, siendo susceptible de convertirse en el último de su estirpe. Su exposición, por tanto, remite a un conjunto de emociones individuales cuyo valor no se puede cuantificar. El documento adquiere las cualidades de un objeto artístico en el que se aglutina deseo, culto, admiración y respeto.²²

Los soportes sonoros como soportes de imagen

Un gran número de artistas han utilizado, bien puntual o recurrentemente, los soportes analógicos de audio como un soporte literal donde intervenir para presentar una obra final que parte del formato original y subraya el valor plástico de un objeto reconocible y evocador colmado de una gran carga cultural. En gran medida se tratan de obras que rinden homenaje al imaginario colectivo desde la propia experiencia individual. Obras que interpretan el soporte de fijación y lo exponen como parte de un legado histórico que proyectan conceptualmente su contenido sonoro mediante un plano visual y material. No se tratan, por tanto, de obras concebidas para que sea posible reproducir acústicamente su con-

²⁰ La cinta de audio tuvo una presencia global como principal formato de audio derivado del impacto social que causó la aparición del *walkman* de Sony a finales de 1970.

²¹ Numerosas publicaciones inciden en destacar la pervivencia del aspecto de la cultura del *cassette* en el actual contexto tecnológico y social. Un claro ejemplo se encuentra en la realizada por Thurston Moore —guitarrista del grupo musical *Sonic Youth*— con el título *Mix Tape: the art of cassette culture* (2005). Otra referencia en este mismo sentido, pero en formato audiovisual, la encontramos en el documental *Cassette* (2013) dirigido por Zack Taylor y Seth Smoot. Este proyecto se encuentra ampliamente documentado en <http://www.cassettefilm.com>, (fecha de consulta: 1-XI-2013).

²² El ingeniero cofundador de Apple, Steve Wozniak afirmaba recientemente en una entrevista que muchas de estas tecnologías —periódicos y discos de vinilo— sobrevivirán al impacto digital debido a que tienen la capacidad de dar placer a la gente. En su opinión *a muchas personas les gustan y admiran las cosas que se hicieron bien en el pasado, y siguen siendo fieles a ellas. Quizás sea una minoría, pero sigue siendo un buen mercado*. Entrevista realizada por Teresa Guerrero para el periódico *El Mundo* publicada el 9 de noviembre de 2013, p. 60.

tenido a través de los mecanismos adecuados. Se tratan, por el contrario, de imágenes objetuales que almacenan en su memoria más profunda sonidos que se antojan irrecuperables a la vista enfatizando con ello su dimensión poética.

Por este motivo, en gran medida, la materia prima utilizada para llevar a cabo estas obras corresponde con aquellas copias producidas industrialmente que se encuentran desprendidas de cualquier consideración ejemplar. Por otra parte, debemos matizar que si bien la elección concreta del contenido acústico del soporte supone para determinadas obras el punto de partida y razón de ser en otra gran mayoría de obras, en cambio, el contenido acústico del soporte elegido carece de relevancia cuando la materia sobre la que se trabaja —independientemente del contenido sonoro— se convierte en el rasgo fundamental del gesto que constituirá el acto creativo. Un gesto a través del cual, y en cualquier caso, el ejemplar de una copia múltiple es susceptible de convertirse en ejemplar único.

El soporte se comporta entonces como la imagen anidada de un formato nada convencional que expresa a través de un lenguaje visual una relación entre sentidos conceptualmente relacionados entre sí, principalmente vista y oído. El valor poético de la sinestesia se incrementa en este tipo de obras. Algunos artistas llegan a aplicar pintura directa sobre la superficie de los soportes de audio interpretándolos como un particular lienzo. Esta acción la encontramos claramente reflejada en un buen número de obras, por ejemplo, en algunas de las que componen la serie *Broken Music* (1963-85) del artista checo Milan Knizak que transforma el disco de vinilo al introducir manchas de pintura sobre su superficie. También en la obra *Jouez ma pipe* (1986) del danés Hening Christiansen que presenta un disco de vinilo con una pipa de fumar adherido a él y todo ello completamente pintado de color verde. En una dirección completamente iconográfica podemos referirnos a trabajos más recientes como, por ejemplo, los realizados por John Chauca, artista plástico peruano, quien utiliza la técnica del aerógrafo en su serie denominada *Disco rayado* (2013) adaptando la imagen a las características propias de la superficie. Según afirma este artista *el disco, el vinilo, no solo me regaló un soporte, un formato, sino también un agujero que posee el disco al centro. Ese vacío lo aprovecho en mis pinturas.*²³

Respecto a la utilización de las cintas de *cassette* como lienzo podemos destacar algunas interesantes iniciativas colectivas como la desarrollada

²³ ESCRIBANO, P., "John Chauca: pinturas al ritmo de discos de vinilo", *La República*, (16-IX-2013). Véase en <http://www.larepublica.pe/16-09-2013/john-chauca-pinturas-al-ritmo-de-discos-de-vinilo>, (fecha de consulta: 31-X-2013).

bajo el nombre genérico *The White Tape Project* (2009). Este proyecto, muy documentado en la red internet, rinde homenaje a la cultura del *cassette* y propone la realización de ejemplares únicos personalizados introduciendo elementos gráficos en la limitada superficie de la carcasa de una *cassette* previamente imprimada con pintura blanca.²⁴ En esta misma dirección se sitúan algunos trabajos del artista finlandés Sami Havia presentados en la instalación *Home/Away* (2006). Formaban parte de esta instalación varias obras pictóricas cuyo soporte estaba compuesto por numerosas cintas de *cassette* que determinaban una superficie rectangular sobre la cual plasó sus personales interpretaciones de cubiertas de reconocidos álbumes musicales. Un ejemplo de ello es *Nirvana. Nevermind* (2006) cuyo soporte estaba compuesto por 208 *cassettes*.

El soporte de audio presenta un valor por sí mismo que se incrementa sobresalientemente a través de la intervención más leve. Existen múltiples formas de intensificar su valor, un claro ejemplo lo representa el concepto de collage transferido en estos objetos a través de una reinterpretación del soporte a través del mismo soporte. Milan Knizak, por ejemplo, recreaba una obra con forma de disco de vinilo consecuencia de unir cuatro cuartos de discos diferentes.²⁵ El legado de Knizak sobre artistas contemporáneos es evidente. Uno de los que más ha explorado esta vía ha sido el americano Christian Marclay quien también ha realizado collages de discos distintos combinando formas geométricas en algunos casos y formas orgánicas en otros y siempre jugando con el valor plástico que le ofrecía de partida el color original con el que se había editado el disco de vinilo.²⁶ Este tipo de intervenciones nos advierten del carácter plástico, en su sentido más literal, de los soportes de audio y cómo este material cargado de un valor cultural y emocional se mantiene latente incluso en una mínima porción.

Interpretaciones gráficas en torno al soporte sonoro

Ciertas obras artísticas exponen poéticas visuales relacionadas con el audio analógico fundamentadas en la construcción de nuevas icono-

²⁴ Véase en <http://www.flickr.com/photos/the-white-tape-project/>, (fecha de consulta: 23-IX-2013). Algunas de estas obras utilizan varias *cassettes*, a modo de mosaico, para componer una imagen.

²⁵ Milan Knizak fue uno de los primeros artistas plásticos en transformar el medio sonoro. Paradójicamente el aspecto visual —dominante en su obra— debería considerarse un aspecto secundario ya que su primer objetivo era descubrir nuevas sonoridades. Por esa razón comenzó a destruir, rayar y pintar los discos tal y como explica en el catálogo de la exposición *Ecouter par les yeux. Objets et environnements sonores*, París, ARC Museo de Arte Moderno, 1980, p. 88.

²⁶ Es el caso de su serie titulada con el nombre genérico *Recycled Records* realizada a lo largo de los años ochenta.

grafías. Las propuestas y metodologías utilizadas son variadas. Una gran parte de estas obras se resuelven desde una reinterpretación icónica de los formatos analógicos de audio que incide en su carácter simbólico y alegórico. En este tipo de obras la imagen que remite al sonido se apoya en primera instancia en el valor del significante gráfico del propio formato, principalmente el disco de vinilo y el *cassette*, subrayando elementos gráficos esenciales y sintéticos de estos. Así mismo se observan otras obras artísticas que exploran los aspectos gráficos vinculados al contenido sonoro relacionados con el diseño y la imagen de sus carpetas, fundas, imagen corporativa, etc. El aporte gráfico juega un papel estético fundamental en el soporte analógico. Quizá el ejemplo más básico lo encontramos en el disco de vinilo dónde, por ejemplo, un simple papel circular adherido sobre su superficie —conocido popularmente como “galleta” y sobre el cual se escribe la documentación relativa a la grabación— constituye un rasgo visual que contribuye a través de su color a definir la esencia sintética del mismo, es decir, tres círculos concéntricos: siendo el exterior de color negro (vinilo), el interior de un distinto color (galleta) y un tercero minúsculo (eje de giro), transparente.

Las *cassettes* encuentran en el metraje de sus cintas de audio el condicionante de su formato, de igual modo que el diámetro y número de revoluciones de giro condiciona a los discos de vinilo. La reclusión de la cinta en el interior de la carcasa denota seguridad y preservación del contenido acústico. Por el contrario, la observación de una cinta magnética fuera de su carcasa y dispersa por cualquier superficie denota un conflicto mecánico, desconcierto e imposibilidad de su reproducción acústica. Ante esta circunstancia la cinta magnética se asemeja a un garabato gráfico, una caótica madeja de cinta plástica que se desenvuelve caprichosamente como el más complejo de los rizomas.

Podemos señalar en este sentido algún referente fundamental como representa en el ámbito del arte electrónico el coreano Nam June Paik con su obra *Random Acces Music* (1957-78). En ella pegó —literalmente— sobre la pared cintas magnéticas de audio formando un dibujo geométrico susceptible de ser escuchado por altavoces al permitir al público situar el lector del reproductor aleatoriamente sobre ellos. De igual modo, estos fragmentos de cinta se encontraban desvinculados de su carcasa física haciendo de los mismos gráficos independientes y autónomos. Desde entonces la cinta magnética ha sido adherida a múltiples soportes subrayando su carácter gráfico o pictórico al mismo tiempo que enfatiza otros aspectos conceptuales. Un artista que ha trabajado intensamente esta propiedad es el alemán Gregor Hildebrandt quien ha realizado obras del ámbito pictórico creadas íntegramente por cintas de audio que tupían una determinada

superficie. Son altamente representativas sus obras *Wand (Les 100 Plus Belles Chanson-J. Brel)* (2011) e *In/Rainbows [Reckoner: Radiohead]* (2008).

Esta explosión de los sonidos gráficos en libertad —parafraseando el manifiesto futurista *Las palabras en libertad futuristas* (1919) de F. T. Marinetti— parece haber sido aplicada en algunas obras como, por ejemplo, en las realizadas por la británica Sarah Doyle en su serie de trabajos genéricamente titulados *Cassette Monster* (2006) que muestran *cassettes* aparentemente destrozados por una cinta magnética invasora que adquiere un aspecto orgánico.²⁷

En cambio, otras obras nos hablan, precisamente, del valor creativo en el control gráfico de la cinta magnética expuesta, en todo o en parte, fuera de su carcasa rígida. Un claro ejemplo lo representan los trabajos plásticos realizados mayoritariamente en 2009 por la artista americana Erika Iris Simmons a través de la disposición minuciosa de la cinta magnética de audio sobre una superficie lisa con la que dibuja imágenes explícitas relacionadas con el contenido sonoro de la *cassette* utilizada. Son meritorios sus trabajos con cintas de audio que representan a músicos como Jimi Hendrix, Bob Dylan, John Lennon, Bob Marley, o un grupo como *The Clash*, entre otros.²⁸ Por otra parte, el turco afincado en Londres, Ersinhan Ersin, quien se define como artista plástico y diseñador, ha realizado composiciones formales utilizando algunos engranajes interiores de las carcasas de los *cassettes* como particulares nodos, enlaces, que dan estructura a una cinta magnética que discurre a través de ellos cobrando un carácter semántico e iconográfico. Destacan entre sus diseños sus composiciones tipográficas realizadas a lo largo de 2009 definidas genéricamente como *tapeography* y que dan lugar a un completo abecedario.²⁹ Otros artistas han trazado este mismo camino haciendo de la fotografía el principal documento para un gráfico realizado con cinta de audio y de naturaleza caduca. Es el ejemplo del neoyorkino Kevin Van Aelst que trabaja la fotografía a modo de ilustración. Un trabajo puntual como es *Righ Index Finger* (2007) ofrece una composición gráfica de una macro huella dactilar sobre un suelo de madera realizada con cinta de audio proveniente de una *cassette*.

En el ámbito del grabado algunos artistas han interpretado el soporte de audio como una plancha entintada que será transferida posterior-

²⁷ Véase en <http://art.sarah-doyle.com/Cassette-Monster>, (fecha de consulta: 30-IX-2013).

²⁸ Véase su trabajo en <http://iri5.com/>, (fecha de consulta: 31-X-2013). También es interesante señalar la influencia de su trabajo en directores como Ethan Lader quien utilizó su estética —en este caso animada— en la producción del videoclip de la canción *Just the Way You Are* (2010) del músico Bruno Mars.

²⁹ Algunos ejemplos de sus obras pueden ser consultados en <http://www.behance.net/gallery/Tapeography/252919>, (fecha de consulta: 13-XI-2013).

mente a un nuevo soporte como el papel o la tela. El producto de ésta transferencia genera una mancha, también denominada *huella sonora*, con una correspondencia a escala real con la del soporte de audio utilizado. Paralelamente podríamos señalar como un nuevo recurso metodológico —de carácter abierto y no limitado— la acepción creativa del término *sonografía* como *una imagen gráfica que alude al sonido en una dimensión conceptual mediante una vía instrumental de carácter infográfico*.³⁰

Respecto a la transferencia del soporte de audio analógico a imagen gráfica podríamos destacar las obras de Christian Marclay realizadas con cianotipia, una técnica fotográfica que le permite trabajar con los niveles de transparencia y opacidad de objetos reales usados directamente a modo de negativo. Estos objetos los constituyen las cajas vacías de *cassette*, sus carcasas y las cintas magnéticas de audio esparcidas fuera de ellas. Con todo este material realiza un buen número de piezas únicas en el año 2008 como, por ejemplo, las que constituyen sus series denominadas genéricamente como *Cassette Grid*, *Untitled*, y *Memento*. Otras obras, no obstante, deben su nombre al contenido sonoro del soporte utilizado o bien a sus autores, es el caso de *Memento (Metallica)*, o *Allover (Rush, Barbara Streisand, Tina Turner, and Others)*.³¹

El uso de la fotografía como documento iconográfico del formato de audio analógico también es observable en trabajos de artistas como Tim Maul en obras como *Luke chooses records* (1987) o *Connecticut* (1988).³² Muy destacable es el particular trabajo titulado *Records* (1971) del estadounidense Edward Ruscha. Este trabajo, realizado en formato de libro, contiene sesenta fotografías que documentan treinta discos con sus treinta carpetas de su propia colección.³³ Resulta muy poético plantear la documentación gráfica de un disco en la página de un libro no mediante su transferencia como imagen fotográfica al papel sino como un elemento objetual que la sustituye. Este es el criterio de Christian Marclay quien participó en el libro *Sound by Artists* (1990) a través de una particular contribución literaria, una página sonora, que consistió en plantear un registro fonográfico en forma de disco como una de las hojas de dicho libro. Fue realizada sobre un plástico flexible transparente de formato rectangular en cuyo interior se percibía claramente la huella grabada de

³⁰ Véase en <http://javierarizasoundproject.blogspot.com.es>, (fecha de consulta: 5-XI-2013). El blog ofrece documentación gráfica y textual sobre obras creativas basadas en *huellas sonoras y sonografías*.

³¹ Esta última obra fue recientemente expuesta en el MOMA de Nueva York entre el 13 de junio de 2012 y el 7 de enero de 2013. El proyecto gráfico con cianotipia fue realizado en colaboración con el taller Graphicstudio de la University of South Florida, Tampa.

³² Véase en RUBIN, D. S., *It's Only Rock and Roll*, Munich, Prestel-verlag, 1995, pp. 110-111.

³³ RUSCHA, E., *Records*, Los Ángeles, Heavy Industry Publications, 1971.

un disco de pequeño formato (single) sobre el cual constaba, impreso en tinta negra y de modo sucinto, el nombre del autor, el título de la obra, lugar y editor de la misma.³⁴

La reproducción acústica de un disco escenifica la poética visual de un sonido reproducido ante la visión directa del ojo. La pegatina circular se desenvuelve en un constante recorrido circular mientras que el surco desarrolla una micro espiral. La contemplación del movimiento adquiere una dimensión cautivadora e hipnótica. Esta es una de las ideas que parecen subyacer en los rotorrelieves creados por Marcel Duchamp. En 1935 Duchamp presentó en París su primera versión de los *rotorrelieves*, sus particulares discos ópticos. Estos estaban impresos en litografía offset a color por ambos lados y estaban concebidos para ser reproducidos a 33 revoluciones por minuto sobre un particular dispositivo —una caja de madera recubierta de terciopelo negro con un dispositivo motor oculto en su interior— que debía ser colgado en la pared. Las imágenes estampadas hacían referencia a elementos objetuales que al girar parecían transformarse en gráficos cinéticos de carácter abstracto. La edición de 1965 presentada en Milán consistió en seis discos ópticos en cuyas 12 caras se estamparon, independientemente, gráficos alusivos a corolas de plantas, una lámpara, un huevo pasado por agua, una linterna china, un pez japonés, un caracol, cristal de Bohemia, aros, un globo, una jaula, un eclipse total y una espiral blanca. El sonido es traducido conceptualmente a través de una imagen en movimiento cíclico.³⁵

Sin embargo el sonido adquiere un valor gráfico en cuanto a imagen con obras que plantean su amplia conceptualización a través del valor de la sinestesia y la transmutación de referentes en medios anexos a los propios soportes de audio. Andy Warhol, por ejemplo, creó numerosas serigrafías relacionadas con el mundo de la música representando en ellas a uno de sus artistas fetiche como, por ejemplo, el cantante Mick Jagger. De igual modo creó algunas portadas de discos, entre la que destacaría la del célebre y polémico *Sticky Fingers* (1971) del grupo *The Rolling Stones*, así como la famosa portada realiza para el grupo *The Velvet Underground & Nico* (1971). Ambos ejemplos representan claramente la asociación popular del contenido sonoro de un disco a una imagen creativa que aporta una plusvalía artística. Un valor que incluso convierte en objeto de arte el soporte de grabación, tal y como representa el disco *Speaking Tongues*

³⁴ Véase en LANDER, D. y LEIXER, M., *Sound by Artists*, Toronto, The Banff Center, Art Metropole and Walter Philips Gallery, 1990, pp. 337-338.

³⁵ BLOCK, U., *Broken Music: Artist's Recordworks*, Berlín, DAAD-Gelbe Musik, 1989, pp. 126-129.

(1983) del grupo *Talking Heads* que incluye varios collages realizados por Robert Rauschenberg.³⁶

El diseño de portadas con una intención netamente artística, como observamos, constituye un terreno abundantemente transitado en el ámbito de la industria del sonido. Otra estrategia creativa muy interesante resulta no tanto de realizar la portada sino de utilizar las que ya se encuentran editadas seleccionándolas convenientemente de modo que combinadas entre sí permitan construir una nueva imagen. Esta técnica, cuyo resultado gráfico es muy a fin a la que ofrecen los cadáveres exquisitos realizados por los surrealistas desde 1925, es la que aplica también Christian Marclay en algunas de sus obras como, por ejemplo, en *Primadonna (from the Body Mix series)* (1991), o *Voices of Venus* (1992).

Transmutaciones del soporte analógico de audio

Algunos artistas como el norteamericano Cristopher Lock han subrayado el carácter perecedero de la tecnología reciente a través de una interpretación arqueológica de la misma. En su serie *Fósiles modernos* (2005-2013) presenta transmutados algunos objetos técnicos en auténticos fósiles pétreos. Entre su lista de objetos petrificados (un teléfono móvil, un teléfono analógico, un *ipod*, distintos mandos de la *play station*, entre otros) se vislumbra una cinta de *cassette* que identifica como *Asportatio acromatis* (2009). Este tipo de trabajos enfatizan la conversión de los soportes de audio en un nuevo tipo de objetos que continúan manteniendo inalterada su carga referencial original aún a costa de un cambio irreversible en la naturaleza de su materia o de su estructura formal.³⁷

Esa es la filosofía de trabajo que se encuentra subyacente en obras escultóricas como las que realiza el artista norteamericano Brian Dettmer al utilizar los *cassettes* de audio como una materia reciclable que se deforma por la acción del calor. A través de su aplicación obtiene un cambio de densidad en el material creando una masa plástica maleable que le permite modelar algunas formas orgánicas semejantes a esqueletos humanos y animales. Son ejemplares, en este sentido, sus obras *Skeleton* (2006) y *Ram skull* (2007). La intervención irreversible del soporte analógico por acción mecánica o del calor posee una tradición en el ámbito artístico que

³⁶ BOWMAN, D., *Fa Fa Fa Fa Fa Fa: The Adventures of Talking Heads in the 20th Century*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2001, p. 245. En este libro se describen algunos pormenores del trabajo realizado por Rauschenberg para este disco.

³⁷ En http://heartlessmachine.com/section/79989_Modern_Fossils.html, (fecha de consulta: 31-X-2012).

se remonta al año 1964 principalmente a través de las obras de artistas como Milan Knizak realizadas con discos de vinilo. El alemán Clauss Van Bebber incluso llegó a exponer bloques formados por discos derretidos y quemados por la acción del fuego que habían sido encontrados casualmente, es el caso de sus obras *Fund-Güro N° 17* y *Fund-Büro N° 18* (s.f.).

También el vinilo es un material maleable muy agradecido cuando es sometido a una temperatura moderada y controlada. Un ejemplo de su aplicación lo representa el trabajo del artista norteamericano Ted Riederer con su proyecto *Hellas* (2008). El autor expone los discos de vinilo a una fuente de calor para hacer maleable su superficie de modo que, al aplicar una adecuada presión del material contra un molde éste se adapta a su forma. Esta metodología le permite, además, obtener múltiples copias. De este modo, Riederer modela un disco con forma de cráneo jugando con el color base del disco original. El proceso se repite hasta conseguir las unidades suficientes como para que su apilamiento recuerde a los presentes en las viejas catacumbas.³⁸ De igual modo el artista australiano Ian Andrews ha utilizado el disco moldeado por calor para realizar una gran serie de obras de carácter antropomórfico semejantes a bustos y maniqués. Un ejemplo de su obra lo representa *Music that will live forever (Red)* (2010). Por su parte, los artistas italianos Angelo Bramanti y Giuseppe Siracusa —que trabajan bajo el nombre artístico *LO17*— también utilizan esta metodología en algunas de sus obras escultóricas realizadas con discos de vinilo con los que crean retratos e imágenes tridimensionales. Por su parte, Erik Mark Trensing en su obra *Imperfect dark roots of the outer invertebrates* (2010) utiliza unos cien discos modificados térmicamente cuyo patrón y ritmo terminan por generar una particular esfera. El disco se convierte, de este modo, en el elemento modular de una forma más compleja. Esta es la cualidad que explora la obra *Sound wave* (2007) del surcoreano Jean Shin, que representa una ola tridimensional creada con discos de vinilo térmicamente deformados. Otras artistas, como el francés Matthieu Crimersmois, han interpretado el disco modificado por calor como un elemento estructural que permite crear volúmenes arquitectónicos de menor tamaño o incluso formas que asemejan prendas de vestir susceptibles de ser portadas. También ha llegado a utilizar el disco de vinilo calentado y comprimido contra distintas superficies (paredes, suelos, rejas metálicas, etc.) con el objeto de transferir el relieve a la superficie del disco.³⁹

³⁸ En otra obra de éste mismo proyecto construye la figura de un samurái combinando discos de vinilo térmicamente modificados.

³⁹ Matthieu Crimersmois suele utilizar una pistola de aire caliente con el objeto de reblandecer el disco y, por froto directo, moldearlo. El disco modificado es susceptible de ser reproducido pos-

Otro tipo de intervenciones creativas sobre los soportes de audio persiguen el valor del fragmento escindido y su capacidad autorreferencial. Esta forma de interpretar el soporte de fijación se observa claramente en las conocidas *snowflakes* del polaco Piotr Nathan, quien utilizaba el disco de vinilo como soporte del cual extraer, por corte, abstractas formas que exponía masivamente colgadas de la pared. Otros artistas han utilizado el disco de vinilo como material del cual extraer formas concretas que permitan crear obras de alto contenido poético. Es el ejemplo de Paul Villinski con sus obras *My back pages* (2008), o *Revolver* (2009). Ambas exponen recortes de discos de vinilo con formas de mariposas que parecen salir proyectadas de un tocadiscos.⁴⁰

Una gran parte de las formas extraídas de los discos de vinilo juegan con el concepto pictórico de silueta al producir figuras concretas que utilizan como recurso el color negro con el que habitualmente se encuentran editados.⁴¹ Esta es la técnica que utiliza el artista malagueño Carlos Aires para llevar a cabo su instalación *Love is in the air* (2007) compuesta por una variada exhibición de siluetas que, además, conservan intencionadamente, en todo o en parte, la característica pegatina identificativa del disco debido a que la forma se encuentra relacionada con el contenido sonoro. En el ámbito del diseño también podemos encontrar trabajos orientados en esta dirección como los realizados por el estonio Pavel Sidorenko quien utiliza el corte por laser de discos para crear particulares relojes. También cabría señalar otras experiencias estrambóticas como las que definen el proyecto *Record Monsters* creado por Andrew Hyde y Matthew Wettergreen. Este proyecto —germen de una empresa en la web— se fundamenta en el uso de discos de vinilo reciclados sobre los cuales troquelar piezas cortadas por laser que posteriormente permitirán crear pequeñas construcciones tridimensionales ensambladas con formas de dinosaurios u otras criaturas.⁴²

Por otra parte las *cassettes* también han generado obras artísticas que interpretaban la carcasa como elemento modular en diferentes contextos. Un ejemplo de su uso modular arquitectónico lo representa *House of tapes* (2010) realizado dentro de un ámbito académico por la estudiante Emmett McNamara en Edimburgo con 7.200 *cassettes* trenzadas.⁴³ Un ejemplo

teriormente en un tocadiscos convencional. Véase en <http://crimersmois.blogspot.com.es/2010/03/sculptures-en-vinyle-matthieu.html>, (fecha de consulta: 1-XI-2013).

⁴⁰ Véase en <http://www.paulvillinski.com/>, (fecha de consulta: 31-X-2013).

⁴¹ El recorte preciso que ofrecen las tecnologías de corte por laser permiten la obtención de siluetas muy detalladas, precisas y de un perfecto acabado.

⁴² Véase en <http://andrewhyde.de/record-monsters/>, (fecha de consulta: 30-IX-2013).

⁴³ Véase en <http://www.archdaily.com/112659/house-of-tapes-emmett-mcnamara/>, (fecha de consulta: 28-IX-2013).

de su uso modular escultórico se encuentra bellamente reflejado en algunas obras del norteamericano David Poppie como *Analogue* y *Analogue II* ambas de 2008. De igual modo, pero en el ámbito pictórico, observamos este uso en la obra *Untitled* (2010-2011) del también norteamericano Mike Curato el cual construye un muro creado por numerosas cintas de cromo que pinta posteriormente con *spray* y acrílico. Artistas como Gregor Hildebrandt han utilizado la *cassette* como elemento estructural organizado tal y como se observa en su *Installation* (2008) —realizada con motivo de *Art Basel*— en la cual cubre totalmente el suelo de la galería con *cassettes* haciendo que el público deba transitar por encima de ellas para poder observar el resto de obras desde la perspectiva disparatada de estar pisoteando una obra artística bajo sus pies. Esta obra, no obstante, remite a la que ya hiciera anteriormente en Zúrich en 1989 Christian Marclay en la que utilizó, con el mismo fin, 3.500 discos de vinilo. Esta última obra ha sido presentada en varias versiones, algunas presentando los discos como elemento ordenado, por ejemplo, *2822 Records (PSI)* (1987-2009) expuesta en el Moma de Nueva York, otras como elemento caótico, por ejemplo la versión de esta misma obra realizada con motivo de la exposición *Sonic Youth Sensational Fix* acontecida en Malmö, Suecia, en 2008.

La carcasa exterior de plástico es el elemento estructural característico de la *cassette*, algunos artistas como el francés Benoit Jammes han explorado ampliamente sus posibilidades creativas al modificar su aspecto.⁴⁴ Por otra parte, destacan aquellas otras obras cuya aportación se centra precisamente en explorar el valor creativo de la cinta magnética como materia plástica emancipada de esta rígida arquitectura. De este modo la cinta magnética de audio se convierte en metraje y objeto lineal dotado de una total flexibilidad y cierta resistencia. Artistas como el norteamericano Aaron Finnis han creado numerosos cuadros compuestos por cintas de audio sobre papel jugando con la geometría de líneas paralelas. En este caso sus obras remiten al factor tiempo en el sentido que el valor lineal de la cinta se correspondería con su hipotético valor de reproducción temporal. Así quedan expresados, por tanto, algunos de sus títulos como, por ejemplo, *Blue Space (9:10 mins)* o *Equaliza (54 seconds)*, ambas de 2012.

Desde una perspectiva estrictamente formal la cinta magnética se presta a dos interpretaciones metodológicas prácticamente opuestas: la cinta como expresión del caos, o la cinta como elemento estructurado. La primera redundante en la estética de obras ya trazadas por artistas como

⁴⁴ Este autor realiza originales transformaciones en las carcasas convirtiéndolas en nuevos objetos que mantienen, no obstante, su identidad característica. Véase catálogo de obras realizadas con *cassettes* en <http://www.benoitjammes.com/>, (fecha de consulta: 8-XI-2013).

Sarkis o William Anastasi. La segunda en la estética de artistas como Evelyn Roth o Adrian Kershaw. Ejemplos de la primera metodología específicamente realizados con cintas magnéticas de audio lo encontramos en la instalación *Ring cycle* (2008) de David Poppe y también en *Loop* (2008) de Jean Shin. Un ejemplo de la segunda metodología realizado íntegramente con cinta magnética de audio se halla en la obra *The Beatles* (1989) de Christian Marclay, una obra realizada con un técnica propia de la labor textil: el crochet (ganchillo). De este modo la cinta magnética se utiliza como un particular hilo con el que tejer una prenda, en este caso un cojín nada convencional. Otros artistas han utilizado esta misma técnica para dar forma al caos ya que, como señala la norteamericana Nicola Vruwink *la repetitiva naturaleza del acto de tejer proporciona simetría en el estado caótico de la vida moderna y ofrece una sensación de quietud en medio del desorden*.⁴⁵ Las obras de esta artista se inician con la selección de algunas frases aisladas de letras de canciones. Estas letras se adaptan a un diseño gráfico que posteriormente servirá como referente visual para el tejido de la cinta magnética de audio —a ganchillo— hasta obtener una copia tridimensional del mismo que, finalmente, presentará como obra artística.⁴⁶ En una dirección similar se sitúan algunos trabajos de la lituana Zilvinas Kempinas, por ejemplo, *Naos* (2011) o de la británica Jennifer Cantwell la cual también se sirve de la cinta magnética de audio para hacer un elaborado ganchillo geométrico que presenta junto a la *cassette* de la cual sobresale la cinta. En el caso de Cantwell el título de la obra hace referencia directa al contenido sonoro, por ejemplo, *Beethoven sonata n.º 8*, ó, *Sergeant Pepper/Sunshine on Leith*, *Beatles/Proclaimers mash-up*. La misma relación se encuentra en la obra *180 minutes of wind* (1996) del artista alemán Timo Kahlen.

Por otra parte, y en relación con su carácter incontinente, la cinta magnética fuera de su carcasa permite intervenir y ocupar el espacio expositivo en diferentes direcciones razón por la cual este elemento plástico se encuentra presente en un buen número de instalaciones artísticas. Un ejemplo de estas posibilidades lo encontramos en la obra *Animal tongues* (1999) de Jean Harrison quien utiliza la cinta de audio dispersándola abundantemente por parte del suelo de una sala de exposiciones de la cual emergen figuras animales realizadas en porcelana. Igualmente significativas resultan algunas de las instalaciones creadas con cinta magnética de audio tensada como un bucle entre dos soportes a modo de bastidor

⁴⁵ Véase en <http://network.artcenter.edu/gallery/Crocheted-Cassette-Tape/2540881>, (fecha de consulta: 1-X-2013). Traducción del autor.

⁴⁶ Véase en <http://www.nicolavruwink.com/den>, (fecha de consulta: 1-X-2013).

llevadas a cabo por la joven artista polaca Maria Hadam.⁴⁷ Resulta particularmente interesante su obra *Cassette Tape Installation* (2012) en la cual, y través de una rápida performance, la cinta tensada en bucle es posteriormente cortada con unas tijeras dando paso con su acción a una nueva forma escultórica. Su gesto evidencia la vulnerabilidad, levedad y maleabilidad del material utilizado.⁴⁸

Conclusiones

El catálogo de materiales ya creados y de uso común susceptibles de ser utilizados en el ámbito artístico incluye a los discos de vinilo y los *cassettes*. Estos soportes físicos presentan la capacidad de trasladar al sonido el concepto de tangibilidad y establecen fuertes nexos sinestésicos entre sentidos tan diferenciados como lo son la vista y el oído. Esta ha sido una de las razones por las cuales han sido utilizados de forma continuada a lo largo del siglo XX y todavía se encuentran presentes en las prácticas artísticas del siglo XXI. Las propiedades de su materia, su dimensión estética y las connotaciones culturales son atributos que continúan siendo explorados ampliamente en múltiples disciplinas como el grabado, el dibujo, la pintura, la escultura, la fotografía y la instalación entre otras.

La empatía con dichos objetos y sus representaciones afecta no sólo a los creadores sino también al espectador. Ésta se establece a través de vínculos múltiples en los que destacan aquellos de carácter afectivo, cultural y social. De igual modo estos formatos se presentan como signos genéricos reconocidos universalmente que continúan interesando y atrayendo al público bien porque han establecido con ellos una relación directa afectiva o bien porque los han redescubierto por contraste con la actual tecnología digital imperante.

El uso creativo con y sobre estos soportes analógicos ha revitalizado una demanda social que parece alejar la idea de su total desaparición y los recupera en un estado de resistencia, reivindicación y posicionamiento cultural permanente. Encontramos la presencia de gestos artísticos que exploran con diferentes metodologías creativas estos soportes de audio analógicos en un contexto internacional muy amplio.

⁴⁷ Vive y trabaja en Escocia. Algunos de los títulos de sus obras juegan con el metraje utilizado en su realización, por ejemplo, *2,47 Km* ó *3,37 Km*, ambas de 2012. Véase en <http://cargocollective.com/mariahadam>, (fecha de consulta: 6-XI-2013).

⁴⁸ Véase video de la performance en <http://vimeo.com/61726559>, (fecha de consulta: 6-XI-2013).

De este modo, las prácticas artísticas realizadas en torno a los soportes de audio analógicos han contribuido a preservar una parte de una cultura relativamente reciente. Al mismo tiempo, han provocado una reflexión crítica que invita a revisar el valor creativo que presentan actualmente aquellas otras tecnologías que el desarrollo tecnológico nos induce a considerarlas como obsoletas y arcaicas.

