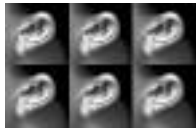


Extraído de ZEMOS98

<http://www.zemos98.org>

# Netlabels: paraísos sonoros

- Textos -



Publicado el Miércoles 1ro de septiembre de 2004

---

ZEMOS98

---

### Antecedentes



Parece poco probable que se solucionen los problemas que sufren actualmente las discográficas tradicionales y, por descontado, todo el árbol que se despliega bajo ellas; tiendas de discos, distribuidoras y toda una industria que se resiste a asimilar una nueva era que hace un tiempo amenazaba pero que ahora es una realidad palpable. Y es que la naturaleza no atiende a razones, y natural es el adjetivo más idóneo para explicar el fenómeno de los netlabels que se han convertido en el paradigma de una guerra inútil contra lo inherente. En 1973 Joseph Beuys presentaba su obra Teléfono de tierra, un teléfono que le comunicaba directamente con la madre tierra, en la que sugiere la necesidad de no perder la comunicación ni con lo natural ni con sus estructuras inamovibles. En la anterior edición de la Transmediale de Berlín, un artista colocaba una instalación en el exterior del edificio acristalado en la que se podía ver un ordenador viejo y maltratado tirado en el suelo, completamente destartado pero todavía vivo y funcionando, en su monitor se podía leer con dificultad la frase una limosna para un músico en paro. Esta instalación representaba la asimilación del lenguaje binario como herramienta de trabajo de un músico del presente y también el nacimiento de una generación de artistas que han crecido a la par que la tecnología, tan cerca que no conciben de otra manera la creación musical.

Y estas dos obras sonoras me sirven para introducir que los soportes tradicionales de audio (CDs, vinilos y demás), han dejado de ser los estándares para contener esa materia indescifrable que es el audio. Y es que la era del fetiche se ha agotado y la posesión del objeto que contiene la obra sonora ya no tiene mucho que ver con el CD o el vinilo. La objetivización del hecho sonoro ha dejado de estar ligada al soporte tradicional y actualmente el portátil se ha convertido en una fuente sonora para nuestro imaginario, un icono que representa, entre otras muchas cosas, lo mismo que un violín o un piano en un escenario. El laptop es un icono de nuestro tiempo cuya contemplación nos evoca automáticamente audio y video. El músico subido a un escenario con la cara iluminada por el brillo de la pantalla de su portátil se ha convertido en ese nuevo icono que ya es comparable al de un músico tocando una guitarra o interpretando una obra al piano, (hablando de iconos, Gordon Monahan afirmaba, hace ya algunos años, que el altavoz se había convertido en el oráculo universal profano que suplanta el órgano de la iglesia de la música cristiana \*[monahan]. Por otro lado los dispositivos físicos de registro y reproducción de sonido son ahora elementos de composición y ya es posible expresar poéticamente potencial sonoro (obras que no suenan, pero que contienen una imagen sonora), colocando un ordenador portátil encima de un pedestal, apagado. Un portátil es, por tanto, (citando literalmente a Javier Ariza): "una escultura sonora latente", porque presenta una capacidad potencial de producir sonido, "una escultura sonora activa", porque puede emitir sonido, y una escultura sonora interactiva, porque también puede programarse para que así se comporte \*[esculturas sonoras].

Volviendo al asunto del fetiche y su significación, en 1989 se presenta en Berlín la exposición Broken Music en la que Christian Marclay, el conocido turntablista, sustituye las baldosas del suelo de una habitación por vinilos colocados a modo de tarima flotante. Para contemplar el resto de la obra del artista, el público debe pisar sobre esa tarima, la única vía de avanzar al interior de la sala. Esta obra era un elemento de provocación para un público que se resistía interiormente a pisar los discos, un material que no solo es frágil, sino que contiene una significación muy compleja asociada a la idea de intimidad humana, a momentos muy personales y el hecho de pisarlos supone romper con la significación de este objeto tan personal, de no respetar lo respetable, de atentar contra uno de los valores más importantes de la existencia humana; la intimidad, el espacio vital. Pero la obra tenía un efecto contrario y sorprendente, cuando el público los pisaba, superaba esta asociación imaginaria, se liberaba y era capaz de ver en los discos su condición material, es decir, que no son más que plásticos de color negro que pueden utilizarse como material para construir un suelo funcional. Al fin y al cabo, el audio no muere al morir el soporte. Y es evidente que ha habido una evolución entre las primeras esculturas sonoras de este tipo y las que hemos visto recientemente. Esta evolución podría resumirse en una limpieza estética; sirvan como ejemplo las primeras esculturas realizadas con elementos sonoros potenciales, esto es, objetos que evocan sonido aunque no lo emitan

explícitamente, como las de Joseph Beuys (Stummes Grammophon, en 1958, en la que aparece un brazo de giradiscos hecho con un hueso), o las de Sarkis (instalaciones con montañas de cinta de cassette). Las compararé con las instalaciones de Alva Noto o las Feedback installations de Tommi Grönlund y Petteri Nisunen o las de Mika Vainio en el festival Frecuencias HZ en Austria, que aunque utilizaban los mismos motivos, la limpieza estética, en las últimas se corresponde con el concepto que trato de introducir, que de nuevo tiene que ver con lo natural, comentado antes. Una limpieza acorde con el orden y la filosofía del artista que trabaja con materiales binarios, es decir, con tecnología (binomio artista-ciencia, un concepto en el que ha sido pionero el artista sonoro Takis en los años 60). Y precisamente esta estética que acompaña y forma al artista al utilizar este tipo de tecnología, a la que únicamente es posible acercarse viviendo de esta manera (vamos a llamarle estilo de vida laptop), es la que siente la necesidad natural de distribuir su obra a través de los medios con la que fue creada, y es aquí en donde entran los netlabels como indiscutibles protagonistas de una vida-laptop, el nuevo modo natural de consumir audio y video. Es fácil caer en discursos ideales, sufrir idealismo, pero en el caso de los netlabels y la producción de música experimental existe una confrontación de la teoría y la práctica, y una actitud experimental que huye constantemente de la artesanía y del virtuosismo para apostar por ocupar esa delgada línea que separa lo establecido de lo romántico. Nam June Paik declaraba en los años 60, (refiriéndose a su deseo de encontrar un hueco en el mundo de la creación):

me sentía inferior a los pintores e inferior a los compositores. Un alemán que estudió radar durante la guerra me dijo que las ondas del radar crean interesantes pinturas, y tuve una idea: ¿Porqué no pasar de una música electroacústica a una pintura electrónica creada con televisores? No estaría compitiendo con los grandes Jasper Johns y John Cage. Encontraría algo nuevo, la pintura en movimiento, con sonido \*[nam june]

Y es este, el mundo del audio-streaming, un nuevo modo de crear y comunicar, (es necesario apuntar aquí la opinión que Walter Legge, uno de los grandes productores del siglo pasado, tenía sobre la obra del pionero Arnold Schoenberg. Pensaba que sus excentricidades provenían de que el compositor era consciente de su incapacidad para escribir una línea melódica natural y original \*[legge]. El tiempo ha hablado sobre este tema, así que omitiré mi juicio porque pienso que se sobreentiende). Siguiendo en esta línea de defensa del audio como significado y no como signifiante, ya en 1965 el pianista Stephen Pruslin explicaba que en Debussy la sucesión de sonidos ya no representa el significado, sino que es el significado, \*[pruslin] algo así podemos decir del sonido en estos momentos.

### El choque de las culturas

Sabiendo el riesgo que se corre al tratar de alejar generaciones, de separarlas, es importante comentar algunas de las características que diferencian los dos modos de acercarse al fenómeno del sonido actual, sin ánimo de hacer juicios de valor o defender algunos de los dos lados, pero eso sí, tratando de acercarse en lo posible al modo en que lo ven los artífices del audio-streaming y, en general, la comunidad de la que hablamos en este artículo. Para ello citaré literalmente un extracto de la conferencia que ofreció José R. Alcalá, director del MIDE de Cuenca, en Valencia a finales del pasado año \*[alcalá] y que a su vez era una cita a uno de los míticos ideólogos y teóricos de los nuevos lenguajes digitales, me refiero a Roy Ascott. Según Ascott, lo que difiere o divide a una generación a la que llama antigua de una que considera actual es que la antigua representa mientras que la actual construye; a modo de resumen sería así: antigua=plano figurativo, actual=pattern; antigua=perspectiva, actual=inmersión; antigua=objeto, actual=proceso; antigua=contenido, actual=contexto; antigua=recepción, actual=negociación; antigua=iconicidad, actual=bionicidad; antigua=naturaleza, actual=vida artificial; antigua=observación, actual=acción; antigua=automatismo cerebral, actual=mente distribuidora; antigua=paranoia, actual=telenoia.

Este modo actual de estar en el mundo es uno de los principales elementos de la estructura de la que hablamos.  
<h3 class="spip"> **NETLABELS el último eslabón de la cadena archivos sonoros'** </h3>

La Red Latinoamericana de Archivos Sonoros y la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales

(IASA) son dos de los más importantes organismos que aglutinan una buena parte de los archivos de sonido e imagen en el mundo. Se trata de organizaciones gubernamentales que gestionan estos patrimonios a los que, en la mayoría de los casos, no es fácil acceder. Muy pocos tienen digitalizado-colocado sus fondos en la red y los que lo tienen exigen unas condiciones muy especiales para poder acceder a ellos (comunidad universitaria, estudios de tercer grado, investigación, etc.) con lo que se limita mucho su consulta. Este es el caso de la British Library National Sound Archive, uno de los más ricos, la Bibliothèque nationale de France. Département de l'Audiovisuel, el Archivo Fonográfico de Viena y de Berlín, El Archivo de la Canción Popular Americana, las bibliotecas nacionales de Australia, Canadá, Alemania, Suecia, España (que en nuestro caso es también el depósito legal para la protección de los derechos de autor) y un largo etcétera que guardan con demasiado celo sus fondos y, en otros casos, cobran impuestos por consultarlos (por poner un ejemplo del contenido de estos fondos, la British Library gestiona los primeros cilindros de cera que Edison utilizó para efectuar las primeras grabaciones de la historia). Para consultas musicológicas también existen muchos centros corporativistas de documentación (RISM, New Grove), que exigen suscripción, en muchos casos cara. En este nivel también incluyo las televisiones y radios nacionales, que en muchos casos gestionan los fondos audiovisuales nacionales.

Bajando un poco (o subiendo, según se entienda) en ese árbol jerárquico formado por los centros que contienen sonido e imagen, están los museos de arte o los centros especializados que se han hecho con un fondo importante de obra que ahora ofrecen al público para consulta. Algunos tienen digitalizados sus contenidos y los ofrecen, mediante suscripción, por red (el caso del IRCAM-GRM francés, el Grame, MIT, etc.), pero no son lugares públicos en el sentido literal de la palabra (aunque si se comportan de esta manera en el caso de las propuestas NetArt, casi siempre accesibles sin ningún tipo de restricción, como es el caso del departamento de NetArt del Museo Whitney de Nueva York o muchos otros centros de este tipo que ya son muchos (en España, por ejemplo, Hangar, Mide, CCCB, Mediateca La Caixa, etc.).

El siguiente escalón lo representan los organismos no gubernamentales que tienen su sede (en la mayoría de los casos), en las universidades o centros asociados a ellas. Y es aquí cuando entramos en un mundo realmente interesante, desprejuiciado y con una actitud muy propia de la comunidad universitaria: libertad, apertura, bajo precio y democracia pura. Son estos, precisamente, los ingredientes esenciales (caldo de cultivo) para el nacimiento de los archivos audio/visuales libres, abiertos, públicos y más experimentales, como es el caso de [www.ubu.com](http://www.ubu.com), el mayor archivo de poesía sonora, fonética, arte sonoro, etc. que actualmente ofrece la red (totalmente abierto) o, y por fin llegamos al lugar que nos interesa, el caso del mega\_tera\_archivo [www.archive.org](http://www.archive.org), desde EEUU. El epicentro más importante en la génesis del fenómeno Netlabel y uno de los lugares más democráticos de la red mundial, defensores del software libre (que no gratis), del audio libre de derechos (asunto del que hablaré a continuación), y espacio común de vida digital. Muchos de estos net\_archivos no son más que discos duros de gran tamaño en los que no es importante su lugar de ubicación, sino su acceso y apertura pública. (Como ejemplo, es posible que un netlabel esté localizado en un país concreto y su servidor, el lugar en el que están alojados los archivos, en cualquier otro).

Son muchos los archivos sonoros que han quedado fuera en esta pequeña introducción, por la imposibilidad material de nombrarlos a todos. Destacar en este nivel final, el que llamo último eslabón, la Web [www.scene.org](http://www.scene.org) que ofrece espacio ilimitado muy orientado al mundo netlabel y en nuestro país el lugar Arte Sonoro que gestiona José Antonio Sarmiento desde la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Cuenca ([www.uclm.es/artesonoro](http://www.uclm.es/artesonoro)), que aunque pequeño y limitado, ha dado lecciones de ilusión y ética o el proyecto modisti (<http://modisti.com>) que gestiona el trío que lidera José Iges. También se incluyen aquí las net-radios que son muchas y me gustaría nombrar la de la Universidad Autónoma de Madrid, Radio Autónoma (<http://www.uam.es/ra>) que crece, crece y crece.

### Los derechos de autor, la propiedad intelectual

Asunto crucial y muy bien resuelto, por cierto, para sacar de las catacumbas a esta comunidad y para que se

convierta en algo más que regalar audio en internet. La clave está en las licencias Creative Commons (dentro del movimiento Copyleft, el frente común contra el Copyright), una iniciativa respaldada por un buen puñado de juristas (a la cabeza Lawrence Lessig, profesor de derecho en Harvard, abogado en casos cruciales sobre propiedad intelectual como la célebre ley Sonny Bono y autor de manuales de referencia como El futuro de las ideas o El código. La revista Scientific American le escogió en su lista 50 visionarios por su explicación del copyright como obstáculo para el avance de la sociedad de la información). Según este abogado, las leyes de propiedad intelectual sirven hoy día para defender los intereses de las multinacionales y no los de los propios creadores. En el caso de la música, los músicos perciben entre un 8 y un 15% del precio que pagan los mayoristas por un CD: el resto es para las discográficas. Ante esta situación (y con las facilidades de la reproducción digital), los consumidores se han rebelado, por ejemplo, creando comunidades P2P, es decir, compartiendo música. Lawrence Lessig también recuerda que el propósito de la propiedad intelectual no es otro que contribuir a la promoción de la ciencia y las artes útiles, que esa es su finalidad última, y que tal y como han ido evolucionando las cosas, se ha convertido en todo lo contrario (importante recordar los parches que se han puesto a esta ley, como el canon en los soportes vírgenes o casos tan extremos como el Proyecto ReplayTV 4000, buscando que sea ilegal ver un programa de televisión saltándose los anuncios). En la primera ley estadounidense de 1790 (que sí tenía la finalidad de promocionar la creación), el periodo de aplicación del copyright se limitaba a 14 años. Esto servía de incentivo a los creadores, asegurándoles un cierto tiempo de explotación comercial exclusiva y a su vez la sociedad podía beneficiarse en un plazo breve de las reelaboraciones de este trabajo. Desde 1998 el periodo aumentó a 70 años después de la muerte del autor y a 95 en el caso de obras de corporaciones. Todas las creaciones intelectuales están sujetas por defecto bajo la protección de las leyes de copyright, con las limitaciones que esto supone, sobre todo para la persona que quiera utilizar una obra y debe buscar a su autor y además, en muchas ocasiones, pagar royalties por su uso y en otras muchas, paralizar estas nuevas creaciones por falta de presupuesto, en definitiva, una ley-freno para la creación. ¿Quién no ha sentido alguna vez una fuerte inspiración al escuchar una obra sonora clásica? ¿Y utilizando esa idea, podría contar algo que me preocupa en el presente?. Todo dependerá del presupuesto y la posibilidad de utilizar esa obra para contar otra cosa, es decir, un freno. Antonio Córdoba publicaba hace unos meses un artículo sobre este tema en el mundo.es, y respecto a la historia del copyright contaba: \*[Córdoba]

A fin de cuentas, esta perversión del concepto del copyright viene desde su origen. En las dos últimas décadas los historiadores han demostrado con claridad que la propiedad intelectual y el copyright no surgen como una afirmación de los derechos individuales de los creadores sobre sus obras. Se trata, por contra, del resultado de una campaña de la Industria del libro para asegurar sus privilegios de explotación comercial. La defensa del autor es puramente táctica. Así, los juristas que en el s. XVIII elaboran o, más exactamente, inventan en Inglaterra unos derechos que los autores pueden vender sus editores por tiempo ilimitado, lo hacen tan sólo para apoyar el monopolio de los impresores de Londres en su lucha contra los del resto del país."

**¿Y si el fin último de las leyes de derecho de autor es promocionar la creación y a los autores, y no se ha conseguido de este modo? Es necesario resetear el sistema para comenzar de nuevo, y es aquí en donde entran en escena las licencias CC.**

Creative Commons ofrece un sistema internacional de licencias (se está desarrollando en casi todos los países del mundo, en España es la Universidad de Barcelona la que se encarga de la traducción y adaptación), también proporciona un sistema que automatiza la búsqueda de contenidos "de propiedad común" (facilita software para marcar las obras que circulan por internet), a través de un buscador. Al licenciar su obra, el creador establece condiciones generales que quedan incorporadas digitalmente a la obra (más abajo describimos estas condiciones). Cuando licenciamos una obra a través de una licencia de tipo CC, estamos entrando en esa fantástica rueda de creación conjunta. Y es en los medios de comunicación masivos (televisión en general), en donde se buscará el beneficio.

### Licencias Creative Commons

Utilizo para esta explicación un artículo bajo licencia Atribución y Compartir por igual publicado en la Web Suburbia y que aclara con precisión los distintos tipos de licencias (seguimos hablando del Copyleft). Estas licencias son aplicables a cualquier disciplina de la creación. La propia organización se define asimismo de esta manera: una organización sin ánimo de lucro basada en el hecho de que no todos los titulares de propiedad intelectual quieren ejercer todos sus derechos sobre ella . \*[suburbia]

### [Explicando las licencias de Creative Commons](#)

Dado que en numerosas ocasiones estamos hablando de las licencias de Creative Commons como licencias alternativas bajo las cuales poner trabajos artísticos, música, imagen, vídeo, donde algunos (o ningunos) derechos quedan reservados. Desde Suburbia consideramos necesario traducir cual es el espíritu de esas licencias, aquí os lo dejamos con la esperanza que muchos de vuestros trabajos empiecen a usarlas.

### Eligiendo una licencia

Ofrecer tu obra bajo una licencia de Creative Commons no significa renunciar a tus derechos. Significa dar algunos de ellos a cualquiera y sólo bajo ciertas condiciones.

¿Qué condiciones? En nuestro sitio podrás valorar y elegir entre esas condiciones a partir de la lista de opciones que aparecen abajo. Hay un total de once licencias Creative Commons de donde escoger.

Atribución. Permites a otros copiar, distribuir, exponer e interpretar tu obra protegida- y los trabajos derivados de ella- pero solo si (¿te nombran como autor/a?) figuras en los créditos

Ejemplo: Jane publica su fotografía con una licencia de Atribución, porque quiere que todo el mundo use sus fotos siempre y cuando figure en los créditos. Bob encuentra su fotografía en la Red y quiere mostrarla en la página principal de su sitio Web. Bob pone la foto en su sitio Web pero indica claramente que la autora es Jane.

No comercial. Permites a los otros a copiar, distribuir, exponer e interpretar tu obra- y los trabajos derivados de ella- pero sólo para usos no comerciales.

Ejemplo: Gus publica su fotografía con la licencia No comercial. Camille incorpora una parte de la imagen de Gus en un collage. Camille no tiene permiso para vender su collage sin el permiso de Gus.

Sin trabajo derivados. Permites a los otros copiar, distribuir, exponer e interpretar sólo copias textuales de tu trabajo, pero no se pueden generar trabajos derivados de tu obra.

Ejemplo: Sara pone una de sus canciones bajo la licencia de Sin trabajo derivado. A Joe le gustaría usar la pista de Sara y mezclarla con una suya propia para crear una nueva canción. Joe no puede hacer esto sin permiso de Jane (a menos que su canción esté bajo las excepciones del copyright)

Compartir por igual. Permites al resto de personas distribuir trabajos derivados sólo bajo una licencia idéntica a la que tiene tu obra.

**Note:** A license cannot feature both the Share Alike and No Derivative Works options. The Share Alike requirement applies only to derivative works. **Nota:** Una licencia no puede ser a la vez Compartir por igual y Sin trabajo derivado.

*Los requisitos de Compartir por Igual se aplican sólo a las obras derivadas.*

Ejemplo: La foto que tiene Gus en la Red está bajo una licencia No comercial y Compartir por igual, Camille es una artista principiante y coge la foto de Gus para usarla en uno de sus collages. Esta licencia Compartir por igual hace que Camille tenga que poner su obra bajo una licencia No comercial y Compartir por igual. La obliga a ofrecer su obra al público en los mismos términos que Gus se la pasó a ella.

### Escogiendo una licencia

Cuando hayas decidido que opciones escoger, tendrás la licencia correcta definida de tres maneras:

1. Escrito es lenguaje común. Un resumen de la licencia simple, en lenguaje sencillo, completo y con los iconos correspondientes.
2. Texto Legal. El impreso adecuado que necesitarás para estar seguro que tu licencia es válida en un juicio.
3. Código maquina. Una traducción a lenguaje de máquina de la licencia que ayudará a los buscadores y otras aplicaciones identificar tu trabajo en su términos de uso. **Uso de la licencia**

Deberías incluir el botón de Creative Commons "Algunos derechos reservados" en tu sitio Web, al lado de tu trabajo.. Este botón estará enlazado al texto en lenguaje común, para que todo el mundo pueda entender los términos de la licencia. Si descubres que tu licencia está siendo violada, puedes tener hechos para apelarlo bajo una infracción del copyright.

Puedes visitar la página internacional en español de Creative Commons donde tendrás acceso a la lista de correo, y en especial te recomendamos que le eches un ojo al borrador de la licencia adaptado a la legislación española

*Traducido para Suburbia por: markros@sindominio.net y carolina@sindominio.net*

*Esta publicación está bajo la licencia creative commons, ello no evita la publicación de otros materiales en otro tipo de licencias libres. Por tanto, se permite difundir, citar y copiar literalmente sus materiales, de forma íntegra o parcial, por cualquier medio y para cualquier propósito, siempre que se mantenga esta nota y se cite procedencia. Suburbia no asume ninguna responsabilidad por los comentarios y artículos que envían los participantes en este sitio. Toda la responsabilidad para verificar la veracidad y los derechos de reproducción de un envío corresponden al autor/a que lo publica. Al publicar material en este sitio, el o la autora del envío asume que puede ser redistribuido libremente.*

Link a la versión española de la licencia: <http://creativecommons.org/projects/international/es/translated-license>

### nota

Actualmente se está desarrollando una nueva licencia llamada de collage y sampling muy orientada al mundo de la música electrónica que permitirá mezclar la obra con esa licencia con cualquier otra sin alterar ninguna de ellas por separado

### Y los netlabels

Ya solo nos queda hablar de algunos de estos netlabels que como hemos visto hasta ahora: han asimilado un nuevo soporte para el audio (el no-soporte), pertenecen al más rabioso presente, sirven de archivo sonoro público y creen en la necesidad de compartir para avanzar en el mundo de la creación, todo ello amparado por una fuerte corriente teórica y social que defiende la libertad (y no gratuidad) en el desarrollo tecnológico y creativo.

El principal portal para informarse es el proyecto Internet Archive ([www.archive.org](http://www.archive.org)), cuyo acerca de IA reza: Archivo de Internet es un lugar público no lucrativo fundado para construir una biblioteca digital en Internet, con el propósito de ofrecer acceso permanente a investigadores, historiadores y estudiosos de colecciones históricas en formato digital. Fundado en 1996 y localizado en San Francisco, el IA ha recibido el apoyo y donaciones de Alexa Internet (hosting) y muchos otros organismos públicos y privados. A finales de 1999, la organización creció construyendo nuevas colecciones digitales multidisciplinares y un largo etcétera con detalles de organismos colaboradores.

Desde esta Web, que contiene terabytes de información (programas libres -open source-, audio, video, textos, etc.), se puede acceder a la sección de NETLABELS en la que ofrece la posibilidad de escuchar, bajar o subir archivos de todo tipo, mediante suscripción gratuita.



Pero hay una Web que centraliza los links a los netlabels que operan hasta el momento, y ofrece también la posibilidad de registrar nuevos proyectos para que todo el mundo pueda conocer estos sellos, esta Web es [www.netlabels.org](http://www.netlabels.org), según esta Web, la definición de netlabel, para acceder al registro, es la siguiente:

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

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

Como todo en la vida, hay excepciones claro".

En casi todos ellos destaca una simpleza de infraestructura muy propia de la vida digital, diseños Web muy atractivos y en muchos casos una coherencia radical con la filosofía que defiende esta corriente: archivos de audio en formatos no propietarios (ogg, etc.), diseños con herramientas open source como Movable Type, ayuda para usuarios de exploradores abiertos como Mozilla y trucos e información para usuarios de Linux así como links a organismos de este tipo.

Fred Gaisberg, uno de los primeros productores de la historia de la grabación, de los primeros en utilizar la tecnología para registrar audio a principios del siglo pasado, citaba a Bruno Walter para hablar de la música grabada: la música enlatada, decía Walter tiene algo del sabor al metal que la conserva. No es fruta fresca, pero,

aun así, es una gran bendición \*[gaisberg]. Podemos actualizar estas declaraciones diciendo que la música de los netlabels tiene sabor a byte y esto es precisamente fruta fresca, una gran bendición.

### Manual para crear un netlabel...

Generalizando: un laptop, una buena conexión a Internet, algo de pericia en la programación de páginas webs, y lo más importante, un buen servidor sin cortapisas, esto es, sin límite de transferencia y espacio (que ofrecen organismos como el propio ). El otro ingrediente esencial es la actitud y la filosofía, de la que ya hablamos. Estas son las herramientas para poner en marcha una compañía de discos y llegar a todos los rincones del mundo (eterno tópico). Y es evidente que esa infraestructura está al alcance de todos, porque el laptop se ha convertido en una religión, las conexiones rápidas a Internet las facilitan universidades, centros sociales y demás lugares públicos (o se la paga uno mismo en casa, que no es más cara que un curso de natación) y los servidores baratos sin límites se pueden construir fácilmente o se contratan por muy poco dinero (el caso de aruba que ofrece registro de dominio, transferencia y espacio ilimitado por algo menos de lo que cuesta un disco o un video, en un único pago anual). Y es que es para quedarse en casa, como comenta Fernando Millán, uno de los pioneros en España, con Julio Campal, de la inocente y arrolladora poesía fonética-sonora-visual:

Yo he dicho en alguna ocasión que si en la actualidad, en vez de acercarme a la vejez, tuviera veinte años, correría el peligro de encerrarme en mi casa con mi equipo informático y olvidarme de salir a la calle. La informática abre un espacio de libertad casi ilimitado para la imaginación. Es el no va más para un poeta que quiso ser científico \*[lápiz]

### Concluyendo, situación actual

El pasado mes de abril se celebraron las segundas jornadas sobre Copyleft en Barcelona. Casi simultáneamente Richard Stallman (el creador del concepto) ofrecía una conferencia sobre el tema en Bilbao y una semana más tarde se debatía el tema en Asturias. Al mismo tiempo la SGAE emitía un comunicado de prensa a varios medios detallando las supuestas pérdidas por piratería y redes P2P. La batalla sigue abierta. A modo de resumen, en Barcelona han destacado: · La SGAE no permite ceder los derechos de autor, como así lo hace el Copyleft. En vez de · Actualmente no es viable una entidad gestora de derechos Copyleft defenderlos los limita. · Las redes P2P han sido interpretadas como una amenaza, y no como una puerta abierta al presente o un nuevo modo de entender la creación, a pesar de que han permitido a los grupos tener mayor alcance con sus obras. Se ha intentado criminalizar este asunto, (a principios del siglo pasado ocurrió lo mismo con la presentación del fonógrafo). · Las licencias en nuestro país son del tipo bloque , es decir, no puede haber excepciones (no podemos elegir a quién regalaremos nuestra obra). · Las obras licenciadas bajo Copyleft plantean y proponen nuevos modos de repartir derechos (se comenta la propuesta de Xavi Caballé). · Se llega a la conclusión de que únicamente los jueces pueden solucionar en este momento los problemas que puedan ocasionar los trabajos licenciados bajo este tipo de licencias. · En España toda obra queda protegida automáticamente por las leyes de protección de derechos de autor. Entidades como la SGAE exigen un 15% de esos derechos. Es, por tanto, un tapón que responde a intereses puramente económicos. · Firmar un contrato con la SGAE (registrarse como autor) supone una atadura de por vida. No es posible darse de baja de esta entidad y el único modo de conseguirlo es a través de un juicio. · Se ha discutido sobre el privilegio medieval que supone la actual legislación sobre derechos de autor.

Parece que algo ha quedado claro después de estas jornadas, y es que la música es hoy un servicio, que no nos conviene, como creadores, pertenecer a ninguna entidad de gestión de derechos y que el viento sopla a favor de los que creen que la creación es un bien común y de la que debemos beneficiarnos todos.

*Post-scriptum:*

**SELECCIÓN DE NETLABELS]**

<http://www.kikapu.com/>  
<http://www.8bitpeoples.com/>  
<http://www.autoplate.org/>  
<http://20kbps.sofapause.ch/>  
<http://camomille.genshimedia.com/>  
<http://www.comfortstand.com/>  
<http://www.monotonik.com/>  
<http://www.observatoryonline.org/>  
<http://www.soulseekrecords.com/>  
<http://www.subsource.de>

### notas:

\*[esculturas sonoras] Ariza, Javier: Las imágenes del sonido (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003). Pág. 122

\*[alcalá] Alcalá, José Ramón: "Web/net.art (o el net.art contra la web.art)". (<http://www.uclm.es/mide/alcalanetart.pdf>, última consulta abril 2004)

\*[córdoba] Córdoba, Antonio: "PROPIEDAD INTELECTUAL, Comienza la andadura de 'Creative Commons' Surge un modelo de difusión y licencia que reescribe el concepto de propiedad intelectual" (<http://www.elmundo.es/navegante/2002/05/20/empresas/1021879870.html>, última consulta, abril 2004)

\*[suburbia]. Artículo extraído de la Web Suburbia. Este texto está bajo la licencia Creative Commons y concretamente: atribución-compartir por igual: [http://www.sindominio.net/suburbia/article.php3?id\\_article=108](http://www.sindominio.net/suburbia/article.php3?id_article=108)

\*[lápiz] Carpio, Francisco: Las otras poesías, entrevista a Fernando Millán, Revista Lápiz nº202, abril 2004, Págs.62-75

\*[nam june] Gardner, Paul: Tuning in to Nam June Paik, Art News, Vol.81, nº5, Mayo 1982, Pág.67 (citado por Ariza, Javier: Las imágenes del sonido (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003). Pág. 128

\*[monahan] Monahan, Gordon: Kinetic Sound Environments as a Mutación of the Audio System, Musicworks nº63, 1995. Pág. 7 (citado por Ariza, Javier: Las imágenes del sonido (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003). Pág. 128

\*[gaisberg] Day, Timothy: Un Siglo de Música Grabada (Madrid: Alianza Editorial, 2002). Pág. 48

\*[legge] Day, Timothy: Un Siglo de Música Grabada (Madrid: Alianza Editorial, 2002). Pág. 50

\*[pruslin] Day, Timothy: Un Siglo de Música Grabada (Madrid: Alianza Editorial, 2002). Pág. 164