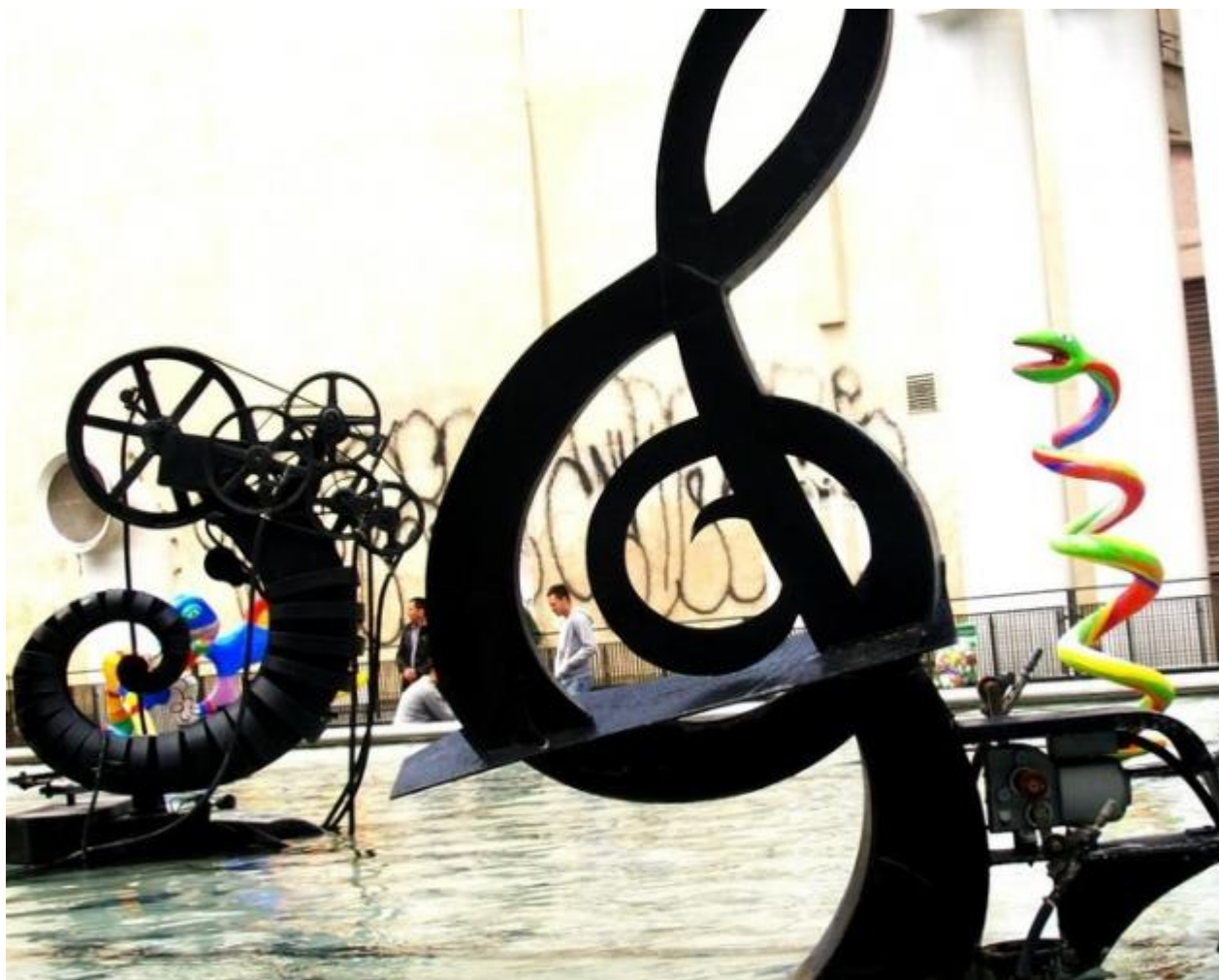




Música y geopolítica

Política Internacional, 20/04/2015



¿Cuál es la influencia de la música pop sobre las relaciones geopolíticas actuales, y por qué las representa tan bien? He aquí un sujeto creativo e instructivo. Este texto

nació de una exposición realizada en el curso de geografía política de la Universidad Panteón - Sorbonne (Paris-I).

La fuerza de la pop, tiene en definitiva, una estructura particular: en superficie el carisma artístico, y en profundidad las condiciones económicas; Al instante de una escucha individual es encantadora, en hueco, un contexto memorial que se arraiga al colectivo. Y ya que reposa en el carisma y el encantamiento, puede dispensarse del lenguaje para comunicar. Es ontológicamente consensual el como trae a cada uno sobre su campo, hasta si se trata de polemizar allí. Hay por cierto un aspecto generacional innegable en el problema de la fuerza de la pop, que viene para participar en la constitución de un contexto memorial: ciertas músicas, como el reggae, fueron unos "ritos de paso", que contribuyen a la formación de una identidad reivindicada. Pero es siempre en un continuum histórico que vienen para colocarse estos instantes tan identificables y particulares. La música pop es un compañero de las generaciones. Contribuye forjando las estructuras mentales e identitaria de una población.

Dicha CULTURA DE MASA "pop", abreviatura de popular arte, es la expresión de todo lo que es difundido por la imagen, por el sonido y por los medios de comunicación (periódicos, televisión, cine, publicidad, Internet) y lo que tiene como objetivo es suscitar el interés más grande y popular posible. Desde los años 1930, todos los modos y los estilos artísticos se comercializan como productos comestibles, sometidos a un sistema industrial de consumo y a un contexto sociológico nacional. La música pop se enriquece desde entonces de corrientes múltiples y musicales. Del rock en el cold-wave, del progresivo al alternativo,

del punk en el shoegaze, del motown a la electrónica, engloba la música multimedia desarrollada desde que fue posible hacerla por innovaciones tecnológicas como la creación de la radio luego del vinilo.

Es decir, de una parte, la música pop no existe sin un contexto tecnológico y económico, y por otra parte que tiene una influencia cultural innegable. No obstante, no se trata de un "sentimental power" clásico, para repetir el término de J. Nye, porque el Estado, si desea aumentar su magisterio cultural fuera de los límites de su territorio, no puede apenas decidir de modo unilateral el método de producción o de expansión. De verdad, la música pop pone frente a frente las políticas culturales de un Estado, los objetivos de producción de las etiquetas (mayores o independientes) y el estado de un mercado de producción de bienes y servicios. A partir de relaciones de fuerzas políticas y financieras, a partir de la movilización de una industria nacional en la búsqueda (investigación) de las Nuevas tecnologías de la información y de la comunicación (NTIC), el atractivo cultural de la pop puede ejercitarse.

La música pop es pues a la vez el aliso a partir de la cual pueden evaluarse (estimarse) las veleidades "imperialistas" de un Estado y un viático privilegiado de estas mismas veleidades. La música pop representa las relaciones de fuerza geopolíticas de las fuerzas mundiales tanto como influye sobre ellas: es preformativa, en todos los sentidos del término. ¿También conviene preguntarse cuál es la influencia de la música pop sobre los relaciones geopolíticas actuales, y por qué las representa tan bien?

LA FUERZA POP POR EL MITO DE SUS ORÍGENES

Al imaginario colectivo nos legó una concepción mítica del nacimiento de la pop. Entre artistas rebeldes, valentía musical, innovación desenfadada, emulación de los años 1960, la pop junta de golpe su imagen al heroísmo de la juventud, al fervor de una reivindicación libertaria.

Estas representaciones comunes testimonian el poder asombroso de una corriente musical cuya fuerza evocadora viene para enmascarar a los actores que laboran detrás de ella. Y para borrar su contingencia, pues preservar su influencia de toda contestación, que la acondicionaron sin cesar. ¿Cuáles son los factores esenciales de su aparición?

El primero es simple: es la innovación técnica. Contrariamente a la idea recibida, las herramientas (instrumentos) de la pop surgen antes de la Segunda Guerra mundial, y participan en una desigualdad de hecho entre diferentes territorios. El disco vinilo en primer lugar, fue desarrollado a partir de 1922, en su forma 33 vueltas. En cuanto a las 45 vueltas, hay que esperar la postguerra. De facto, la pop se hace un arte del succino y anclado en un contexto de comunicación. Las técnicas del sonido, particularmente el desarrollo de la estéreo también contribuyen a la fuerza de seducción de la pop. No es anodino que el álbum considerado como una de las primeras obras de música pop fue Pet Sounds, Beach Boys, en 1965, que fue propuesto en dos versiones: el uno mono y el otro, estéreo, lo que era inédito.

Estos ejemplos ilustran el hecho de que son en primer lugar los criterios técnicos que determinan la producción de la pop. Y éstos reenvían un contexto geo-económico.

Para producir vinilos, hay que tener acceso al petróleo. Pero hace falta también que una estructura particular de mercado para su colocación. Se trata al principio de monopolios, que tienen el control del sector de producción: les llamamos los mayores. Estas compañías son llamadas así porque el disco es sólo una rama de sus actividades, y existen en paralela de compañías más pequeñas, "las etiquetas independientes". Los mayores controlan (dominan) sobre una red internacional y un eje vertical, todas las etapas de producción de la música, del estudio del sonido, hasta la posesión de una cuadra de artistas -casas- nos dice Barbara Lebrun. Al lado del mayor Columbia y EMI, ambas llegadas del cine, Decca fue la primera empresa que va únicamente ha dedicarse a la producción, a la comercialización y a la promoción de sus artistas. Contribuye creando "Star-system". Si la cultura pop se quiere como una contracultura, no sostiene sin embargo las etiquetas independientes que se consideran disidentes de un mercado monopolístico: lo demuestra la actitud de D. Bowie o Beatles, que firma con Warner o EMI.

La razón del éxito de la pop no es reducible a la instauración de una estructura de mercado. El Estado acompaña la estructuración de los mercados, de una parte financiándola, por otra parte promoviéndola. En Francia, el Oficio de Radiodifusión-televisión francesa (ORTF) instaura en 1964 el Hit-parade, en el registro de las variedades. Los poseedores de la contracultura se organizan en revistas críticas. La corriente representativa de esta mentalidad es la corriente psicodélica, cuyo lugar emblemático fue Abbey Road, entre los años 1967 y 1972. Abbey Road que es principalmente subvencionada por el Estado británico. Las emisoras piratas fueron prohibidas debido al incumplimiento de los modos de producción del mercado, porque producían y difundían por órganos independientes, donde el Estado no podía ganar ninguna renta (sobre las ventas y los rendimientos) y ningún crédito, sino en ningún caso para su música. Si, más tarde, el punk desarrolla la idea de una pop anarquista, no queda de allí menos que los escándalos que serán rápidamente perdonados a la vista externalidades positivas que generaban en Londres: subida considerable del turismo, y presencia popular fuerte en el mundo entero.

EL POP DE LA GUERRA FRÍA

Son pues criterios políticos y económicos que abrieron la vía a la música pop. Eso quiere decir que en última instancia, es la permisividad del Estado, sobre los planos económicos y culturales que es la condición absoluta de su desarrollo. Entonces, resulta que, en el contexto de Guerra fría (1947-1990), la música pop fue una puesta ideológica de peso.

La pop es la cara de un liberalismo afirmado cultural y económico. Su cuna naturalmente es el bloque occidental, con una ventaja neta para el Reino Unido y los Estados Unidos, y las zonas urbanas. Los poderes en cada sitio (plaza) toman en consideración el poder económico de las industrias culturales y del arte como la expresión social, desde el principio años 1970. Del 1964 al 1979, el gobierno británico y laborista, animaba por ejemplo la creación de cooperativas de trabajo, bajo tutela financiera del Estado. Existe no obstante una disparidad de hecho: en el interior hasta del bloque occidental, las relaciones centros-periferias se instauran: los grandes estudios (Sun, Abbey, Versalles) están en la ciudad, dónde bulle el caldo de cultivo pop teóricamente contestatario.

Se alinea con un claro antagonismo con el Este. La geopolítica de la pop es la de las fronteras. Porque es en las interfaces que se juegan lo esencial de los intercambios entre una zona liberal, y una zona socialista, donde los habitantes son encantados por esta música. Dos ejemplos son luminosos. La primera interfaz, es la de Berlín este. Durante su primer período berlinés, D. Bowie, que encuentra a Iggy Pop y Lou Reed y forma el " círculo de Berlín " paso al este: hará durante un mes el encuentro de un espacio compartido entre el entredicho y la seducción total enfrente de la pop occidental. Su testimonio es precioso en lo que descubre que, en la intimidad, es en el oeste que gira sobre los platinos.. La pop pertenece al espacio íntimo, refuerza una guerra que mata a falta de ser silenciosa.

El otro ejemplo es el de Vietnam. De una parte, durante la guerra de Vietnam, en desmadre lleno de rock, los habitantes (urbanos) que pudieron oír las últimas novedades americanas (Doors o J. Hendrix, para los más célebres). Por otra parte, las numerosas investigaciones pudieron poner en la luz la existencia de una producción local, en particular debida a una diáspora china fuerte, exiliada de su país, porque no corresponde a los cánones de la revolución cultural preconizada hasta mediados de los años 1970. Un álbum reciente de música electrónica compila algunas piezas de lo que será una edad de oro frustrado, encuentra entre un sistema armónico asiático tradicional y los estigmas de la presencia americana (Onra, Chinoiseries).

Por su fuerza, que se extiende hasta marcos muy íntimos, la hegemonía pop-occidental atrae. Habría que sin embargo abstenerse de truncar la complejidad de la producción pop en contexto socialista. El paradigma centro-periferia parece pertinente para dar cuenta de la situación de la pop al este. En estudio sobre el sistema cultural socialista, Zhuk, nos dice que a partir de L. Brejnev, la creación por la pop de " occidente imaginario " difiere según la situación geográfica del lugar. Si los principales órganos educativos ideológicos (como la organización de juventud comunistas Komsomol, el Partido, los sindicatos) y de vigilancia (KGB) no supieron prevenir ni supieron contener " la influencia pestífera de Occidente ", es en parte porque el lugar donde se ejerció la fuerza de la pop fueron las ciudades dónde la juventud y los ejecutivos se formaban. Así, paradójicamente, en la ciudad de Dniepropetrovsk (sudeste de Ucrania), cuyo papel afirmado era forjar los altos ejecutivos soviéticos del poder, empezando por L. Brejnev, hasta el primer ministro ucraniano Ioulia Timochenko pasando por el

expresidente Léonid Koutchma, esta ciudad a concentración fuerte de nomenklatura era un alto lugar de la pop: ¡ se trata del lugar de intercambio de vinilo el más concurrido después de Moscú!

Además, existía al este búsquedas musicales, unas veces patrióticas (y permitidas por el partido), y otras disidentes, y otras innovadoras. Patrióticos: ya que el rock podía ser popular, y mientras no estuvo considerado como la manifestación de un " nacionalismo burgués ", fue animado en el tejido asociativo de Komsomol. Disidentes: porque los años 1970 marcan el retorno de la religiosidad popular, incluido entre los partidarios del rock, estimulada en particular por el éxito de la ópera rock "Jesus Christ Super Star", de Andrew Lloyd Webber. ¡ El " consumo antisoviético de productos de cultura religiosa " (según una definición de un oficial de la KGB de esta ciudad) fue facilitado por grupos bautistas, entre los que algunos fueron tolerados! Por fin innovadoras: Bowie mismo lo dirá, cuando quedará para su período berlinés tal, como se le oye hoy entre 1974 y 1977, donde escribirá el álbum Heroes y Low: La cuna de la música electrónica es Berlín este. Conjuntamente en Krautrock se desarrolla una música racional, regular y numérica, alrededor de una ideología de la reunificación de Europa, fuera de las emociones y las desestimaciones humanas. La partida de nacimiento más evidente es Trans Europe Express, de Kraftwerk, cuyas primeras palabras repetidas el infinito son: "Europe Endless". Es allí la cuna de toda la música electrónica, de la música techno (que agarra de la madurez en Atlanta) al ambiente (que Brian Eno desarrolla en su "factory" de Berlín).

POP Y ESTRUCTURA ECONÓMICA

El socialismo no sufre unilateralmente la hegemonía pop anglosajona: simplemente la reniega, porque se acompaña de una estructura liberal de mercado que no puede permitirse bajo pena de destruir el hilo tenue de la coerción soviética. Pero del lado del bloque occidental, el mercado de las etiquetas conoce a lo largo de los años 1970 y 1980 de los trastornos importantes, que matizan la preponderancia y abren las perspectivas.

La crisis de 1973 es el punto de partida de estos trastornos. El aumento súbito del precio del petróleo, y por consecuencia del coste de fabricación de los vinilos, debilita a los mayoristas. Deciden entonces fraccionarse según la estructura de las etiquetas independientes, que disponen de equipos de ingenieros no intercambiables. Por otro lado, el discurso a vocación independiente de ciertos productores fue sostenido por la recuperación económica que siguió la crisis. Así como lo recuerda B. Lebrun: " el ralentí en la economía del disco sólo fue provisional, ya que la competencia entre mayores desembocó en una baja de los precios que progresivamente reactivó el consumo. " Desde 1976-1977, las ventas de discos recobraban la tasa de 1973, y 1978 fue el apogeo de ventas en volumen, jamás igualado después: alcanza 1, 85 mil millones de discos vendidos en el mundo.

Este aumento general no debe enmascarar la fragmentación interna del mercado del bloque del oeste. Es durante los años 1970 que aparecen los discursos neomarxistas, que repiten los discursos desarrollados en los años 1930 por Adorno y la escuela de Francfort. Si expresan allí el miedo de una estandarización de los bienes culturales. Se definen en "resistencia" contra esto " monopolio cultural ", para repetir los términos del dueño de Francfort, y preconizan el registro de las corrientes como el punk pero también el rock progresivo, en el que el formato impide toda radiodifusión. En 1973, las etiquetas independientes representan el 47 % de las cuotas de mercado de la industria del disco. En 2011, no representan más que 10 al 13 %. Es en 1975 su número culmina: volverá a bajar rápidamente. Los más célebres son, para los británicos: Rough Trade y Play It Again Sam, para Francia, que saca provecho del alce de su vecino, Bondage y Amplificator.

Más allá de esta contestación neomarxista que gana el oeste en el momento de la repercusión de la crisis, los años 1980 desarrollan un nuevo paradigma de las luchas de potencias en hacerse una plaza.

Gorbachev trata después del 89, de controlar los " órganos de pedagogía " soviéticos. Para el período 1980-1990, seis compañías detentan el 90 % del mercado del disco en el mundo: BMG (Alemania Occidental), EMI (GB), PolyGram / Philips (Países Bajos), Sony (Japón), Time / Warner (Estados Unidos) y Universal (Estados Unidos). Vemos dibujarse bien los polos de la Tríada, y esbozarse un crucero Norte / Meridional, con anticipación a las tesis " post-guerra fría " de los años 1990.

Así, a través del estudio de la estructura del mercado, observamos que si la fuerza histórica está al oeste y más

particularmente en el Reino Unido, el bloque pop occidental no fue tan unido. Este estudio corto y histórico del fenómeno pop permite mostrar cuál fue la cara reveladora de las relaciones de fuerza y de atracción que se producían desde un punto de vista económico y cultural, lo mismo que el económico.

Pero lo que no permite elucidar, es por qué el bloque este fue tan refractario a la pop. El hecho esencial es posiblemente que la pop instaure un modelo particular de comunicación y de división (reparto) de la información popular clave primordial de la fuerza geopolítica internacional de un Estado en los años R. Reagan (1981-1989).

POP Y MODELADOS POPULARES

En primer lugar, hubo una interpenetración de los mercados de las etiquetas y de los medios audiovisuales en el curso de los años 1970, que vinieron para constituir gigantes, actores privados y cuyo estado puede controlar sólo el carácter lícito, financieramente. La estrategia introducida por Warner en el curso de los años 1970 fue construir "organizaciones multidivisionales por las cuales las empresas se hacen unas "federaciones de etiquetas". Así la división música de Warner-Bros rescata sucesivamente tres de las etiquetas independientes más innovadoras: Atlantic, Electra y Asylum. El descubrimiento de talentos pues es externalizado ya que las etiquetas compradas guardan una autonomía estratégica pero siempre son relacionadas con la casa matriz. Paralelamente, se hace la sociedad más rica de producción cinematográfica y de rodajes de los Estados Unidos. En 2009, nos encontramos algunos tipos en la misma configuración que al principio de los años 1950. Los 4 Mayores se reparten el 80 % del mercado de la música registrada (en valor) y acaparan casi todas las plazas de los top 50.

En segundo lugar, canales audiovisuales se desarrollan, que transportan el sonido y la imagen y los juntan. La cadena MTV es lanzada el 1 de agosto de 1981. Difunde inmediatamente, tantos medios que se consideran underground y marginales a tales como el hip hop y el rap que los de la vanguardia, sea americana (Talking Heads) o continental (Brian Eno). A partir de 1995 sufrirá una inflexión dance de su contenido, más comercial. Pero durante 1980, la cadena pop e internacional, es un vector inédito de reivindicaciones identitaria y de búsquedas febriles. Esta cadena americana viene para fundar duraderamente la dominación de los Estados Unidos en el campo de la pop, paradójicamente más reivindicador que jamás: altermundialista con world, internacionalista con wave, desesperado con las declinaciones rock, humorístico y autocrítica con la vanguardia y sus sintetizadores.

Viene para asociar irremediabilmente en lo imaginario colectivo la estampería americana y la pop.

La primera imagen difundida por la cadena representa escrupulosamente el contenido de su programa: vemos allí a un cosmonauta plantar la bandera de los colores de MTV sobre la luna. Muestra toda la paradoja de su posicionamiento: ridiculiza un acontecimiento fundamental de la historia moderna americana, refiriéndose a eso, y así, lo refuerza en lo imaginario colectivo. Esta imagen subvierte el patriotismo lo mismo que lo refuerza.

La pop viene así para reforzar ciertas corrientes ideológicas, al orden del día sobre la agenda popular: el alter mundialismo patente de los principios de los años 1980 y el "African Trend" americano son el ejemplo. Por las actividades críticas y la interpenetración financiera de los campos populares y musicales, existe innegablemente un lazo estructural entre ellos. Y la pop construyó íconos, estilos: personalidades artísticas notables que existen sólo en el estado de caras populares y pop, particularmente en los años 1980: soñaremos con Príncipe, Michael Jackson... Permite crear una base común y cultural, unida a un contexto géo-cultural: ella creó lo que Deleuze y Guattari llaman el "territorio pop", y lo que Lévy define como el conjunto de las creaciones de una cultura de masa, es decir universalmente accesible en potencia, y que viene para forjar un imaginario colectivo donde permanecen contenidos los detractores y los protectores. La pop instaure este nuevo territorio, abstrae, imagina, donde los que incluso se oponen se sitúan también en este territorio. Este territorio es abstraído, ex-nihilo, pero ciertamente no ad hoc: la tecnología americana y las caras que transporta la postura de hegemonía enfrente del resto del mundo. Es sobre las modalidades de este territorio que serán progresivamente libradas las informaciones: en 1982, el presidente de la CNN, durante una conferencia, explica: "nuestros reportajes de información deben ser más ritmados, cortos y

accesibles; deben captar la atención de cualquier observador ". La información decae también según la pop.

Aceptar la pop, es aceptar un liberalismo de hecho sobre el campo de la información y de la cultura, así como los contrapoderes asegurados en contestaciones inevitables o la aparición de ídolos carismáticos. Es completamente el " territorio pop " inmaterial que plantea problema: es improbable. Tal estado de hecho se revela de una peligrosidad insondable para un poder socialista, y una arma estratégica inestimable para los poseedores del liberalismo cultural.

EL POP FRENTE AL MUNDO NUMERICO

Sin embargo, el acontecimiento que marca el pop durante 1990 no fue tanto la caída del bloque soviético, como la aparición de Internet. Tuvo dos efectos, falsamente paradójicos: primero fragmentó el campo de la música pop dejando libre la difusión de materiales audio-visuales privados y a una actividad de crítica más extensa. Entre 2001 y 2009, consideramos que el número de blogs de críticos sobre la Red ha sido multiplicado por 2600. Esta cifra es poco segura, entendido las dificultades metodológicas para establecerla. Sitios como Youtube (creado en febrero de 2005 en los Estados Unidos) o Soundcloud (en agosto de 2007, en Estocolmo) permiten publicar gratuitamente composiciones, hacerse eventualmente reparar por un mayor número de gente generalmente independiente. Tal avance en la práctica del mismo Internet, el del cloud-computing, conjunto a innovaciones de órdenes técnicas y numéricas, permite un desarrollo por todas partes géneros musicales: Evoluciones musicales y semánticas como el dubstep, el new-flok, el sky-flok, el new-shoegaze, el psyche-organic lo demuestran.

No es sorprendente que esta fragmentación del campo de la pop, tanto desde el punto de vista de la crítica como musical se haya acompañado de su fortalecimiento. Si ciertos críticos claman el fin de la historia, de las " grandes obras " y " grandes trabajos ", a causa de un campo demasiado fragmentado, o cuyas líneas de fracturas no serían bastante visibles o más importantes. A fuerza de comprobar que la cantidad de títulos producidos y difundidos es probablemente más importante que la del POP (ninguna cifra permite demostrarlo sin embargo).

Ya que la oferta se diversificó, el campo se extendió y acoge a más agentes. La pop no se contenta con influir y con informar, en todos los sentidos del término, los medios de comunicación, intentan ordenar con Internet y de desempeñar allí un papel. La "trampa" dulce de la pop pues se cerró: engloba en lo sucesivo un conjunto de rutinas y de destreza. Propone modos de comportarse, de hablar, de jugar, de estilos, que son tantas microdisciplinas como seducciones. La música pop, que se acompaña de imágenes y de contextos que forjó se revela una fuerza dulce de una fuerza rara.

También, por los contextos que presupone, por su propio poder, la música pop es una puesta superior de representación de las geografías políticas de los Estados, en la actualidad. Queda lógicamente observar la distribución actual y los conflictos que genera en el mundo.

NUEVAS POTENCIAS DE LA POP

Diferentes nuevas fuerzas, también sobre los planos demográficos o económicos contribuyeron a las mutaciones y las transformaciones de la pop; reutilizando los modelos ya existentes, Estados como Brasil, supieron crear un nuevo género que todavía venía para enriquecer el campo de la pop (por ejemplo la influencia del rítmico Bosanova). El ejemplo que vamos aquí a desarrollar es el de Corea del Sur, que consigue instalar de modo sostenible sobre la escena internacional la corriente del Korean Música pop (k-pop). En efecto, la k-pop se hizo una subcultura verdadera en Asia, y más allá de las fronteras asiáticas.

Corea del Sur sabe hoy hacer su promoción en el extranjero, particularmente por el concurso de las Nuevas tecnologías de información y de comunicación (NTIC). El modelo surcoreano está basado en un cierto intervencionismo del Estado que se acompaña de una cultura empresarial, y desde hace poco, de una voluntad efectiva de promoverse en el extranjero. Corea del sur ampliamente hace valer su cultura (el presupuesto de este sector ha sido multiplicado por 6 desde hace 6 años, y las numerosas leyes han sido adoptadas para promover las industrias cultural, la televisión, el cine)

Si se suma la música, show tv y el soap operas, toda este exportación cultural pesó 4,2 mil millones de dólares americanos en

2011 y las previsiones para 2012 alcanzaron 10 mil millones. Corea del Sur hizo de la cultura de masa un nuevo eldorado.

Así como el mercado Coreano es limitado, los que promovía la k-pop decidieron que el mercado internacional debía ser su fin. Si los músicos cantan en inglés es también para darse a conocer. Cada canción atestigua paradójicamente de la voluntad de la fuerza internacional de Corea del sur y de su situación enfeudada a la hegemonía anglosajona lingüística y musical. En efecto, musicalmente, la k-pop es un fenómeno "típicamente "transnacional", porque se alimentó de la influencia de las músicas americanas (hip hop, rythm, blues). Otra particularidad de la k-pop, es que su éxito debe mucho a las redes sociales y a Web que popularizaron grupos como SHINee, Wonder Girls ... No obstante, este ejemplo de éxito coreano no se produce sin desarreglar los países vecinos. En efecto, como la ola de cultura de masa occidental era subversiva para el mundo comunista, la ola coreana lleva el mismo mensaje subversivo en Asia. Dos concepciones democráticas se enfrentan, todavía: en el sur, el modelo de la democracia liberal, y en el norte, el de la democracia socialista.

La pop depende de la influencia del Estado en su economía.

Bibliografía.

- "El rock, el origen de la democratización en la URSS? "Anna Zaytseva (Ideas para la Vida) .

-Sergei I. Zhuk, Rock and Roll en la ciudad de los cohetes: Occidente, la identidad y la ideología soviética en Dniepropetrovsk, 1960-1985, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2010, 440 p.

- "Majors y los independientes, Francia, GB, 1960-2000" Barbara Lebrun, Siglo XX, No. 92, 2006/4.

-Robert Burnett, The Jukebox Global. La industria de la música internacional, Londres: Routledge, 1996.

-David Looseley, The Politics of Fun, Oxford, Berg, 1995

-Emisiones France Culture, prensa cultural Antoine "vieja música" 02/02/2012 y "K-Pop para conquistar el mundo" 28/06/2012.
Emisión Frontier "de Corea del Modelo" 01/04/2012