

Apropiacionismo sonoro Radio Web Macba (RWM) organiza un programa dedicado a esta forma de creación que ha trascendido el ámbito experimental y se integra en todas las esferas de la música

La música está ahí fuera

ARNAU HORTA

La cronología del arte del siglo XX es, en gran medida, una sucesión de préstamos y fragmentos arrancados de la sustancia misma de la realidad. El collage, el *ready made*, la reproducción de la iconografía de la cultura de masas en el pop art o el empleo de materiales y procedimientos industriales en el arte minimalista son ejemplos de cómo, desde las primeras vanguardias, la apropiación suplantó a la representación hasta convertirse en quintaesencia del arte del pasado siglo. El tantas veces presagiado, enunciado y reformulado *fin del arte* ha sido una de las consecuencias colaterales de este tipo de procedimientos que persisten y que Donald Kuspit describe como "el principio organizador más indicado en una era marcada por la relatividad de lo artístico".

En la historia de la música, la apropiación es anterior incluso a la idea de composición. Antes de la aparición del primer sistema de notación, cualquier intercambio musical se basaba en la memorización y posterior reproducción de lo escuchado. No sería hasta finales de la edad media, con la consolidación de la figura del compositor y, con ella, la noción de autoría, que

la transmisión directa de la música quedaría poco a poco relegada a un segundo plano. A partir de ese momento, el nombre del creador y su música fueron inseparables.

Pero la verdadera *problematización* del concepto de originalidad no tuvo lugar hasta principios del siglo XX, cuando el gramófono y la radio convirtieron la música en ubicua y esta pasó a engrosar un entorno mediático que ya empezaba a presentar signos de saturación. La grabación había desplazado defini-

Hoy cualquier música es posible sin ni siquiera sacar la guitarra del armario o levantar la tapa del piano. ¿Nos enfrentamos al 'fin de la música'?

tivamente a la partitura como forma de transmisión musical hegemónica y las consecuencias de este drástico cambio de paradigma no tardarían en manifestarse en la propia naturaleza de la música. Aún utilizando un sistema de notación más o menos tradicional, Charles Ives basó sus composiciones collage en la multiplicidad y la simultaneidad que caracterizaban la experiencia musical de principios del siglo pasado. En este sentido, Ives es una figura clave en la transición hacia una nueva forma de creación

musical, basada en la apropiación de los sonidos que configuran la dimensión audible del dominio público. Había nacido el *sample*.

Salvando algunas excepciones, los primeros experimentos basados en los nuevos soportes de almacenamiento sonoro estuvieron reservados a investigaciones como las realizadas por el Groupe de Recherches Musicales de Pierre Schaeffer en París o John Cage en Nueva York. Los hallazgos obtenidos en el ámbito de esta nueva van-

te del *mash up* (o *bastard pop*); de los *hits* radiofórmula de productores estrella como Danger Mouse o The Neptunes al *détournement* musical de resonancias situacionistas de artistas como John Oswald o Negativland. Hoy el apropiacionismo se manifiesta en el *mainstream* y en los experimentos más heterodoxos; puede ser pop o representar la subversión del mismo. Ahora más que nunca, cualquier música es posible sin ni siquiera sacar la guitarra del armario o levantar la tapa del piano. Así, ¿nos enfrentamos al *fin de la música* o se trata, más bien, de todo lo contrario?

A través de su proyecto radiofónico on line Radio Web Macba (rwm.macba.cat), el Museu d'Art Contemporani de Barcelona iniciaba el pasado 28 de abril *Variaciones*, una serie sobre la historia del apropiacionismo sonoro comisariado y narrado por el músico (apropiacionista, por supuesto) Jon Leidecker, alias *Wobbly*. A lo largo de seis capítulos (cuatro de ellos ya pueden escucharse en la web y descargarse en formato *podcast*), Leidecker, auténtico erudito de la materia, nos invita a realizar un recorrido a través de los principales acontecimientos que, desde principios del siglo XX y hasta nuestros

guardia musical se desplegarían, al ritmo de la proliferación y la democratización de las aplicaciones tecnológicas, en un sinfín de formas, estilos y géneros que acabarían por introducirse en todas las esferas de la música. Desde entonces y hasta nuestros días, la apropiación de los *sonidos fijados* (utilizando las palabras de Michel Chion) ha dado lugar a creaciones de lo más diverso: de la deconstrucción turnabilista de Christian Marclay o Otomo Yoshihide a los *bootlegs* rompepistas de Girl Talk, máximo representan-



La política de la apropiación sonora en John Oswald

Crear con música ajena: ¿robo o creatividad?

CHRIS CUTLER

La música ha evolucionado como arte de la desaparición. Su materia —el sonido— es *acontecimiento* puro que se desvanece en el momento mismo de su ser. En tanto que arte *interpretativo*, está basado en la presencia y el tiempo compartido. Y en sus formas más sencillas e inmediatas, siempre ha dependido para su producción y reproducción de la (muy falible) memoria humana, que no deja ningún rastro objetivo. Tales músicas representan un capital social más que individual; florecen en economías dotadas y comunidades pequeñas, y con ellas nació la idea de la música como un bien colectivo compartido. Por lo que se refiere a las

desventajas, las formas que pueden adoptar están muy limitadas por la capacidad de la subjetiva memoria humana; y por esa razón la escritura tuvo un efecto tan espectacular cuando se aplicó a la música, no sólo ampliando la memoria disponible, sino también externalizándola.

La escritura estableció una paleta visual permanente para los compositores y una plantilla fija y precisa para los intérpretes. Y, aunque la notación no puede captar el propio sonido, sí que fija planos e inscripciones en una forma que dura potencialmente para siempre y deja registros materiales susceptibles de ser firmados, catalogados y poseídos. Con la escritura nacieron



Variaciones. Una muestra d'apropiacionismo sonoro

MACBA
BARCELONA

Conciertos de John Oswald (18 de febrero), ErikM (25 de marzo) y People Like Us (22 de abril). Más información: www.macba.cat

A la izquierda, imagen de una actuación de People Like Us presentando su trabajo 'Genre Collage'.

A la derecha, actuación de ErikM

FOTOS ARCHIVO / K. SUST



días, han configurado la cronología de la apropiación sonora. De Ives a Terry Riley, de Schaeffer a Grandmaster Flash; ningún nombre se queda fuera de este riguroso y exhaustivo repaso a la música hecha a partir de otras músicas.

A falta de sólo dos capítulos para finalizar *Variaciones*, el 18 de febrero se inicia la primera parte de un programa de actuaciones en directo dedicadas al apropiacionismo sonoro. El primer artista en visitar el auditorio del Macba será John Oswald, creador de la composición *plunderphonica* (la traducción sería algo así como *saqueo-fónica*) y uno de los artistas más para-

digmáticos de la apropiación musical. Realizadas enteramente a partir de la música de otros, las creaciones de Oswald recogen el *detritus sonoro* generado en el marco del sistema capitalista para reconstruirlo a partir de diversas técnicas y devolverlo después al continuum sonoro de nuestra realidad sobremediatizada.

Seguirán ErikM y la creadora de collages audiovisuales Vicky Bennett (People Like Us), cada uno representante de un ámbito específico de la práctica apropiacionista, una forma de creación musical que, desde hace años, representa más que una simple alternativa. |

los derechos de autor. La imprenta, por su parte, alumbró la orquestación planificada, la complejidad extrahumana; una división extrema del trabajo y una cultura que privilegió el genio y la originalidad por encima de la familiaridad y la tradición. Sólo limitadas por lo que podía codificarse visualmente, las formas y complejidades posibles de la música experimentaron una enorme expansión.

En 1877, en el umbral de otra revolución mnemotécnica, coexistían los dos sistemas, espejo de los orígenes de clase de sus protagonistas: por un lado, las músicas nacionales y tradicionales (como el flamenco) con profundas raíces en la colectividad; por otro, la música clásica o culta, una especialidad revestida de genio, originalidad y posesión. Fue en el terreno gris de la *música popular* donde ambas compartirían su ADN, donde se explorarían sus puntos comunes y se enfrentarían sus incompatibilidades.

Un nuevo sistema de memoria lo cambió todo: la *grabación sonora* no sólo conserva el propio sonido, sino cada matiz individual de

una interpretación. Sin embargo, no está limitada a las interpretaciones, ni a la propia música; recuerda y hace disponible *cualquier* sonido, lo cual incluye –por definición– las obras ajenas ya acabadas. Y ahí surge la fricción. En la época de la grabación sonora, la música deja de ser la forma mediante la cual el sonido es objeto de la manipulación estética y se convierte en un subconjunto de una categoría más grande que abarca y explora *todos* los sonidos: musicales, ambientales, sintetizados y procesados. Y, del mismo modo que una fotografía de una fotografía sigue siendo sólo una fotografía, la naturaleza idéntica de las grabaciones abre también el sonido a funciones más complejas y críticas siguiendo la senda del fotomontaje. Así como las fotografías son presa en todas partes de las tijeras, también las grabaciones fragmentadas y desencarnadas surgen constantemente sin ser solicitadas, al amparo de los medios de comunicación, por los altavoces: escombros sónicos con los que estamos obligados a vivir.

Una estrategia para recuperar el control podría ser hacerlos propios, reconstituirlos como materia prima y luego trabajar con ellos. Esas fueron las intuiciones de John Oswald: primero, reconocer que el sonido cuenta historias más allá de las categorías de la música; y, luego, demostrar, mediante la manipulación directa, que los artefactos culturales pueden desviarse, reconvertirse en comentarios sobre sí mismos y las culturas que los albergan. Para el oído grabador, todos los sonidos son iguales; para el oído grabador, lo que está cocinado también está crudo. En este terreno, Oswald comparte sus propuestas para escuchar y crear; y ello de una forma nueva que invoca y revela el poder del nuevo sistema mnemotécnico. Partiendo sólo de grabaciones existentes de obras ajenas, Oswald no *origina* nada, no precompones nada, no toca instrumentos ni demuestra técnicas interpretativas u originales. Y, sin embargo, a partir de materiales familiares y en apariencia agotados, produce significados nuevos y experiencias novedosas

que remiten directamente a culturas auditivas compartidas donde la música, plena y fragmentada, circula, es combinada y modificada, y luego devuelta al acervo común.

En una política y una cultura que siguen imbuidos de los valores de las tecnologías anteriores y determinados por sus estructuras legales, tales obras no son permisibles, como puso de manifiesto en 1989 el disco de John Oswald *Plunderphonics*, una pionera demostración del método y de su poderoso potencial. Aunque nunca se vendió (sólo se envió a las emisoras de radio y a la prensa), fue recibido con amenazas legales y se ordenó la destrucción de todas las copias accesibles. Cuando cambia el modo de la música, se sacuden los muros de la ciudad. El caso es que el poder productivo de la grabación sonora no puede conciliarse con una legislación y unas convenciones que pertenecen al pasado. O replanteamos lo último o perdemos lo primero. Oswald es partidario del cambio. |

TRADUCCIÓN: JUAN GABRIEL LÓPEZ GUIX

Chris Cutler (Washington, 1947) es percusionista, compositor, letrista y teórico musical. Es autor de 'File under popular' (1984), un libro sobre la teoría política de la música contemporánea. Dirige el sello Recommended Records y es el editor de su revista, 'R&R Quarterly'

A la izquierda, retrato del músico canadiense John Oswald