



Models estructurals. De la música i l'art.

Martí Manen

A vegades, sembla convenient mirar d'altres contextos de creació per tal d'entendre el funcionament del propi. El context artístic té les seves pròpies dinàmiques de funcionament, però resulta possible establir paral·lelismes amb d'altres sectors que tenen certs elements en comú. Un dels fets definitoris del context artístic és el treball amb continguts immaterials. La creació artística, la producció de sentit, o el fet d'oferir plataformes de plantejament crític són elements que conformen l'espai d'acció de l'art contemporani. És innegable que l'art participa també d'un recorregut a l'entorn i la seva objectualització (entenent aquesta objectualització des de la perspectiva de l'obra d'art com a bé de consum, i també des de la comprensió del fet expositiu com a material "físic" per a la mediació) però sense la creació immaterial ens trobaríem davant d'una situació absolutament diferent.

És a partir de plantejar l'art com a producció immaterial que es poden establir, de forma constructiva, paral·lelismes amb d'altres sectors per tal de comparar maneres de fer i per reconèixer si és possible establir formes d'hibridació. El món de la programació informàtica i, el cas del que en aquest text ens ocupem, el context de producció musical, ofereixen elements d'interès i possible anàlisi des de la situació artística.

El sector musical es troba dividit en infinitat de múltiples escenes, amb diferents graus de professionalització, lligam amb l'economia dominant, vies d'experimentació i comunicació amb els seus usuaris. El sector musical en

general és, en aquest moment, en una situació on és necessària també una redefinició. La redefinició en el context musical no parteix dels mateixos elements que la que es realitza en el sector de l'art contemporani. L'art contemporani, per la seva pròpia definició, tendeix a ser més inestable, més crític amb les seves pròpies estructures, tot i que el sector musical –que no la indústria- sembla ser més permeable i amb capacitat per definir forma i continguts sense massa problemes.

El canvi de paradigma que suposa l'evolució tecnològica ha demostrat, de moment, la falta de flexibilitat del sistema oficial a l'entorn de la comercialització de la música. Les grans discogràfiques sembla que observin un panorama desolador on els consumidors deixen de consumir el producte que ha estat servit, sense variacions, durant un període de temps llarguíssim. Les grans companyies discogràfiques semblen acceptar la “derrota” seguint models de funcionament més propis de l'imperi romà que de l'actualitat que ens envolta. De tota manera, és necessari insistir en que no es pot resumir aquesta situació en simples tòpics, ja que és més complicat del que sembla. Com a apunt, és un bon exercici observar qui són els que produeixen no només les eines de reproducció sonora sinó també els sistemes d'enregistrament (o per posar només un exemple, Sony es troba en el camp de les discogràfiques, però podem comprar ordinadors, cd's verges d'aquesta marca i fins i tot reproductors de mp3, aquest format que sembla ser l'heretgia màxima en forma de codi si analitzem segons quins comportaments.

L'evolució tecnològica obliga a repensar totes les estructures que sostenen el mercat “oficial” del sistema a l'entorn de les músiques populars. Obliga, sobretot, a replantejar el model que ha dominat el consum personal de la producció sonora. Les grans companyies brillen per la seva falta de flexibilitat, per la impossibilitat d'acceptar la modificació del context i, sobretot, per estar allunyades del l'element definitori del sector. O sigui, la música.

Les grans companyies s'han convertit en les màquines perfectes per a la producció i distribució de productes. Sense importar massa si el producte en sí és A o és B. Ha estat més important establir vincles directes i de control amb els agents mediadors (en aquest cas radios i televisions) per tal de programar què és el que s'oferia, i establir també un lligam amb el sistema polític (utilitzant la típica estratègia de la gran companyia, que es pot permetre el luxe de tractar els governs amb superioritat, per la seva condició transnacional) per permetre beneficis immediats (a través de la reduccions en les seves obligacions fiscals, o mitjançant la creació de taxes específiques per a compradors, com el discutit cànon que es paga per a cada cd verge que es compra, independentment que això pugui ser també un benefici per al creador).

Si pensem ara en el context de l'art contemporani, podem trobar també aquesta mateixa distància amb el fet creatiu en models institucionals tradicionals. Els grans museus, per la seva manera de funcionar i el seu ritme de treball, utilitzen un tant per cent més que elevat en tasques de gestió o política, més que no pas en replantejar-se el seu material de treball. La necessitat de construir productes porta a no tenir temps per a repensar-se a un mateix i, poc a poc, les institucions tradicionals es van desconectant de la realitat contextual, del dia a dia del sector artístic i, en última instància, del que passa a les sales d'exposició de la pròpia institució.

De tota manera, i tornant a la música, aquesta situació que viuen les grans companyies discogràfiques no afecta la creació musical. La voluntat creativa segueix activa, prescindint del dramatisme que transpiren les multinacionals. I aquesta activitat s'ha vist potenciada, o si més no ha agafat altres aires, en alguns dels microsistemes de l'espai musical.

El pes específic, parlant per exemple de microsistemes de caire experimental, es troba en el segells. Els segells discogràfics s'han convertit en les estructures "paraigua" per a la realització de projectes que proposen elements innovadors.

El segell, com a marca identitària, es pot permetre l'experimentació amb algun dels seus components.

Els segells independents han vist en la xarxa d'Internet un eina per a la seva internacionalització. El treball local és realitza amb connexions internacionals, la distribució s'agilitza i s'han creat nous agents de mediació. El segell musical és una entitat amb la que és difícil fer un paral·lelisme amb algun dels estaments del sector artístic. El segell marca una identitat, reconeix un sector d'usuaris com a propi, crea una mena de comunitat al seu entorn, o participa d'una comunitat major. Es defineix a través dels seus continguts i de la seva trajectòria. D'alguna manera, podríem dir que un segell és una estructura flexible, quelcom que necessita conèixer que passa en el seu context per tal de donar el seu punt de vista.

La democratització de la tecnologia (és difícil vincular els termes democràcia i tecnologia) ha facilitat l'aparició i el manteniment d'un número elevat de nous segells. Les despeses de producció es redueixen, les tasques i despeses de distribució es minimitzen i, en canvi, el pes recau llavors en la recerca d'una identitat i d'un context de treball. Els segells independents han deixat de treballar "independentment" els uns dels altres, creant plataformes de trobada, espais de contacte real on oferir i intercanviar, ara sí, contingut immaterial. Els segells independents han aconseguit crear una xarxa d'esdeveniments, a partir d'un format com el festival o l'encontre, vinculada a d'altres espais de creació.

Sota aquesta perspectiva, és destacable l'exemple de Mego: Mego s'ha convertit en un segell gairebé mític. Els artistes presentats sota l'etiqueta de Mego són respectats en la seva escena: Russel Haswell, Florian Hecker, Takeshi Furumoto, Farmers Manual, Evol... Però també resulta interessant de l'exemple de Mego, que ja abans de l'aparició d'un format com mp3 va decidir quina seria la seva relació amb la xarxa. La xarxa s'entén com un espai de visibilitat i de consum directe. Si es facilita aquest consum directe, si s'ofereix d'una forma

regulada, els rendiments apareixeran per una altra banda. Mego va crear un subsegell com Falsch. Falsch oferia la possibilitat d'escoltar tot el material sonor que formava part d'aquest segell on-line. D'aquesta manera, Mego oferia no només material "extra" sinó que també mostrava una actitud, una voluntat de cuidar la seva audiència, de fer-los partíceps del seu ideari. Falsch no va fer gens de mal a Mego, més aviat el contrari. Fent una comparació amb el context artístic internacional, podríem dir que Falsch era com els Quaderns Portàtils del Macba, publicacions paral·leles que no es fan en paper, però que s'ofereixen com a complement per als usuaris del museu, tot aprofitant la xarxa i les seves possibilitats.

El mercat no ha estat el punt de partida de tota una sèrie de segells discogràfics (o ja no discogràfics sino directament sonors). La voluntat de comunicació ha estat més important, així com la de definició d'un propi context. Les col·laboracions entre els diferents agents actius del sector són habituals i, sota un clima de certa familiaritat i respecte, hi ha l'intent d'allunyar-se d'un model basat en la competència. És des de la col·laboració on s'experimenta, on es pretén evolucionar. És des del diàleg constant –Tornant a l'exemple de Mego, Mego es defineix ja més com un col·lectiu de persones de tot el món que constantment estan parlant entre ells – que s'arriba a la disseminació d'idees i continguts.

Evidentment, la xarxa és aquest espai pel diàleg en el context dels segells experimentals, però també ha estat necessari trobar espais pel contacte real, per la presentació dels processos de treball, per a l'experiència sonora en comú. És en aquest moment i davant d'aquesta necessitat on han aparegut una sèrie d'hibridacions amb contextos paral·lels, que han trobat en l'experimentació sonora un espai per a la seva pròpia definició i justificació.

És simptomàtic que diferents medialabs europeus suportin festivals de música experimental. D'alguna manera, la necessitat de redefinició que han patit els

medialabs ha portat a buscar continguts en d'altres esferes. El context dels segells independents, i especialment dels segells independents a l'entorn de la música experimental, s'ha convertit en un bon refugi. Els segells independents han trobat en medialabs, i també en d'altres institucions, plataformes per al contacte no virtual. Una seqüència d'events propicia la presentació del seu treball, entendent-se però que la producció necessita d'un temps continuu. La crisi del medialab apareix quan el material base per a la producció professional arriba a preus domèstics. Per posar només un exemple, avui en dia qualsevol artista mitjanament correcte que treballi amb video acostuma a tenir la possibilitat d'editar el seu material a casa. El medialab perd així una de les seves funcions definitòries: esdevenir l'espai per a facilitar les eines de producció. La sortida que han pres la majoria de medialabs ha estat, per una banda, anar cap a l'especialització (medialabs dedicats a robòtica, medialabs dedicats a emissió de senyal...) i per l'altra banda l'assumpció de que la producció era un terme prou ampli com per encabir-hi la producció de sentit.

Així doncs, davant la necessitat de redefinició d'uns, i la voluntat de contacte i de certa visibilitat dels altres, ens trobem amb l'aparició de diferents petits festivals que acaben marcant l'esdevenir del panorama d'experimentació sonora. Les necessitats d'ambdues bandes han facilitat l'hibridació de contextos. El que també cal dir és que el medialab, com a institució, és un element que acostuma a trobar-se entre diferents escenes i que pot acceptar fenòmens que no utilitzen exactament el seu llenguatge.

També és de destacar el fet que les institucions a l'entorn de d'art contemporani han vist, en aquest sector, un camp del que extreure elements per a la seva programació d'activitats. L'experimentació sonora treballa, en moltes ocasions, amb uns referents culturals i de pensament que són els mateixos que els de l'art contemporani. Llavors sembla prou lògic que les elucubracions de segells com Mille Plateaux a l'entorn de Deleuze acabin tenint la seva visibilitat dins del context artístic, o que un segell com KningDisk, amb material de Fahlström a la

seva butxaca i amb edicions pròpies del sistema galerísitic, tingui una bona recepció des dels espais artístics. Des del context d'experimentació sonora s'entén llavors el museu, o la institució que sigui, com un nou node en el que buscar aquest contacte humà. El museu, com a torna pel fet d'omplir la seva necessitat d'oferir activitats, serà la font de finançament de la que extreure els recursos necessaris. Les activitats sonores, de fet com tot el que s'etiqueti com a "activitat", tindrà un pes específic menor que d'altres formats. Això és positiu pel fet que possibilita un grau d'experimentació major, però també és innegable que és vist, sovint, com un element de segon ordre.

De tota manera, l'experimentació sonora necessita d'una recepció per part de l'usuari que potser no és la que s'ofereix des del format expositiu tradicional. L'exposició com a lloc tancat, l'exposició com a final d'un discurs, i fins i tot l'exposició com a plantejament conceptual no acaben de casar amb l'element experiencial del fet sonor, amb la voluntat de diàleg gairebé emotiu i, en el cas del context d'experimentació sonora que al.ludim, tampoc amb aquest desig de construcció col.lectiva.

En les grans exposicions de caràcter internacional que s'han realitzat des del context artístic, a l'entorn d'aquesta temàtica, ens hem trobat amb sol.lucions que, segurament no han estat positives ni per un sector ni per l'altre. L'estetització visual del fet sonor ha estat un dels recursos per encabir el treball realitzat amb el so en una experiència visual com és l'exposició tradicional. Hem vist des de músics que suavitzen el seu discurs per apropar-se a dinàmiques més "artístiques", fins a museus que necessiten de noms propis del context artístic per justificar la presència d'altres noms absolutament desconeguts en l'art però de gran valua en sectors musicals. Partint de comportaments i premisses com aquestes, és més que evident que alguna cosa falla. O se segueix amb una redefinició del fet expositiu o aquest format no sembla vàlid per aquest tipus de proposta. Probablement els camps d'hibridació entre un context i l'altre no passen per la incorporació ràpida de fenòmens sonors dins d'un discurs

expositiu visual, més aviat fa falta un procés de replantejament i d'aproximació entre dos mons que tenen més en comú del que creuen un de l'altre i que, també, es poden descobrir un a l'altre com a espais dels que aprendre dinàmiques de funcionament.

Podem trobar fenòmens híbrids en treballs individualitzats. És interessant observar, per exemple, la posició de Lucky Kitchen. Lucky Kitchen neix com un segell independent, dirigit per Alejandra Salinas i Aeron Bergman, el segell s'afinca a Barcelona després de neixer a Nova York i passar un temps a Londres. Lucky Kitchen, com a bon segell, ofereix una identitat, una manera de fer. En el seu cas, apareix el gust pel detall, per la recuperació de la memòria oral, per la lectura del lloc, pel joc entre narració i realitat, Trobem una barreja entre tradició i modernitat, una mescla de formats i referents, i tot sota d'un control absolut del que s'ofereix i el que no s'ofereix, del tracte amb aquells qui apareixen en els seus treballs. Com podem veure, la definició del treball en audio de Lucky Kitchen no es troba massa lluny de la que molts artistes o col·lectius artístics podrien tenir de projectes a ser realitzats amb video o d'altres formats més suposadament propis del context artístic.

Lucky Kitchen no només explora el fet sonor, sinó que amplia el seu camp d'acció cap al dibuix, la performance o la instal·lació. No és d'estranyar aquesta voluntat d'ocupar altres àmbits, ja que des dels primers discos editats podem veure la necessitat de controlar tots els elements. Cada disc publicat té la seva pròpia estètica, amb portades cuidadíssimes i amb un packaging peculiar. El contingut arriba a l'usuari a través del so, però tot l'embolcall ajuda a oferir un tipus de recepció concreta. Una recepció que ha de ser individualitzada i emotiva, que ha de convidar directament però sense recursos d'estratègia comercial. El dibuix serà un dels camins per aconseguir aquest tipus de relació, però el dibuix anirà acompanyat del so (difícilment trobarem una jerarquia en Lucky Kitchen per saber quina cosa és més important que l'altra). La instal·lació acabarà sent un recurs natural per aconseguir aquest tipus de vincle amb

l'usuari. El concert acostuma a tenir un caràcter menys individualitzat i és difícil mostrar el tipus de treball gairebé "artesà" que Lucky Kitchen ofereix amb les seves edicions. El visitant del centre d'art busca un tipus de contacte probablement més proper a les intencions d'Alejandra Salinas i Aeron Bergman que el que pot oferir una sala de concerts. És llavors quan sembla lògic que Lucky Kitchen hagi necessitat l'espai artístic per oferir el seu material de base sonora. De tota manera, no abandonen el context sonor i participen de la comunitat internacional a l'entorn dels segells independents de caràcter experimental.

Resulta sorprenent, en el cas de Lucky Kitchen, que la seva presència en el context artístic de Barcelona hagi estat més que limitada. L'exposició al Centre d'Art Santa Mònica, comisariada per Jacob Fabricius –el comissari forani de la taula de comissariat del CASM- servirà com a primer enfrontament, per a molts membres del sector artístic, d'aquest duo creatiu. Abans ha calgut que presentessin el seu treball a la Fundação Serralves de Porto, al BAK (Basis voor Aktuel Kunst) d'Utrecht, al CAC (Centre d'Art Contemporain) de Ginebra, al Mona (Museum of New Art) de Detroit, o a Art in General de Nova York, així com a AARA (About Art Related Activities) a Bangkok, o a Ex-Teresa Centro de Arte Contemporaneo de Ciutat de Mèxic, per posar només alguns exemples.

El seu treball, que es mou des del localisme a la mirada global ha format part de programacions i cicles en diferents centres d'art, ocupant paulatinament més espai expositiu i menys temps d'activitats. Si abans esmentàvem les trampes que aparèixen quan es vol encabir de forma precipitada el treball basat en so en formats expositius tradicionals, podem veure en Lucky Kitchen un procés de maduració i de replantejament del tipus de connexió que es vol oferir a l'usuari. Lucky Kitchen no s'adapta al centre d'art per tal de treure'n recursos, sinó que suposa per ells una plataforma vàlida. El museu –o la institució artística- entén el seu treball pel fet que parla el mateix llenguatge o, si més no, un llenguatge molt

similar.. Des d'una posició individual, partint des d'un context sonor, Lucky Kitchen facilita lligams amb el sector artístic mitjançant el seu procés de treball.

I parlant de procés de treball, un altre cas interessant a analitzar és el de Kalle Brolin. Kalle Brolin, artista d'origen suec, ha portat el seu treball artístic cap a models de funcionament basats en d'altres sistemes de creació immaterial. L'obra deixa de ser quelcom estable per convertir-se en un espai per a la col.laboració. Seguint el model d'un segell, Brolin entén cada treball artístic com una possibilitat de definir formats i relacions. A *Case of Callus* convida a d'altres artistes a realitzar videoclips per a un jove grup de punk amateur, i produeix un dvd i una sèrie de posters que representen al grup i, al mateix temps, el treball de Brolin en exposicions. Es tracta d'un treball de Kalle Brolin però que incorpora la firma d'altres persones. Altres persones que són escollides per afinitat personal o pel fet de compartir gustos o estils. D'alguna manera, trobem la identitat del segell en el treball d'un artista, entenent la necessitat de la col.laboració o, fins i tot, un sentit funcional en la tasca de representació. El segell sonor serveix de canal de difusió per a un contingut concret i definit; el treball de Kalle Brolin ofereix, em contextos artístics, altres continguts que no necessàriament parteixen d'ell com a individu específic, sinó de l'interès que poden representar certes propostes.

La forma de treballar de Kalle Brolin, més proper a aquesta activitat col.lectiva, el porta a desmuntar l'obra d'art tancada. El seu treball gairebé agafa forma de capítols que se succeeixen uns rera els altres. De fet, aquests "capítols" s'incorporen dins de treballs concrets com és el cas de *Roof Girls*, un treball que analitza la situació de dues noies a Tallin que han interioritzat una suposada filosofia "grunge" filtrada per la Mtv. El resultat final és un video amb 3 capítols que inclouen des d'una entrevista amb les noies, una animació mostant el skyline de Tallin i imatges sobre els riscos vitals que prenen les dues protagonistes, tot passejant per les teulades congelades d'una ciutat de l'est. Al mateix temps, un poster acompanya el video, facilitant-e així altres vies de

presentació. Podríem dir que es tracta de diverses estratègies d'aproximació, d'experimentar amb sistemes per tal de comunicar-se amb l'usuari. Així com el disc, el concert o la instal·lació són formats a utilitzar pel segell, Brolin busca connexions diferents per oferir un contingut.

Veiem doncs, dos exemples d'agents creatius treballant amb models híbrids entre el context sonor i el context de l'art contemporani. Veiem com, des del treball creatiu sembla possible establir lligams entre maneres de fer, entre actituds que, en el fons, pretenen el mateix: buscar un contacte amb un possible usuari, oferir cert contingut que necessita ser rebut.

Si des de l'actitud creativa sembla possible establir lligams en les maneres de fer, caldria preguntar-se si això també és possible des d'estructures institucionals. Cal plantejar què seria d'interessant d'aquest model de funcionament per al sector artístic. D'entrada, cal dir que el teixit creat pels segells independents al voltant de la música experimental no té com a premisa bàsica l'element econòmic. Això allunyaria el sistema galerístic i potser seria més fàcil de qüestionar-nos possibilitats pel sistema institucional de caràcter públic.

El que seria interessant d'analitzar, des del context artístic, és el fet que el sistema creat pels segells independents funciona. Que existeixen els contactes a nivell internacional i que, a més, no queden només en això, en simples contactes, sinó que fructifiquen en propostes de col·laboració, amb lligams creatius i de re-lectura dels treballs dels altres, que serveixen com a motor per a generar noves propostes. D'alguna manera, podríem parlar de certa generositat estructural, on el contingut s'entenen més com a informació i menys com a propietat. La informació, a més, corre en temps present, ja que, en el moment que Internet es converteix en la base per a teixir aquesta comunitat, tot passa al mateix moment. La noció d'actualitat obliga a tenir certa flexibilitat i agilitat. Els segells independents han de reaccionar a allò que passa, es troben amb nous

continguts, nous nodes als que observar, convidar i amb els quals dialogar. Les institucions dedicades a l'art reaccionen d'una forma més lenta. Possiblement ens trobem amb aquest fenomen pel fet que estem parlant de màquines amb una càrrega burocràtica molt forta, cosa que rarament trobem en aquest model de segells independents. I no només això, la institució que tracta amb art contemporani representa molt més que no pas un segell independent. La idea que hi ha darrera de cada institució respon a una càrrega política i d'estament social forta, cosa que facilita segons quines coses, ja no es posa en dubte l'existència d'aquestes estructures, s'entén que tenen un valor que està per sobre de les seves programacions, i sembla que es tracti d'elements perennes que no necessitin adaptar-se al que està passant al seu voltant.

El valor social i polític que té la institució dificulta, per una sèrie de motius, el treball en temps real. Al mateix temps no es pot fallar. Sembla difícil entendre l'institució com un camp de proves, sembla difícil acceptar errors o, fins i tot, cometre'ls. El fet de formar part d'una comunitat facilita la possibilitat de realitzar certs projectes de caire més experimental, ja que se sap que hi haurà qui els recollirà per a re-el·laborar-los. Aquest treball en procés, on tot pot ser revisat constructivament, ajudaria a superar la dificultat de la prova en el marc de la institució artística.

És innegable que hi ha col·laboracions entre institucions, que s'inicien projectes en comú, que existeixen diàlegs a nivell humà, però també és veritat que és difícil trobar aquesta idea de comunitat, així com resulta gairebé impossible trobar re-lectures del que es fa a un lloc en un altre lloc. Segurament tot està lligat a una idea de propietat de les idees, quan en el camp de l'experimentació sonora el que ens trobem és un treball individualitzat a partir d'idees que es treballen comunament.

També seria interessant plantejar una comparació entre la utilització d'estructures diverses en els dos sectors comentats. El sector dels segells

independents de música experimental es presenta indistintament en el context musical, artístic o tecnològic. Podem observar les seves propostes en sales de concerts, museus o en laboratoris tecnològics. Pel que fa a les institucions dedicades a l'art, sembla molt difícil sortir del propi context. Si s'intenta, s'acostumen a modificar, o rebaixar, els discursos artístics (podríem discutir llargament sobre el lligam art i tecnologia, per exemple) o es tracta d'activitats secundaries.

I ja per finalitzar, també seria interessant d'importar una cosa tan simple com la distribució. El segell pensa en la distribució. Quan s'està fent un disc, quan es prepara un concert, quan es realitza un lloc web... la distribució ocupa un lloc important. La distribució rebaixa costos i s'entén com a eina gairebé "democràtica". Els actes deixen de ser únics i es poden anar repetint. Això sí, ningú discuteix que cada concert serà diferent, que cada ciutat rebrà de la seva manera una proposta sonora, que les condicions tècniques de tal museu són excel.lents, però les bases de treball seran les mateixes. L'experiència en temps present vol ser real, i s'accepta que pot ser bona o pot ser un desastre però, de tota manera, el simple fet que succeeixi acabarà sent positiu en una cadena de fets.

Així doncs, ens trobem davant de dos contextos que treballen amb continguts immaterials però que busquen un contacte directe amb els seus usuaris. Ens trobem amb models de funcionament paral.lels però no exactament iguals. També veiem diferents idees del que significa elitisme, de voluntats creatives i de participació crítica col.lectiva. Però, sobretot, podem trobar exemples de treball rigurós en ambdós àmbits. Potser estaria bé que, des del context artístic s'observessin altres maneres de fer no només per presentar-les temporalment sinó també per adoptar-les en el propi funcionament.